

# De la scène au virtuel. Les redéfinitions du flamenco à travers ses différents supports de production et de diffusion

Chloé Paola Houillon

## Résumé

Cet article cherche à faire l'état des différents modes de diffusion et de production que le flamenco connaît depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Art musical et chorégraphique considéré comme traditionnel, de transmission orale et fortement localisé, il n'a eu de cesse de s'adapter aux technologies, qu'il s'agisse des différentes techniques d'enregistrement, du support numérique ou encore d'Internet. Le flamenco connaît ainsi des transformations majeures quant à sa diffusion, mais également quant à sa production ; ces transformations lui permettent de rester un art actuel, en constante recréation.

Mots clés : cybernétique ; enregistrement ; flamenco ; performance ; technologies.

## Abstract

This article aims to examine flamenco's various methods of dissemination and production since the 19th century. As a musical and choreographic art form considered to be traditional, orally transmitted, and highly localized, it has continuously adapted to evolving technologies, whether through various recording techniques, digital media, or the Internet. Thus, flamenco has undergone major transformations, in terms of both dissemination and production, which have helped it remain a contemporary art, in constant re-creation.

Keywords: cybernetics; flamenco; performance; recording; technologies.

Le flamenco est un art à la fois musical et chorégraphique, de transmission orale et qui se déroule la plupart du temps sur une scène<sup>1</sup>. C'est un art souvent qualifié

---

1 Tout au long de l'article, il s'agira d'inclure dans le dispositif appelé scénique non seulement les spectacles de flamenco, autrement dit la pratique professionnelle que des artistes offrent à un public, mais également la pratique familiale et privée (noces, baptêmes, anniversaires, veillées funèbres, spectacles de rue, fêtes privées, tavernes), qui peut sembler se situer hors du domaine de la représentation au sens contemporain, mais qui est néanmoins performative et utilise ontologiquement le même dispositif que les représentations commerciales. De plus, la nécessité pour les interprètes (souvent pauvres) de gagner leur vie crée, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, une émulation créative qui forge une grande partie du répertoire que nous connaissons aujourd'hui. Cette professionnalisation, née de la demande croissante d'activités récréatives de la part d'une bourgeoisie naissante, a pour conséquence qu'une pratique autrefois peut-être strictement familiale et/ou populaire s'intensifie, se professionnalise et se complexifie, constituant peu

de musique traditionnelle et attaché par un certain nombre de caractéristiques à l'Espagne et plus précisément à l'Andalousie ainsi qu'à une communauté, les Gitans<sup>2</sup> d'Andalousie. Cependant, le flamenco n'en utilise pas moins des technologies qui lui permettent d'exister sous d'autres formes que l'oralité ou la performance scénique et d'être accessible dans la plupart des régions du monde. En se dotant de conditions techniques de production et de diffusion nouvelles, les manières d'être du flamenco et les manières de l'écouter sont considérablement transformées. Dans cet article, il s'agira donc de chercher à comprendre les transformations que connaît le genre artistique flamenco par sa rencontre avec les technologies d'enregistrement et de diffusion, qu'elles soient mécaniques, numériques ou cybernétiques<sup>3</sup>. Plus précisément, il s'agira d'étudier deux transformations importantes : premièrement celle due à l'enregistrement du flamenco (audio et vidéo), deuxièmement celle due à sa présence sur Internet.

Tout d'abord, l'utilisation de techniques d'enregistrement audio et vidéo a surtout permis de réécouter (ou de revoir) du flamenco. Cela peut sembler contradictoire avec une certaine dimension de son esthétique, que partagent d'ailleurs certainement l'ensemble des arts dits performatifs, puisque l'enregistrement audio ou vidéo semble figer en un objet réitérable à l'identique ce qui était initialement donné à voir comme une interprétation spontanée soumise aux aléas du présent<sup>4</sup>. Le problème s'accroît d'autant plus si l'on considère que le flamenco comporte une part d'improvisation. Réécouter ou revoir du flamenco, art essentiellement performatif, serait alors une manière « incorrecte » d'en faire l'expérience, ou peut-être serait-ce avoir affaire à un nouvel objet puisque nous verrons que les technologies d'enregistrement ont également permis de produire directement du flamenco sans passer par l'espace scénique.

La seconde transformation importante, à savoir la diffusion du flamenco sur Internet, semble à son tour constituer une rupture dans l'histoire de cet art, puisqu'il devient dès lors accessible partout où une connexion Internet existe dans le monde,

---

à peu le genre que nous connaissons désormais. C'est pourquoi cet article prendra pour point de départ historique les débuts de la professionnalisation du genre, à savoir la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce bien que l'on trouve des traces du mot flamenco (désignant un genre musical) dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

2 Dans cet article, l'emploi du masculin pour désigner des personnes n'a d'autres fins que celle d'alléger le texte.

3 Au contraire de la pop ou du rock, de la photographie ou du cinéma, le flamenco préexistait à ces technologies ; il n'a pas été créé par elles. Par ailleurs, on désignera par « numérique » un processus révolutionnaire, inventé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, qui consiste à reproduire un phénomène physique en le convertissant en données chiffrables que traite ensuite l'informatique. Il s'agit donc d'un format. L'usage du terme « cybernétique » sera quant à lui restreint puisqu'il désignera ce qui a trait au cyberspace, c'est-à-dire à un espace de communication créé par l'interconnexion des ordinateurs, autrement dit Internet.

4 On observe en effet une tendance historique globale des œuvres musicales à « s'épaissir » ontologiquement puisque leur caractérisation essentielle tend à se confondre avec les propriétés des instances sonores (Davies 2014, p. 172). Les œuvres phonographiques sont un cas exemplaire d'œuvres « épaisses » puisque les propriétés essentielles de ces œuvres ne sont pas dissociables de leurs instanciations sonores par l'enregistrement. Autrement dit, l'œuvre musicale, via l'enregistrement, semble se convertir en un objet déterminé et unique (comme peut l'être une peinture par exemple), tandis que le dispositif scénique laisse la possibilité pour une même œuvre de posséder différentes interprétations qui sont toutes des instanciations correctes de l'œuvre en question.

atténuant fortement son caractère local et traditionnel<sup>5</sup>. Cette disponibilité mondiale du flamenco va là aussi entraîner des transformations du genre, notamment l'accentuation des fusions avec d'autres genres et pratiques artistiques<sup>6</sup>, mais également la création continuelle d'objets liés au flamenco, qu'il s'agisse de productions artistiques flamencas nouvelles (spectacles, enregistrements audio et vidéos) ou de supports venant simplement enrichir et diffuser la culture flamenca par d'autres médiums (tels que les sites Web pédagogiques).

Il s'agit donc de se demander que devient le flamenco, cet art de la scène andalou, à une époque où la musique et la danse ne sont plus uniquement pensées comme une exécution en temps réel sur scène, mais existent également sous la forme d'enregistrements audio et vidéos, disponibles mondialement sur Internet.

Afin d'étudier cette rencontre du flamenco avec ces technologies, nous commencerons par proposer une typologie des différents supports de production et de diffusion que connaît le flamenco, puis nous tenterons d'en dégager les principales conséquences sur le fonctionnement esthétique du genre et ses éventuelles transformations.

## LES DIFFÉRENTS SUPPORTS DE PRODUCTION ET DE DIFFUSION DU FLAMENCO

Une posture récurrente, adoptée tant par une certaine flamencologie<sup>7</sup> que par les artistes eux-mêmes, a été d'opposer le flamenco, genre musical et chorégraphique de l'oralité, aux diverses technologies d'enregistrement et de diffusion à d'autres fins que la simple conservation<sup>8</sup>. Pourtant, ce rejet des technologies d'enregistrement découle d'une vision romantique de ce genre, consistant à l'enraciner dans une origine populaire lointaine et à en faire une pratique uniquement intime et familiale (voire exclusivement ethnique), certes longtemps hégémonique, mais aujourd'hui

---

5 Ce phénomène a déjà été amorcé par sa diffusion via le disque, contribuant à faire de ce genre traditionnel un pan de la *world music*, à l'époque des médias de masse. Le flamenco est d'ailleurs aujourd'hui pratiqué internationalement, voir article à paraître, coécrit par Chloé Houillon et Vinciane Trancart : « Et Carmen, internationale, se dématérialisa : les effets actuels de l'internationalisation du flamenco et de son accessibilité virtuelle » (revue FLAMME de l'Université de Limoges).

6 Il faudrait néanmoins préciser que les « fusions » ont commencé bien avant Internet, depuis les métissages avec les musiques sud-américaines dès le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la fusion avec le rock et ses dérivés dès la fin des années 1960. En ce sens, Internet ne fera donc qu'accentuer et faciliter un processus inhérent à la pratique du flamenco.

7 La flamencologie désigne l'ensemble des études scientifiques sur le flamenco. On pourrait distinguer deux flamencologies, une dite traditionnelle et dont les premiers écrits remontent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et une dite nouvelle ou critique qui tente, depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, de réviser les présupposés sur lesquels se fondait la flamencologie traditionnelle, parfois de manière erronée et surtout non documentée. Le présent article s'appuie essentiellement sur des références issues de la flamencologie contemporaine, critique vis-à-vis des hypothèses poétiques et mythiques faites précédemment et s'appuyant sur des archives, des enquêtes empiriques et des analyses des performances artistiques.

8 Cette question du rejet des technologies est notamment soulevée par l'intéressant « faux-documentaire » intitulé « *Desde lo mas hondo, I. Silverio* » de Basilio Martin Patino, daté de 1996 et présenté par Canal Sur TV en tant qu'épisode de la série *Andalucía, un siglo de fascinación*. Cette mise à distance des technologies est à associer également à un autre rejet, celui de l'amplification, encore fréquent dans le flamenco. Voir à ce propos l'article de Chloé Houillon, « Les conditions contemporaines d'activation du flamenco », dans *Les Arts en action*, ouvrage collectif sur le concept d'activation du philosophe Nelson Goodman, sous la direction de Roger Pouivet et Alessandro Arbo (à paraître aux Presses universitaires de Rennes).

largement nuancée par les études plus contemporaines<sup>9</sup>. Il est désormais admis que le flamenco, plus ou moins tel qu'on le connaît aujourd'hui, est une musique urbaine plutôt récente (du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle) et dont la formation progressive est donc quasi contemporaine aux premiers enregistrements sonores. Contrairement aux idées reçues, son histoire est ainsi depuis toujours traversée et construite par les nombreuses innovations techniques et technologiques qui ont cours depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Espace scénique et enregistrements*

On pourra schématiquement distinguer trois grands types de support de production et de diffusion du flamenco, c'est-à-dire des dispositifs par lesquels il est créé et/ou rendu accessible, des moyens sur lesquels il repose et qui lui servent d'appui à la fois pour se produire, mais aussi pour se diffuser :

1- *L'espace scénique et festif*. Il s'agit du support le plus traditionnel, le moyen de production et de diffusion premier du flamenco<sup>10</sup>, qui explique qu'on définisse le genre d'abord comme un art de la scène, un spectacle ou tout simplement une pratique vivante. Le support scénique (entendu au sens propre et figuré) est un dispositif particulier, qui est à la fois un support de diffusion et de production, géographiquement et temporellement situé. Il nécessite la coprésence des artistes et du public, celui-ci étant alors le spectateur direct (voire l'acteur, surtout dans le cas du flamenco<sup>11</sup>) d'une production artistique se déroulant dans un espace-temps délimité. Le flamenco peut alors être considéré comme relevant de la classe de la *performance* au sens large, c'est-à-dire un type d'art lié à un dispositif scénique ainsi qu'à un déroulement temporel et spatial (et ce étant valable aussi bien dans le cadre d'un spectacle que dans un cadre plus familial ou privé).

2- *L'enregistrement matérialisé*. Le flamenco est cependant enregistré très tôt dans son histoire, de manière quasiment contemporaine à son développement scénique<sup>12</sup>. On possède en effet des enregistrements flamencos datant de la toute fin du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que le phonographe vient tout juste d'être inventé<sup>13</sup>. Ce dispositif se

---

9 À titre d'exemple de représentants de cette flamencologie critique, dont les premiers efforts consistent à remettre en cause les mythifications de la flamencologie dite traditionnelle, on peut citer des auteurs tels que Timothy Mitchell, José Luis Ortiz Nuevo, Manuel Gamboa, Faustino Núñez, Claude Worms ou Juan Vergillos, mais également Cristina Cruces Roldán en anthropologie, Gerhard Steingress et William Washabaugh en sociologie, et plus récemment, en philosophie, Georges Didi-Huberman, Francisco Javier Mora, Anne-Sophie Riegler et Manuel Ruiz Fernández.

10 Premier en un double sens : historique, mais aussi peut-être au sens de « principal ». On pourrait en effet considérer que la scène reste, encore aujourd'hui, le vecteur essentiel du flamenco.

11 En effet, si l'on se situe dans le cadre d'une fête familiale, la distinction entre artistes et public n'est que provisoire et toujours remise en cause. De même, au sein de l'espace scénique, on peut dire que le public du flamenco participe activement, par ses encouragements vocaux appelés *jaleos*, à la production sonore du spectacle. Néanmoins, il faut relativiser cette association des *jaleos* au public : ce sont avant tout des effets musicaux, voulus et pratiqués par les musiciens mêmes, sur scène. S'ils sont pratiqués par le public, celui-ci agit alors en quelque sorte comme « public musicien ».

12 Ou du moins, ces enregistrements sont contemporains de la période de première codification du genre flamenco, période dite des *cafés cantantes*. Avant d'être enregistré en studio, le flamenco est donc enregistré au sein même de ces *cafés cantantes*, en présence du public et bien souvent de la danse.

13 Pour un descriptif de ces premiers enregistrements, voir Vergillos 2021, p. 207.

distingue drastiquement du support scénique puisqu'il ne nécessite pas la coprésence des artistes et du public : il dépend davantage d'outils techniques qui matérialisent l'enregistrement (sur cylindre, bande, disque, CD, DVD) ou permettent de le diffuser (phonographe, tourne-disque, baladeur CD, lecteur DVD, chaîne Hi-Fi). Au gré de l'évolution des techniques d'enregistrement et du développement d'une industrie phonographique et cinématographique, le flamenco devient alors un objet ré-écoutable et visible à l'envie. En se commercialisant sous cette forme, il semble alors connaître un changement de grande importance puisqu'il n'est plus uniquement produit et diffusé via l'espace scénique, mais se donne aussi à voir et à écouter sous un format phonographique ou vidéographique – propre aux arts mécanisés tels que le cinéma ou la pop dont il ne faisait *a priori* pas partie (Gayraud 2018, p. 8-9). Le principal changement est donc qu'il acquiert le don d'ubiquité et de répétabilité<sup>14</sup>. On peut ajouter que l'enregistrement flamenco est à ses débuts davantage un support de diffusion qu'un support de production : beaucoup d'enregistrements sont de simples traces de performances, l'espace scénique restant en ce sens le support de production principal. Cependant, depuis les années 1970, le flamenco prend une autre forme, celle d'œuvres phonographiques et/ou vidéographiques<sup>15</sup> dans lesquelles l'enregistrement devient alors un support de production, nous y reviendrons.

3- *L'enregistrement numérique dématérialisé et diffusé dans l'espace cybernétique*<sup>16</sup>. Comme la majorité des objets musicaux et chorégraphiques au XXI<sup>e</sup> siècle, le flamenco rencontre les technologies numériques et la mise en réseau Internet. Il s'agit d'un support permettant essentiellement de contenir et de diffuser un enregistrement, mais cette fois de manière dématérialisée, en passant par l'intermédiaire d'un encodage sous la forme d'un fichier numérique. Le flamenco est ainsi plus facilement diffusable puisqu'il s'émancipe d'un certain nombre de contraintes matérielles auxquelles étaient soumis les précédents enregistrements (le CD, par exemple, est une marchandise nécessitant des coûts de production, de fabrication et de diffusion bien supérieurs à ceux d'un album destiné à être diffusé en *streaming*). Grâce à Internet, le flamenco devient un objet numérique, virtuel<sup>17</sup>, accessible partout, en tout temps et par tous.

Ces trois types de supports ou dispositifs du flamenco que sont l'espace scénique, l'enregistrement matérialisé et l'enregistrement dématérialisé coexistent aujourd'hui.

---

14 Voir notamment Valéry [1928]1960, cité par Pouivet 2003.

15 Il ne suffit pas d'être enregistré pour devenir une œuvre phonographique (voir la distinction entre enregistrement-témoin et enregistrement constructif dans la section *Conséquences des technologies d'enregistrement*).

16 La matière reste en jeu : la musique dématérialisée s'écoute via des objets matériels tels que l'ordinateur ou le téléphone portable. Néanmoins, il ne s'agit plus d'appareils spécifiquement dédiés à la diffusion de la musique.

17 Avec le développement et l'utilisation grandissante des technologies numériques, le terme « virtuel » est aujourd'hui employé pour désigner les différentes formes de représentations rendues possibles par une interface numérique. Plus précisément, « Le virtuel désigne ici tout système numérique, qui grâce à des techniques de programmation, produit des objets et des événements numériques lesquels se distinguent du support physique dont ils dépendent » (Darsel 2022, p. 1).

<b>Dispositif</b>	<b>Date d'apparition</b>	<b>Dispositif de production du flamenco</b>	<b>Dispositif de diffusion du flamenco</b>
L'espace scénique et festif (performatif)	première moitié du XIX <sup>e</sup> siècle	oui	oui
L'enregistrement matérialisé	fin du XIX <sup>e</sup> siècle	oui, à partir des années 1970	oui
L'enregistrement dématérialisé	fin du XX <sup>e</sup> siècle	à déterminer	oui

Figure 1 : Typologie des dispositifs de production et de diffusion du flamenco.

### *L'internationalisation du flamenco*

La diffusion du flamenco n'est pas la même en fonction de ces différents supports. Plus précisément, à mesure que ces supports se transforment, un phénomène que l'on pourrait appeler d'internationalisation du flamenco s'intensifie. Certes, le genre a toujours eu une dimension internationale<sup>18</sup>, mais celle-ci prend de l'ampleur à mesure que changent les supports :

1- *Via le support scénique (dans son acception essentiellement commerciale)*, l'internationalisation du flamenco existe bel et bien, mais reste plutôt restreinte. D'une part, l'espace scénique limite la diffusion du flamenco à un seul point spatio-temporel et possède des coûts relativement importants (il faut faire venir les artistes, les loger, louer une salle, recruter du personnel, promouvoir le spectacle, etc.). D'autre part, on peut également constater que lorsque le flamenco s'internationalise via l'espace scénique, il s'agit bien souvent de renvoyer le spectateur à un certain exotisme andalou. Lorsque le flamenco se déroule hors de son lieu de naissance et de pratique habituel, il s'agit bien d'une internationalisation, mais celle-ci permet au public de voyager, d'être amené dans l'univers plus ou moins fantasmé de l'Andalousie (*lo andaluz*). L'internationalisation du flamenco via l'espace scénique possède ainsi un caractère à la fois restreint et éminemment touristique.

2- *Via les enregistrements matérialisés*, le phénomène d'internationalisation du flamenco s'accroît puisqu'il devient exportable au même titre que n'importe quelle autre marchandise. Tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, l'industrie musicale et l'évolution des technologies ont facilité la production d'enregistrements et leur diffusion (techniques d'enregistrement de plus en plus accessibles, appareils de lecture toujours plus faciles d'accès et à moindre coût). Le flamenco devient alors accessible plus massivement

18 Les origines du flamenco sont en effet extrêmement métissées, faites d'un mélange d'influences internationales diverses, voir Gamboa 2011.

et n'est plus systématiquement renvoyé à un phénomène culturel spécifiquement andalou ; il devient une facette du panel musical mondial (l'exemple paradigmatique étant le succès discographique planétaire de Paco de Lucía<sup>19</sup>).

3- *Via les enregistrements numériques dématérialisés et leur diffusion dans l'espace cybernétique*, la transmission du flamenco s'émancipe des contraintes et barrières physiques (telles que la distance) inhérentes à la diffusion des objets matériels comme le disque. L'omniprésence du flamenco sur la toile, sous une forme que l'on pourrait appeler virtuelle, laisse penser que son internationalisation ne connaît guère plus de limites (si ce n'est celle d'avoir accès au réseau Internet) et accentue le fait qu'il est considéré comme un genre artistique parmi d'autres, au même titre que le rock ou le jazz, plus forcément localisé comme le sont généralement les musiques dites traditionnelles<sup>20</sup>.

### *La dématérialisation du flamenco et sa mise en réseau*

Le flamenco est aujourd'hui majoritairement écouté et visionné virtuellement à travers le monde par le biais du Web, supplantant en grande partie les usages d'écoute sur support matériel<sup>21</sup>. En quoi cela constitue-t-il une transformation par rapport aux usages précédents ? Quelles différences peut-on finalement faire entre ce type d'enregistrement numérique et l'enregistrement sur support matériel que l'on connaissait auparavant ? Ne devrait-on pas simplement considérer la numérisation du flamenco comme le prolongement du disque ?

En effet, si on pouvait, dans le passage du support scénique à l'enregistrement matérialisé, noter une transformation dans la nature de l'objet flamenco – on passe d'un objet performatif à un objet enregistré réitérable –, il semble au contraire que l'enregistrement matérialisé et l'enregistrement dématérialisé soient des dispositifs qui concernent un même type d'objet flamenco : un enregistrement. Ce dernier constitue une importante rupture ontologique, un véritable changement de nature qui vient bouleverser le champ du musical (Arbo 2020, p. 31). Le changement apporté par le troisième support discuté ne semble en revanche pas être un changement dans la nature de l'objet, mais un changement dans son degré de diffusion : le flamenco n'a jamais été aussi présent et accessible dans le monde qu'en tant qu'objet numérique diffusé dans l'espace cybernétique que constitue le Web. La diffusion et l'accessibilité du flamenco sous cette forme virtuelle ne fait certes qu'accentuer un phénomène d'internationalisation du flamenco (sous sa forme enregistrée) déjà existant, mais ce, d'une manière inédite<sup>22</sup>. C'est donc l'intensité du phénomène, un changement

19 Paco de Lucía est une des figures les plus importantes de l'internationalisation du flamenco : grâce notamment à sa coopération avec des musiciens de jazz, il permet de faire connaître la guitare flamenca dans le monde entier. Il est une figure hégémonique à l'intérieur du monde flamenco comme à l'extérieur.

20 Par « traditionnelles », il s'agit de désigner des performances, généralement de transmission orale, appartenant à un contexte géographique, historique et culturel précis sur le plan de leur production et de leur réception (voir Darsel 2014, p. 188 – ce contexte étant pour le flamenco l'Andalousie).

21 Mais ne supplantant pas tant la pratique scénique.

22 En effet, alors qu'un enregistrement sur un support matériel peut être difficile à obtenir (besoin d'être fabriqué, commandé, puis acheminé par exemple), une fois dématérialisé, la difficulté technique (ou économique) principale est celle de la connexion Internet. La disponibilité est donc beaucoup plus grande

quantitatif, qui justifie la théorisation si ce n'est d'un changement de paradigme, du moins d'une rupture notable<sup>23</sup>.

Ce degré de diffusion inédit contribue notamment à effacer l'attachement géographique du flamenco à l'Andalousie : le support numérique mis en réseau, via le Web, a tendance à gommer la provenance géographique pour mettre toutes les informations et objets sur un même plan<sup>24</sup>. Une internationalisation d'une autre nature voit ainsi le jour via Internet : il ne s'agit plus tant d'exporter une partie de la culture andalouse à travers le monde afin de la faire connaître (comme cela pouvait être le cas avec le support scénique et, dans une moindre mesure, avec le support enregistré matérialisé) ou de répondre à un désir d'exotisme, mais de mettre à disposition un matériau artistique, un objet culturel *du monde*<sup>25</sup>, que d'autres cultures peuvent s'approprier, pratiquer et transformer.

### VERS UNE TRANSFORMATION DU GENRE ?

Les technologies d'enregistrement puis leur diffusion via les technologies numériques semblent donc constituer une rupture par rapport à l'espace scénique, notamment un changement quantitatif significatif en ce qui concerne l'accès au flamenco. Le changement de médium, autrement dit le passage du support scénique à l'enregistrement matériel puis à l'enregistrement dématérialisé diffusé sur Internet, entraîne un changement d'échelle non négligeable quant à l'accessibilité du flamenco. Mais quelles transformations ces technologies entraînent-elles sur le genre lui-même, sur ses propriétés esthétiques ? On observera deux types de transformations : celles entraînées par ces technologies en tant qu'elles constituent de nouveaux modes de diffusion du flamenco, et celles entraînées par les technologies elles-mêmes, directement dans la production du flamenco.

#### *Conséquences de la diffusion mondiale du flamenco : les fusions et les transferts culturels*

Commençons par une des conséquences du nouveau mode de diffusion du flamenco, autrement dit, les conséquences de sa présence mondiale : l'amplification

---

notamment vers les destinations lointaines. Les difficultés pratiques concernent la qualité de la connexion Internet et/ou l'accès au réseau ; il s'agit donc de difficultés économiques et sociales (voire culturelles), mais plus de difficultés géographiques.

23 Comme le fait remarquer McLuhan ([1964]2015), le changement de « médium » engendré par l'apparition de nouvelles technologies entraîne à lui seul un changement d'échelle qui produit de nouveaux effets. Ici, le flamenco connaît en l'occurrence une rupture dans son histoire du seul fait de son nouveau mode de diffusion.

24 Ce qui peut d'ailleurs avoir comme conséquence de rendre invisibles certaines productions étant donné le grand nombre de données disponibles. Simon Reynolds parle d'un « tsunami informationnel » relativement à Internet (Reynolds 2012, p. 160, cité par Gayraud 2018, p. 28).

25 L'inscription en 2010 du flamenco sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO encourage une telle définition : avant d'être un particularisme culturel, le flamenco est un bien culturel commun. Un geste similaire transparaît des publications de la flamencologie contemporaine, qui tentent d'inscrire l'histoire du flamenco en continuité avec une histoire plus générale de la musique, espagnole et mondiale.



des fusions et du mélange des genres<sup>26</sup>. Le flamenco connaît, déjà depuis les années 1970, une multitude de fusions avec des genres musicaux que l'on pourrait qualifier de phonographiques<sup>27</sup> tels que le rock<sup>28</sup>, la pop, le jazz<sup>29</sup> ou encore la musique électronique. Ces fusions, amorcées grâce à l'amélioration des techniques d'enregistrement et à la fluidification des réseaux de communication mondiaux, s'intensifient considérablement et de manière inédite avec Internet et les réseaux sociaux. Puisqu'aujourd'hui, la réception d'une musique traditionnelle dans un contexte qui lui est étranger est devenue un lieu commun, des musiques issues d'une multitude de contextes géographiques s'influencent et alimentent constamment des productions locales.

Le flamenco n'échappe donc pas à un certain devenir mondialisé des arts : il est repris, adapté et transformé par les cultures qu'il traverse, participant notamment à la création d'une *world music*, c'est-à-dire une musique avant tout accessible par l'enregistrement et faisant référence de manière plus ou moins directe à des performances traditionnelles elles-mêmes plus ou moins mélangées avec d'autres genres musicaux (Darsel 2014 ; Laborde 1997). La dématérialisation semble en effet entraîner la création d'un espace transculturel (et une tendance à l'universalisation et au cosmopolitisme<sup>30</sup>) où le flamenco n'est plus simplement un genre représentatif de *lo andaluz*, une musique et une danse attachées à un territoire (l'Andalousie), mais un matériau musical et chorégraphique voyageur<sup>31</sup> susceptible d'être utilisé dans des créations de n'importe quel contexte culturel.

En tant qu'exemples de fusions et de transferts transculturels contemporains impliquant le flamenco, on pourrait entre autres citer le travail, encore méconnu, de Farnaz Ohadi ou celui, au contraire très célèbre, de Rosalía. Farnaz Ohadi fait se rencontrer le flamenco et la culture iranienne, soit la musique persane et la langue farsi. On peut distinguer plus précisément deux sortes de transferts culturels au sein de son travail : l'un qui relève de la traduction au sens large – l'artiste conserve la musique (et

---

26 Néanmoins, il ne faut pas oublier que le flamenco est depuis toujours un genre métissé : il est né de multiples métissages avec des musiques notamment venues d'Amérique du Sud. Voir par exemple Gamboa 2005.

27 Un genre phonographique est un genre dont l'existence est soumise aux techniques d'enregistrement, c'est-à-dire dont les productions ne sont pas d'abord interprétées puis enregistrées, mais conçues à partir d'enregistrement(s) (voir Pouivet 2010, p. 50).

28 On retiendra notamment l'album *La leyenda del tiempo* de Camáron de la Isla, mais également des groupes de flamenco-rock tels que Smash, Pata Negra, Triana, Dolores, Música Urbana, Ketama. On notera également le célèbre album *Omega* d'Enrique Morente, dans lequel intervient le groupe de rock Lagartija Nick.

29 On retiendra surtout l'ouverture du langage harmonique du flamenco au jazz, opéré notamment par Paco de Lucía influencé par la musique de Chick Corea.

30 Ce qui ne veut pas dire homogénéisation : comme le rappelle Isabelle Marc, un même objet est écouté de manière différente selon la culture où il se trouve (Marc 2015).

31 Perspective explicitement formulée dans le livre de Claude Worms : « Nombre de compositeurs classiques "étrangers" se sont inspirés dans leurs œuvres de certains traits spécifiques du flamenco [...]. Le flamenco est devenu une référence fréquente des musiciens de jazz (Miles Davies, Bill Evans, John Coltrane, Chick Corea) et de rock (pensons aux Doors et à leur guitariste, Robbie Krieger). Aussi le flamenco a-t-il acquis droit de cité dans la formation musicale de tout mélomane un tant soit peu éclectique » (Worms 2021, p. 12). L'auteur utilise d'ailleurs à plusieurs reprises l'expression « idiome musical » (p. 241 ou p. 260 par exemple) pour parler du flamenco, faisant de fait un parallèle entre le genre artistique et le langage.

parfois même le caractère général du texte) pour ne changer que la langue chantée –, et l'autre qui relève de la fusion à proprement parler, c'est-à-dire du mélange des caractéristiques musicales de deux genres distincts<sup>32</sup>. Cette rencontre est rendue possible surtout grâce à la mondialisation des moyens de communication et de diffusion de la musique : ils permettent à une artiste iranienne vivant au Canada de connaître et même de pratiquer le flamenco jusqu'à l'intégrer à son propre langage artistique<sup>33</sup>.

Dans le cas du second exemple, celui de la chanteuse Rosalía originaire de Barcelone, il s'agit d'une multitude de fusions du flamenco avec de la pop, du RnB, du reggaeton ou encore du rap et de la trap. Contrairement à Farnaz Ohadi, il ne s'agit pas de fusionner le flamenco avec une musique traditionnelle, mais de lui faire rencontrer les genres musicaux mondiaux urbains nés au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'agit ici davantage d'un cas d'émulation stylistique<sup>34</sup>, c'est-à-dire d'incorporation de styles étrangers dans un style local et vice versa<sup>35</sup>, créant ainsi un objet se situant à l'intersection de différentes échelles culturelles (le flamenco étant considéré comme un style plus local que la pop par exemple). Comme illustration concrète, on peut écouter deux versions d'une même *letra*<sup>36</sup> traditionnelle de flamenco, connue comme la *cantiña* de la Mejorana, la première version dans sa forme traditionnelle par la chanteuse (*cantaora*) [Carmen Linares](#) (1996), et la seconde par [Rosalía](#) (2017).

Prends ce couteau doré  
Et mets-toi aux quatre coins  
Donne-moi des coups de poignards  
Et ne dis pas que tu m'oublies  
Ne le dis jamais  
Avec tout cet air que tu transportes  
Quand tu vas naviguer  
C'est jusqu'à la lanterne de la poupe  
Que tu réussiras à éteindre<sup>37</sup>

---

32 Selon la typologie de Marc 2015.

33 Lors de sa première représentation au Teatro Pathé dans la ville de Séville (25 mai 2022), haut lieu du flamenco, Farnaz Ohadi a présenté des morceaux transculturels relevant à la fois du procédé de traduction (notamment pour les formes musicales de l'*alegría* et de la *soleá*) et d'un précédé d'émulation stylistique (on retiendra particulièrement les formes musicales de la *seguiriya* et des *bulerías*). Sur scène, l'instrumentation traditionnelle du flamenco (guitare et *palmas*) côtoyait des instruments traditionnels iraniens tels que le *santur* ou le *tombak*, mais aussi des instruments amplifiés tels que la basse électrique. Enfin, Farnaz Ohadi a sollicité la participation de deux danseuses de flamenco traditionnel, Beatriz Rivero et Milena Tejada, ainsi qu'une danseuse iranienne, Katayoun Kalantarian. Le travail de Farnaz Ohadi est disponible sur son [site Internet](#).

34 Toujours selon la typologie de Marc 2015.

35 Du moins en ce qui concerne le premier album (*Los Angeles*, 2017) et de manière plus radicale le deuxième (*El mal querer*, 2018). Le troisième album (*Motomami*, 2022) n'est pas un disque de flamenco, mais Rosalía cache ses références musicales et littéraires de flamenco au sein des différents morceaux, passant du reggaeton à la musique électronique ou au rap et à la musique latine, avec pour exception le morceau intitulé « Bulerías » qui semble plutôt traditionnel (les *letras* sont certes une création de Rosalía, mais la mélodie, accompagnée du seul *compás* rythmique, sont des mélodies de *bulerías* traditionnelles).

36 La *letra* désigne les paroles du couplet flamenco chanté. Il s'agit en général d'une courte strophe.

37 Le texte est un poème traditionnel que nous avons traduit et dont la version originale va comme suit : *Toma este puñal dorado / Y ponte tú en las cuatro esquinas / Y dame tú de puñalás / Y no digas que me olvidas*

Dans cet exemple, extrait du premier album de Rosalía – c’est-à-dire l’album qui conserve le plus les traits traditionnels du flamenco –, nous pouvons constater que la *letra*, la mélodie et dans une certaine mesure le rythme traditionnel<sup>38</sup> précédemment entendus dans l’interprétation de Carmen Linares sont conservés. Ce qui change, c’est d’abord l’interprétation. Le type de voix utilisée, très sensuelle et dans un registre à peine chanté, voire plutôt susurré, rappelle certains effets utilisés dans la musique pop<sup>39</sup>, avec beaucoup de fragilité dramatisant davantage la dimension affective mélancolique du morceau par rapport à la version traditionnelle. Puis l’accompagnement est caractérisé par une technique de guitare plus caractéristique davantage proche du blues et du folk que du flamenco<sup>40</sup>. La chanteuse barcelonaise n’aura de cesse de transformer le flamenco, de le fusionner avec d’autres musiques « urbaines » sans néanmoins le perdre totalement de vue<sup>41</sup>.

*Conséquences des technologies d’enregistrement : la création d’œuvres phonographiques et filmiques flamencas et de nouvelles pratiques d’écoute*

Une des conséquences de la rencontre du flamenco avec les technologies des studios d’enregistrement est la création de ce que l’on pourrait appeler des œuvres phonographiques flamencas. Autrement dit, il ne s’agit plus de simplement capter une performance (comme c’est le cas d’un enregistrement-témoin, ayant vocation de garder trace d’une représentation), mais de créer directement, par l’enregistrement, une œuvre inédite, qui n’existe que par lui. Le flamenco, genre essentiellement performatif, va donc prendre une forme qui n’est pas celle d’origine à partir du xx<sup>e</sup> siècle, la forme d’une œuvre phonographique, et ce, grâce à des enregistrements constructions par opposition aux enregistrements-témoins ou documents. Les techniques d’enregistrement ne sont plus considérées uniquement comme des moyens de capter le son ou l’image, mais elles façonnent un produit sonore et/ou visuel qui ne se trouvera nulle part ailleurs que dans l’enregistrement (Arbo 2017)<sup>42</sup>.

---

*/ Y no me lo digas jamás / Que con el aire que tú llevas / Que cuando vas a navegar / Hasta el farol de la popa / Que tu lo vas a apagar.*

38 En ce qui concerne le *compás* traditionnel, le début du morceau paraît l’ignorer : la guitare effectue d’abord une boucle harmonique simple, plutôt dénudée, qui peut sembler éloignée du *compás* d’*alegría*, puis elle se remplit lentement et peu avant la deuxième minute du morceau, l’auditeur se rend compte que la boucle précédemment entendue fonctionnait parfaitement avec le *compás* d’*alegría*.

39 Cette œuvre dépend ainsi des technologies d’amplification, qui seraient le premier grand changement majeur dans l’histoire de la pratique du flamenco.

40 Comme en témoigne cette fois le troisième album de Rosalía, *Motomami* (2022) dans lequel on trouve une *bulería* traditionnelle.

41 Comme en témoigne cette fois le troisième album de Rosalía, *Motomami* (2022) dans lequel on trouve une *bulería* traditionnelle.

42 Lorsqu’il s’agit d’un enregistrement-témoin, celui-ci ne constitue que le document d’une interprétation (d’une performance). L’enregistrement est alors un moyen d’accéder à l’œuvre. Dans le cas de l’enregistrement-construction, l’enregistrement *est* l’œuvre, de sorte qu’aucune performance de celle-ci ne peut exister. Pour plus de précisions sur cette distinction, voir Arbo 2017. Si, au départ, les enregistrements du flamenco relevaient essentiellement du document, aujourd’hui, ce type d’enregistrement cohabite avec des œuvres phonographiques.

Ainsi, à partir des années 1970, un grand nombre de disques et de films flamencos cessent d'être la simple captation d'une performance de flamenco traditionnel. On assiste notamment à cette période – correspondant à l'essor des techniques de studio et à la production des premiers albums concepts dans le monde musical du rock et de la pop (Tournès 2008 p. 116) – aux premières créations flamencas proprement discographiques. La référence historique et esthétique concernant les œuvres phonographiques flamencas serait le chanteur (cantaor) et compositeur Enrique Morente (1942-2010) qui, très tôt dans sa carrière, prend possession des techniques de manipulations sonores en studio<sup>43</sup>. Après l'enregistrement d'anthologies somme toute classiques du flamenco, Enrique Morente produira des albums dans lesquels le studio d'enregistrement semble lui-même considéré comme un instrument à part entière (Worms 2021, p. 248), tel que l'album *Omega* (1996), *El pequeño reloj* (2003) ou encore Pablo de Málaga (2008). La pièce « [A Ramon Montoya](#) » de l'album *El Pequeño reloj* est en ce sens un exemple paradigmatique d'œuvre phonographique, puisqu'elle consiste en une reprise de la « [Rondeña](#) » de Ramón Montoya (1880-1949), guitariste et compositeur flamenco de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Morente reprend littéralement l'enregistrement de la composition de Montoya daté de 1936 et, grâce aux technologies offertes par le studio, va alors superposer des voix (comme la sienne et celle d'Estrella Morente), des effets (notamment d'écho) à cet enregistrement initial, créant une nouvelle pièce qui ne peut en aucun cas être jouée sur une scène dans le cadre d'une performance et qui n'existe donc que par l'enregistrement. De manière générale, les technologies d'enregistrement ouvrent le flamenco à la superposition de voix<sup>44</sup> et à leur transformation ainsi qu'à l'ajout de bruitages. Le flamenco contemporain suit cette voie amorcée par Enrique Morente et l'intensifie notamment avec l'usage des ressources musicales offertes par l'électronique et l'informatique. On retiendra notamment le travail de Daniel Muñoz, dit Artomático<sup>45</sup>, ou l'album *El jardín de las delicias* de Cécile Évrot et El Kinki en 2017<sup>46</sup>.

Bien évidemment, avec le développement de telles œuvres, les pratiques d'écoute du flamenco se transforment : l'enregistrement rompt complètement avec l'écoute traditionnelle du flamenco sur scène (où il y avait coprésence des artistes et du public) en imposant une écoute individuelle, réitérable et sans interaction possible. Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains enregistrements en studio chercheront à reproduire l'ambiance sonore de la salle de spectacle en intégrant volontairement dans leurs enregistrements-constructions des jaleos ou encore des applaudissements factices. C'est le cas par exemple de la cantaora Laura Vital dans *Tejiendo Lunas* (2015) qui intègre des

---

43 Comme en témoignent les albums *Despegando* (1977), *Sacromonte* (1982), *El pequeño reloj* (2003) ou encore *Morente sueña La Alhambra* (2005). Morente utilise notamment le *re-recording*, la différenciation des plans sonores au mixage, ou encore le dosage diversifié de la réverbération, voir Worms 2021, p. 248.

44 Tel que par exemple la *granaina* « Este modo de quererte » de la chanteuse de flamenco Rocío Márquez sur son album *El Niño* (2014), où le flamenco devient polyphonique. La chanteuse enregistre plusieurs fois sa propre voix avec des mélodies différentes grâce au multipiste.

45 Avec les albums *Electroflamenco* en 2015 ou *Hodierno* avec David Lagos en 2019.

46 Voir à ce propos la critique de Claude Worms <http://www.flamencoweb.fr/spip.php?article671>, consultée le 12 novembre 2024.

jaleos ou encore de Rosalía qui, dans son dernier album *Motomami* (2022), donne l'impression d'un live lors de la dernière piste, « Flor de Sakura ».

*Conséquences des enregistrements numériques et de leur diffusion cybernétique : de nouveaux objets flamencos ? De nouvelles pratiques ? Une nouvelle écoute ?*

Y a-t-il d'autres conséquences de la dématérialisation sur le genre flamenco que celles dues à sa diffusion à grande échelle ? Nous avons vu que le flamenco existe d'abord sous la forme de performances via le dispositif scénique entendu au sens large (qu'il soit commercial ou simplement familial et festif), puis sous la forme d'enregistrements (audio et vidéos) via les supports matériels et dématérialisés. Cependant, on peut se demander s'il existe des objets flamencos dont l'existence est conditionnée par le support numérique et qui ne sont ni des performances ni des enregistrements. On peut effectivement constater l'apparition de nouveaux objets qui font désormais partie de la manière dont se pratique le flamenco<sup>47</sup> tels que le flamenco *streaming* en direct, c'est-à-dire un spectacle de flamenco (développé notamment durant la pandémie) sans public et accessible depuis chez soi à une date et à une heure données. Pour le spectateur comme pour les artistes, il ne s'agit ni tout à fait d'une performance (le spectateur n'est pas en mesure d'interagir comme il le ferait en présentiel<sup>48</sup>, et à l'inverse, les artistes ne ressentent pas la présence du public), ni tout à fait d'un enregistrement (on ne peut en principe pas revoir le spectacle). À titre d'exemples, on peut penser à la plateforme [flamencostreaming](#), aux *tablaos* en *streaming* du groupe parisien [Puro Flamenco](#), ou encore au cycle de flamenco par Internet [Red Panorama Flamenco des 2 et 9 mai 2020 au Teatro Alia de Valencia](#), un festival virtuel où les artistes proposaient des représentations depuis chez eux. Aujourd'hui, hors pandémie, il subsiste bien souvent le mode hybride, c'est-à-dire avec un public présent et, en parallèle, une captation et une diffusion en *streaming*<sup>49</sup>. De nombreuses applications et des vidéos « tutoriels » dédiés au flamenco apparaissent également, liés à l'apprentissage du flamenco, par exemple les applications [Compás builder](#), [Flamenco Dance Steps](#), [Cante Grande](#), ou les vidéos YouTube [La Armonía en el flamenco](#) de Poala Hermosín et [Recursos vocales del flamenco](#) de Alba Guerrero. Ce sont la plupart du temps des outils de travail qui aident à l'étude de la pratique du flamenco, accessibles en ligne, généralement de manière gratuite. Ces objets ont considérablement transformé le processus de transmission orale du flamenco, au point de devenir aujourd'hui indispensables<sup>50</sup>. De même, les sites pédagogiques et critiques dédiés au flamenco, à son histoire, à ses *letras*, à ses différents styles, à ses créations et à ses événements contemporains se sont beaucoup développés, par exemple les sites [Flamencópolis](#), [De Palo en Palo](#), [Flamencoweb](#),

47 Ces « nouveaux objets » ne sont cependant pas le seul propre du flamenco.

48 Néanmoins, on observe un moyen d'interagir par des commentaires dans certains dispositifs, par exemple au cours du *Red Panorama Flamenco* des 2 et 9 mai 2020, dont les vidéos sont toujours disponibles sur YouTube.

49 C'est le cas par exemple des *tablaos* de la *peña* Torres Macarena de Séville.

50 Sans parler de l'enregistrement pratiqué directement avec le *smartphone*, qui est aujourd'hui omniprésent dans l'apprentissage du flamenco.

la phonotèque [canteytoque](#) ou le portail numérique [ExpoFlamenco](#). On peut également citer la création de spectacles scéniques et numériques avec l'utilisation d'Internet et des réseaux sociaux sur scène<sup>51</sup>, et la création de vidéoclips<sup>52</sup>, c'est-à-dire des types d'enregistrements créés spécifiquement pour leur diffusion sur les réseaux sociaux tels que le phénomène (encore marginal) de *video arte de baile flamenco*<sup>53</sup>. De manière générale, on peut également remarquer l'apparition d'objets vidéos flamencos sur les réseaux sociaux, qui ne sont pas des produits finis au même titre que le serait un vidéoclip et que l'on appelle les *reels*<sup>54</sup>. Il s'agit de courtes vidéos généralement produites au cours de répétitions ou de séances de travail, qui ne durent habituellement que quelques secondes et où l'on peut voir, par exemple, un pas de danse, une *falseta*<sup>55</sup> de guitare ou une phrase de chant. Peut-être qu'avec ce dernier exemple, on assiste à un nouveau format d'objet flamenco, un objet original puisqu'inachevé, ne relevant ni de la performance ni de l'œuvre phonographique et n'ayant pas tant vocation à tenir lieu d'œuvre mais à être un instant capté, une trouvaille montrée, qui nous renvoie néanmoins à la performance et qui s'apparente à un retour à l'enregistrement-témoin ou document. Ce qui relevait auparavant davantage du lieu intime et privé de la répétition est ainsi exposé sur les réseaux sociaux et devient un objet public.

Cependant, on peut noter qu'au sein des objets et pratiques cités ici, il faudrait distinguer ce qui relève bien d'une production artistique flamenca nouvelle de ce qui vient simplement enrichir la culture flamenca par d'autres médiums (tels que les applications ou les sites Web), qui ne sont pas des productions artistiques à proprement parler. Ce sont des objets périphériques qui peuvent d'ailleurs encourager ou aider la production du flamenco, mais sans pour autant constituer eux-mêmes des objets artistiques. Le flamenco en tant que genre artistique repose en ce sens d'abord sur des spectacles et des enregistrements (y compris sous de nouvelles formes telles que les *reels*) ; ce sont ces objets que nous jugeons et qui sont les points de référence du débat esthétique. Mais il n'en reste pas moins que l'ensemble de ces nouveaux objets, même périphériques, concourent à la production du flamenco et jouent un rôle majeur dans son évolution en facilitant considérablement sa pratique, en permettant par exemple de développer des dispositions chez les artistes comme chez les spectateurs-auditeurs

---

51 Nous avons pu assister le dimanche 15 mai 2022, au Teatro Flamenco de Triana, à un exemple particulièrement éloquent de cette forme d'utilisation lors du spectacle *Flamencoña* du jeune *cantaor* Alejandro Villaescusa. Il s'agit d'un spectacle musical et théâtral de flamenco qui se présente comme une conférence sur l'humour dans le flamenco et au cours duquel l'artiste utilise les réseaux sociaux sur scène.

52 Même s'il existe depuis plus longtemps, le vidéoclip est un format d'enregistrement qui semble plutôt bien adapté à la diffusion sur Internet et qui ne cesse de se réinventer via la toile. Voir l'article de Luciana Colombo du présent numéro thématique.

53 Voir par exemple les vidéos artistiques de danse de la *bailaora* Cristina Hall, entre autres [White Bird](#) (2018).

54 Sur le modèle de l'application TikTok, les *reels* sont des créations vidéos qui consistent en de courtes séquences qui peuvent être éditées avec des effets, des commentaires et de la musique avant d'être publiées sur les réseaux. En anglais, *reels* signifie « bande » ou « bobine ». On trouve des *reels* dans tous les domaines, notamment celui artistique.

55 Une *falseta* est une mélodie jouée à la guitare (généralement introduite entre deux *letras*), puisée dans le répertoire traditionnel ou composée par le guitariste. Elle est aussi généralement une démonstration de virtuosité.

pour le comprendre et le pratiquer. En somme, grâce à ces objets périphériques, les propriétés esthétiques du flamenco sont plus facilement repérables.

Plus encore, on peut penser que les technologies actuelles et en particulier les supports numériques diffusés sur le Web influencent la pratique même du flamenco, au-delà de la seule fusion précédemment discutée. Les modes de transmission de plus en plus virtuels et massifs semblent en effet influencer le genre dans sa forme scénique, notamment en créant des effets de mode et des habitudes, que ce soit au niveau des *palos*<sup>56</sup> pratiqués, des *letras*<sup>57</sup> chantées ou des structures musicales effectuées<sup>58</sup>. Bien que ces effets existent depuis toujours dans l'histoire du flamenco – chaque période ayant par exemple ses *palos* à la mode<sup>59</sup> –, ils s'appliquent désormais à une communauté flamenca devenue mondiale, qui a accès de manière immédiate à des supports précis et complets, enregistrés et répétables tels que les vidéos et *reels* déjà mentionnés. Cette très large communauté est donc en mesure de prendre connaissance très rapidement des dernières créations, de cibler des *letras*, des *falsetas*, des jeux de pieds ou des structures précises et de les reproduire. La communication entre artistes flamencos du monde entier en est également facilitée puisque ces supports diffusent la codification flamenca (et peut-être, dans une certaine mesure, contribuent à la fixer et à l'homogénéiser<sup>60</sup>). Il est ainsi possible de jouer ensemble sans répétition préalable entre musiciens et danseurs de nationalités différentes. Le flamenco semble ainsi se composer de plus en plus d'un répertoire de pièces dites traditionnelles que les artistes maîtrisent et reproduisent et que l'on peut voir dans les *tablaos* du monde entier selon les mêmes structures, ou les mêmes types de *letras*<sup>61</sup>. Autrement dit, l'accès numérique semble fournir une base collective pour la pratique scénique du flamenco, internationale et que l'on a tendance à regrouper sous le terme

---

56 Terme souvent traduit par « type » (de flamenco). Il s'agit d'une forme du répertoire traditionnel, se définissant par un *compás* (sauf pour les chants libres), des caractéristiques mélodiques et harmoniques.

57 Ensemble des paroles d'une strophe, c'est donc dire le texte en lui-même. Par extension, ce terme s'utilise également pour désigner le texte et la mélodie qui l'accompagne.

58 On observe par exemple ces effets de mode lors des *tablaos* traditionnels : dès lors qu'un *palo* devient à la mode dans les *tablaos* sévillans, il sera quelques mois (voir quelques semaines) plus tard également très présent sur les scènes françaises. C'est ce qui semble se passer actuellement avec le *baile por romance*, très présent dans les *tablaos* sévillans (il s'agit de reprendre la structure du *baile de bulería por soleá*, mais avec des *letras* chantées de *romance*, n'ayant donc pas la même longueur ni les mêmes harmonies et ponctuations de la danse). Ce *baile por romance* était également très présent durant le festival Arte Flamenco de Mont-de-Marsan en 2024, par exemple dans le spectacle de la danseuse Mathilde Antón. On notera de plus qu'il s'agit souvent de la même *letra* chantée dont le premier *tercio* est « Se levantó el conde Niño ».

59 Par exemple, les créations *por malagueñas* foisonnaient à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ainsi que celles *por fandangos* dans les années 1930 et 1940. Aujourd'hui, le *palo* à la mode semble être sans conteste la *bulería*.

60 Il existe sur la codification flamenca de nombreuses vidéos pédagogiques telles que le [canal YouTube Guitarraflamenca.net](#) qui explique la structure des *bailles* et des *cantes* (voir cet exemple pour la structure du *baile por alegría*). Les canaux de ce type sont multiples et variés sur la toile.

61 Un exemple paradigmatique d'un *palo* extrêmement structuré serait celui du *baile por alegría* de Cádiz qui débute par une *falseta* introductive (mélodie de guitare) enchaînée à une *salida de cante* (présentation du chant) bien précise, le célèbre « tirititrán trán trán », puis à un *llamada* (appel de la danse). De cet appel découleront deux *letras* chantées, entrecoupées d'une *falseta*. La deuxième partie du *baile* est constituée d'un *silencio* (partie lente jouée et dansée, en mode mineur alors que l'ensemble de l'*alegría* est en mode majeur), d'une *escobilla* (partie dansée caractérisée par la virtuosité des jeux de pieds) et d'une partie *por bulería* de Cádiz (partie plus rapide, à la fois chantée et dansée) pour terminer.

de flamenco traditionnel. Parallèlement, ce répertoire dit traditionnel et qui constitue une base commune aux *aficionados* du monde entier connaît bien sûr des phénomènes de transculturalité<sup>62</sup> et est donc également réapproprié localement comme illustré précédemment par le travail de la chanteuse Farnaz Ohadi<sup>63</sup>.

Enfin, dans les conséquences des technologies numériques et cybernétiques, il convient de citer de nouvelles pratiques d'écoute, notamment celle de la *playlist* permise par les plateformes de *streaming* : le flamenco s'insère alors dans des listes de morceaux, généralement faites par un auditeur, et dans lesquelles vont possiblement se côtoyer une multitude d'autres genres, tous étant alors mis sur le même plan. L'écoute via la *playlist* n'est plus tout à fait caractérisée par une certaine homogénéité stylistique, comme c'était le cas durant l'écoute d'un album<sup>64</sup>. La *playlist* rend souvent compte de contrastes importants entre les titres qui la composent puisque ce qui en assure une certaine unité est généralement le seul goût de l'auditeur qui la crée. Elle sera donc composée au fur et à mesure du parcours musical de cet auditeur, parcours qui non seulement ne cesse de s'enrichir, mais qui de plus peut se révéler particulièrement hétérogène. Le flamenco, en ayant la possibilité d'être mélangé à d'autres genres au sein d'une même *playlist*, ne fait donc plus forcément l'objet d'une écoute spécialisée par des *aficionados*. En investissant ces nouveaux lieux d'écoute que sont les plateformes de *streaming*, il est peu à peu considéré comme un genre musical parmi d'autres, plutôt que comme une musique traditionnelle, locale et spécialisée. L'impact des nouvelles technologies et en particulier du Web qui permet la diffusion d'enregistrements audio et vidéos semble ainsi être de modifier les modes de transmission, la réception, les contenus et les formes mêmes de l'expression artistique flamenca.

## CONCLUSION

On pourrait penser que les changements de supports de diffusion ne sont que des questions d'ordre technique n'impactant en rien le fonctionnement esthétique d'un art. Cependant, non seulement nos habitudes et styles de vie sont fortement conditionnés par les changements d'échelle rendus possibles grâce à l'avènement des technologies, mais les supports de diffusion transforment aussi les modes de production, impactant le genre lui-même et bouleversant ainsi nos critères d'identification de ce qui est ou non du flamenco.

Nous venons de voir que le flamenco n'est plus seulement un art de la scène : il peut prendre différentes formes passant du statut de performance scénique à celui

---

62 La transculturalité de la musique peut prendre différentes formes, parmi lesquelles Isabelle Marc retient l'écoute transculturelle, la traduction ou l'adaptation, la reprise transculturelle et l'émulation stylistique. Voir Marc 2015.

63 On pourrait également citer le travail de la chanteuse germano-syrienne Ebla Boul qui fusionne le flamenco et la musique syrienne, voir son travail présenté sur [Instagram @ebla\\_official](#).

64 Cependant, les applications (telles que Deezer ou Spotify) produisent elles-mêmes certaines *playlists* aujourd'hui, en fonction des données d'écoute des auditeurs, prétendant donc se fonder sur une certaine homogénéité stylistique (morceaux d'un même artiste ; morceaux appartenant à la même classification du point de vue du genre musical ; morceaux d'une même année ; morceaux chantés dans une même langue ; etc.).



d'œuvre phonographique, puis à celui d'objet virtuel, complexifiant ainsi son mode d'existence, notamment par le décalage temporel et/ou spatial entre sa production et sa réception. Avec cette ouverture à différentes formes, il se produit des transformations dans la manière dont le flamenco est produit, diffusé et écouté, de sorte que l'on peut dire que les supports techniques bouleversent non seulement la diffusion des musiques, mais également leur mode de fonctionnement, leur statut ontologique et nos pratiques d'écoute.

Enfin, les différentes technologies que le flamenco a été amené à rencontrer au cours de son histoire remettent sans cesse en question sa définition et nous invitent à repenser son statut d'art traditionnel, local et de transmission orale. D'une part, il n'est plus la pratique exclusivement scénique d'une certaine communauté occupant un territoire précis, mais il est plutôt diffusé et pratiqué dans de nombreux pays du monde. D'autre part, sa transmission s'appuie grandement aujourd'hui non plus sur une transmission directe par imitation, mais sur des enregistrements qui semblent constituer un répertoire de référence et qui sont accessibles partout dans le monde grâce au réseau Internet, créant dans la foulée des effets de mode au sein même du genre et influençant l'évolution de sa pratique scénique.

Les transformations induites par les technologies d'enregistrement et de diffusion ne sont pas seulement propres au flamenco, mais montrent néanmoins que le flamenco s'insère dans une histoire de la musique et de l'art bien plus générale : il s'agit d'un genre artistique initialement oral et performatif qui rencontre des technologies lui permettant de continuer à exister en tant que pratique artistique bien vivante, c'est-à-dire créatrice. Bien plus qu'une archive témoignant du passé, le flamenco demeure alors un genre éminemment actuel et en constante évolution.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arbelos, Carlos (1999), « El arte flamenco en los medios de comunicación », *Revista de Flamencología*, n° 9, p. 27-46.
- Arbelos, Carlos (2000), « Compás flamenco en la Web de Internet », *El Olivo*, n° 84, p. 35.
- Arbelos, Carlos (2006), « Historia de los medios de comunicación y...El flamenco en Granada », *El Olivo*, n° 142, p. 27.
- Arbo, Alessandro (2017), « “Enregistrement-document” ou “enregistrement œuvre” ? Un problème épistémique », dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay (dir.), *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, p. 15-36.
- Arbo, Alessandro (2020), « Ce que le web fait aux œuvres musicales », dans Alessandro Arbo et Alessandro Bertinetto (dir.), *De Musica*, « Penser la musique à l'ère du web », vol. XXIV, n° 2, p. 9-36.
- Cruces Roldán, Cristina (2017), *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Séville, Editorial Universidad de Sevilla.
- Darsel, Sandrine (2014), « Musique et enregistrement. Une exploration goodmanienne des musiques du monde », dans Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, p. 185-203.
- Darsel, Sandrine (2022), « L'art numérique. Implications ontologiques et épistémologiques de la virtualisation », *Klesis – Revue philosophique*, « Objets, œuvres, et mondes virtuels. Problèmes esthétiques », vol. 52, <https://www.revue-klesis.org/pdf/klesis-52-virtuel-darsel-art-ere-numerique-implications-ontologiques-epistemologiques-virtualisation.pdf>.

- Davies, Stephen (2014), « Ontologie des œuvres musicales », dans Alessandro Arbo et Marcello Ruta (dir.), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, p. 157-182.
- Farnié, Diego (2005), *Les nouvelles voies du flamenco. Une musique traditionnelle à l'épreuve de la commercialisation (1975-2005)*, thèse de doctorat, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle.
- Fernández, Lola (2004), *Théorie musicale du flamenco*, San Lorenzo de El Escorial, Editorial Acordes Concert.
- Frayssinet-Savy, Corinne (2001), « De l'hybridation à la translittéralité. Le tango : un *cante flamenco* », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 13, p. 119-137.
- Frayssinet-Savy, Corinne (2008), « Le paradoxe de la performance flamenca », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 21, 67-85.
- Gamboa, Manuel (2005), *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe.
- Gayraud, Agnès (2018), *Dialectique de la pop*, Paris, La découverte/Cité de la musique-Philharmonie de Paris.
- Grimaldos, Alfredo ([2010]2014), *Flamenco. Une histoire sociale*, Saint-Sulpice-la-Pointe, Les Fondateurs de Brique.
- Laborde, Denis (1997), « Les sirènes de la *world music* », *Les cahiers de médiologie*, vol. 3, n° 1, p. 243-252.
- Leblon, Bernard (1995), *Flamenco*, Arles, Cité de la Musique/Actes Sud.
- Mairena, Antonio, et Ricardo Molina (1971), *Mundo y formas del cante flamenco*, Grenade/Séville, Librería Al-Andalus.
- Marc, Isabelle (2015), « Travelling Songs. On Popular Music Transfer and Translation », *Journal of the International Association for the Study of Popular Music*, vol. 5 n° 2, p. 3-21.
- McLuhan, Marshall ([1964]2015), *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Paris, Points Essais.
- Pouivet, Roger (2010), *Philosophie du rock*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Reynolds, Simon (2012), *Retromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille, Le mot et le reste.
- Steingress, Gerhard (1993), *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco.
- Tournès, Ludovic (2008), *Du phonographe au MP3, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Une histoire de la musique enregistrée*, Paris, Autrement.
- Valery, Paul ([1928]1960), « La conquête de l'ubiquité », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, tome II, p. 1283-1287.
- Vergillos, Juan (2021), *Nueva historia del flamenco*, Cordoba, Almuzara.
- Worms, Claude (2021), *Introduction musicale au flamenco*, Limoges, Pulim.