Université de Montréal

Étude ethnographique du flamenco à Montréal : apprentissage et justifications d'une pratique

par
Francis Leclerc

Faculté de Musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de : M.A
en musique
option ethnomusicologie

Janvier 2006

© Francis Leclerc, 2006

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Étude ethnographique de la pratique du flamenco à Montréal :
apprentissage et justifications d'une pratique

présenté par :

Francis Leclerc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

……..
président-rapporteur

……..
directeur de recherche

……...
membre du jury

Sommaire

Le présent mémoire est divisé en deux parties. La première traite de la problématique de l'apprentissage et de l'enseignement du flamenco chez les Montréalais. Nous nous sommes attardé aux lieux d'apprentissage, qui se trouvent autant à Montréal qu'en Espagne, ainsi qu'aux modes d'apprentissage, et nous concluons qu'apprendre le flamenco pour un Montréalais est un processus essentiellement autodidacte (utilisation d'enregistrements et pratique personnelle rigoureuse), bien qu'il s'effectue aussi par un encadrement maître-élève. Dans le but de parfaire sa technique et son répertoire et de bénéficier d'une plus grande crédibilité, l'étranger effectuera un séjour d'apprentissage en Espagne, à l'intérieur duquel il devra composer graduellement et en toute humilité avec les idées, vraies ou fausses, ancrées sur ce terrain. Par la suite, lorsque les Montréalais transmettent le savoir à leur tour, l'aspect rythmique et la maîtrise technique du flamenco sont parmi les points importants dans le choix de ce qui est montré, en plus de constituer pour la communauté flamenca des critères d'évaluation de la performance.

À partir de deux hypothèses parmi les plus répandues : le besoin d'appartenance à une communauté et l'attirance envers la souffrance du flamenco ou envers la possibilité de l'exprimer, l'objectif de la deuxième partie est d'éclaircir pourquoi les artistes montréalais pratiquent le flamenco. Nous avons conclu que, dans une certaine mesure, le sentiment d'appartenance s'avère important, mais que des aspects comme l'attirance envers les propriétés musicales et esthétiques du flamenco de même qu'envers la maîtrise technique sont plus déterminants. Nous remarquons aussi que l'évolution du sentiment d'appartenance est compromise par une attitude de type individualiste causée par l'enjeu économique sous-jacent à la pratique, et ce, autant dans l'enseignement que sur la scène professionnelle. Quant à l'hypothèse de la souffrance, la majorité des répondants ont mentionné que le flamenco montréalais n'exprime pas la souffrance et que l'intensité dégagée lors d'une performance flamenca peut se justifier notamment par l'aspect physique de la danse flamenca ainsi par la chimie entre les artistes.

Mots-clés : Performance, souffrance, émotions, transmission, danse, guitare, valeurs.

Summary

This master's thesis consists of two parts. The first examines the study of the flamenco tradition by Montrealers. We researched the sites of instruction – located in Montreal and in Spain – as well as the various learning processes. We have noted that the Montrealer's learning process, involving many methods, is largely based on self-teaching: in addition to the master-student relationship, the use of sound recordings and rigorous practice is significant. In order to perfect his technique and broaden his repertoire, as well as to reinforce his credibility, the foreigner eventually studies in Spain. Here, he must to learn to adapt gradually, in all humility, to the deeply rooted ideas of this milieu, whether true or not. When the Montrealer later seeks to transmit this knowledge, he will primarily communicate the rhythmic aspect of the music and the mastery of flamenco technique; these elements also form for the community the chief evaluation criteria of a musical performance.

Based upon two of the most widespread hypotheses – the need for belonging to a community and the appeal of flamenco's suffering, or its need for expression – the second part attempts to unearth why Montrealers practice flamenco. We conclude that while the sense of community belonging is important, foremost lies the appreciation of the musical and aesthetic properties of the art form itself and its of technical mastery. We have noted that the sense of belonging is compromised by an individualistic attitude caused by the economic situation underlying flamenco practice, as much in teaching as on the professional scene. Furthermore, most respondents mention that flamenco in Montreal does not express suffering, and that the intensity of a flamenco performance depends highly upon the physical aspect of the dance, as well as on the chemistry between the artists.

Keywords: Performance, suffering, emotions, transmission, dance, guitar, values.

Remerciements

Aux artistes qui ont participé avec enthousiasme et générosité aux entretiens :

Aurélie Brunelle
Rae Bowhay
Bob Benson
Sonia Del Rio
Paul Dumais
Marcos Marin
Lina Moros
Marcel Planté
Pascale Roy
Geneviève Shields
Martin Trudel
Normand Vanasse

À Philip Tagg,
pour tout ce qu'il m'a transmis, en plus de la générosité et la compréhension

À Monique Desroches et Jean-Jacques Nattiez,
pour m'avoir introduit avec passion aux fondements de la discipline de l'ethnomusicologie en plus de m'avoir fourni les outils nécessaires à la réalisation de cette recherche

À Isabelle,
pour les lectures et les commentaires constructifs

Et à ma famille pour son support continuel

Table des matières

Introduction **1**

Démarche personnelle 3
Mises au point à propos de l'exotisme 4
Quelques concepts épistémologiques 6
Bornes d'analyses 8

Le terrain 9
L'observateur participant 9
Le choix des informateurs 11

Méthode 13
Le traitement des réponses obtenues : les tableaux comparatifs 13
La synthèse des réponses obtenues 14
La création des tableaux 14
Les données statistiques des réponses 15

Objectifs visés 17

Première Partie : l'apprentissage du flamenco **20**

Chapitre 1 : Lieux et modes d'apprentissage 20

1.1 Le stade d'apprenti et le niveau jugé avancé : précisions sur le classement par niveau 21
1.2 Lieux d'apprentissage 22
1.3 Modes d'apprentissage 23
1.3.1 Description des modes d'apprentissages 24
1.3.2 La relation maître-élève 25
1.3.3 La pratique personnelle et en groupe 26
1.3.4 Les stages donnés par des artistes internationaux 27
1.3.5 Les médiums d'apprentissage : disque — vidéos et publications écrites 28
1.3.6 Internet 31
1.3.7 Les troupes itinérantes 32

Chapitre 2 : Le séjour en Espagne 33

2.0 Introduction 34

2.1 Pourquoi aller en Espagne ? 35
2.1.1 Analyse d'une critique 37

2.2 Aller en Espagne, une problématique à la fois identitaire et économique 39
2.2.1 Gitans ou Espagnols ? Précisions sur l'angle d'approche de la problématique identitaire 40

2.3 La problématique identitaire dans la transmission du savoir 42
2.3.1 La nécessité de s'intégrer à un certain niveau dans la communauté : l'acte d'humilité 44

2.4 L'industrie du flamenco en Andalousie : deux exemples d'impacts négatifs sur l'apprentissage du flamenco par les étrangers 47

2.4.1 Combler les attentes de l'étranger 48
2.4.2 Le marchandage des connaissances 49

2.5 Conclusion 51

Chapitre 3 : L'enseignement du flamenco à Montréal : les non-Espagnols en tant que transmetteurs du savoir 53

Introduction 54

3.1 Le cadre de l'enseignement du flamenco à Montréal 55
3.1.1 La danse 55
3.1.2 La guitare 56
3.1.3 La maîtrise du rythme et la connaissance structurelle par l'apprentissage des *palmas* 56

3.2 Le contenu du savoir 57
3.2.1 Le rythme 58
3.2.2 La technique et le rôle propre à toutes les composantes de l'ensemble flamenco 60
3.2.3 L'*esprit* flamenco 62
3.2.4 Improviser 64
3.2.5 La connaissance historique 65

3.3 Transmission du savoir / critères d'évaluation 66

3.4 Contenu et modes d'apprentissage : synthèse 66

Chapitre 4 : L'enseignement du flamenco à Montréal : critique des informateurs 69

4.1 Le facteur économique 70
4.2 La naïveté 71

Conclusion de la première partie 73

Deuxième Partie : pourquoi le flamenco ? 76

Introduction 77

Chapitre 5 : La prise de contact et les éléments préférés 78

5.1 Le premier contact avec le flamenco 79
5.1.1 L'opportunité de pratiquer un nouveau style de musique ou de danse 79
5.1.2 Les disques, les films et les spectacles 81
5.1.3 Le contexte familial 81

5.2 Les éléments préférés du flamenco 82
5.2.1 Le rythme 84
5.2.2 Le flamenco, un art « complet » 85
5.2.3 La maîtrise technique 85
5.2.4 L'interaction entre le public et les artistes 86
5.2.5 La complicité entre les musiciens 87
5.2.6 L'improvisation 87
5.2.7 La force 88
5.2.8 La simplicité 88

5.3 Conclusion : le flamenco *heavy metal* 88

Chapitre 6 : Les valeurs du flamenco 91

Introduction 92

6.1 Description des valeurs 93
6.1.1 La générosité 93
6.1.2 Le respect de l'autre : humilité et sobriété 95
6.1.3 Le respect de la tradition 97

6.2 Le sentiment d'appartenance 97
6.2.1 L'individualisme 100
6.2.2 L'enjeu économique 101
6.2.3 La place de la relève 102
6.2.4 L'attrait du flamenco en tant qu'objet esthétique : la justification de la pratique autrement que par le sentiment d'appartenance 105

6.3 La souffrance 106
6.3.1 Pourquoi parler de la souffrance ? 107
6.3.2 La souffrance comme élément stylistique du flamenco 109
6.3.3 Le flamenco à Montréal exprime t-il la souffrance ? 110
6.3.4 L'intensité du flamenco 113

Conclusion générale 116
Critères d'évaluation 118

Liste des annexes

Annexe 1 : Le questionnaire xii
Annexe 2 : Glossaire xiv
Annexe 3 : Les informateurs xvii

Liste des tableaux

Tableau I :	Lieux d'apprentissage du flamenco	22
Tableau II :	Le contenu de l'apprentissage du flamenco à Montréal	59
Tableau III :	Le contenu et les moyens d'apprentissage	68
Tableau IV :	Les éléments préférés du flamenco chez les artistes interrogés	83
Tableau V :	Le flamenco *heavy metal*	89
Tableau VI :	Les valeurs du flamenco à Montréal	94
Tableau VII :	Critères d'évaluation d'une performance flamenca à Montréal	119

INTRODUCTION

> *Canadá es hoy uno de los países donde el flamenco está floreciendo con mayor intensidad. Con una historia muy joven, el flamenco empieza a brotar en este rincón del mundo con ganas. Sin pretensión de encontrar una trayectoria similar a la de países como México, Argentina o Estados Unidos, Canadá va siendo considerada un potencial, tanto para los propios canadienses como para los artistas y profesionales internacionales. Montreal, Vancouver y Toronto, ciudades que empiezan a despuntar con una particular historia, aunque casi independiente la una de la otra, debido al vasto territorio que existe entre ellas, y que además las separa de España, país con el que intentan incrementar el contacto.*[1]
>
> Le Canada est aujourd'hui l'un des pays où le flamenco fleurit avec la plus grande intensité. Depuis quelque temps, le flamenco commence à pousser dans cette partie du monde avec beaucoup de volonté. Sans avoir la prétention d'imiter le parcours des pays comme le Mexique, l'Argentine ou les États-Unis, le Canada possède un potentiel autant pour les artistes canadiens eux-mêmes que pour les artistes internationaux. Montréal, Vancouver et Toronto sont des villes qui commence à avoir chacune une histoire particulière, presque indépendante l'une de l'autre, à cause de l'immense territoire qui les sépare, en plus de la distance qui les sépare de l'Espagne, pays avec lequel elles tentent de renforcer les liens de plus en plus.[2]

Tango au Danemark, musique celtique en Allemagne, salsa au Japon ou flamenco à Montréal[3] : la popularité de ces pratiques musicales[4] hors de leur territoire d'origine incite à questionner la raison d'être du choix de ces musiques d'ailleurs. En d'autres mots, pourquoi les flamenquistes montréalais par exemple n'apprennent-ils pas de danses traditionnelles québécoises, partie de leur patrimoine culturel, au lieu du flamenco, qui relève de la culture andalouse ? Que pouvons-nous découvrir dans le flamenco qui puisse expliquer qu'il soit pratiqué si loin de l'Espagne ? Que se dégage-t-il de l'objet musical lui-même ou que véhicule le

[1] Jiménez, Carmen, http://www.flamenco-world.com/magazine/about/canada/ecanad07052004-1.htm 2005/10/24.
[2] Traduction personnelle.
[3] Le lecteur pourra consulter aussi : Juste-Constant (1996), Cano (1998), Pietrobruno (2001), Román Velasquez (1998), Gilmoure (1998).

[4] Le terme « pratique musicale » est préféré à « style musical » car, dans plusieurs cas, il ne s'agit pas seulement d'apprendre la musique, mais aussi les valeurs et une partie du mode de vie qui vient avec, ce qui a pour impact que beaucoup de personnes vont, jusqu'à un certain point, modifier leur façon de vivre pour qu'elle soit en harmonie avec les valeurs de la pratique musicale étrangère qu'il sont en train de maîtriser.

flamenco sur le plan des valeurs et de l' « attitude » pour que l'on puisse arriver à expliquer que des personnes non-espagnoles, vivant de l'autre côté de l'océan Atlantique, entreprennent de passer une partie importante de leur vie à tâcher de comprendre et à maîtriser cet art complexe, particulièrement sur le plan de la technique d'exécution ?

Ce phénomène, la communauté flamenca espagnole s'y intéresse elle-même, d'où la publication d'un article par le plus important magazine flamenco en ligne (|flamenco-world.com|) et duquel a été extraite la citation en début du mémoire. Dans cet extrait, en plus de souligner la proximité du lien avec l'Espagne, l'auteur remarque aussi que le flamenco au Canada est autant pratiqué par les Canadiens eux-mêmes que par des artistes espagnols en visite: « *Canadá va siendo considerada un potencial, tanto para los propios canadienses como para los artistas y profesionales internacionales* ». Enfin, l'auteur espagnol a souligné que la façon dont le flamenco est pratiqué dans chacune des principales villes canadiennes telles que Vancouver, Toronto et Montréal se distingue en raison de l'éloignement de ces villes l'une de l'autre et à cause de leurs histoires respectives : « *Ciudades que empiezan a despuntar con una particular historia, aunque casi independiente la una de la otra, debido al vasto territorio que existe entre ellas* ».

De ces trois villes canadiennes où se pratique le flamenco, c'est de Montréal et en compagnie de douze artistes de la communauté flamenca montréalaise que nous traiterons dans ce mémoire, tentant de répondre au « comment » et au « pourquoi » de la pratique en question.

Démarche personnelle

Après avoir terminé mes études en guitare classique il y a maintenant plus de trois ans, j'ai décidé de poursuivre mon cheminement avec l'apprentissage rigoureux du flamenco. En plus d'avoir eu à maîtriser la technique et d'apprendre le langage musical et structurel, j'ai aussi eu le désir d'effectuer des recherches plus approfondies sur le flamenco sur le plan théorique. Or je tenais à le faire de façon rigoureuse, d'où l'initiative de m'inscrire à la maîtrise en ethnomusicologie dans le

but de rédiger un mémoire sur une problématique reliée au flamenco. Au tout début, je voulais appliquer une approche de type historique, mais, en prenant connaissance de la diversité des approches dans le domaine de l'ethnomusicologie, je me suis rendu compte que, dans le milieu flamenco même où j'évoluais, soit la communauté flamenca de Montréal, il pouvait y avoir une multitude de problématiques à traiter et qu'il n'était donc pas indispensable que je me rende en Espagne pour effectuer des recherches sur le flamenco qui s'avéreraient pertinentes. J'ai ainsi pris la décision d'effectuer un terrain chez moi, à Montréal, en me penchant sur une problématique qui m'est plutôt familière, soit le flamenco hors de l'Espagne *pratiqué* par des Québécois.

Mises au point à propos de l'exotisme

À part le fait d'être moi-même un Québécois pratiquant le flamenco hors des frontières de l'Espagne, plusieurs autres raisons ont aussi motivé le choix de mon sujet. Parmi celles-là, le fait que les seuls travaux ou articles concernant le rapport entre les non-Espagnols et le flamenco consistent en l'analyse de sa réception chez le grand public (Mitchell, 1994; Washabaugh, 1995 et Deval, 1989). Bien qu'il y ait une complémentarité entre l'intérêt que porte le grand public étranger vis-à-vis le flamenco et l'intérêt des artistes qui le pratiquent, analyser uniquement la réception du grand public s'avère selon moi insuffisant pour comprendre ce qui justifie la pratique du flamenco à l'étranger.

Par exemple, l'exotisme s'avère l'argument le plus populaire pour justifier la popularité des musiques d'ailleurs en Occident. Pour le flamenco, les symboles d'exotisme ont été très bien ciblés dans l'essai de Frédéric Deval[5], par exemple : les robes à pois et les castagnettes, la sensualité andalouse, l' « orientalisme » andalou, etc. À cela, nous pouvons faire l'ajout des termes évocateurs tels que : « gitans », « nomade », « souffrance », « fierté », « feu », « *puro* » et bien d'autres qui meublent les affiches de spectacles et les couvertures de livres sur le sujet afin de vendre au public l'exotisme du flamenco.

[5] Deval (1989 : 25).

Il est fort possible que l'exotisme du flamenco, ou celui que toute autre musique est apte à suggérer, puisse justifier l'attirance envers l'objet au départ, mais, l'attrait de l'exotisme finira par se consumer complètement et ne pourra justifier à lui seul toutes les années de pratique des personnes de mon groupe cible.

Par conséquent, trop peu se sont intéressés aux artistes non-espagnols qui pratiquent le flamenco de façon rigoureuse et dont plusieurs, sur scène, arrivent à le transmettre au public avec leur touche personnelle et à créer leur propre matériel à partir de ce langage qui leur était totalement étranger au départ. Cela, plusieurs flamenquistes montréalais y arrivent et je crois qu'ils méritent eux aussi d'avoir la parole à propos de l'art qu'ils *pratiquent*. Dans certains cas, il est même possible de trouver des exemples d'articles dans lesquels la pratique du flamenco par les non-Espagnols à l'extérieur de l'Espagne est en quelque sorte diminuée, comme le démontre un extrait de cet article rédigé par Ignazio Macchiarella, dans lequel il observe que :

> Des écoles de flamenco ont été créées un peu partout en Europe, favorisant une sorte de standardisation de ce répertoire, à tel point qu'aujourd'hui, il ne représente souvent plus qu'une pâle image de l'original, mais son exécution reste un divertissement musical très recherché par de nombreux jeunes.[6]

Dans cet extrait, on porte un jugement de valeur sur la qualité du flamenco pratiqué par les étrangers en le qualifiant de « pâle copie de l'original ». Je tiens à préciser que le flamenco à l'étranger peut très bien être le fruit d'un processus de création tout à fait authentique de la part des artistes et c'est les sous-estimer considérablement que de mentionner qu'ils ne font que de la « copie ». De plus, le fait de justifier la pratique du flamenco par les étrangers uniquement comme étant un « divertissement » est loin de s'appliquer à la majorité. Cette justification pourrait peut-être s'appliquer davantage au grand public qui assiste aux spectacles, mais est-ce que le flamenco n'est qu'un divertissement pour quelqu'un qui le fait professionnellement depuis vingt ans par exemple ?

---

[6] Macchiarella (2003 : 1317).

Quelques concepts épistémologiques

La problématique concernant les personnes qui pratiquent une tradition musicale en dehors de leur territoire originel et, qui plus est, n'ont pas grandi dans cette culture, n'a pas bénéficié de nombreuses pages dans la littérature ethnomusicologique. En effet, lorsque j'étais à la recherche de sources pour la rédaction du présent mémoire, tout ce que je réussissais à trouver concernant les musiques pratiquées hors de leur région ou de leur pays d'origine traitait surtout des artistes de la diaspora. Or, j'ai constaté qu'il existait peu de travaux effectués concernant les traditions musicales pratiquées hors de leur lieu d'origine, mais, cette fois, par des étrangers.

À Montréal, le flamenco est l'affaire des Québécois, donc la question de l'immigration ne s'applique pas et si j'avais voulu étudier le cas des Espagnols pratiquant le flamenco à Montréal, je n'aurais eu accès qu'à trois personnes, toutes intégrées dans la société québécoise depuis de nombreuses années, dont deux depuis l'enfance[7]. Par conséquent, le fait que je ne trouve que très peu de documentation concernant les musiques étrangères pratiquées par des Québécois ou autres Occidentaux a confirmé la pertinence de mon sujet de recherche. Cela justifie également que le témoignage des personnes de mon groupe cible sera la source principale du contenu de mon mémoire.

Parmi les concepts théoriques se rapprochant le plus de ma problématique, il y a celui de la « territorialité » (Badie, 1995). Dans son ouvrage, Badie met en doute la pertinence d'associer les peuples ou les clans à des territoires précis[8]. Bien que l'auteur s'en tienne à la dimension plutôt politique du territoire, nous pouvons extrapoler le concept de territorialité à la dimension culturelle en évitant d'associer constamment une pratique culturelle à un espace géographique défini, mais plutôt en incluant l'ensemble des endroits où elle peut être pratiquée dans le monde[9].

---

[7] Cependant, Marcel Planté m'a raconté que parmi les sept milles membres de la communauté hispanique de Montréal, il existerait au moins six ou sept chanteurs de flamenco mais qui ne désirent pas chanter professionnellement.

[8] Badie (1995 : 75-80).

[9] Voir aussi Fournier (2003 : 308-311).

Cela permet de nous rendre compte de l'ampleur globale de certaines pratiques musicales à travers le monde, ampleur qui se situe bien au-delà de l'espace géographique auquel on a tendance à attribuer ces pratiques musicales. De plus, le fait de limiter géographiquement la définition d'une pratique musicale peut indirectement nuire ou, à tout le moins, minimiser la façon dont on perçoit cette pratique hors de l'espace géographique auquel on l'associe, comme nous avons pu le constater plus tôt avec l'article d'Ignazio Macchiarella.

La pertinence de tenir compte d'une pratique musicale dans l'ensemble des lieux où elle est pratiquée se vérifie notamment dans les recherches qui ont été effectuées sur le tango, dont on reconnaît maintenant deux types. Le premier, le *tango porteño*, a pignon sur rue à *Buenos Aires* et le deuxième, appelé tango « transculturel » ou tango « nomade », est celui pratiqué partout dans le monde et dont la caractéristique est d'être plus perméable aux influences des endroits où il accoste (Pelinski, 1995). En tenant compte des éléments locaux dont le tango s'est empreint au fil de sa migration, le lien avec l'Argentine, plus spécifiquement avec *Buenos Aires*, n'était plus suffisant pour définir le tango dans son ensemble. Il fallait alors en définir un deuxième type qui ne se définissait plus par ce lieu d'origine.

En ce qui concerne le flamenco, je ne crois pas que nous puissions parler de flamenco « transculturel » qui aurait une couleur typiquement montréalaise car l'Espagne demeure toujours le centre polarisant des communautés flamencas dans le monde et la jeune communauté montréalaise s'y réfère constamment. De plus, la migration du flamenco hors de l'Espagne est un phénomène récent, depuis les années soixante environ, tandis qu'on retrouve des témoignages de la présence du tango à Paris dès le début du XXe siècle[10] par exemple.

En plus du concept de territorialité musicale, celui de la transculturalité (Kartomi, 1994) se situe également à proximité de la problématique que je traite. La transculturalité s'attarde sur les résultats du contact entre une ou plusieurs cultures sur une période de temps prolongée ainsi que sur les conséquences de ces contacts sur les

[10] Humbert (1995 : 109).

pratiques, notamment en ce qui concerne le répertoire, la transmission et la représentation symbolique[11].

Je n'aurai pas recours comme tel au concept de transculturalité dans ce mémoire, car, en dépit du fait que le flamenco soit pratiqué dans un autre pays que l'Espagne, donc de l'hypothèse envisageable selon laquelle le flamenco subisse des transformations au contact d'autres styles, la migration du flamenco au Canada ne signifie pas pour autant qu'il y ait eu un contact réel entre le flamenco et d'autres styles musicaux d'où pourraient découler des transformations stylistiques notables.

Par contre, la grille d'analyse que Kartomi a dressée pour analyser les répercussions des processus de transculturation des pratiques musicales s'avère pertinente pour mon terrain de recherche. Par exemple, les modes d'apprentissage peuvent différer d'un territoire à l'autre (le recours aux enregistrements est chose courante à Montréal, mais peu pertinente en Espagne) et aussi la représentation symbolique qui, dans le nouveau territoire, sera altérée ou absente, comme la signification de certains genres par exemple. Il est donc possible d'observer que, lorsqu'une pratique musicale est *importée* dans une nouvelle partie du monde, il peut très bien y avoir des changements dans certains aspects de la pratique sans que l'objet lui-même ne subisse de transformations stylistiques notables.

Bornes d'analyses

Il est important que le lecteur tienne compte que ce mémoire constitue un point de départ, qu'il constitue les fondations sur lesquelles je vais construire de futures recherches en appliquant d'autres angles d'analyse qui n'ont pas été privilégiés dans le présent travail. Premièrement, étant donné que la présente recherche est la première effectuée sur ce terrain, j'ai voulu privilégier une approche globale en tenant compte des consensus et des dissensions de *tout* le groupe cible. Par conséquent, je n'ai donc pas opposé les réponses des danseurs vis-à-vis celles des musiciens, ni abordé systématiquement la différence entre les générations, quoique certaines dissensions relevées puissent être reliées à l'un ou l'autre de ces aspects.

[11] Kartomi, Margaret et Stephen Blum (1994 : Préface).

De plus, je n'ai pas tenu compte des facteurs démographiques tels que le sexe ou le niveau social des personnes interrogées et je suis peu à l'aise de même que peu convaincu de la pertinence de cette approche. Par exemple, dans un article sur la pratique du tango à Montréal rédigé par Pierre Monette, ce dernier est allé d'une hypothèse selon laquelle les gens qui pratiquent ou sont attirés par le tango sont des petits-bourgeois, situés dans une ambiguïté entre la classe ouvrière dont ils sont issus et la bourgeoisie où ils se situent maintenant grâce à leur éducation, ambiguïté dont est aussi fait le tango : « Le tango, lui aussi ambigu, car à la fois dépassé et contemporain, kitsch et classe, tendresse et férocité et attirance et répulsion[12] ».

J'exprime de fortes réserves devant le fait de justifier la pratique du tango à Montréal par l'appartenance à une classe sociale en particulier et une telle façon de justifier cette pratique n'est pas sans me rappeler les écrits d'Adorno sur la musique populaire et le jazz[13]. Au lieu de se faire l'herméneute du phénomène, pourquoi ne pas commencer par demander aux acteurs eux-mêmes les raisons qui motivent cet intérêt pour le tango?

Le Terrain

Mon statut d'observateur participant

Bien que les entrevues aient été effectuées sur une période allant de décembre 2004 à février 2005, mon terrain a plutôt débuté à partir du moment où je suis venu vivre à Montréal et que je me suis joint graduellement à la communauté flamenca en tant que guitariste, soit depuis septembre 2003. Dans la communauté, j'ai donc une position à la fois de chercheur et de musicien. Cette situation comporte son lot d'avantages et d'inconvénients. Premièrement, faire partie de la communauté comme musicien m'a permis d'être déjà au fait des préoccupations du terrain et ce, bien avant que les personnes ne m'en fassent part dans les entrevues, ce qui a guidé mon choix des problématiques à traiter pour la rédaction du questionnaire et du mémoire car je

[12] Monette (1995 : 368-369).
[13] Adorno (1994).

tenais à aborder des problématiques qui étaient non seulement pertinentes pour la recherche, mais également significatives pour la communauté flamenca elle-même.

Le deuxième point positif de ma double situation est que le fait d'effectuer ces entrevues m'a permis de rencontrer des gens que je n'aurais rencontrés que beaucoup plus tard et aussi de les rencontrer d'une façon plus privilégiée. Par conséquent, le lien de confiance que j'ai créé avec eux m'a permis d'accélérer en quelque sorte mon propre processus d'intégration dans la communauté car je n'habitais à Montréal que depuis deux ans au moment d'effectuer les entrevues.

Enfin, le fait que je sois un guitariste flamenco m'a permis d'avoir davantage de crédibilité auprès de mes informateurs car je connaissais déjà le vocabulaire flamenco ainsi que les exigences de la pratique comme l'importance de maîtriser le *compás*[14] ou la technique d'exécution. Par conséquent, mes informateurs n'avaient que peu besoin de s'ajuster à moi, ce qui a permis dans la plupart des cas d'aller plus au fond des choses.

Ma double position de musicien et de chercheur a aussi eu ses inconvénients. Comme vous verrez dans le mémoire, la communauté flamenca montréalaise, comme bien d'autres, est constituée de plusieurs clans et je devais m'efforcer de rester neutre par rapport aux rivalités entre ces clans. En fait, j'ai plutôt essayé de ramener ces rivalités à un contexte plus large et de comprendre ce qu'elles peuvent signifier du point de vue de la recherche. Par exemple, lorsqu'une danseuse en critique négativement une autre, ce qui m'intéresse n'est pas tant de savoir *qui* elle critique, mais bien quel est l'objet de sa critique. Il est possible alors d'obtenir des indices en ce qui concerne les critères d'évaluation et aussi de prendre connaissance des enjeux du terrain, comme l'enjeu économique, qui a un impact considérable sur la dynamique entre les acteurs du terrain. Si, par contre, l'objet de la critique ne s'avère pas pertinent du point de vue de la présente recherche, je le mets de côté.

Comme deuxième inconvénient, il pouvait arriver que le musicien que je suis et non le chercheur soit en désaccord avec l'informateur. Dans ces cas peu nombreux, il était davantage question de jugements de valeur ; alors, il me fallait prendre une

[14] Voir le glossaire à l'annexe 2 pour la signification des termes spécialisés.

distance par rapport à moi-même en m'efforçant d'oublier momentanément le fait que je sois musicien pour n'être que le chercheur.

Le choix des informateurs

Lorsqu'est venu le temps de dresser une liste de mes informateurs, je voulais en premier lieu avoir un nombre équilibré de disciplines. Dans le flamenco à Montréal, la proportion entre les différentes disciplines est la suivante : trois chanteurs, dix guitaristes et trente danseurs. Pour respecter cette proportion, j'ai choisi dans mon groupe cible six danseuses ainsi que six musiciens, parmi lesquels il y a quatre guitaristes, un chanteur et un bassiste-percussionniste. Le deuxième critère qui entrait en ligne de compte dans le choix des informateurs était que toutes les générations d'artistes soit représentées, de la relève à ceux qui sont considérés comme les pionniers. Enfin, le troisième critère était qu'il devait y avoir une diversité de démarches artistiques parmi les artistes interrogés car le fait d'interroger des gens ayant des cheminements et des démarches trop similaires risquait de donner de faux consensus qui n'auraient pas représenté les idées globales de la communauté.

Pour les danseuses par exemple, il y a trois générations, soit : Sonia Del Rio et Lina Moros avec, respectivement, quarante cinq ans et trente ans de pratique ; Rae Bowhay et Pascale Roy, avec onze et douze ans de pratique chacune ; et enfin, Geneviève Shields, qui pratique depuis cinq ans, et Aurélie Brunelle, depuis maintenant quatre ans. Chacune a quelque chose de particulier : Sonia Del Rio a eu une carrière internationale, a été témoin d'une époque qui va jusque dans les années soixante et est considérée comme la pionnière de la danse flamenca à Montréal et au Canada. Lina Moros a aussi été choisie pour son expérience, ensuite pour le fait qu'elle est issue d'un milieu anglophone (Toronto) et qu'elle est une pédagogue reconnue par ses pairs. Pascale a été mon choix pour son attachement envers le flamenco traditionnel et pour toute l'énergie qu'elle est en mesure de canaliser lorsqu'elle est sur scène. Rae Bowhay m'a été fortement suggérée par une majorité de personnes pour sa démarche artistique très personnelle qu'elle applique avec le guitariste Martin Trudel (lui aussi interrogé), démarche qui consiste en la fusion de la

danse contemporaine, du flamenco traditionnel et moderne, d'effets sonores et d'électro-acoustique. Enfin, à part leur âge, Geneviève et Aurélie ont été choisies car elles avaient toutes deux observé beaucoup de choses chacune de leur côté sur le milieu flamenco de Montréal et je considérais qu'elles auraient sûrement des informations pertinentes à me livrer, ce qui a été le cas.

Pour ce qui est des musiciens, le guitariste Marcel Planté (45 ans de pratique) a été choisi pour son expérience, pour ses nombreux séjours en Espagne, sa personnalité unique et du fait qu'il pouvait témoigner d'une époque aussi très animée à Montréal en ce qui a trait au flamenco, soit celle des années soixante-dix. Également pour son expérience, Normand Vanasse (15 ans de pratique) en plus de sa démarche de pédagogue et de compositeur. Marcos Marin[15] (15 ans de pratique) est aussi guitariste, mais il a été choisi parce qu'il est un des trois chanteurs flamencos à Montréal, parce qu'il possède un bagage considérable de connaissances sur le flamenco et est reconnu comme une personne-ressource par toute la communauté, tout comme Bob Benson (9 ans de pratique) d'ailleurs, pionnier à sa manière puisqu'il est le seul bassiste de la communauté et celui qui a introduit le *cajón* dans le flamenco à Montréal. Bob, comme Pascale Roy, démontre aussi un attachement envers le flamenco traditionnel. Enfin, le guitariste Paul Dumais pratique le flamenco depuis six ans et fait partie de la relève de mon groupe cible, mais en outre, ses quarante-deux ans d'âge lui permettent de formuler des réflexions pertinentes sur le flamenco à Montréal.

En terminant au sujet des informateurs et pour plus de clarté je voudrais spécifier la relation que j'avais avec chacun d'entre eux au moment de l'entrevue. Certains sont ou ont été mes professeurs, soit Bob Benson et Marcos Marin. J'ai été accompagnateur pendant les cours de danse de Lina Moros tandis que Pascale Roy et Paul Dumais étaient des connaissances. Je ne connaissais pas le reste des informateurs, alors j'ai procédé de la façon suivante : soit directement par téléphone avec Normand Vanasse et Sonia Del Rio et aussi avec Rae Bowhay, chez qui j'ai

[15] Étant donné l'impossibilité de se rencontrer, j'ai envoyé le questionnaire à Marcos par courriel et ce dernier a rédigé les réponses sur un autre document qu'il m'a par la suite retourné de la même façon.

ensuite fait la rencontre du guitariste Martin Trudel et j'en ai donc profité pour effectuer l'entrevue avec les deux personnes ; j'ai rencontré Geneviève Shields lors d'un spectacle de flamenco et fait la connaissance d'Aurélie Brunelle par l'entremise de Paul Dumais et de Marcel Planté grâce à Bob Benson.

Méthode

Les tableaux comparatifs

Effectuer le classement des données obtenues lors d'une entrevue effectuée à partir d'un questionnaire[16] ouvert est une tâche plutôt ardue, notamment par la longueur de certaines réponses et aussi par le fait qu'une réponse contienne plusieurs aspects reliés à des problématiques différentes. Dans une toute première étape, les réponses à une même question ont été placées dans un tableau de façon paradigmatique afin d'effectuer une première comparaison et d'avoir une perspective globale de la tendance des réponses à chaque question.

Dans une deuxième étape, il fallait trier le contenu des réponses car chaque réponse, qu'elle soit : « oui », « non », « peut-être » ou « je ne sais pas », elle contient, en plus des arguments neutres, un jugement de valeur ou une critique positive ou négative. Je devais donc dégager les jugements de valeur proprement dits des causes qui sont plutôt extérieures au problème. Par exemple, l'affirmation suivante : « certaines personnes enseignent trop tôt en début de carrière » est suivi d'une explication « neutre » : « la personne doit avoir suffisamment d'argent pour vivre », et aussi d'une critique : « les gens enseignent trop tôt en début de carrière à cause d'un excès de confiance ». Ce classement n'a pas été effectué systématiquement avec toutes les réponses, mais il s'agissait d'un aspect auquel je devais être vigilant lorsque venait l'étape de comprendre ce qui influence réellement la dynamique du terrain de recherche.

[16] Voir le questionnaire à l'annexe 1.

La synthèse des réponses obtenues

Après avoir regroupé les réponses aux questions de façon paradigmatique, les éléments similaires ont été regroupés en un seul élément principal. Il suffisait de chercher les mots clés dans le dictionnaire afin de vérifier le terme générique ainsi que les synonymes auxquels il se rapporte comme le terme « abandon », qui se rapporte à la générosité[17]. Lors de réponses plus longues, il était plutôt question d'aller chercher l'idée générique et non seulement un terme, ce qui était plus ardu, comme avec ce qui concerne l' *esprit*[18] flamenco. Le recours au terme *esprit* est de mon initiative car il n'a pas été mentionné comme tel par les artistes. Or, bien qu'apparemment vague, ce terme réussit à rassembler tous les autres que j'ai regroupés sous cette catégorie. Il en a été de même pour le mot « force »[19], qui n'a pas été mentionné, mais c'est le terme qui regroupait le mieux ceux d'« intensité » et d'« énergie », qui, eux, ont été soulignés par les artistes.

Les tableaux synthèses

Dans certains cas, j'ai non seulement synthétisé les éléments d'une même question, mais aussi les éléments de réponse venant de deux questions différentes dans un seul et même tableau (tableaux IV et VI). Lorsque j'ai élaboré le questionnaire, j'ai parfois posé deux questions relatives à un même sujet dans le but d'obtenir des données à la fois générales et particulières sur un même aspect. Lors de l'analyse, après avoir synthétisé les réponses obtenues à chaque question, je les ai ensuite regroupées en un seul tableau et re-synthétisées de nouveau. Par exemple, les données déjà synthétisées de la réponse à la question « Qu'aimez-vous le plus du flamenco ? » ont été fusionnées avec celles de la question : « Quels moments appréciez-vous ou anticipez-vous le plus lorsque vous assistez à un spectacle flamenco ? ». Cette démarche m'a permis de créer le tableau IV sur les éléments préférés du flamenco chez les artistes de mon groupe cible.

---

[17] Voir 6.0 : Les valeurs du flamenco à Montréal.
[18] Voir 3.2 : L'enseignement du flamenco à Montréal : le contenu du savoir.
[19] Voir 4.2 : Les éléments préférés du flamenco.

Par contre, la difficulté d'une telle démarche est que les réponses obtenues à l'une des questions soient quelque peu hors sujet. Dans le tableau II par exemple, qui concerne ce que les Montréalais désirent transmettre à leurs élèves, les deux questions étaient : « Si vous aviez un seul cours à donner à un élève ou à un groupe, que choisiriez-vous de leur montrer » et « Quelles sont les choses importantes qu'un flamenquiste doit absolument maîtriser dans le cours de son apprentissage ». Ici, la deuxième question a posé problème car, bien que de nombreux éléments complètent ceux de la première question, les réponses de la deuxième renvoyaient à un autre aspect, plus général cette fois-ci, celui des critères d'évaluation de la communauté. En conséquence, cela m'a permis de percevoir le lien entre la transmission du savoir et les critères d'évaluation. Dans le futur, il sera toujours possible de revenir en arrière et d'analyser séparément les tableaux qui ont été fusionnés.

Les données statistiques des réponses

Lorsque les éléments de réponses ont été synthétisés, ils ont été placés en ordre du plus au moins récurrent. Cette étape de l'analyse a permis de quantifier les réponses afin de vérifier la popularité de certaines par rapport à d'autres.

Il faut être vigilant quant à l'explication de la signification de ces données statistiques. Premièrement, il n'y a pas assez de personnes interrogées (12) pour se baser uniquement sur l'aspect quantitatif des données statistiques obtenues dans cette recherche. Pour ce faire, il aurait fallu avoir un nombre de personnes supérieur, au minimum trente, et procéder également à l'aide d'un questionnaire fermé contenant des choix de réponses. Or, aucune étude n'avait été effectuée auparavant sur ce terrain et nous n'avions donc pas de données de base pour bâtir un tel questionnaire. Il fallait plutôt défricher le terrain avec un questionnaire ouvert afin de permettre aux informateurs de nous livrer une quantité suffisante d'éléments pour permettre de débuter l'analyse.

De plus, j'ai remarqué que plusieurs éléments revenaient fréquemment à cause de leur caractère général. Par exemple, une majorité d'informateurs ont mentionné que les émotions ressenties dans le flamenco sont relatives à chaque personne. Or,

bien que cette affirmation ait été récoltée chez plus de la moitié de mon groupe et qu'elle s'avère vraie dans une certaine mesure, il reste que cette affirmation demeure trop générale pour que l'analyse en soit pertinente. Il a donc fallu réduire le vaste champ des émotions à une seule en particulier, celle de la *souffrance*, qui sera discutée au chapitre six.

L'autre point à considérer concernant la popularité de certaines réponses est qu'il n'est pas nécessaire d'obtenir un consensus chez un certain nombre de personnes pour qu'un élément de réponse puisse être jugé valide. En effet, plusieurs réponses qui ont été jugées pertinentes pour la compréhension des problèmes du terrain n'ont été mentionnées que par une ou deux personnes seulement. Dans ces cas, il en va plutôt de la crédibilité accordée à l'informateur selon sa spécialisation, son degré de connaissance et de la place qu'il occupe dans la communauté. D'autre part, le consensus n'est pas toujours possible à cause de l'hétérogénéité de mon groupe cible, notamment en ce qui à trait au facteur intergénérationnel ainsi qu'à la diversité des démarches artistiques.

Par conséquent, il est pertinent en certains cas de baser une argumentation sur les propos d'une seule personne. Ainsi, par exemple, de Marcel Planté, à cause de ses nombreux voyages en Espagne par Marcel Planté depuis plus de trente ans ; ainsi, par ailleurs, d'Aurélie Brunelle, qui a appris le flamenco à Cuba, ce qui lui a permis d'avoir une opinion plus nuancée du flamenco à Montréal ; ainsi, également, de Marcos Marin, seul chanteur du groupe cible, ou de Bob Benson, seul percussionniste.

Pour terminer cet exposé sur la méthode de travail et sur le terrain, j'ai observé que le fait qu'une personne soit interrogée pour la première fois sur un sujet dont elle est spécialiste l'amène à rassembler dans son esprit une série de choses qu'elle désirera partager, choses dont elle se dit qu'elle ne devrait pas oublier de les mentionner au moment où aura lieu l'entretien. Cette situation était celle de plusieurs personnes de mon groupe qui, avant même de connaître la nature de mes questions, étaient déjà en train de me livrer leurs perceptions sur des aspects très précis du flamenco. Lorsque l'on part de zéro dans une enquête de terrain, ce type de

témoignage qui surgit spontanément peut s'avérer, dans plusieurs cas, très significatif, notamment sur les critères d'évaluation et les valeurs présentes dans la communauté.

Il est important de ne pas sous-estimer ces interventions spontanées sous prétexte que la personne n'a pas pris la peine d'attendre que l'on ait posé la première question. Je me rappelle notamment d'un cas où une personne m'a parlé pendant près de quarante minutes, répondant sans s'en rendre compte à plusieurs de mes questions sans même que j'aie eu à les poser. Dans un autre cas, la personne a demandé à voir le questionnaire avant d'accepter l'entrevue et, ayant par la suite accepté, je n'ai eu qu'à m'asseoir, écouter, demander des précisions au besoin ou la relancer avec une question qui me venait spontanément. Par contre, il ne faut pas avoir peur de rediriger délicatement la personne si elle s'écarte graduellement du sujet. Un informateur de bonne foi désirera autant que nous que son témoignage soit pertinent aux fins de cette recherche et il ne serait pas enchanté de savoir que tout ce qu'il a livré en toute générosité n'ait pas servi à faire avancer la recherche davantage.

Objectifs visés

Avant d'entamer le contenu du mémoire, je vais, dans ce qui suit, établir les questions auxquelles je tenterai de répondre. Dans la première partie de l'étude, je me suis attardé aux questions concernant la sphère de l'apprentissage du flamenco :

- À quels modes d'apprentissage les non-Espagnols ont-ils recours pour apprendre le flamenco?
- Est-ce que la majorité de l'apprentissage est basée sur une relation maître-élève?
- Est-il préférable que la période d'apprentissage se déroule principalement en Espagne ou est-il possible d'apprendre le flamenco de manière efficace en dehors de l'Espagne?
- Quels sont les impacts d'un séjour en Espagne pour un non-Espagnol désireux d'apprendre le flamenco ?

- Quels problèmes peuvent surgir lors d'un séjour d'apprentissage du flamenco en Espagne et de quelle façon peut-on les éviter?
- Lorsqu'un flamenquiste non-espagnol re-transmet à son tour le savoir flamenco dans son pays d'origine, quels sont les éléments qu'il jugera important de transmettre?

Pour tenter de répondre à ces questions, je dresserai, dans le chapitre 1, une liste des modes d'apprentissage du flamenco auxquels les Montréalais de mon groupe cible ont ou ont eu recours pour apprendre le flamenco, en plus d'effectuer la description de chacun. Toujours dans le premier chapitre, je dresserai aussi une liste du contenu de l'enseignement flamenco qui est dispensé à Montréal par les artistes de mon groupe cible, tandis qu'un deuxième chapitre sera consacré tout entier au séjour en Espagne.

Par la suite, dans la deuxième partie de l'étude, l'objectif sera de discuter des motifs qui justifieraient la pratique du flamenco par les non-Espagnols. Parmi ceux-là, je me suis demandé si l'aspect collectif du flamenco est un des éléments qui peut justifier la pratique du flamenco à Montréal. Autrement dit, est-ce que le sentiment d'appartenance à la communauté flamenca est une valeur sur le terrain montréalais ?

Toujours en ce qui concerne la justification de la pratique, je m'interrogerai sur la question des émotions véhiculées dans le flamenco, plus particulièrement en ce qui concerne la *souffrance*, aspect intimement lié au flamenco comme nous le constaterons. De la même façon qu'avec l'aspect du sentiment d'appartenance, je vérifierai si la valeur reliée à l'expression (ou non) de la *souffrance* est pertinente sur le terrain montréalais.

Dans un même temps, j'essaierai de faire ressortir les valeurs considérées comme les plus significatives pour la communauté, en plus de réunir une série de critères d'évaluation du flamenco chez les Montréalais de mon groupe cible. Pour arriver à faire ressortir à la fois les valeurs et les critères d'évaluation, j'aurai recours à des questions comme :

- Quels sont les éléments ou les aspects que les artistes de mon groupe cible préfèrent dans le flamenco?
- Est-ce qu'il y a des aspects qu'ils n'aiment pas et qu'ils désireraient changer dans le fonctionnement général du flamenco montréalais?
- Quels sont les qualités les plus appréciées et les défauts les plus difficiles à supporter chez les artistes que les Montréalais côtoient ?

Dans le dernier chapitre, je dresserai une liste des valeurs (tableau VI) et j'expliquerai de quelle façon ces valeurs du flamenco s'appliquent concrètement dans la communauté. Quant aux critères d'évaluation, ils seront synthétisés dans la conclusion du mémoire.

Première Partie : L'apprentissage du flamenco

Chapitre 1 :

Lieux et modes d'apprentissage

1

1.1 Le stade d'apprenti et le niveau jugé avancé : précisions sur le classement par niveau

Étant donné que les modes d'apprentissage vont différer selon le niveau d'exécution que l'artiste aura atteint, il serait pertinent d'effectuer une séparation de l'évolution des artistes, a tout le moins en deux niveaux : le stade d'apprenti et le niveau jugé avancé.

Le stade d'apprenti est la période du cheminement qui sera particulièrement dédiée à l'apprentissage des bases du flamenco. J'utiliserai les termes « apprenti » ou « élève » lorsque je ferai référence à ce stade. Ensuite vient l'étape où l'artiste, qui aura gagné en maturité, mettra concrètement en pratique ce qu'il a réussi à maîtriser à un certain niveau pendant le stade d'apprenti. Dans le mémoire, j'appellerai cette étape « niveau jugé avancé ». Selon le contexte, ce stade peut correspondre à celui de l'artiste professionnel, du professeur, du « maître »[20], mais il faut tenir compte que la personne de niveau jugé avancé peut revenir au statut d'élève.

Ce classement peut sembler vague pour le lecteur, mais la question du niveau d'exécution est tellement relative que je ne peux m'avancer plus loin dans ce type de classement. Premièrement, le niveau jugé avancé à Montréal correspondrait plutôt au niveau intermédiaire en Espagne. Deuxièmement, les artistes ne maîtrisent pas obligatoirement au même niveau tous les aspects de leur discipline (la capacité d'improviser vis-à-vis la technique par exemple). Troisièmement, il y a toujours des

[20] Au sujet du maître, j'ai remarqué que les Occidentaux en général ont tendance à surévaluer son importance dans le processus l'apprentissage d'une pratique musicale étrangère, comme si le processus était impossible sans la présence du maître. Cette perception est basée sur les grandes traditions musicales orientales comme la musique carnatique de l'Inde par exemple (Auboux, 1988) dans lesquelles le maître possède un statut distinctif et la relation maître à élève bénéficie d'un encadrement particulier. Tout comme dans la musique classique occidentale, ces musiques sont considérées comme « savantes » car elles sont théorisées, codifiées et leur transmission est encadrée davantage. Or, le flamenco étant une musique de tradition orale, l'apprentissage s'effectue entre autres par une imprégnation progressive de l'apprenti dans le milieu où se pratique la tradition plutôt que par un encadrement maître-élève comme tel.

jugements de valeur sous-jacents à ces classements par niveau, d'où la formulation : « niveau *jugé* avancé ».

1.2 Lieux d'apprentissage

Cette courte section servira à identifier les lieux où les personnes ont effectué leur période d'apprenti. Elle a comme objectif de répondre aux questions suivantes :

- Où avez-vous appris le flamenco?
- Est-il préférable que la période d'apprentissage se déroule principalement en Espagne ou est-il possible d'apprendre le flamenco de manière efficace hors de l'Espagne?

Tableau I : Lieux d'apprentissage du flamenco

Endroit	**#**[21]
Espagne	9
Montréal	8
Toronto	1
Québec	1
Cuba	1
Alberta	1

En lisant ce tableau, il faut se dire qu'une même personne peut avoir mentionné plus d'un lieu d'apprentissage, ayant, par exemple, pris un cours dans sa ville natale (dans la mesure où cela est possible), ensuite à Montréal, et effectué par après un stage en Espagne. Il y a donc forcément plus de réponses que de personnes interrogées. Le fait que Montréal n'ait pas été mentionné comme lieu d'apprentissage par tous les participants tient à ce que certains artistes ont effectué leur stade d'apprenti ailleurs et sont venus s'établir à Montréal déjà en tant qu'artiste de niveau jugé avancé : (LM)[22] Toronto et Espagne, (SDR) Espagne et France ; et (PR) Ville de Québec et Espagne. En ce qui concerne les autres lieux géographiques, cela est dû au lieu d'origine des artistes : Québec (PR), Toronto (LM) et l'Alberta (RB). Pour ce qui est de Cuba, il

[21] Pour tous les tableaux : # = nombre de mentions.
[22] Voir l'annexe 3 pour la légende des initiales des informateurs.

s'agit d'un voyage effectué par Aurélie Brunelle au cours duquel elle a pris des leçons et participé à des manifestations flamencas.

Bien que l'Espagne soit le lieu d'apprentissage le plus mentionné avec neuf réponses, lorsqu'on regroupe le nombre total d'endroits mentionnés qui se situent en dehors de l'Espagne, on obtient un total de douze, soit quatre réponses de plus que le total récolté pour l'Espagne. D'ailleurs, au moment de la rédaction, trois personnes interrogées sur douze n'étaient pas allées en Espagne (MT, GS et AB).

Par conséquent, le tableau I, relatif aux questions : « Où avez-vous appris le flamenco? » et « Est-il préférable que la période d'apprentissage se déroule uniquement en Espagne ou est-il possible d'apprendre le flamenco de manière efficace hors de l'Espagne ? », nous permet de déduire que les lieux d'apprentissage du flamenco se situent autant à l'extérieur de l'Espagne qu'à l'intérieur de celle-ci et qu'il est donc possible d'apprendre le flamenco sans aller en Espagne. Enfin, parmi ces lieux, nous avons vu qu'il est possible d'apprendre le flamenco à Montréal où huit personnes ont mentionné y avoir effectué une partie de leur apprentissage.

1.3 Les modes d'apprentissage

Après avoir identifié les lieux d'apprentissage, nous allons maintenant tenter de répondre aux questions ci-dessous concernant les façons d'apprendre le flamenco :

- À quels modes d'apprentissage du flamenco les non-Espagnols ont-ils recours pour apprendre le flamenco?
- Est-ce que la majorité de l'apprentissage est basée sur une relation maître-élève?

Pour répondre à ces questions, je vais me baser sur le parcours d'apprentissage de trois personnes de mon groupe cible :

Marcos, chanteur et guitariste, a appris la guitare de son frère Arcadio (contexte familial), a fait un stage à Jerez avec Manuel Parilla (recours à un maître et séjour en Espagne), a étudié le chant flamenco de manière autodidacte pendant plusieurs années à l'aide d'enregistrements (recours aux enregistrements), sans compter l'expérience de scène (pratique personnelle et en groupe).

De son côté, Bob, bassiste et percussionniste, a appris le *cajón* de manière autodidacte du fait de participer à des spectacles (pratique personnelle et en groupe), a bénéficié de l'enseignement d'un maître en Espagne (recours à un maître et séjour en Espagne) et a eu recours à des enregistrements.

Enfin, Rae, danseuse, a effectué des séjours en Espagne (immersion), a eu des stages de perfectionnement avec des maîtres (recours à un maître), a eu recours à des enregistrements et se qualifie elle-même d'autodidacte.

À partir de ces parcours, nous pouvons constater la multitude de moyens utilisés pour apprendre le flamenco lorsqu'on est non-espagnol[23] et qu'on évolue en dehors de l'Espagne, la relation maître-élève s'avérant un moyen parmi d'autres pour apprendre. De plus, ces trois exemples-types montrent un aspect qui est central dans ce chapitre sur l'apprentissage, celui du caractère autodidacte de l'apprentissage du flamenco chez les étrangers. Le caractère autodidacte de l'apprentissage a pour conséquence que l'élève doit avoir une part active dans son propre processus d'apprentissage du flamenco en coordonnant lui-même les différents modes selon ses besoins, au risque de se tromper parfois à cause du manque d'informations.

1.3.1 Description des différents modes d'apprentissage

Venant donc de conclure, à partir des réponses des trois artistes de mon groupe cible, qu'il avait une multitude de modes d'apprentissage du flamenco et que l'apprentissage était essentiellement autodidacte, j'effectuerai dans ce qui suit la description des modes d'apprentissage et, lorsque cela s'avérera pertinent, j'émettrai une critique de ces différents modes.

[23] À l'exception de Marcos Marin, qui est espagnol mais qui vit au Canada depuis l'enfance.

1.3.2 La relation maître-élève

Tous les artistes interrogés ont eu recours à un maître ou à un professeur. Plusieurs m'ont témoigné l'admiration qu'ils ressentaient au souvenir de quelqu'un en particulier de qui ils ont appris. Parmi ceux-là, Sonia Del Rio avec José Greco, Bob Benson avec Manuel Soler, Marcel Planté avec Manuel Cano ou Aurélie Brunelle avec Marie Parisella. Les réponses recueillies concernant les apports de la relation maître-élève dans le cheminement des artistes ont été traitées dans le chapitre 2.1 car elles se rapportaient davantage aux impacts d'un séjour en Espagne. Une autre partie des réponses concernait les valeurs du flamenco et a donc été traitée dans le chapitre 6 (tableau VI).

Dans la présente section, je vais en profiter pour répondre à une question qui m'a été posée assez fréquemment à propos de la relation maître-élève dans le flamenco: « Est-ce qu'on n'a qu'un seul maître ou un seul professeur ou est-ce que cela n'a aucune importance? ». Voyons comment nous pouvons répondre à cette question avec les données que nous avons sous la main.

Les six danseuses de mon groupe, ont fréquenté au total plus de trente professeurs[24] différents et ce nombre est probablement plus élevé aujourd'hui. Même si j'ai remarqué que les instrumentistes ont eu davantage tendance pendant les entrevues à s'affilier à une personne en particulier comme ayant été déterminante dans leur cheminement, il reste qu'il n'y a pas non plus d'exclusivité du maître dans leur cas.

À Montréal, l'habitude est de passer d'un professeur à l'autre : « C'est ça le flamenco, tu ne peux apprendre avec une seule personne, elles ont chacune leurs forces et leurs faiblesses. C'est important de passer à travers un réseau. »
– Geneviève, danseuse.

A Toronto par contre, cette habitude de passer d'un professeur à l'autre n'est pas coutume, comme peut en témoigner Lina, danseuse native de cette ville où elle a débuté son apprentissage : « Les Torontois demeurent presque toujours avec le même professeur tandis qu'ici (à Montréal), c'est plus ouvert ». Cela est peut-être dû

[24] Source partielle : http://quepasamontreal.com/fr/connaitre.html 2005/11/20.

au fait qu'à Toronto, toujours selon Lina, il y a plus de regroupements professionnels, ce qui a pour effet que les jeunes danseurs bénéficient d'un plus grand encadrement pédagogique et professionnel de la part de leur professeur et seraient donc moins laissés à eux-mêmes. Cela est peut-être aussi dû à une différence de philosophie entre les deux villes car Lina a raconté que : même lorsque des maîtres espagnols venaient donner des stages à Toronto, les élèves n'allaient pas prendre de cours avec eux, mais tenaient à demeurer avec leur professeur respectif, ce qui ne serait pas le cas à Montréal selon elle. Nous avons donc ici à Toronto un exemple d'exclusivité du choix du maître chez l'élève, mais malgré les explications de Lina, je ne dispose encore que de trop peu d'informations pour comprendre pourquoi les phénomènes sont ainsi opposés entre Montréal et Toronto.

Donc, nous pouvons conclure que, sauf l'exception relative à la ville de Toronto, il n'y a pas d'exclusivité en ce qui concerne le choix du maître par l'élève parmi les personnes interrogées, en dépit du fait que les musiciens, comparés aux danseurs, ont plus tendance à s'affilier à un professeur.

1.3.3 La pratique personnelle et en groupe

La pratique personnelle est, fort probablement, le mode d'apprentissage auquel les artistes ont le plus recours pendant leur cheminement, surtout dans leur stade d'apprenti. Le fait de mettre l'accent sur une pratique personnelle rigoureuse de la technique flamenco et de l'assimilation du répertoire est un des moyens qui s'avère, selon les artistes interrogés, le mode le plus efficace pour pallier le fait que les flamenquistes étrangers n'ont pu apprendre le flamenco par imprégnation progressive comme les Espagnols :

> En Andalousie, tu te rends au studio de danse pour pratiquer et les gens te regardent en disant « mais qu'est-ce que tu vas faire? » Eux, ils sont relax, mais pendant les vingt ans que moi j'étais au Canada et que je ne faisais pas de flamenco, eux en faisaient pendant tout ce temps, alors j'ai dû mettre les bouchées doubles. [25] — Myriam Allard, danseuse.

Selon Marcos, on peut déduire que l'importance du maître de même que le lieu d'apprentissage est relatif à une condition : « Pour apprendre quoi que soit dans le flamenco, il faut pratiquer. Et pour pratiquer, que ce soit à Séville, Montréal ou Tokyo, ça ne change rien, il faut pratiquer! » — Marcos, chanteur et guitariste

En ce qui concerne la pratique en groupe, il s'agit surtout ici de l'apprentissage sur scène lors des spectacles ainsi que d'un autre élément qui n'a pas été mentionné par les participants : l'accompagnement des cours de danse par les guitaristes. Le fait de devoir suivre un groupe de danseurs permet au guitariste d'avoir un cadre rythmique rigoureux et de développer la stabilité rythmique de même que les changements de vitesse et de pulsation si fréquents dans le flamenco ; par la même occasion, les étudiants en danse apprennent à danser avec un instrument[26].

Pour clore ce qui concerne la pratique en groupe, bien que j'aie été porté à croire le contraire, les regroupements privés pour faire du flamenco pour le plaisir sont peu nombreux selon les personnes interrogées et j'ai opté de discuter de la question dans la deuxième partie[27].

1.3.4 Les stages donnés par des artistes internationaux

Plusieurs stages de danse ont été donnés à Montréal par des artistes étrangers depuis une quinzaine d'années. Ces artistes vont profiter de leur venue au festival flamenco par exemple pour donner en même temps un stage aux danseurs locaux ou encore, ces stages sont rendus possibles par l'initiative de danseurs qui invitent leurs professeurs espagnols, avec qui ils ont tissé des liens pendant le séjour en Espagne.

---

[25] Gagnon, Élodie, « Une Québécoise chez les danseuses de flamenco », Entrevue réalisée avec Myriam Allard (*Macadam Tribus*, Radio-Canada, 2005/04/23).
[26] Voir Perez, Michael, "So you want to play for dance classes ?" http://www.dcflamenco.com/dcflamenco/index.shtml, 2005/09/06.
[27] Voir chapitre 6.2 : « Le sentiment d'appartenance ».

Parmi ces professeurs, il n'y a pas que des Espagnols, mais aussi des Québécois ayant atteint un niveau international comme la danseuse Myriam Allard par exemple, qui a fait carrière en Espagne et en France.

Ces stages se financent grâce aux coûts des inscriptions et l'artiste va être hébergé gratuitement chez la personne qui organise le stage. Il en va de même pour les stages de guitare, mais ils sont moins fréquents à cause du nombre plus restreint de guitaristes. Ces stages sont un excellent moyen d'avoir accès à un savoir flamenco sans avoir à effectuer le voyage en Espagne. À l'été 2005, six stages ont été donnés à Montréal, soit ceux des danseurs espagnols Juan Polvillo et Mariano Cruceta, des danseuses québécoises Myriam Allard et Chloé Brûlé-Dauphin, ainsi que deux stages donnés par le guitariste Oscar Guzman.

1.3.5 Les médiums d'apprentissage : disques - vidéos - publications écrites

Je me réfère maintenant ici à l'utilisation de supports tels que les disques, vidéos, DVD et publications écrites comme moyens d'apprendre le flamenco. Les six musiciens de mon groupe ont mentionné qu'ils ont eu recours à des enregistrements soit sur disque ou sur vidéo. Les guitaristes ont énormément recours aux enregistrements pour apprendre du nouveau matériel ; en fait, il est nécessaire pour un guitariste d'apprendre à « repiquer » le plus tôt possible la musique sur les disques car son matériel viendra en grande partie de cette source (NV). Les enregistrements en question peuvent être ceux des cours que la personne aura reçus en Espagne ou encore des enregistrements sur disques achetés en magasins. Il en est de même pour l'apprentissage du chant : « Pour le chant, je n'ai jamais pris de cours de chant flamenco. La meilleure école? Ce sont les enregistrements. Il faut étudier, analyser, imiter et s'approprier le flamenco. » — Marcos, chanteur et guitariste. Voici un autre cas où les enregistrements sonores peuvent avoir un impact considérable :

> *Tengo en mente el caso de un joven cantaor, que ha adoptado artísticamente el nombre de su padre y lo emula en su interpretación, pero que ha aprendido sus cantes a través de viejos videos*. [28]
>
> J'ai en mémoire le cas d'un jeune chanteur qui a adopté le nom de son père comme nom d'artiste et qu'il évoque dans l'interprétation de ses chants, mais qui a toutefois appris à partir de vieux enregistrements vidéos.[29]

Les vidéos sont aussi utilisés, mais beaucoup moins car ils sont plus dispendieux que les disques. Les danseuses, il va de soi, ont davantage recours aux vidéos, mais utilisent les disques comme outil de travail pour monter des chorégraphies pour leurs élèves et ainsi pallier le manque de guitaristes pour accompagner les cours.

Dans le matériel enregistré dans un but didactique, il y a des disques sur lesquels on retrouve uniquement la structure rythmique du flamenco faite avec le *cajón* et les *palmas*. Ces disques sont utiles car la personne peut donner un cadre rythmique rigoureux à sa pratique personnelle et améliorer plus rapidement sa maîtrise du *compás*, étape primordiale dans l'apprentissage du flamenco. Ces enregistrements didactiques sont destinés presque exclusivement aux étrangers car ils sont créés pour pallier l'absence de musiciens et à l'environnement flamenco. Étant donné la prédominance d'une industrie du flamenco en Espagne, l'utilité réelle de certains enregistrements peut s'avérer parfois discutable[30].

Le recours aux méthodes rédigées pour les guitaristes dans le but d'apprendre n'a été souligné que par un seul guitariste (NV). Ces ouvrages didactiques sont pourtant accessibles et ils existent en grand nombre, alors pourquoi n'en ont-ils pas parlé davantage? Bien que ces ouvrages didactiques soient conçus pour les apprentis,

---

[28] Cruces Roldan, Cristina, "La dinamicá de una tradición: Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación", (Communication présentée au colloque Musiques orales et improvisées, Royaumont, France, 7 et 8 juin 2002). Il serait approprié de mentionner ici que le fait d'apprendre « oralement » à partir d'un enregistrement et non à partir d'une personne en chair et en os s'inscrit dans le concept de l' « oralité secondaire », terme introduit par Walter J. Ong (1982).

[29] Traduction personnelle.

[30] Par exemple, je m'étais procuré à Grenade un disque pour pratiquer les *palmas* qui n'étaient qu'un tic-tac de métronome effectué avec un son de tapement de mains à différentes vitesses. Vingt-cinq euros.

il faut admettre qu'ils requièrent un degré de connaissance du flamenco déjà avancé pour pouvoir s'en servir et en soutirer quelque chose d'utile d'un point de vue de l'apprentissage car ces méthodes comportent certains problèmes[31].

La difficulté se trouve dans le fait que la seule information disponible est le rythme et la hauteur de notes, tandis que la technique pour les exécuter va être inscrite parfois de façon approximative. Pour pouvoir s'en servir, le guitariste doit déjà avoir entendu beaucoup de flamenco pour réussir à donner vie à la musique sur le papier sans jamais l'avoir vu ni entendu jouer par un autre. Il est alors beaucoup plus simple et efficace pour un guitariste apprenti de se référer à des enregistrements audios, qui sont parfois inclus dans certaines méthodes.

Par contre, lorsque l'on maîtrise déjà une certaine base, les méthodes de guitare en général sont une source considérable de répertoire pour quelqu'un de plus avancé qui saura déjà à l'avance comment s'en servir. Dans mon cas personnel, l'utilisation de ces anthologies de *falsetas* ont énormément contribué à mon autonomie de musicien et m'évite de dépendre d'un professeur lorsque j'ai besoin de nouveau matériel pour travailler avec un danseur par exemple.

---

[31] Le premier problème relève de la notation elle-même. En effet, dans plusieurs méthodes, le rythme n'est pas organisé selon la structure rythmique du *compás*, c'est-à-dire, par groupe de douze temps, mais plutôt selon la métrique classique, c'est-à-dire qu'un *compás* de douze temps alternant ternaire et binaire va être écrit sous forme d'une mesure 6/8 suivie d'une mesure 3/4, ce qui est une fausse information car l'élève n'apprend pas la véritable métrique flamenca, mais une adaptation occidentale de celle-ci (Reguera : 1997, Peña : 2002 et Martin). Bien que les auteurs de ces méthodes soient bien intentionnés en voulant faciliter le contact entre l'élève et la structure rythmique du flamenco par une adaptation de celle-ci, il n'en demeure pas moins qu'on dirige l'élève sur une fausse piste et qu'il aura tôt ou tard à réapprendre ce qu'il croira avoir déjà appris. Le deuxième problème concerne le manque d'information concernant l'explicitation de la structure formelle et du rôle de chaque partie. Dans plusieurs méthodes (celle de Paco Peña en est le meilleur exemple), la musique est écrite sous forme de pièce fixe contenant un début un milieu et une fin, comme une pièce de musique classique. Les différentes parties ne sont pas indiquées et leur rôle, pas toujours clairement mentionné. Or, cela ne permet pas à l'élève de comprendre la structure formelle de la pièce et de faire la différence entre les *falsetas* proprement dites, les parties de transitions comme les *remates* et les parties dites de « remplissage » exécutées avec des *rasgueos* par exemple. L'élève doit plutôt apprendre les différentes parties séparément et ensuite apprendre à construire sa propre pièce à partir de ces éléments appris séparément. Dans la méthode de Claude Worms par exemple (Worms, Claude. *Duende flamenco: anthologie méthodique de la guitare flamenca*, Paris : Éditions Combre.), le matériel musical n'est pas écrit sous forme de pièces mais plutôt divisé par parties correspondant à la structure de la pièce; le guitariste peut donc apprendre séparément les *falsetas*, *remates* et *compás* de *rasgueos* plus rythmiques et les mélanger à sa guise selon les indications données au début de la méthode, et ainsi se familiariser avec l'improvisation.

1.3.6 Internet

L'utilisation de l'Internet, spécifiquement pour apprendre le flamenco, n'a pas été mentionné par les participants. Cela est plutôt compréhensible car, mis à part les sites dont les objectifs sont essentiellement de regrouper l'information sur les activités des communautés flamencas locales[32], il n'en demeure pas moins qu'une très grande majorité des sites Internet dédiés au flamenco ont des objectifs purement mercantiles et très peu ont comme objectif de transmettre le savoir, à part bien sûr le fait de vendre du matériel didactique. On doit mentionner l'existence de sites offrant du matériel destiné aux guitaristes dont des *falsetas* transcrites sur tablatures par des internautes, comme il se fait pour d'autres musiques populaires.

Pour ce qui est de la danse, je ne suis pas arrivé à trouver de sites dédiés à l'enseignement de la danse et cela serait dû, entre autres, au fait que les vidéos prennent de l'espace sur le serveur de ces sites ; il est aussi possible que cela soit relié à l'attitude protectionniste des danseurs envers les chorégraphies, problématique intéressante qui sera soulignée en bas de page plus loin dans le mémoire. Par contre, l'utilité de l'Internet pour le flamenco en général va être comme moyen de diffusion pour les artistes et pour les communautés flamencas dans le monde. En effet, nombre de ces communautés ont recours à un site web et Montréal n'y fait pas défaut : |quepasamontreal.com| s'avère le point de chute principal des informations concernant les spectacles, les stages de perfectionnement, les cours donnés dans les principales académies et la biographie des principaux artistes[33].

1.3.7 Les troupes itinérantes

Le fait d'aller prendre des cours avec des artistes de troupes de flamenco en visite à Montréal a été mentionné par le guitariste Marcel. Dans les années soixante-dix, il y avait des troupes de flamenco qui s'installaient à Montréal et jouaient dans

---

[32] |quepasamontreal.com| (Montréal), |flamencoenfrance.org| (Paris), |flamenco.ca| (Vancouver), |www.sfflamenco.com| (San Francisco).

[33] Voir aussi : Zatania, Estela, "Flamenco y el Internet : sobre la relevancia del Internet para el flamenco" (http://deflamenco.com/especiales/internet/index.jsp, 2005-12-06).

un *tablao* comme artistes en résidence pour des périodes allant de un à deux mois. Marcel en profitait donc pour aller solliciter des leçons chez les guitaristes de ces troupes et, comme il me l'a mentionné, il n'aurait peut-être jamais eu la chance de rencontrer de tels guitaristes en Espagne et de pouvoir prendre des cours avec eux car ils auraient été trop nombreux à le faire, mais à Montréal, ils étaient alors très peu et l'accès à ces musiciens était beaucoup plus facile.

Grâce à ces troupes, la vie flamenco dans les années soixante-dix était plutôt animée, mais elle n'était pas en majorité l'affaire des Québécois comme elle l'est aujourd'hui, à part Sonia Del Rio, le danseur Patrick Shaup, Marcel Planté, Arcadio Marin.

Aujourd'hui, cette époque est quelque peu révolue et une seule troupe itinérante, *Noche Flamenca*, s'installe à Montréal une fois l'an pour une durée de deux semaines. Ce qui a remplacé la venue de ces troupes espagnoles est, d'une part, la tenue d'un festival de flamenco durant lequel des artistes espagnols vont occuper la scène aux côtés d'artistes locaux pendant dix jours et, d'autre part, les stages d'artistes espagnols ou québécois de niveau international. Le fait de voir des artistes de calibre international performer en concert est une source d'inspiration et de motivation pour toute la communauté et s'avère bénéfique pour l'apprentissage.

Chapitre 2 :

Le séjour en Espagne

2.0

Introduction

> Je crois qu'il faut y aller, pour aller sentir l'odeur de diesel ou la « *draft* de *fuel* » qui flotte en Espagne! – Marcel, guitariste.

Il reste maintenant un mode d'apprentissage à aborder et il s'agit du séjour en Espagne. De nombreuses questions surgissent lorsque nous abordons ce sujet et j'ai donc choisi de dédier à cet aspect un chapitre complet de mon mémoire. Parmi ces questions, voici celles auxquelles je vais tenter de trouver réponse dans ce chapitre :

- Pour quelles raisons doit-on aller en Espagne exactement ?
- Quels sont les réels impacts d'un tel séjour lorsque l'on revient dans son pays ?
- Quels problèmes peuvent surgir lors d'un séjour d'apprentissage du flamenco en Espagne et de quelle façon peut-on les éviter ?

Nous pouvons, d'entrée de jeu, confirmer la force du lien entre Montréal et l'Espagne par la fréquence élevée des séjours de perfectionnement chez la jeune génération d'artistes montréalais : « Il y en a plus aujourd'hui qui font la démarche d'aller en Espagne pour aller apprendre le flamenco, qui font les démarches pour mieux le connaître, intégrer et apprendre de nouvelles choses, il y a un investissement personnel pour aller en Espagne. » — Marcel, guitariste. Ce lien a aussi été souligné dans l'extrait d'article de Carmen Jiménez en tout début d'ouvrage : "*debido al vasto territorio que existe entre ellas, y que además las separa de España, país con el que intentan incrementar el contacto*". (en plus de la distance qui les sépare de l'Espagne, pays avec lequel elles tentent de renforcer les liens de plus en plus).

2.1 Pourquoi aller en Espagne ?

À la question de savoir pourquoi on doit aller en Espagne, les réponses formulées par les personnes interrogées m'ont permis de comprendre qu'aller en Espagne permettait à la fois de se mettre à jour sur le plan technique et d'enrichir son répertoire personnel.

> Le principal avantage, c'est que ça nous permet de ne pas avoir trop de retard sur l'évolution du flamenco. Un des problèmes du flamenco à l'étranger (à Montréal), c'est ça : on découvre une technique, et le temps qu'on prend pour la maîtriser, en Espagne, ils sont déjà rendus ailleurs. – Marcos, chanteur et guitariste.

De plus, une partie de l'apprentissage du flamenco va se faire par observation participative en côtoyant les Espagnols :

> N'importe quel danseur un peu sérieux doit aller vivre là-bas car, juste dans leur façon de parler, leur gestuelle au quotidien, tu as des mouvements de flamenco.[34] – Myriam Allard, danseuse.
>
> Aller en Espagne nous permet de voir les gens en arrière de l'art, comment ils vivent. – Marcos, chanteur et guitariste.
>
> Si j'avais à former une élève dans le but qu'elle devienne professionnelle, à un moment précis de son apprentissage je lui dirais : va en Espagne, va vivre comme les Espagnols, mange comme eux et continue de t'améliorer. – Sonia Del Rio, danseuse.

Pour ce qui est des impacts au retour au Canada, à part évidemment le fait d'améliorer son niveau de jeu, la personne qui revient d'Espagne jouira d'une plus grande autonomie, premièrement par le fait qu'elle est allée chercher du matériel que personne à Montréal ne possède : « Les gens sont plus autonomes, ils sont allés chercher une partie qui n'appartient pas aux autres, ils sont donc moins dépendants des autres ici. » - Geneviève, danseuse.

Deuxièmement, la maturité que gagne la personne après un tel séjour lui permet d'avoir un jugement plus nuancé à propos de tout ce qui englobe le flamenco, ce qui n'aurait peut-être pas été possible si la personne avait toujours demeuré à

[34] Gagnon, Élodie (*Macadam Tribus*, Radio-Canada, 2005/04/23).

Montréal. Par exemple, Paul, guitariste, me mentionnait qu'à Montréal, certains éléments du flamenco doivent être faits parce qu'ils sont jugés traditionnels et authentiques. Il m'a alors cité en exemple les *fiestas por bulería*[35]. Or, après cinq visites en Espagne en quatre ans, Paul n'a pratiquement vu aucune de ces fameuses *fiestas por bulería* si traditionnelles et authentiques. Cet exemple montre qu'un séjour en Espagne permet à l'artiste de vérifier, nuancer ou corriger s'il y a lieu, certaines idées répandues sur la pratique du flamenco qui circulent à Montréal. Aussi, dans le cas des élèves moins avancés, ils deviennent moins dépendants de leurs professeurs à Montréal car ces derniers ne sont plus désormais les seules références pour ces personnes en matière de flamenco. Par conséquent, ces professeurs ont donc moins d'ascendance sur l'élève, ce qui rend ce dernier plus autonome.

L'autre élément pertinent, toujours en ce qui concerne les impacts d'un séjour en Espagne, est celui de la crédibilité de l'artiste, à la fois auprès des autres artistes et auprès du public. Par exemple, si on offre des cours de flamenco, le grand public aura davantage tendance à faire confiance à quelqu'un qui est allé faire un stage en Espagne plutôt qu'à quelqu'un qui n'y est jamais allé : « C'est plus facile après d'enseigner car tu as plus de crédibilité auprès des gens ici. » – Rae, danseuse. Il en est de même pour quelqu'un qui offre une performance. Si le public sait qu'il est allé se perfectionner en Espagne, il aura une impression plus favorable à son égard qu'envers quelqu'un dont il sait qu'il n'y est jamais allé :

> Quand tu es allé en Espagne, tu es passé à une autre étape, tu as un nouveau statut parce que tu es allé voir LA référence. Si ça fait quarante ans que tu fais du flamenco au Québec et que tu fais quelque chose d'absolument génial, mais que tu n'es jamais allé en Espagne, alors là, on aura l'impression qu'il manque quelque chose.
> – Geneviève, danseuse.

[35] Voir dans le glossaire (annexe 2).

> Ce n'est pas nécessaire d'aller en Espagne pour danser le flamenco, mais pour avoir une carrière il le faut, afin d'être crédible. – Aurélie, danseuse.
>
> Au début, c'était nécessaire pour que les gens me prennent au sérieux. Aujourd'hui, j'y vais car j'ai les moyens et je veux y aller, mais ce n'est pas indispensable. On peut faire longtemps avec les profs que l'on a ici. – Paul, guitariste
>
> Il faut y aller, même si on a un bon niveau. Si vous voulez être pris sérieusement, seulement même par respect pour votre art, vous devez aller en Espagne. Je trouve complètement ridicule de ne pas y aller si vous voulez en vivre, c'est un passage obligé. – Lina, danseuse.

Enfin, pour certaines personnes, l'intérêt envers le flamenco ne signifie pas pour autant un intérêt pour l'Espagne : « Je ne suis pas allé en Espagne et ce n'est pas tant d'y aller que d'y demeurer, je crois. Je n'ai pas d'intérêt pour l'Espagne en tant que telle. » – Martin, guitariste.

2.1.1 Analyse d'une critique émise à propos des Montréalais et de l'apprentissage du flamenco en Espagne

Toujours dans le but de répondre à mes interrogations à propos des véritables impacts d'un séjour en Espagne pour un étranger, il serait pertinent d'analyser de manière plus approfondie la réponse que Bob Benson m'a formulée : « Absolument qu'il faut aller en Espagne, mais tout dépendant si c'est pour apprendre le mode d'emploi ou ce qui est déjà fait ». Ci-dessous, Bob précise son point en émettant une critique sur la trop grande tendance de certains Québécois, lorsqu'ils sont en Espagne, à ne vouloir qu'imiter les choses déjà faites par les Espagnols, sans mettre l'accent sur la création personnelle à partir de ce matériel qu'ils apprennent oralement :

> Lorsque les gens vont en Espagne, au lieu d'apprendre le mode d'emploi, ils n'apprennent que des chorégraphies, uniquement ce que les autres font. Les gens paient cinq-cents piastres pour deux chorégraphies mais, s'ils payent cinq cents piastres pour apprendre le mode d'emploi … bien ils n'auraient plus jamais besoin de payer cinq cent piastres par la suite ! Si tu vas là-bas et que tu ne fais qu'acheter les danses des autres, tu n'apprendras jamais à créer et tu n'auras donc jamais le plaisir d'avoir créé tes propres affaires. Lorsque je prenais des cours, mon professeur me disait : « Arrête-donc d'enregistrer! À quoi ça sert d'enregistrer ce que t'as fait hier, si tu sais que demain tu ne joueras pas pareil ? » – Bob, bassiste et percussionniste.

Martin, guitariste, et Aurélie, danseuse, ont également critiqué le manque de spontanéité et d'improvisation dans les spectacles à Montréal, reprochant par exemple le fait que la structure formelle des pièces soit toujours la même, ce qui rend prévisible le contenu des spectacles. À mon avis, il s'agit d'une conséquence du même problème relaté par Bob.

Selon moi, cela est peut-être dû à trois choses. Premièrement, à la transposition des méthodes de travail acquises dans d'autres styles où l'habitude est de travailler à partir d'une chorégraphie déjà montée, comme en ballet classique ou en danse contemporaine par exemple.

Deuxièmement, le fait d'avoir recours davantage à des chorégraphies est peut-être dû à l'influence de ce que l'on appelle dans le flamenco l' « école de Madrid ». Comparativement à certaines villes d'Andalousie comme *Jerez de la Frontera* et *Cadix*, où on pratique un flamenco plus dépouillé et où on met l'emphase sur le chant et l'improvisation, l'école de Madrid est elle des compagnies de danse où le flamenco n'est pas improvisé mais plutôt chorégraphié. L'influence de l'école de Madrid est considérable et pour un danseur, le fait de danser sur quelque chose de complètement chorégraphié au lieu d'improviser est pratique courante.

Enfin, ayant aussi parlé à Bob de l'hypothèse selon laquelle que la capacité d'improviser dans le flamenco dépendait peut-être du niveau d'habileté de la personne, il m'a répondu que, même si tu es un étranger et un débutant de surcroît, tu as en toi la possibilité de créer dès la naissance. Je tiens à préciser que Bob ne critique pas la pratique de la chorégraphie en soi (car il s'agit de création), mais plutôt le statisme venant de la répétition systématique des mêmes choses : « Dans le flamenco, je ne veux jamais me répéter, c'est difficile ! » – Bob.

Pour résumer ce que nous venons de voir, par l'analyse de trois exemples de cheminements d'artistes de mon groupe soit ceux de Marcos Marin, Bob Benson et Rae Bowhay, j'ai observé qu'il y a une multitude de moyens utilisés pour apprendre le flamenco dans le cours de leur cheminement. Ces moyens sont : la relation maître-élève; la visite d'artistes espagnols à Montréal pour se produire en spectacle et

enseigner; le recours aux enregistrements sonores, soit un disque d'un artiste connu, un enregistrement d'un cours que l'on a reçu ou encore un enregistrement didactique sur vidéos ou DVD; les méthodes écrites pour les guitaristes; la pratique personnelle et en groupe; et, enfin, le séjour en Espagne.

Dans cette section, nous avons vu que le fait d'aller en Espagne a plusieurs avantages : se mettre à jour techniquement, enrichir son répertoire, valoriser son statut auprès de ses collègues et auprès du grand public, acquérir de l'autonomie vis-à-vis de ses collègues et de ses professeurs, mettre à l'épreuve certaines idées véhiculées sur le terrain montréalais à propos du flamenco.

2.2 Aller en Espagne pour apprendre le flamenco : une problématique à la fois identitaire et économique

> Être Gitan dans le monde du flamenco, dans l'esprit commun des gens, est une garantie de qualité, voire de génie.[36]

Dans le chapitre précédent sur les moyens d'apprentissage du flamenco, j'ai traité des impacts que peut engendrer un séjour en Espagne chez l'artiste flamenco non-espagnol lors de son retour dans son pays natal. Maintenant, je vais répondre à la question suivante: Quels problèmes peuvent surgir pendant un séjour d'apprentissage du flamenco en Espagne et quelle serait la façon de les éviter ?

Dans ce qui va suivre, je vais aborder deux problématiques reliées au fait d'aller apprendre le flamenco en Espagne lorsque l'on est étranger. La première est la problématique identitaire et la deuxième concerne l'industrie du flamenco en Espagne. Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je vais faire part d'un problème méthodologique auquel j'ai dû faire face lorsque j'ai entamé la rédaction du présent propos.

[36] Thède (1999 : 94).

2.2.1 Gitans ou Espagnols ? Précisions sur l'angle d'approche de la problématique identitaire

Lorsqu'est venu le moment de rédiger ce chapitre sur le rapport entre les Québécois et les Espagnols en Andalousie dans un contexte d'apprentissage du flamenco, j'ai été contraint de me poser les questions suivantes : lorsque je parle des Espagnols, dois-je en fait parler à la fois des gitans et des Espagnols ? Serait-ce une erreur d'inclure les gitans et les Espagnols dans un seul et même groupe ? Devrais-je spécifier s'il s'agit de gitans ou de non-gitans à chaque fois que je parle des Espagnols?

À première vue, il serait plus simple pour moi de considérer les gitans comme des Espagnols, ce qui rendrait l'analyse moins complexe. Mais, lorsque l'on parcourt la littérature sur le flamenco[37], on peut se rendre compte qu'une démarcation est effectuée entre les deux groupes sociaux dans l'objectif d'attribuer la paternité du flamenco aux gitans[38] ou, à tout le moins, de cibler dans le flamenco des caractéristiques stylistiques qui auraient une origine purement gitane[39]. Le débat sur le degré de l'apport gitan dans le flamenco, à la fois historique et identitaire, est toujours d'actualité, mais il tend à marquer un peu de distance par rapport aux gitans[40]. Comme le souligne Nancy Thède : « Il est peu probable que cette question soit tranchée sur la base de données historiques »[41].

Pour résoudre la question, je me suis penché sur l'expérience de Myriam Allard et de Marcel Planté, dont nous verrons les témoignages un peu plus loin. Ces derniers ont eu à négocier avec une attitude protectionniste de la part des Espagnols en général et non uniquement de la part des gitans. Ce fait montre que les Espagnols non-gitans utilisent eux aussi le flamenco comme marqueur identitaire au même titre que les gitans, mais envers les non-Espagnols. On constate donc que le recours au

---

[37] Pour avoir une meilleure idée de l'évolution du contexte socio-historique du flamenco en Espagne, le lecteur pourra aussi consulter, en plus des sources précédentes, l'excellent ouvrage très concis de Bernardo et Gabriel Sandoval (1998).

[38] Voir Alcala, Miguel et Eduardo Pérez Orozco (1987) et Gobin (1975).
[39] Voir Leblon (1990 et 1995 :16-19).
[40] Voir Mitchell (1994 : 19-38) et Washabaugh (1996 : Préface).
[41] Thède (1999 : 94).

flamenco comme marqueur identitaire n'est plus une problématique spécifique aux gitans (Thède, 1994 : 90-129), mais qu'il s'applique à tous les Espagnols liés de près ou de loin au flamenco.

Il y a lieu, par ailleurs, de se demander si les Montréalais effectuent eux aussi cette démarcation entre gitans et Espagnols. Premièrement, chez certains artistes de mon groupe cible, on remarque une attitude de sympathie envers les gitans et une tendance à définir le flamenco en fonction d'eux, et même de leur attribuer les origines du genre:

> J'ai beaucoup de respect pour les gitans et je définis le flamenco comme un art gitan. Comme le jazz est un art des Noirs même si des Blancs le pratiquent. – Lina, danseuse.

> Ça a commencé avec les gitans, et non les Andalous. C'est comme ça qu'ils (les gitans) s'exprimaient et tu dois être conscient de ça afin que ce que tu fais ne soit pas gratuit. – Pascale, danseuse.

Une association évidente du flamenco avec les gitans a aussi été remarquée chez Bob Benson et Marcel Planté.

En contrepartie, sans nécessairement remettre en doute le rôle des gitans dans la genèse du flamenco, certaines personnes vont adopter une attitude plus distante et plus critique, précisément vis-à-vis l'attitude protectionniste que les gitans adoptent envers le flamenco :

> Les gitans disent que tu ne peux le faire si t'es pas gitan! Ça donne un complexe d'infériorité à tout le monde, ça met tout le monde sur la défensive, y compris les Espagnols qui ne sont pas gitans. Les gitans ont mis cette barrière pour protéger ce qui est à eux, mais, personnellement, je ne crois pas à cette barrière. – Rae, danseuse.

La même distance envers les gitans s'observe chez Martin, Paul et aussi Aurélie :

> Je ne peux pas vraiment me relier aux gitans. Je ne me relie pas aux origines du flamenco mais plus à ce que le flamenco dégage. Je ne connais pas beaucoup les origines, alors je ne peux m'identifier à ça.
> – Aurélie, danseuse

En analysant les témoignages, nous pouvons voir qu'il n'y a pas vraiment de consensus sur le terrain montréalais concernant la perception du flamenco comme étant une chose plus particulière aux gitans qu'aux Espagnols. Il serait plus juste de conclure que cette démarcation entre gitans et Espagnols non-gitans sur le terrain montréalais est de l'ordre du jugement personnel et relative à chaque personne.

Donc, en considérant que l'utilisation du flamenco comme marqueur identitaire est pertinente autant chez les Espagnols envers les étrangers que chez les gitans envers les Espagnols, en plus de l'absence de consensus dans mon groupe cible sur une quelconque démarcation entre gitan et non-gitan dans la pratique du flamenco, je vais, dans l'analyse qui va suivre, inclure les gitans et les Espagnols dans un seul et même groupe et borner mon analyse de la relation à un rapport espagnol / non-espagnol plutôt que dans un rapport tripartite entre espagnol/gitan/étranger.

2.3 La problématique identitaire et économique et son impact dans la transmission du savoir

Dans les années soixante-dix, le flamenco en Espagne était beaucoup plus accessible qu'aujourd'hui et il était donc plus facile pour un étranger d'atteindre son but d'apprendre le flamenco. Les étrangers étaient moins nombreux et l'industrie du flamenco telle qu'on la connaît maintenant n'était pas encore développée. De plus, le taux de change, à l'opposé d'aujourd'hui, favorisait énormément les Canadiens. Cette réalité m'a été évoquée par Marcel Planté, guitariste, et aussi par Dominique Potvin, danseur habitant la ville de Québec, qui ont tous les deux effectué des séjours prolongés en Espagne durant cette période. C'était la première fois que les Espagnols étaient en contact avec les étrangers désirant apprendre leur art et s'immerger de leur culture. Pour illustrer cette situation, voici une citation écrite dans les années soixante par Don Pohren :

> *The non-Spanish aficionado should be warned of one thing – regardless of his proficiency in performing flamenco, or his accumulation of knowledge about flamenco, he will always be thought of, and referred to, as that fellow who performs well, or knows a lot, considering he is a foreigner. Rarely, will he be accepted on the level of the andaluz. This is due to a rooted belief that only the andaluces can perform, or even understand, flamenco properly. This belief is so strongly embedded in the nature of the andaluz that, even if disproven through discussion or perfomance, it remains intact. Like the Japanese in judo and the Americans in jazz, the southern Spaniard hates to admit that other races are capable of performing, of even fully grasping, his art. Roughly, the hierarchy of flamenco is as follows: 1- Andaluces, performers and then aficionados, the older the wiser. 2- Other Spaniards. 3- Latin Americans. 4- All others.*[42]

> L'amateur de flamenco non-espagnol doit être averti d'une chose : peu importe le niveau de performance qu'il atteint dans le flamenco ou son degré de connaissance du flamenco, il sera toujours perçu comme celui qui réussit bien ou qui connaît beaucoup le flamenco, *dans la mesure* où il est un étranger. À cause de la croyance très enracinée selon laquelle seul l'Andalou connaît ou comprend réellement le flamenco, rarement on acceptera l'étranger au même niveau que l'Andalou. Cette croyance est tellement forte qu'elle demeure intacte même si une performance ou une discussion permet de prouver le contraire. Comme les Japonais avec le judo et les Américains dans le jazz, les Andalous détestent admettre que d'autres races sont capables de pratiquer voire de s'approprier le flamenco. Grosso modo, la hiérarchie de ceux qui *peuvent* connaître et comprendre réellement le flamenco est la suivante : 1- Andalous, artistes et ensuite, amateurs, les plus âgés de préférence. 2- les autres Espagnols. 3- Les Latino-américains. 4- Tous les autres.[43]

Maintenant, des milliers d'étrangers se trouvent en Espagne au même moment en quête du savoir flamenco et cela a un impact sur la dynamique entre les Espagnols et étrangers. En effet, je l'ai moi-même réalisé lors de mes premiers contacts avec les Espagnols en remarquant le peu de réaction de mes interlocuteurs lorsque je leur mentionnais être un passionné de flamenco. Pour eux, je n'étais qu'un touriste en mal d'exotisme, comme les milliers d'autres qui ont passé et passeront. Myriam Allard, danseuse flamenco native de la ville de Québec, a effectué la majeure partie de sa carrière professionnelle en Andalousie et peut en témoigner :

---

[42] Pohren (1988 : 82).
[43] Traduction personnelle.

> Aujourd'hui c'est en train de changer, il y a beaucoup plus d'ouverture par rapport aux étrangers et même une fierté venant du fait que l'on (les étrangers) aime ça, mais ils se protègent aussi. Ils vont te dire : « De toute façon, tu n'es pas Espagnole » ou encore, après un concert, ils viennent te féliciter et se rendent compte que tu as un accent et là, tout d'un coup, tu ne danses plus aussi bien parce que tu n'es pas espagnole, ce qui, en partie, est vrai quand même. Je ne suis pas née là-dedans moi, j'ai commencé à apprendre le flamenco à l'âge de 19 ou 20 ans; eux, ils ont vingt ans d'avance sur moi..[44]

Ces deux citations nous illustrent que la pratique du flamenco en Espagne est liée à une démarche d'identification par laquelle les Espagnols vont se définir comme ceux qui performent et comprennent le mieux le flamenco et ce, peu importe la qualité de la performance des non-Espagnols. Donc, l'étranger qui se rend en terre andalouse pour apprendre le flamenco devra composer avec les conséquences de cette problématique.

En me basant sur le témoignage du guitariste Marcel Planté, j'ai comme objectif dans ce qui va suivre de suggérer des moyens pour éviter les impacts négatifs sur l'apprentissage qui peuvent surgir d'une telle situation. Ces impacts négatifs seront en lien avec l'omniprésence de l'industrie qui s'est développée en Andalousie pour répondre à la demande de cours de flamenco dans cette région.

2.3.1 La nécessité de s'intégrer à un certain niveau dans la communauté. L'acte d'humilité

La situation délicate dans laquelle se met l'étranger exigera qu'il s'intègre à un certain niveau à l'intérieur de la communauté en démontrant une attitude adéquate. La qualité de son apprentissage flamenco dépendra de sa réussite à se tisser un certain réseau social en Andalousie. Pour arriver à s'intégrer dans la communauté, les non-Espagnols doivent faire acte d'humilité. L'humilité, également synonyme de modestie et de déférence, est une des valeurs les plus importantes dans le flamenco selon les artistes interrogés, que ce soit en ce qui concerne les qualités recherchées chez les musiciens côtoyés ou encore comme attitude à adopter envers les Espagnols.

---

[44] Gagnon, Élodie, (*Macadam Tribus*, Radio-Canada, 2005/04/23).

Dans le dictionnaire, le terme est défini comme suit : « Sentiment de sa faiblesse, de son insuffisance, qui pousse l'homme à s'abaisser volontairement et à réprimer en lui tout mouvement d'orgueil » (Robert, 1977 : 946). Dans le contexte d'un rapport de l'élève avec la communauté et avec le maître, parler de faiblesse ou d'insuffisance chez l'élève est un peu trop négatif selon moi. Je dirais plutôt : accepter le fait d'en connaître moins ou d'être moins avancé. Comme synonyme du mot humilité, il y a le mot « déférence » qui signifie : « considération très respectueuse que l'on témoigne à quelqu'un » (Robert : 1977 : 470). En résumé, l'étranger qui arrive en Andalousie dans le but d'acquérir une partie du savoir-faire flamenco devra accepter le fait qu'il en sait « moins » et qu'il maîtrise « moins » le flamenco que ses hôtes en réprimant en lui tout sentiment d'orgueil et en adoptant une attitude de respect envers la communauté et la personne qui lui enseigne.

Marcel, guitariste, a tenu à me parler longuement de ses séjours en Espagne, qui remontent jusqu'aux années soixante-dix. Il m'a raconté que lorsqu'il était en Andalousie, accompagné de sa fille Carolyne, elle aussi guitariste, leur plan était d'aller constamment écouter du flamenco dans le même *tablao*. L'objectif était celui-ci : aller toujours au même endroit, écouter discrètement le spectacle jusqu'au moment où les gens du bar commencent à se demander pourquoi il (Marcel) venait toujours à cet endroit précis et non ailleurs. Lorsque ce moment arriva, le tenancier du bar lui demanda sur un ton plutôt arrogant : « comment se fait-il qu'un étranger comme toi apprécie notre musique ? » Et Marcel de lui répondre : « tu devrais plutôt être fier que ta musique ait réussi à traverser l'océan ! » Et, en entendant la réponse de Marcel, une autre personne assise tout près s'exclama : « Bien dit ! ». Dès lors, Marcel gagna le respect de ces personnes et une relation significative se créa entre lui et les gens du *tablao*. Cette citation de Marcel illustre l'attitude à adopter lorsque l'on est un étranger en Espagne en quête de flamenco :

> Ce que je dis à tous les jeunes qui veulent aller en Espagne : sois humble. Ne dis pas que tu es un guitariste flamenco. Dis que tu joues un peu de flamenco seulement si on te le demande, et ne joue que si on te le demande, mais ne refuse surtout pas de jouer! Ils peuvent vouloir seulement te narguer, te défier, mais toi, joue ta meilleure pièce, joue-la avec ton âme, comme si tu étais dans ton salon. – Marcel, guitariste.

L'attitude d'humilité consiste a éviter de se qualifier de flamenquiste au même titre qu'eux, et ce, même si l'on est reconnu comme tel dans notre pays d'origine. *Ils* sont les flamenquistes, *nous* sommes les apprentis, et c'est une erreur de jugement que d'oser se dire flamenquiste en leur présence, surtout lors d'un premier contact. Tel que mentionné dans la citation, il est préférable d'attendre le moment où ils nous demanderont de jouer, ce qui constitue une forme d'autorisation.

Le fait de s'intégrer à un certain niveau dans la communauté en adoptant l'attitude adéquate aura deux impacts positifs. Premièrement, cela donnera la chance à l'élève qui n'a pas grandi quotidiennement dans un milieu flamenco de se recréer un environnement semblable dont il pourra s'imprégner progressivement, un peu comme le peuple hôte a pu le faire. Deuxièmement, la personne aura peut-être le privilège d'accéder à des manifestations privées telles que des mariages où le flamenco sera présent ou encore, il aura accès à certaines *peñas* où les invités sont triés sur le volet.

Bien que le milieu flamenco, et plus particulièrement le milieu gitan, puisse sembler fermé et inaccessible pour les étrangers, les exemples de ceux ayant pénétré le fameux « cercle fermé » du flamenco existent. Marcel et Carolyne, lors d'un de leurs séjours, ont été les seuls non-gitans à être invités à une noce gitane. Jean-Marc Sellen, pendant son terrain de maîtrise, a côtoyé quotidiennement pendant quelques mois la famille gitane de Dolores Agujeta de *Jerez de la Frontera.* Autre exemple : celui du japonais qui « comprend » et « ressent » le flamenco, tel que rapporté par Nancy Thède en est un autre. Cette même auteure a d'ailleurs cherché à comprendre pourquoi des non-gitans pouvaient être admis dans ce milieu gitan en apparence fermé :

> C'est le fait que l'entrée au terrain soit en fait possible pour ceux qui font preuve d'une sympathie envers le flamenco Gitan sic , et qui acceptent l'hégémonie gitane dans le flamenco. Une fois des Gitans convaincus de cette bonne foi – voire, de l'alliance possible – ils assument la tâche de construire la généalogie requise pour faire de la personne intruse un participant légitime sur ce terrain.[45]

Autrement dit, les gitans inventeraient un lien généalogique lointain entre eux et l'étranger pour justifier le fait que ce dernier apprécie et reconnaît la valeur du flamenco. Il m'est impossible de dire si les gitans ont procédé systématiquement de la même façon avec Marcel et Carolyne, de même qu'avec Jean-Marc. Toutefois, il devait y avoir assurément, comme l'a mentionné Thède, une sympathie envers le flamenco gitan, et, fort probablement, une attitude humble, comme Marcel m'en a fait part[46].

2.4 L'industrie du flamenco en Andalousie : deux exemples d'impacts négatifs sur l'apprentissage du flamenco par les étrangers

Trouver quelqu'un pour nous enseigner le flamenco en tant qu'étranger en Espagne est une chose assez facile en soi. Le nombre d'artistes flamencos seulement à Séville par exemple est énorme et ces derniers ne peuvent gagner leur vie uniquement avec la scène. Pour eux, donner des cours aux étrangers représente un revenu d'appoint fort acceptable et ainsi une façon de vivre uniquement du flamenco. Mis à part les règles concernant l'humilité, il n'y a pas de protocole spécial pour les rencontrer, que ce soit de bouche à oreille, à partir d'une annonce collée sur les murs de la ville ou encore, quand il est possible de les aborder après un de leurs spectacles dans un *tablao* de la ville. Ces mesures peuvent convenir à ceux qui en sont à leur premier séjour en Espagne et qui ne comptent pas y demeurer sur une longue période ; tel a été d'ailleurs mon cas.

---

[45] Thède (1999 : 116).

[46] Il serait aussi logique de penser que cette dynamique serait semblable entre les étrangers et les Espagnols qui ne sont pas gitans.

2.4.1 Combler les attentes de l'étranger

Le premier problème est que l'enseignement est trop adapté aux attentes des élèves étrangers. Il s'agit d'une approche pédagogique que je qualifierais personnellement de « service à la clientèle ». Dans ce cas, le professeur : « ne montrera que ce (…) qu'il croit correspondre le mieux à leurs attentes ou à leurs aptitudes dans le domaine. »[47] Également, Laurent Aubert mentionne que, lorsque le maître est en terre étrangère depuis longtemps : « il aura parfois tendance à vouloir s'ajuster trop systématiquement à la psychologie présumée de ses élèves.[48] ». Je tiens à souligner que cela se passe aussi en Espagne, soit en terre natale du maître. Par exemple, dans l'enseignement de la guitare, le professeur proposera à l'élève du matériel de guitaristes connus internationalement que l'élève risque de connaître. Or, il s'agit très souvent de matériel virtuose qui requiert un haut niveau technique et qui souvent n'est pas adapté au niveau de l'élève, ce qui a pour conséquence que l'élève sera trop absorbé par le travail des deux mains et ne portera pas son attention sur la maîtrise de la structure rythmique, laquelle s'avère beaucoup plus importante que l'aisance technique.

Ce problème est aussi dû au fait que, dans la tradition orale, le savoir n'est pas organisé ou structuré comme dans la tradition écrite et l'initiative de structurer l'enseignement dépendra de la préoccupation du professeur en ce sens, ce qui variera sensiblement d'un professeur à l'autre. Il incombe alors à l'élève guitariste de cibler d'avance le type d'information qu'il veut obtenir en explicitant au professeur sur quels éléments précis l'élève désire mettre l'emphase. Une telle clarification des choses aura aussi l'avantage de faciliter la tâche du professeur[49]. Il va sans dire que

---

[47] Aubert (2001:137).
[48] *Ibid*: 137.
[49] Pour aider à la compréhension, comparons le professeur de flamenco à une bibliothèque. Comme cette dernière, le maître espagnol va posséder une quantité considérable de connaissances qui peuvent s'avérer très utiles dans notre apprentissage, mais encore faut-il être en mesure d'aller chercher ces connaissances. Par exemple, aller dans une immense bibliothèque sans même savoir sur quel sujet on a besoin d'un document peut s'avérer un échec dans la mesure où l'on risque d'être perdu devant la quantité de documents disponibles et de retourner bredouille à la maison ou encore, avec des livres dont on n'a pas besoin. Les risques sont semblables lorsqu'un élève se rend à un cours de guitare flamenca en Espagne sans savoir au minimum ce qu'il désire apprendre.

cela est moins possible dans l'enseignement de la danse car les leçons sont données en groupe donc forcément plus structurées.

2.4.2 Le marchandage de connaissances

Pour des raisons identitaires énoncées précédemment, l'artiste détenteur du savoir-faire voudra parfois réserver la pratique de son art à lui-même ou aux personnes de son pays, de sa race et de son clan. Or, moyennant une rétribution, pourquoi montrera-t-il subitement tout son savoir-faire à un étranger? Selon moi, lorsque vient le moment d'apprendre « la musique de l'autre », comme dirait Aubert, ce n'est pas parce qu'on paie l'autre que l'on obtiendra toute sa musique, et ce, même s'il a accepté de le faire. C'est une erreur de penser que plus on paie, plus on apprendra. Nous arriverons bien sûr à obtenir certaines mélodies et techniques de base, mais cela se limitera à ce que le professeur voudra bien nous donner.

Concrètement, le problème est que, en Espagne, lorsque nous sommes un étranger en quête de flamenco, il est dangereux de tomber dans un cercle vicieux où la moindre note de musique et le moindre conseil technique ne soit donné sans qu'il soit préalablement question d'argent. Aussitôt que le temps est écoulé, il n'y a plus de possibilité de poser d'autres questions, à moins bien sûr d'ajouter de l'argent comme dans un parcomètre. Dans ce type d'enseignement, il n'y a pas de lien moral entre le professeur et son élève (During, 1994), c'est-à-dire qu'aucune valeur n'encadre l'enseignement[50]. Cette réalité a aussi été remarquée dans l'enseignement de la musique carnatique de l'Inde : « ce qui était un échange humain devient un commerce, s'il ne se fige pas dans des institutions »[51].

En guise d'exemple, un de mes premiers professeurs de guitare m'avait raconté qu'un guitariste espagnol qui lui donnait des cours refusait de jouer lentement de façon à ce qu'il puisse arriver à voir la façon de faire. Il est possible dans la tradition orale qu'un maître conserve volontairement ses trucs les plus intéressants pour lui-même.

---

[50] Voir aussi à ce sujet : Pohren (1988 : 87-88).
[51] Auboux (1988 : 138).

Comme deuxième exemple, Isabelle, danseuse de Montréal avec qui je pratique régulièrement, m'a raconté avoir pris un stage de danse avec une professeure en Espagne dont on disait qu'elle avait bonne réputation, mais le stage s'est avéré complètement inutile du fait que les mouvements chorégraphiques enseignés étaient toujours différents d'une fois à l'autre, ce qui rendait l'apprentissage quasi impossible.

Pourquoi ces deux professeurs n'ont-ils pas transmis leur savoir de façon à ce que leurs élèves puissent l'assimiler? Est-ce de l'avarice ? Veulent-ils profiter de la naïveté des étrangers ? Est-ce de l'incompétence ? Ou, si l'on tient compte du fait que plusieurs de ces professeurs sont avant tout des artistes professionnels qui enseignent pour boucler leur budget, serait-ce tout simplement un manque d'expérience?

Il ne m'est pas possible pour l'instant de répondre à cette question puisque je ne dispose pas de suffisamment d'informations et, de plus, le risque d'aboutir à un procès d'intention est trop grand. L'objectif ici est avant tout de faire part d'un problème qui est présent mais, on le comprendra, toujours tabou dans l'univers du flamenco. Marcel Planté m'a mentionné n'avoir jamais payé un seul cours de flamenco en Espagne. Il me l'a mentionné non pas par prétention, mais plutôt pour témoigner de la générosité dont il a bénéficié, générosité qui fut le fruit de ses efforts à s'intégrer dans ce milieu. Je tiens à rappeler ici que le but pour l'étranger n'est pas non plus de recevoir son enseignement « gratuitement » ou pour le prix le plus bas possible, mais à tout le moins d'éviter d'entrer dans une dynamique où le professeur ne transmet pas mais plutôt marchande ou vend littéralement son savoir à l'élève.

Par les témoignages de Marcel, d'Isabelle, de mon ancien professeur de guitare et par expérience personnelle, je suis persuadé que c'est en s'intégrant jusqu'à un certain point à l'intérieur de la communauté et en tissant des liens significatifs avec les gens de l'endroit que l'élève étranger évitera de tomber dans le genre de situation mentionné ci-haut. D'ailleurs, Isabelle m'a aussi fait part que, dans un cours, certains élèves étaient privilégiés au détriment d'autres, dont une personne de l'Amérique latine qui s'était intégrée depuis une longue période à la famille du

professeur, ce qui confirme l'hypothèse de l'intégration à un certain degré dans la communauté.

2.5 Conclusion

Dans le chapitre que nous venons de parcourir, l'objectif était d'aborder les problèmes qui pouvaient survenir dans le contexte où un étranger effectue un séjour dans un autre pays afin d'apprendre le savoir-faire d'une pratique culturelle de ce pays, en l'occurrence, un Québécois chez les Andalous. J'ai abordé les problèmes sous deux angles différents, soit l'angle identitaire et l'angle économique. En ayant recours à des extraits d'un ouvrage de Don Pohren et d'une entrevue de la danseuse Myriam Allard, j'ai esquissé un portrait de la dynamique entre les Espagnols et les étrangers pour ensuite, à partir d'un témoignage de Marcel Planté, suggérer une façon de négocier avec ces problèmes afin que l'élève puisse atteindre son objectif, qui est l'apprentissage d'une partie du savoir-faire flamenco. Premièrement, j'en ai conclu qu'une intégration à un certain degré dans la communauté est nécessaire et que, pour ce faire, l'élève devait adopter une attitude humble. Par exemple, lors d'un premier contact, ne pas se présenter soi-même en tant que flamenquiste, mais plutôt attendre qu'ils te désignent eux-mêmes en tant que tel. Comme conséquences, nous avons remarqué qu'une intégration suffisante dans la communauté permet à l'élève d'être quotidiennement et de façon plus spontanée en contact avec le flamenco et qu'il peut ainsi avoir accès à des manifestations de flamenco dont il n'aurait pas pu avoir accès s'il n'avait été considéré que comme un simple touriste.

En deuxième lieu, le fait que le flamenco en Espagne est maintenant devenu une industrie très lucrative a un impact sur l'apprentissage du flamenco pour un étranger, et si l'intégration à la communauté que nous avons abordée comme premier point n'est pas suffisante, l'élève sera plus vulnérable aux répercussions négatives de cette situation. Par exemple, le premier problème est un type d'enseignement que je qualifie de « service à la clientèle » dans lequel l'objectif premier est de répondre aux attentes de l'élève en lui montrant ce qu'il s'attend d'apprendre et non ce qu'il devrait

apprendre. Nous avons vu que l'élève doit structurer lui-même son cours avec l'assistance de son professeur au Canada ou à l'aide de collègues guitaristes et expliquer clairement à son professeur ce qu'il désire travailler car cela facilitera la tâche du professeur. Le deuxième problème est le risque pour l'élève de rencontrer des professeurs qui ne veulent pas transmettre leur savoir, mais plutôt marchander leurs connaissances, ce qui est quelque peu différent. Dans ce type de relation, il n'y a pas de valeurs morales qui encadrent l'enseignement, comme la générosité par exemple. L'enseignement est fait au compte-goutte et s'arrête au son de la cloche. Dans ce cas, l'élève doit cesser les cours et tâcher de trouver quelqu'un de bonne foi.

Chapitre 3 :

L'enseignement du flamenco à Montréal : les non-Espagnols en tant que transmetteurs du savoir

3.0

Introduction

Après avoir appris une partie du savoir-faire dans le pays d'origine de la pratique musicale qu'il tâche d'assimiler, l'élève étranger sera arrivé à un stade de sa pratique où il prendra lui-même l'initiative de transmettre à son tour, dans son pays natal, le savoir-faire qu'il a acquis. Le premier chapitre sur l'apprentissage du flamenco avait pour approche l'analyse du cas des Montréalais en tant qu'élèves, peu importe le niveau, que ce soit celui d'apprenti ou le niveau jugé avancé. Dans le présent chapitre, je vais procéder de façon opposée, en analysant le cas des artistes de mon groupe cible non plus comme élèves, mais comme personnes ayant la fonction de transmettre le savoir.

Je commencerai par décrire le cadre de l'enseignement du flamenco à Montréal dans les deux disciplines principales : la danse et la guitare, en incluant aussi les ateliers de rythme et de *palmas*. Je n'aborderai pas le cadre d'apprentissage du chant, ni de l'accompagnement de celui-ci à cause du nombre peu élevé de chanteurs et de cours donnés dans cette discipline. Toutefois, j'y ferai référence lors de l'explicitation des données sur le contenu de l'apprentissage, car l'apprentissage du chant flamenco comporte des éléments communs aux autres disciplines.

J'enchaînerai ensuite avec le contenu de cet enseignement en présentant un tableau synthétique des réponses données par les artistes à deux questions qui leur ont été posées concernant la transmission du savoir (tableau II). Nous verrons que ces données nous informent non seulement sur le contenu de l'enseignement flamenco à Montréal, mais également sur les critères d'évaluation de la communauté.

Finalement, j'effectuerai une synthèse qui servira à relier les éléments du contenu de l'enseignement aux moyens d'apprentissage du flamenco énumérés précédemment.

3.1 Le cadre de l'enseignement du flamenco à Montréal

3.1.1 La danse

La communauté flamenca montréalaise compte plus de trente professeurs de danse[52]. Tous ces professeurs travaillent à leur propre compte et gèrent leur propre école ou académie. Il n'y a pas d'école de flamenco à Montréal regroupant plusieurs professeurs ou encore plusieurs disciplines comme la guitare, la danse et le chant par exemple. Dans la plupart des écoles, l'enseignement se fait en groupes correspondant aux différents niveaux (généralement : débutant, intermédiaire et avancé), chaque groupe contenant entre cinq et dix élèves. Chaque niveau est consacré à un style en particulier et les élèves apprennent une ou plusieurs chorégraphies du style en question, réparties entre trois et six mois. Par exemple, les élèves du niveau débutant apprennent des *sevillanas* et aussi des *tangos*; les élèves du niveau intermédiaire apprennent une chorégraphie d'*alegría* ou de *bulería;* et pour les élèves plus avancés, un style comme la *seguiriya*. Bien que la technique fasse partie intégrante de ces cours, des sessions dédiées spécifiquement à la technique sont également données aux plus avancés.

Je n'ai pas vérifié si cette formule d'enseignement est employée systématiquement par tous les professeurs, mais elle était d'usage dans toutes les écoles où j'ai été guitariste accompagnateur. Cette façon de faire m'a aussi été confirmée par d'autres danseurs qui suivent des cours à Montréal.

L'enseignement de la danse, comparativement aux autres disciplines du flamenco, est beaucoup plus institutionnalisé par le fait qu'il s'enseigne en groupe et aussi parce qu'on peut facilement observer par le nombre de personnes impliquées (professeur, élève et nombre d'écoles) que la très grande partie de la demande flamenca à Montréal concerne la danse[53].

---

[52] Ces statistiques ont été obtenues sur le site web |quepasamontréal.com| ainsi que dans le mensuel *Todo flamenco,* un annuaire distribué gratuitement aux *aficionados* de Montréal contenant une liste de professeurs et de *tablaos* de Montréal, et furent complétées par mes recherches personnelles. Le lecteur devra tenir compte que ces chiffres ne sont pas officiels et il y aura toujours des artistes flamencos dignes de ce nom qui ne sont pas connus du grand public, ni même de la communauté.

[53] Voir Pohren (1988 : 84-86) sur la popularité de la danse flamenca chez les non-Espagnols.

3.1.2 La guitare

J'ai officiellement dénombré une dizaine de professeurs de guitare flamenca dans la région de Montréal, quoique l'on puisse en compter jusqu'à une quinzaine. Les cours se déroulent en formule privée, c'est-à-dire que l'élève est seul avec le professeur. Contrairement à l'enseignement de la danse, les cours ne sont pas structurés d'avance, mais sur le moment avec ce que l'élève désire travailler, ce qui est très similaire à la façon de faire en Espagne décrite au chapitre deux (2.4.1).

3.1.3 La maîtrise du rythme et la connaissance structurelle par l'apprentissage des *palmas*

Vu l'importance de maîtriser l'aspect rythmique dans le flamenco comme nous le verrons un peu plus loin, des stages sont organisés trois à quatre fois par année avec l'objectif de travailler cet aspect spécifique. Ils n'ont pas été mentionnés comme tels par les artistes interrogés car ces ateliers s'adressent davantage aux apprentis, donc moins à la majorité des artistes de mon groupe qui sont de niveau jugé plus avancé.

Par la pratique des *palmas* en groupe, les élèves apprennent à maîtriser et à perfectionner les différentes structures rythmiques du flamenco. Plus précisément, les aspects qui sont travaillés lors de ces stages sont la stabilité rythmique, les différentes façons de jouer les *palmas* selon le déroulement de la pièce et la manière de suivre adéquatement l'artiste qu'ils accompagnent.

Ces stages sont d'une importance capitale dans l'apprentissage du flamenco car ils permettent de perfectionner un aspect qui, selon plusieurs personnes interrogées, a tendance à être négligé à Montréal, c'est-à-dire la maîtrise des *palmas*. Deuxièmement, ils permettent à l'élève de mettre l'emphase uniquement sur le rythme en mettant de côté la maîtrise technique propre à la danse ou à la guitare. Enfin, par la nécessité de jouer différemment les *palmas* selon le déroulement de la pièce, cela contribue à une meilleure compréhension de la fonction de chaque partie d'une pièce flamenca et par le fait même, à une meilleure compréhension du langage flamenco.

3.2 Le contenu du savoir

Après avoir abordé le cadre d'enseignement du flamenco dispensé à Montréal par les professeurs, je vais maintenant passer au contenu de l'apprentissage. Nous avons vu dans le tout premier chapitre que Montréal, comme lieu d'apprentissage, a été mentionné par huit participants sur douze. Il est pertinent de se demander de quelle façon s'y déroulent à la fois l'apprentissage et l'enseignement du flamenco, d'où la question suivante:

- Lorsqu'un flamenquiste non-espagnol re-transmet à son tour le savoir flamenco dans son pays d'origine, quels sont les éléments qu'il jugera important de transmettre?

Cette question concerne davantage les professeurs et, par conséquent, il sera plus précis dans certains cas de parler de transmission du savoir que d'apprentissage.

Les éléments contenus dans ce chapitre (tableau II) ont été obtenus à partir de deux questions posées aux artistes. La première : si vous aviez un seul cours à donner à un élève ou à un groupe, que choisiriez-vous de leur montrer? Et la deuxième : dans l'apprentissage du flamenco, quel est l'élément ou les éléments principaux sur lesquels un artiste devrait mettre l'emphase ?

L'objectif de la première question était de contraindre la personne à choisir quelques éléments précis parmi la multitude d'éléments jugés importants. Pour la deuxième question, l'objectif était d'arriver à obtenir des informations plus générales sur ce qui est important dans l'apprentissage, ce qui cette fois peut toucher tous les modes d'apprentissage et non seulement la relation maître-élève. Dans un même temps, nous remarquerons que ces données sur le contenu de l'apprentissage s'avèrent être aussi les critères d'évaluation de la communauté.

3.2.1 Le rythme

L'élément premier dans le rythme est la maîtrise de la structure rythmique appelée *compás*, considéré par cinq informateurs comme l'élément le plus difficile à maîtriser dans le flamenco et celui sur lequel on doit mettre l'emphase en tant qu'apprenti. Maîtriser la structure rythmique du flamenco signifie avoir la capacité de s'exécuter dans le tempo donné, sans accélération, à moins que celle-ci ne soit voulue à un certain moment de la pièce et, en même temps, faire ressortir l'accentuation propre du *compás* correspondant au genre exécuté. « Le *compás* ! La technique, on peut toujours la travailler et l'améliorer, mais ce qu'il faut absolument avoir, c'est le *compás*. » – Lina, danseuse. Ci-dessus, Lina relativise l'importance de la maîtrise technique par rapport à la maîtrise du rythme, c'est-à-dire que, même si notre technique n'est pas au point, nous pouvons faire du flamenco à condition d'« avoir le *compás* », c'est-à-dire de maîtriser la structure rythmique. Nous pourrions aussi déduire des propos de Lina que l'inverse n'est pas possible car, même si la technique de l'artiste est impeccable, si la maîtrise de la structure rythmique est déficiente, il sera impossible pour lui de jouer avec les autres musiciens.

En plus d'être un passage obligé dans l'apprentissage du flamenco, la maîtrise du *compás* s'avère aussi un critère d'évaluation de l'artiste car si ce dernier ne maîtrise pas cet élément, il ne sera pas considéré comme un « véritable » flamenquiste, mais plutôt comme un musicien parmi d'autres essayant de faire du flamenco.

La citation suivante illustre qu'en Andalousie, la maîtrise du *compás* sert à faire la différence entre celui qui appartient ou non au groupe, soit entre les gitans et les non-gitans :

> Le *compás* joue, avec la profondeur douloureuse du sentiment, le rôle de discriminateur, ou de révélateur de l'appartenance au groupe – à la minorité sélecte – des entendus du flamenco. Le *compás* est le rythme qui surgit d'en dedans, le rythme complexe et variable, inaccessible aux non-Gitans. C'est davantage par le *compás* que – par exemple – la qualité de la voix que les *Payos* se voient exclus du terrain du flamenco. [54]

[54] Thède (1999 : 103).

Tableau II : Contenu de l'apprentissage du flamenco à Montréal
Synthèse des réponses aux question : « Si vous aviez à donner un seul cours à un élève ou à un groupe, que choisiriez-vous de leur montrer ? » et « quelles sont les choses sur lesquelles un élève doit mettre l'emphase lors de son apprentissage ? ».

Éléments de réponse	#	Initiales des répondants
Tout ce qui est en lien avec la maîtrise du rythme – maîtrise de la structure rythmique (*compás*, particulièrement celui de *bulería*) ; sentir la pulsation rythmique ; avoir la capacité de produire les rythmes sur demande et non reproduire ceux appris par cœur ; capacité à effectuer la polyrythmie ; effectuer des exercices rythmiques de base à la danse ou à la guitare ; s'intéresser et se passionner pour le rythme ; maîtrise des *palmas*.	10	GS PD NV PR RB BB LM MM AB MT
Technique de base à la guitare (*rasgueos* de main droite, technique générale des deux mains) ; à la danse (posture de base haut de corps, mouvements des bras, des mains - nuancer et accentuer le mouvement des pieds)	8	PR RB LM NV PD SDR AB MM
Base en énergie corporelle et en espace corporel	1	RB
Préventions des blessures qui peuvent survenir pendant la pratique de la danse.	1	GS
Communiquer à l'élève l'***esprit*** du flamenco et qu'il apprenne à le transmettre à son tour.	6	NV LM AB PR BB MP
L'apprentissage de l'**improvisation**	4	GS AB MM BB
Connaître les **origines** du flamenco et des styles que l'on interprète.	4	GS MM MP PR
Les connaissances propres à la guitare, la danse et au chant flamenco : modes harmoniques et mélodiques en plus de connaître l'accompagnement de la danse et du chant, apprendre à jouer avec les autres.	3	PD MM NV
Maîtriser le ballet classique et certaines danses traditionnelles espagnoles et élémentaires du flamenco.	1	SDR

Bien qu'il ne soit pas question de distinction ethnique sur le terrain montréalais, la maîtrise du *compás* sert néanmoins à démarquer celui qui fait réellement du flamenco de celui qui essaie ou ne se contente que d'imiter.

Le deuxième élément en importance concernant le *compás* est de « sentir la pulsation » ou, comme on dit dans le jargon flamenco : « sentir le *compás* ». Il s'agit d'être en mesure de faire ressortir adéquatement l'accentuation particulière au *compás* du flamenco. « Le flamenco, dans sa théorie, n'est que rythme et accentuation » – Marcos, chanteur et guitariste. « Dans le flamenco, c'est le rythme qui dirige, et non la mélodie. Ce sont tous des appels rythmiques. » – Bob, bassiste et percussionniste.

En troisième lieu, le fait que les différentes composantes de l'ensemble flamenco soient constamment en polyrythmie, que ce soit entre les *palmas* ou entre la guitare et la danse, rend pertinente l'initiation de l'élève à la poly-rythmie, aspect qui a été souligné par Bob. Dans le même ordre d'idées, Normand, guitariste, a souligné que la maîtrise du rythme doit se poursuivre jusqu'à ce que l'élève puisse produire des rythmes sur demande et non uniquement effectuer ceux déjà appris par cœur dans ses pièces de guitare ou dans ses chorégraphies, la remarque impliquant que : faire une chose par habitude ne signifie pas que l'on comprenne cette chose et que l'on puisse la varier.

La plupart des professeurs de danse interrogés ont mentionné que s'ils avaient à donner un seul cours à un groupe, il s'agirait avant tout d'exercices rythmiques simples avec les pieds et qu'il est primordial de communiquer aux élèves la passion du rythme.

3.2.2 La technique et le rôle propre à toutes les composantes de l'ensemble

Après le rythme, les éléments les plus récurrents dans les réponses sont l'apprentissage de la technique et du rôle propre à chacune des composantes de l'ensemble flamenco, que ce soit à la danse, à la guitare, au chant ou aux percussions. La technique de la guitare flamenca que l'on appelle *rasgueados* ou *rasgueos*, a été mentionnée à deux reprises par les guitaristes comme élément enseigné s'ils avaient à

donner un seul cours (NV, PD). La connaissance des notions théoriques comme les modes harmoniques et mélodiques afin d'accompagner le chanteur (PD, MM) et une maîtrise accrue du rythme pour pouvoir suivre le danseur, constitue une part essentiel de l'apprentissage du rôle du guitariste dans le flamenco :

> Les guitaristes, selon moi, sont les plus compétents et les plus complets en ce qui concerne la connaissance du flamenco. Ils doivent connaître l'accompagnement de la danse; ils doivent connaître parfaitement le chant afin de suivre (harmoniquement et rythmiquement) le chanteur; et en plus, ils doivent maîtriser leur instrument qui, déjà en partant, est un instrument difficile. – Marcos, chanteur et guitariste.

L'importance d'enseigner la technique a été soulignée par les six danseuses de mon groupe cible. Dans la danse flamenca, où la particularité est que tout le corps agit comme instrument, l'apprentissage inclura donc la maîtrise des pieds, la posture du haut du corps et les mouvements des bras, des mains et de la tête :

> Les danseurs doivent travailler leur précision rythmique. Ils doivent être capables de nuancer et d'accentuer convenablement leurs pieds. Ensuite, les danseurs doivent travailler la grâce du haut du corps afin d'être capable de véhiculer l'émotion voulue. – Marcos, chanteur et guitariste.

Comme le mentionne Marcos, le rôle des pieds est la dimension musicale du travail du danseur flamenco tandis que le haut de son corps doit transmettre l'émotion. Donc, l'élève en danse doit simultanément mettre l'emphase sur les deux aspects. Dans ce but, enseigner dès le départ une posture adéquate à l'élève est primordial :

> La posture, apprendre à rester droit en écoutant une *soleá* et absorber l'énergie du flamenco, apprendre aux étudiants à se sentir « groundés » dans le plancher en ayant le menton haut et la nuque longue. – Pascale, danseuse.

Sonia Del Rio a également insisté sur l'importance de la posture du corps dans la danse flamenco, m'apportant même un livre dans lequel étaient illustrés des exemples de posture adéquate afin que je voie de quoi il était question. Après la posture, il y a la position et les mouvements des mains, des bras, de la tête qui doivent

être travaillés car, comme le dit Marcos, le rôle du haut du corps est de transmettre l'émotion. Geneviève m'a fait part que la pratique de la danse est très exigeante, notamment pour les articulations des genoux, et devrait être accompagnée de conseils préventifs contre les blessures.

Pour ce qui est du chant, à part la maîtrise de la technique vocale, Marcos revient ci-dessous sur la nécessité de connaître la danse et aussi sur l'importance pour le chanteur de maîtriser plusieurs formes du flamenco :

> Les chanteurs, eux, s'attaquent à l'essence même du flamenco. Ils doivent maîtriser parfaitement le *compás*, ils doivent travailler la technique vocale (puisque le chant flamenco est très mélismatique) et ils doivent connaître la danse. Un chanteur professionnel devrait connaître toutes les formes dansables, en plus des formes libres comme la *granaina*, *malagueña* et autres. En plus de tout cela, le chanteur est le principal transmetteur de l'émotion et c'est la grande difficulté du *cante*. – Marcos, chanteur et guitariste.

3.2.3 L'*esprit* flamenco

Le troisième aspect en importance dans la transmission du savoir flamenco selon les personnes interrogées est d'être en mesure de rendre l'*esprit* du flamenco, que l'on appelle en langage flamenco l' « *aire* » ou le « *soniquete* ». Le terme « esprit » n'a été mentionné qu'une seule fois : « être dans l'esprit » (NV). Or, ce terme regroupe d'autres expressions qui ont été utilisées comme : « faire sentir le *vibe* » (AB), « transmettre le *feeling* » (LM), « absorber l'énergie » (PR) ou « avoir de l'âme » (MP).

Dans l'extrait suivant, il y a la préoccupation d'apprendre le plus tôt possible à l'élève à prendre conscience de l'*esprit* flamenco et à le retransmettre : « J'essaie de transmettre le *feeling* du flamenco, sentir que ça se passe à l'intérieur, qu'il ne faut pas se regarder, mais danser. Je donnerai un enchaînement simple afin qu'ils l'assimilent et qu'ils arrivent à le faire parler ». – Lina, danseuse. Il en est de même pour Pascale pour qui la première étape, avant de retransmettre l'esprit flamenco, est d'arriver à s'en imprégner :

> Pour une première session de cours, je ferais jouer un *soleá* et je demanderais aux élèves de rester droit et d'absorber toute l'énergie de cette musique, juste pour qu'elles s'oublient, qu'elles ne se demandent pas si leur jupe est assez droite, non, seulement de sentir. – Pascale, danseuse.

Jusqu'à maintenant, cette notion peut sembler toujours vague et abstraite pour le lecteur qui n'est pas tout à fait familier avec le flamenco et ce, malgré l'importance de l'aspect de l'*esprit* flamenco dans l'apprentissage et comme critère d'évaluation. Cela est relié au fait que cet aspect ne fait l'objet d'aucune explicitation, mais s'apprend plutôt par imitation, à partir d'écoute et d'observation. Je voudrais néanmoins proposer la définition suivante : rendre l'esprit flamenco revient à développer une certaine musicalité, à donner vie à ce que l'on fait de façon à ce que cela « sonne flamenco ». En ce sens, il ne s'agit pas tant d'exprimer des sentiments personnels au travers de ce que l'on fait, mais de faire ressortir l'*esprit* de la chose par l'application des règles stylistiques tout comme un musicien classique s'appliquerait à faire « sonner » une sonate de Mozart ou une partita de Bach « dans le style de » en appliquant l'articulation appropriée.

Les exemples concrets dans le flamenco peuvent se retrouver dans plusieurs aspects que nous avons déjà abordés, comme la capacité à nuancer convenablement le rythme (MM), la nécessité d'avoir une posture adéquate chez le danseur : « le menton haut et la nuque longue » (PR) ou la façon d'effectuer les mouvements de bras afin d'illustrer l'émotion véhiculée par le chanteur (MM).

3.2.4 Improviser

L'apprentissage de l'improvisation a été mentionné par quatre personnes (GS, AB, MM et BB). Marcos a parlé de « jouer avec le rythme, le transformer, le réinventer », ce qui réfère à la capacité de varier[55], aspect également introduit par

[55] L'aspect des variations dans les musiques de traditions orales fut étudié de près par le folkloriste roumain Constantin Brailoiu. Par l'analyse de pièces traditionnelles qu'il a recueillies, Brailoiu a conclu qu'il n'y avait pas des centaines de pièces différentes mais plutôt une centaine de variations d'un petit groupe de pièces seulement. Cette découverte a permis de mieux comprendre la façon de procéder des musiciens de tradition orale qui ne « composent » pas une nouvelle pièce dans le sens où on l'entend dans la musique classique, mais « créent » en quelque sorte de nouvelles pièces par la

Geneviève, lorsqu'elle a souligné que, pour improviser, il fallait prendre le temps de s'approprier les différentes variations d'une même chose. Il serait approprié de considérer les propos de Bob, lorsqu'il a signalé que : « dans le flamenco, il ne faut jamais se répéter »[56] et que, toujours selon ce musicien, il faut constamment amener du nouveau en développant à partir de ce que l'on vient de faire et ce, autant pour celui qui accompagne que pour celui qui est au devant de la scène.

Aurélie m'a répondu qu'en plus de la maîtrise du *compás*, l'improvisation est l'autre élément le plus important qu'un élève doit maîtriser lors de son apprentissage. En plus, Aurélie m'a fait part de l'insatisfaction qu'elle ressent envers la façon dont elle improvise : « J'improvise, mais je ne suis pas fière de moi ! Je n'ai pas l'impression encore que je danse sur la musique, que mes pieds font de la musique, je sais quoi faire, mais ça ne « vibre » pas encore ». Dans cet extrait, Aurélie fait référence à la musicalité des pieds, aspect dont l'importance avait été soulignée précédemment par Marcos : « Les danseurs doivent être capables de nuancer et d'accentuer convenablement leurs pieds » (MM). De plus, le fait qu'Aurélie parle de la musicalité des pieds, en utilisant de surcroît le terme « vibrer », témoigne d'une préoccupation chez elle à rendre un certain *esprit* flamenco.

En ce qui concerne Bob, ce sont les appels contenus dans la musique qui le fascinent le plus dans l'improvisation. Il conviendrait d'expliquer ici que le déroulement d'une pièce flamenco est ponctué d' « appels » ou de marqueurs épisodiques qui ont pour fonction d'indiquer aux participants la fin d'une partie ou le début d'une autre[57]. Dans le flamenco, pratique de tradition orale, les pièces que l'on joue ne sont pas des pièces dont le contenu est déjà connu de l'interprète comme dans la tradition écrite. Elles sont plutôt construites pendant les répétitions, à partir d'une

---

variation de celles existantes. Aussi, Simha Arom, par l'analyse des mélodies collectées en Afrique Centrale, a démontré que ces mélodies tiraient leurs origines d'un modèle commun qui servait de matrice pour engendrer de nouvelles mélodies. Dans le flamenco, un processus semblable s'applique : de nombreuses *falsetas* de guitare s'avèrent être des variations d'un modèle qui pourrait être la progression harmonique par exemple. Voir : Brailoiu (1973); Arom (1982 et 1991); Nattiez (1984 et 2004 : 725-726) et Lortat-Jacob (1989).

[56] Voir chapitre 2 : critique de l'attitude des Québécois en Espagne.

[57] Par exemple, le *remate*, de l'espagnol « tuer », donc « re-tuer », marqueur qui annonce la fin d'une partie et la *llamada*, de l'espagnol « appeler », qui annonce l'entrée du chant.

structure contenant différentes parties dans lesquelles est inséré le matériel de chacun des exécutants. Par exemple, la première partie d'une pièce se nomme l' « entrée » (*entrada*). Cette partie est dédiée au guitariste dans laquelle il jouera une ou plusieurs *falsetas* et, lorsqu'il aura terminé, le musicien devra jouer un appel précis appelé *remate* (voir bas de page) que les autres participants reconnaîtront. Il peut arriver que le contenu de certaines parties se décide au moment même de l'exécution sur scène et c'est pour cela qu'il est impératif pour un flamenquiste de reconnaître ces signaux en particulier, de même que toutes les autres parties structurelles de la pièce, s'il veut être en mesure de pouvoir jouer avec les autres.

En résumé, les personnes interrogées ont souligné directement ou indirectement trois aspects importants dans l'apprentissage de l'improvisation flamenca : la capacité de varier, la musicalité des pieds de la danseuse et l'importance de reconnaître les signes intra-musicaux dans la structure de la pièce. Cette liste pourrait être complétée avec d'autres aspects qui entrent en ligne de compte dans l'improvisation, comme l'importance de maîtriser suffisamment son répertoire ainsi que la maîtrise suffisante du *compás*.

3.2.5 La connaissance historique

Cette approche a été mentionnée par quatre personnes (BB, MP, PR et MM). Elle l'a été non pas pour son application systématique, mais plutôt comme suggestion afin de combler un manque à ce niveau. En effet, les quatre personnes ont critiqué le fait que certains artistes, tous niveaux confondus, ne soient pas suffisamment conscientisés aux origines du flamenco et des genres qu'ils interprètent et, aussi, à la signification de ces genres flamencos qu'ils interprètent. Il s'agirait donc de sensibiliser l'élève aux contextes historiques dans lesquels le flamenco est né et, plus spécifiquement à la genèse des styles que l'élève apprend. Par exemple, que signifient les mots contenus dans la *letra* du chanteur, ou encore que signifie le mot *soleá* et dans quel esprit exécute-t-on ce style.

3.3 Transmission du savoir / critères d'évaluation

Pour résumer ce que nous venons de voir concernant le contenu de l'enseignement du flamenco à Montréal, nous avons parcouru sept points qui constituent le noyau de ce qui est considéré important dans l'enseignement du flamenco par les Montréalais. En ordre du plus récurrent au moins récurrent, ces points sont : la maîtrise du rythme, la technique, le répertoire et les connaissances théoriques propres à chaque composante, rendre l'esprit du flamenco, apprendre à improviser et finalement, les connaissances historiques du flamenco et de genres.

Bien que l'essentiel de mon texte soit de rendre compte de la préoccupation des artistes sur ce qu'il est nécessaire de transmettre à l'élève, nous remarquons que les éléments ci-haut mentionnés servent aussi à construire le jugement d'évaluation de la communauté envers les autres artistes. Par exemple, la préoccupation des artistes pour ce qui est de faire prendre conscience à l'élève de l' *esprit* du flamenco, qu'il maîtrise la structure rythmique ou encore le fait qu'ils désirent lui enseigner une technique d'exécution qui se veut « adéquate », tous ces éléments vont directement contribuer à construire le jugement d'évaluation de la communauté. Dans la conclusion du mémoire, j'effectuerai un tableau des critères d'évaluation d'une performance (tableau VII).

La transmission du savoir - synthèse

3.4 Les modes d'apprentissage et le contenu de l'enseignement du flamenco à Montréal

Cette partie ne contient pas de nouveaux éléments mais a plutôt comme objectif de synthétiser l'information dans le but d'aider le lecteur à faire le lien entre les différents moyens d'apprentissage du flamenco et le contenu de cet apprentissage.

Pour y arriver, j'ai construit un tableau (tableau III) dans lequel chaque élément du contenu de l'apprentissage est lié aux moyens correspondants pour l'apprendre.

Au début du chapitre sur l'apprentissage du flamenco, j'ai rédigé en détail les différentes façons d'apprendre le flamenco auxquelles les Montréalais ont eu recours. Bien que le lecteur puisse retourner aux pages précédentes pour les consulter, je vais tout de même effectuer ici un rappel de ces moyens d'apprentissage.

Premièrement, le recours à un maître, que ce soit par des leçons prises lors de la visite de troupes itinérantes lors d'un stage donné à Montréal par un artiste étranger ou lors d'un séjour en Espagne; la pratique personnelle et en groupe; le recours aux supports audio-visuels, aux méthodes écrites.

Le tableau III m'a permis de voir que certains éléments du flamenco ne peuvent être assimilés que par des moyens très précis. Par exemple, apprendre à faire ressortir l'esprit du flamenco n'est possible que par l'écoute de son professeur, par l'observation lors de spectacles et aussi par l'écoute attentive d'enregistrements musicaux. Il en est de même pour l'art d'improviser qui ne va s'acquérir réellement que par la pratique personnelle et en groupe.

Enfin, les Montréalais peuvent avoir recours à un maître pour apprendre tous les éléments du contenu. Toutefois, il convient de préciser que, dans le cas d'une personne dont le niveau est plus avancé par exemple, il n'est pas toujours possible d'avoir accès à un professeur dont le niveau est suffisant pour lui enseigner, contrairement à ceux qui sont considérés comme apprentis et pour qui il est possible de passer plusieurs années avec les professeurs de Montréal. De plus, il peut y avoir des périodes où l'élève ne peut défrayer le coût des leçons. Il palliera cette situation en ayant recours aux autres moyens d'apprendre, ce qui démontre la relative importance du maître dans l'apprentissage du flamenco, tel que cela a été souligné au chapitre 1.

Tableau III – Le contenu et les modes d'apprentissage

Le *contenu* de l'apprentissage	**Les *modes* d'apprentissage**
Le rythme	Apprentissage auprès d'un professeur Support audio-visuel - Enregistrement didactique (*compás* solo) - Enregistrements musicaux standards Pratique personnelle Pratique en groupe - accompagnement des cours de danse par les guitaristes - stages de *palmas*
La technique	Apprentissage auprès d'un professeur Support audio-visuel - Vidéos ou DVD Pratique personnelle
La théorie	Apprentissage auprès d'un professeur Méthodes écrites Internet
Le répertoire	Apprentissage auprès d'un professeur Support audio-visuel Méthodes écrites
Faire ressortir l'esprit du flamenco	Apprentissage auprès d'un professeur Assister à un spectacle Supports audio-visuels * peu importe le moyen, il s'agit essentiellement d'écoute et d'observation
L'apprentissage de l'improvisation Apprendre à jouer en groupe	Apprentissage auprès d'un professeur Pratique personnelle Pratique en groupe
La connaissance historique	Apprentissage auprès d'un professeur Méthodes écrites Internet Livres

Chapitre 4

L’enseignement du flamenco à Montréal : critique des informateurs

4

Critique à propos de l'enseignement du flamenco à Montréal : Naïveté et omniprésence du facteur économique lié à la pratique du flamenco

Tout comme je l'avais fait précédemment avec une critique émise par Bob Benson au sujet des Montréalais en Espagne (chapitre 2), je vais maintenant analyser certaines critiques émises au sujet de l'enseignement du flamenco à Montréal. Ces critiques concernent principalement l'enseignement de la danse, mais elles pourraient également s'appliquer aux autres disciplines. Nous avons vu, au chapitre 3, que l'enseignement de la danse flamenco à Montréal a beaucoup plus d'ampleur que toute autre discipline reliée au flamenco. Il serait approprié ici de rappeler la proportion du nombre d'artistes selon les disciplines, proportion qui correspond aussi au nombre de professeurs : trente danseurs, dix guitaristes et trois personnes pour le chant et le *cajón*.

4.1 Le facteur économique

L'impact du facteur économique sur l'enseignement du flamenco est considérable. J'ai déjà mentionné qu'une grande partie des professeurs de flamenco en Espagne sont des artistes professionnels ou semi-professionnels qui, avec l'enseignement, réussissent à avoir un revenu suffisant pour vivre du flamenco. La situation n'est pas différente à Montréal, particulièrement en ce qui concerne la danse, car il n'est pas possible pour l'instant pour une majorité de danseurs de ne vivre que des revenus de la scène. Marcel Planté m'a fait remarquer que le nombre d'endroits où les artistes peuvent se produire régulièrement est disproportionné par rapport au nombre de ceux-ci, ce qui entraîne une forte compétition qui n'est pas sans créer des frictions entre les membres de la communauté, ce dont nous reparlerons de façon plus approfondie dans le chapitre six.

De plus, comme me le faisait remarquer Lina, Montréal compte peu de regroupements professionnels comparativement à Toronto. Le nombre insuffisant de compagnies de flamenco pour encadrer les artistes et pour produire des évènements majeurs dans des salles de spectacles, lié au nombre restreint d'endroits où les artistes peuvent se produire régulièrement tels que les bars et restaurants, a pour impact que plusieurs artistes montréalais sont laissés à eux-mêmes et se doivent d'être plus entreprenants pour arriver à vivre de leur art. Ainsi, un des moyens les plus sûrs d'avoir un revenu stable dans le flamenco est l'enseignement et le problème inhérent à cette situation est que certains artistes flamencos entreprennent d'enseigner à un stade trop précoce de leur carrière en n'ayant pas en mains les outils nécessaires pour le faire.

4.2 La naïveté

En plus de l'enjeu économique établi au départ, les artistes reconnaissent aussi une part de naïveté[58] au phénomène :

> Trop de gens offrent des cours. Les gens se pensent prêts à enseigner mais n'ont presque pas d'expérience de scène. Moi j'ai attendu d'avoir quinze ans de métier pour commencer à enseigner. D'avoir des connaissances techniques n'est pas suffisant, cela prend aussi du vécu, de la recherche, une perspective de la vie et c'est primordial dans le flamenco, un art qui est très centré sur les émotions. – Lina, danseuse.

Dans la citation ci-dessus, c'est l'élément de la naïveté qui transparaît (« les gens se pensent prêts à enseigner »). Pour Lina, le fait de maîtriser techniquement le flamenco ne signifie pas que l'on est prêt à le re-transmettre et la transmission du savoir doit aussi être encadrée par des valeurs (« perspective de la vie »). Dans le prochain extrait, l'excès de confiance est également objet de critique :

---

[58] « Excès de confiance, de crédulité, résultant souvent de l'ignorance, de l'inexpérience ou de l'irréflexion ». Robert (1977 :1254).

> Ce que je déteste le plus, ce sont les gens qui ont pris quelques cours ici, un voyage en Espagne, et se croient professionnels. J'ai beaucoup de problèmes avec ça. Il y a beaucoup de professeurs à Montréal qui ne devraient pas enseigner. Ils ne réalisent pas l'énorme responsabilité qu'ils ont envers leurs étudiants. – Marcos, chanteur et guitariste.

Une situation semblable a également été remarquée dans le milieu du tango montréalais : « Le plus court séjour au pays du tango suffit à plusieurs pour en montrer aux autres »[59]. En contre-partie, il n'en demeure pas moins qu'il y a une grande demande pour des cours de flamenco de la part du grand public et Bob soupçonne certains artistes d'enseigner non pas par contrainte économique, mais plutôt pour tirer profit de la popularité du flamenco auprès du grand public:

> Je pense que le flamenco à Montréal est trop devenu une *business*, même beaucoup trop. Je pense qu'il y a une volonté à retirer un profit du flamenco qui ne devrait pas être aussi dominante. Je pense que le monde profite beaucoup de l'inconscience et du manque d'information du public. Ils reviennent d'Espagne et donnent des cours à n'importe qui sans avoir eux-mêmes l'information. Il y a trois nouveaux professeurs de flamenco de plus à chaque année, ce qui fait qu'on est maintenant trente professeurs de flamenco à Montréal... Je trouve que le sens a disparu, que c'est de l'argent facile, facile! Je ne suis pas gêné de le dire et je vais le défendre à cent mille à l'heure. – Bob, bassiste et percussionniste.

Je ne crois pas que ce soit uniquement le fait d'enseigner tôt en début de carrière qui est la base du problème ici. En fait, je crois que le nœud du problème dans l'enseignement de la danse (et des autres disciplines) est le fait qu'il soit basé uniquement sur l'apprentissage de chorégraphies. Par exemple, on *montre* la chorégraphie à l'élève, il la répète, l'assimile, arrive même à l'exécuter avec une grande efficacité, mais, selon les témoignages de plusieurs jeunes danseuses que j'accumule au fil du temps, elles ne comprennent pas réellement ce qui se passe et bien qu'elles apprennent des chorégraphies, elles n'apprennent pas le flamenco.

Étant donné que nous ne bénéficions pas d'un environnement flamenco immédiat et que plusieurs élèves ne peuvent dédier qu'un temps limité à la pratique personnelle, nous ne pouvons, à Montréal, nous appuyer uniquement sur l'apprentissage du flamenco par imitation, comme c'est la pratique en Espagne.

[59] Monette (1995 : 370).

Dès le stade d'apprenti, il devrait y avoir dans les cours une démarche encore plus complète d'explicitation de la systématique du flamenco : le rôle de chaque partie, les variations possibles du matériel déjà assimilé et, surtout, de la façon de créer son propre matériel, dans l'objectif de pallier l'absence d'environnement flamenco.

Conclusion de la première partie

La partie sur l'apprentissage du flamenco chez les Montréalais de mon groupe cible à permis de tirer les conclusions suivantes. Premièrement, nous avons vu que, bien que l'Espagne s'avère le lieu d'apprentissage le plus fréquent pour les flamenquistes de mon groupe cible avec neuf mentions, le nombre de personnes qui ont appris les bases du flamenco à Montréal est considérable avec huit mentions, soit une de moins que l'Espagne. De plus, si on effectue le total de tous les lieux d'apprentissage qui ont été mentionnés, ce total dépasse celui obtenu pour l'Espagne, soit douze réponses contre neuf, ce qui revient à conclure que les artistes de mon groupe cible ont pu apprendre le flamenco autant à l'extérieur de l'Espagne qu'à l'intérieur de ce dernier.

Comme deuxième point, nous avons pu constater la pluralité des modes d'apprentissage auxquels les Montréalais de mon groupe ont eu recours pour apprendre le flamenco. Dans cette même partie, nous avons également constaté le caractère autodidacte de cet apprentissage, donc la part active que devait prendre l'élève à l'intérieur de son processus en coordonnant tous ces différents modes selon ses besoins.

Dans cette même partie, nous avons discuté de la relation maître-élève dans l'apprentissage du flamenco chez mes informateurs. Nous avons constaté qu'en plus de ne pas être exclusive, puisque les Montréalais préfèrent avoir recours à l'expertise de plusieurs professeurs tout au long de leur cheminement, cette relation de maître à élève n'était pas déterminante dans l'apprentissage du flamenco, au contraire de ce que nous aurions pu penser. En effet, en nous basant sur trois exemples de parcours d'apprentissage tirés de mon groupe cible, nous avons vu que ce mode

d'apprentissage s'avérait une façon parmi d'autres d'apprendre le flamenco, les informateurs ayant plutôt insisté sur la pratique personnelle et en groupe de même que sur l'utilisation d'enregistrements sonores comme étant les modes plus fréquemment utilisés.

Dans le deuxième chapitre, j'ai discuté des réels impacts d'un séjour en Espagne pour un non-Espagnol. Nous avons pu constater qu'en plus de se mettre à jour techniquement et d'enrichir son répertoire et, par conséquent, d'être plus autonome, le séjour en Espagne permet de valoriser son statut auprès de ses collègues ainsi qu'auprès du grand public montréalais. Nous avons aussi souligné le fait que le séjour en Espagne permettait de mettre à l'épreuve certaines idées véhiculées sur le terrain montréalais à propos du flamenco. Enfin, à partir d'une critique de Bob Benson, nous avons conclu que les impacts d'un séjour en Espagne pouvaient être maximisés lorsque l'élève prenait l'initiative d'aller au-delà de la chorégraphie ou de la *falseta* apprise et qu'il tâchait de comprendre les règles sous-jacentes à ce matériel dans le but de re-créer, chez-lui, son propre matériel à partir de ce qu'il aura appris par imitation et éventuellement, gagner de l'autonomie vis-à-vis de ses collègues montréalais et espagnols.

Le chapitre deux avait également comme objectif d'aborder certaines problématiques reliées à l'apprentissage du flamenco par les non-Espagnols en Espagne. Dans cette partie, nous avons vu que l'élève pouvait être contraint de négocier avec deux types de problématiques : la première, liée à la question identitaire, avec notamment comme impact un refus de transmettre le savoir, et la deuxième concernant l'omniprésence en Espagne d'une industrie du flamenco, avec comme conséquence que le savoir n'est pas transmis mais plutôt marchandé. Nous avons conclu à partir du témoignage de Marcel Planté que, pour contourner ces obstacles, une intégration à un certain degré dans la communauté était de mise et qu'une attitude humble pouvait maximiser la réussite de cette intégration.

Enfin, la première partie sur l'apprentissage du flamenco s'est terminée sur la transmission du savoir à Montréal par les Montréalais eux-mêmes et nous avons pu conclure deux choses. Premièrement, que le contenu jugé important de transmettre à

l'élève est lié de près aux critères d'évaluation de la communauté et deuxièmement, que l'enseignement du flamenco à Montréal est aussi contraint à des impératifs économiques, comme c'est le cas en Espagne. Bien que la liste des modes d'apprentissage soit complète sur le plan des catégories principales, son contenu aura besoin d'être mis à jour afin de rendre compte des nouveaux supports didactiques qui seront créés et de l'amélioration de ceux existants, de même que de nouvelles structures pour encadrer l'apprentissage (les stages donnés par les artistes étrangers n'étaient pas coutume voilà une quinzaine d'années, mais sont maintenant chose courante, tandis que les visites de compagnies de flamenco en résidence dans un *tablao* montréalais pendant deux à trois mois sont maintenant choses du passé).

De plus, et afin de poursuivre le travail, il serait intéressant de comparer la liste des modes d'apprentissage avec celle d'une autre pratique musicale apprise aussi par des étrangers, qu'elle soit d'Afrique ou d'Amérique latine par exemple. Nous pourrions alors vérifier l'importance des aspects tels que la relation maître-élève, l'immersion en pays hôte ou le recours aux enregistrements dans ces pratiques, par rapport au flamenco, ainsi que voir si de nouveaux modes s'ajoutent ou si certains ne s'appliquent pas. En plus de comparer les modes d'apprentissage, il serait intéressant de vérifier à quel point les questions économiques et identitaires peuvent avoir un impact dans l'apprentissage d'autres pratiques musicales par les étrangers. Par exemple, existe-t-il d'autres traditions musicales à partir desquelles s'est aussi créée en quelque sorte une industrie de l'enseignement ou existe-t-il dans l'apprentissage d'autres musiques étrangères, une attitude protectionniste similaire à celle dont j'ai fait part dans le mémoire ?

Deuxième Partie

Pourquoi le flamenco ?

Introduction

> Le flamenco, ce sont les rapports humains, tu dois être humble et généreux, sinon tu ne traverseras pas. – Marcel, guitariste.

Dans la partie précédente sur la transmission du savoir, il était essentiellement question du « quoi » et du « comment ». Par exemple, comment arriver à apprendre le flamenco lorsqu'on n'est pas espagnol ou encore, quels sont les différents modes d'apprentissage du flamenco pour un étranger. Dans la présente partie, mon objectif sera d'arriver à mieux comprendre *pourquoi* les personnes interrogées ont développé une passion pour le flamenco et ont voulu maîtriser cet art à un niveau jugé avancé.

Le chapitre cinq établira premièrement les circonstances et les moyens par lesquels les Montréalais sont entrés en contact avec le flamenco ; on y trouvera par ailleurs une liste des éléments préférés dans le flamenco chez les personnes interrogées. Les données obtenues dans ce chapitre seront réutilisées dans le chapitre suivant afin d'enrichir la discussion concernant la justification de la pratique du flamenco à Montréal. Le sixième et dernier chapitre, dédié aux valeurs qui encadrent la pratique du flamenco à Montréal, s'avérera en quelque sorte l'aboutissement de ma réflexion sur les justifications de la pratique flamenca à Montréal. En plus de dresser un tableau des principales valeurs et d'expliciter la façon dont elles sont appliquées concrètement dans la communauté (tableau VI), je discuterai deux hypothèses qui tentent d'expliquer l'attrait du flamenco chez les non-Espagnols. La première est celle du sentiment d'appartenance et la deuxième touche le lien entre le flamenco et ce que nous appellerons la *souffrance* ; l'objectif sera de comprendre jusqu'à quel point ces deux hypothèses s'appliquent sur le terrain montréalais du flamenco.

Chapitre 5

Le premier contact et les éléments préférés du flamenco chez les artistes de mon groupe cible

5.1 Le premier contact avec le flamenco : qu'est-ce qui vous a amené au flamenco ?

Dans les milieux plus traditionnels de l'Andalousie, il est facile de constater que les gens ont été amenés au flamenco par leur contexte familial ou dans leur entourage immédiat[60]. Au Canada, comme possiblement ailleurs à l'étranger, on posera plutôt l'hypothèse que les circonstances qui ont mis les artistes en contact avec le flamenco sont beaucoup plus variées, ce dont témoigne mon groupe cible, qui comporte plusieurs générations et qui est multidisciplinaire. Par conséquent, les façons d'apprendre le flamenco, de même que sa diffusion, diffèrent selon les époques et les circonstances et vont varier d'une discipline à l'autre.

Mon objectif dans ce qui va suivre est d'établir les circonstances, événements ou médiums avec lesquels les participants ont effectué leurs premiers contacts avec le flamenco. Plus précisément, est-ce dans certains cas le contexte familial, les films, un disque, ou un spectacle ? Je vais débuter avec les réponses qui concernent les danseurs pour ensuite enchaîner avec celles des musiciens.

5.1.1 La perspective de maîtriser un nouveau style

Les circonstances qui ont mis les danseuses de mon groupe en contact avec le flamenco sont liées au fait d'avoir été préalablement actives dans le milieu de la danse. Cinq des six danseuses interrogées œuvraient dans d'autres styles de musique ou de danse avant de commencer le flamenco, que ce soit à titre de professionnel ou amateur. De ce nombre, quatre ont fait du ballet classique : (GS, PR, SDR et AB). Une danseuse a évolué dans la danse contemporaine (RB), une dernière dans la danse africaine, le hip-hop et le gumboots (AB), et une seule a commencé directement avec le flamenco (LM). J'ai remarqué fréquemment, que, et c'est le cas chez les danseuses de mon groupe cible, les gens qui font de la danse en général ont tendance à pratiquer plus d'un style, probablement qu'elles développent et accumulent certaines

[60] Voir 6.2.3.

habilités avec le corps et à sentir le rythme, ce qui leur permet ainsi d'apprendre d'autres styles plus rapidement.

Dans le cas des musiciens (guitariste, chanteur, bassiste et percussionniste), sur six personnes, trois ont fait de la guitare classique (PD, MT et MM), deux ont fait du jazz (PD, BB), deux ont œuvré dans la musique rock (NV, BB) et enfin, un seul a œuvré dans la musique africaine (BB). Un seul guitariste a commencé directement avec le flamenco (MP). Il est important de noter qu'une grande partie des guitaristes flamencos non-espagnols viennent du milieu de la guitare classique et c'est toujours le cas ici avec quatre guitaristes sur six. Pour avoir évolué moi-même dans l'univers de la guitare classique, j'ai pu remarquer que cet univers et celui de la guitare flamenca se côtoient[61].

Pour ce qui est du seul chanteur du groupe, Marcos Marin, il a commencé la musique à l'âge de quatre ans, il a fait partie des Petits-chanteurs du Mont-Royal et a fait des études en musique au Conservatoire et à l'université en guitare classique, mais c'est le chant qui l'a attiré en premier dans le flamenco car il était lui-même déjà chanteur.

En ce qui concerne le bassiste et percussionniste Bob Benson, les circonstances ont fait que personne à Montréal ne jouait de la percussion dans le flamenco à l'époque et il a donc saisi l'opportunité. De plus, le fait d'avoir œuvré, entre autres, en musique africaine a eu un impact dans son désir d'explorer le flamenco car il y a dans la musique africaine une dimension rythmique omniprésente notamment pour ce qui a trait à la polyrythmie, qui se rapproche du flamenco.

---

[61] En effet, le flamenco est présent dans les festivals de guitare classique ainsi que dans certaines revues spécialisées comme *Les Cahiers de la Guitare* en France et la revue *Classical Guitar* en Angleterre, qui effectue la promotion d'artistes et évènements artistiques flamencos, en plus de publier des articles de fond et des critiques d'enregistrements et d'ouvrages didactiques récemment publiés. De plus, le répertoire de la guitare classique contient de nombreuses œuvres inspirées du flamenco venant de compositeurs espagnols tels qu'Albéniz, De Falla, Joaquin Rodrigo et aussi du Cubain Leo Brouwer. Enfin, la technique de main droite typique de la guitare flamenca a toujours fasciné les guitaristes de tous styles confondus et je crois que c'est tout ce qui est relié à l'aspect guitare dans le flamenco qui attire l'attention des guitaristes au début, avant le flamenco comme tel. La connaissance du chant et de la danse va venir par la suite.

5.1.2 Les disques, les films et les spectacles

Comme deuxième élément, cinq personnes ont mentionné que des supports tels que les disques, les films et les spectacles comme moyens ayant contribué à leur premier contact avec le flamenco. Je ne parle pas ici de l'utilisation de disques et de vidéos comme supports didactiques mais plutôt comme outils de découverte personnelle. Marcel Planté et Paul Dumais ont mentionné respectivement les enregistrements du duo de guitares Sabicas-Escudero et Paco De Lucia comme étant leur premier contact avec la musique flamenco. Geneviève Shields a mentionné avoir vu un film de Carlos Saura[62]. En ce qui concerne les spectacles, Marcel Planté m'a fait part des spectacles présentés à la Casa Pedro avec le guitariste Antonio Morillo et le danseur Patrick Shaup dans les années soixante-dix, et Sonia Del Rio lors d'un spectacle de la troupe de José Greco. Il serait logique de penser que les spectacles ont aussi eu un certain impact sur les autres informateurs au tout début de leur cheminement.

5.1.3 Le contexte familial

Deux personnes seulement ont mentionné avoir été amenées au flamenco par l'influence de leur contexte familial respectif. Marcos Marin, chanteur et guitariste, est de nationalité espagnole, mais est déménagé au Canada étant très jeune et ses parents ne pratiquent pas le flamenco. C'est plutôt le frère de Marcos, Arcadio, guitariste et danseur qui l'a initié au flamenco[63]. Bob Benson est la deuxième personne à avoir mentionné le contexte familial. Sa mère est espagnole et, bien qu'elle ne pratique pas non plus le flamenco, elle l'a mis en contact avec la culture espagnole et le flamenco.

Pour conclure ce court chapitre, nous avons vu que les circonstances mentionnées antérieurement sont en lien avec le fait que les artistes étaient déjà danseurs ou musiciens. C'est donc la possibilité d'apprendre un autre type de danse

---

[62] Dans mon cas, les films *Flamenco* et *Sevillanas* du cinéaste espagnol, diffusés sur la chaîne de Radio-Canada ont été, à l'adolescence, mes premiers contacts visuels avec le flamenco.

[63] Le nom d'Arcadio Marin fut aussi mentionné comme personne ressource par d'autres participants (MP, MT et PD); Arcadio Marin fait carrière aux États-Unis.

ou un autre style musical qui a entre autres amené les artistes à prendre contact avec le flamenco (tous sauf : LM et MP) . Nous avons aussi vu que le fait d'assister à un spectacle, de même que les enregistrements de guitare ont par ailleurs contribué à la découverte du flamenco, mais dans une moindre mesure (PD, MP, GS et SDR). Enfin, le contexte familial a été un facteur pour deux personnes du groupe cible (BB, MM).

Les données contenues dans cette section ne nous permettent pas à elles seules de justifier la pratique, mais, lorsqu'elles seront juxtaposées aux données concernant les valeurs (chapitre six), nous verrons de façon plus précise en quoi le contexte dans lequel les artistes interrogés ont pris contact avec le flamenco peut en partie justifier la pratique.

5.2 Qu'aimez-vous le plus dans le flamenco ?

Nous venons d'aborder les différentes circonstances qui ont permis le contact entre les artistes et le flamenco. Dans ce qui va suivre, il sera question des différents éléments du flamenco que les artistes disent préférer le plus. À partir de ces éléments, nous serons davantage en mesure d'identifier les raisons pour lesquelles les gens ont été attirés par le flamenco et ont décidé de donner suite à leur démarche d'apprentissage. Pour arriver à obtenir les éléments de réponse, j'ai eu recours à deux questions. La première : « qu'aimez-vous le plus du flamenco ? », m'a permis d'obtenir une première liste d'éléments généraux et la deuxième : « quels moments ou quels éléments préférez-vous ou anticipez-vous lorsque vous assistez à un spectacle ? », a été demandée dans le but, cette fois-ci, de récolter des éléments plus précis afin de compléter et d'enrichir l'information obtenue par la première question.

Dans ce qui va suivre, je vais présenter une analyse de chaque aspect des réponses afin que l'on comprenne ce que les gens ont voulu signifier en mentionnant ces termes.

Tableau IV : Les éléments préférés du flamenco chez les artistes interrogés

Élément préféré	#	Initiales des répondants
1- Aspect rythmique	7	GS RB MT BB NV MM MP
- Symbiose entre musique et danse	3	GS MT RB
- Le *compás*	1	MT
- Le rôle rythmique des pieds de la danseuse		GS
2- Le fait que ce soit un art « complet » (i.e. le fait qu'il y ait plusieurs composantes soit guitare, chant, danse, percussions et *palmas*)	4	AB GS NV MP
- Les *palmas*	1	BB
- Les solos de chant et de guitare	1	LM
- Symbiose entre la musique et la danse	3	GS MT RB
- La diversité des influences	1	MP
3- Exigence technique	2	MT AB
- admiration de la maîtrise technique	2	PD NV
4- Interaction entre le public et les artistes	2	GS NV
- L'atmosphère de l'endroit	1	PD
- L'aspect théâtral et insolent	1	PR
5- Complicité entre les musiciens		
- Lorsqu'ils se jouent des tours musicalement	1	PD
- Lorsqu'ils forment vraiment un groupe et que ça « lève » et que tu as envie de jouer avec eux	1	MT
- Les *bulerías*	1	MP
6- L'improvisation	3	BB PR GS
7- L'intensité	2	PR AB
- L'énergie	1	RB
8- La simplicité	2	BB MP

5.2.1 Le rythme

Nous avons souligné précédemment que le rythme était le paramètre le plus important à la fois à transmettre aux élèves et à maîtriser pour un apprenti. Le rythme figure encore en tête de liste dans la catégorie des éléments préférés du flamenco chez les artistes montréalais à l'intérieur de mon groupe cible. On peut remarquer trois éléments principaux dans les réponses :

Premièrement, l'attrait de la structure rythmique qu'est le *compás* : « Le *compás* est l'élément le plus intéressant, de même que le lien entre la guitare et la danse au plan du rythme. » – Martin, guitariste.

En deuxième lieu vient la relation de symbiose entre la danse et la guitare, relation basée en grande partie sur un dialogue rythmique : « La relation entre la danse et la musique, les questions-réponses entre les deux, on ne la retrouve pas au même niveau dans d'autres arts et aussi l'utilisation du contre-temps et les changements de tempos. » – Rae, danseuse.

Troisièmement, il y le fait que la danseuse puisse être un instrument de musique grâce au rôle des pieds : « La danseuse flamenca est en lien très étroit avec la musique. Le fait d'être moi-même un instrument de musique grâce à mes pieds, en plus que j'aime beaucoup les percussions, je me dis : Wow! » – Geneviève, danseuse.

Dans le chapitre sur l'enseignement du flamenco, nous avons vu que l'apprentissage et la maîtrise de l'aspect rythmique allaient de pair avec l'acquisition du contrôle de l'improvisation – où le rythme occupe une place déterminante – et l'acquisition d'une connaissance de l'*esprit* flamenco – illustré, notamment, par le fait de nuancer rythmiquement le jeu des pieds (MM et AB). À partir de ces liens déjà effectués, il serait logique de considérer que l'attrait exprimé par les artistes envers les enjeux rythmiques puisse tout aussi bien correspondre à l'appréciation d'autres aspects. Par exemple, l'appréciation de la relation entre la danse et la musique (RB) pourrait s'avérer être, dans un même temps, l'appréciation de la complicité entre les artistes et aussi de la multiplicité des composantes dans l'ensemble du flamenco.

5.2.2 Le flamenco, un art *complet*

Le flamenco est qualifié d'art complet par les artistes parce qu'il contient plus d'une composante, soit le chant, la danse, la guitare, les percussions et les *palmas*. De plus, il est apte à faire ressentir des émotions différentes, autant la joie que la souffrance. Certaines personnes, comme Lina, ont mentionné apprécier les solos de chant et de guitare; Bob aime les *palmas* et j'ajouterais la relation de symbiose entre la musique et la danse qui a été abordée précédemment dans la section sur le rythme et qui témoigne aussi des multiples composantes de l'ensemble flamenco. La diversité des influences musicales dans le flamenco, soulignée par Marcel, peut également s'inscrire dans cette catégorie. En ce qui a trait à la diversité des émotions ou des *moods*, j'ai retenu cet extrait de Rae Bowhay, qui illustre la dualité entre l'aspect raffiné et « brut » du flamenco :

> Ce que j'aime, c'est qu'il y a un mélange entre le côté heavy métal et le côté classique. Il y a beaucoup de jeux de contrastes, un côté raffiné et un côté brut qui se côtoient et je ne trouve pas ça facilement dans d'autres musiques. Un côté brusque, direct, qui attaque, qui « gratte », versus la beauté. – Rae, danseuse.

5.2.3 Le défi que représente la maîtrise technique

Deux personnes, Martin, guitariste et Aurélie, danseuse, ont mentionné avoir été attirés et stimulés par le défi que pouvait représenter la maîtrise de la technique d'exécution du flamenco. Dans le même ordre d'idées, Paul et Normand, tous deux guitaristes, apprécient particulièrement la maîtrise technique lorsqu'ils assistent à un spectacle. Il serait bien de remarquer que trois personnes sur quatre qui ont mentionné une attirance envers l'aspect de la technique sont des guitaristes, ce qui corrobore le fait mentionné plus tôt qu'il y aurait une forte tendance chez eux à être attirés par la technique instrumentale en premier lieu. De plus, j'ai observé chez les groupes de guitaristes auxquels j'enseigne le flamenco que, parmi les motifs qui les ont incités à débuter l'apprentissage de la guitare flamenca, il y a l'attirance, voire la fascination à l'endroit de la technique de main droite du flamenco et le désir de la maîtriser à leur tour.

Bien que nous n'ayons récolté qu'un seul témoignage en ce sens (AB), la technique des pieds de la danseuse (le *zapateo*) exerce une aussi grande fascination chez le public que la technique du guitariste.

5.2.4 L'interaction entre le public et les artistes

Geneviève a mentionné que ce qu'elle préfère le plus dans un spectacle, c'est lorsqu'il y a une interaction entre le public et les artistes sur scène et, en guise d'exemple, elle a mentionné les moments où les membres du public accompagnent les musiciens par des *palmas* ou en lançant des cris d'encouragement aux artistes (*jaleos*). Paul apprécie la qualité de l'ambiance lors d'un spectacle, aspect qui est aussi en lien avec l'interaction entre artiste et public.

En outre, un des éléments qui a un impact direct sur la dynamique entre artistes et public est, selon Pascale Roy, l'aspect théâtral chez le danseur flamenco : « Ce que j'aime le plus dans le flamenco, c'est le côté théâtral et insolent du danseur. » – Pascale, danseuse. La dimension théâtrale dans le flamenco renvoie précisément à l'attitude du danseur, à sa personnalité et à ce qu'il va être apte à dégager sur scène, plutôt qu'à ses capacités techniques. Par exemple, le danseur peut narguer le public en étant volontairement insolent, ce qui provoque généralement des réactions instantanées dans la foule, comme en témoigne une performance de Juan Polvillo au festival flamenco de 2005. Toujours selon Pascale, l'attitude du danseur est primordiale et va se traduire par une forte présence sur scène, que la danseuse compare à celle d'un comédien : « Parfois, une danseuse va entrer sur scène, faire seulement deux pas et elle va « péter la baraque », sans même qu'elle ait commencé à danser ».

Dans le même sens, l'attitude du danseur peut être également un élément déterminant dans la relation maître-élève: « Lorsque je prends un cours avec un professeur qui vient d'Espagne, ce n'est pas tellement ce qu'il me montre qui m'inspire, mais comment il est, ce qu'il va dégager, parfois un simple petit pas va me connecter avec le flamenco. » – Aurélie, danseuse. Pour terminer, l'aspect rebelle

dans le flamenco, amené par Lina, pourrait très bien entrer dans la sphère de l' « attitude » dont parle Pascale.

5.2.5 La complicité entre les musiciens

La complicité entre les musiciens, tout comme la complicité entre le public et les artistes sur scène, est un élément qui a également été mentionné : « Ce que j'aime le mieux dans un spectacle, c'est le moment où ça « lève », quand ils forment vraiment un groupe et que tu as envie de te lever et de jouer avec eux. » – Martin, guitariste. Une personne a mentionné apprécier lorsqu'il y avait des *bulerías* pendant les spectacles car son caractère festif et le fait que ce style laisse davantage place à l'improvisation permet au public de mieux percevoir la complicité entre les musiciens.

5.2.6 L'improvisation

Je n'ai pas énormément de détails sur les raisons pour lesquelles les artistes interrogés aiment l'improvisation, mais si je me base sur les autres données recueillies concernant cet aspect (3.2.4), j'en déduis que les artistes apprécient dans l'improvisation le fait que tout ne soit pas décidé d'avance, ce qui les garde dans un état de « qui-vive » afin de pouvoir réagir en fonction de ce que l'autre vient de faire, ce qui crée une certaine fébrilité dans l'air et favorise par le fait même la complicité entre les artistes. Nous pouvons aussi nous baser sur le fait que la *bulería*, genre dans lequel il est davantage possible d'improviser, soit le style le plus apprécié chez les artistes interrogés. Enfin, le côté « théâtral » que nous venons d'aborder dans la dynamique entre artistes et public s'inscrit également dans la sphère de l'improvisation car, selon Pascale Roy, toutes les fois où le danseur va en quelque sorte provoquer le public ou les autres musiciens ne sont pas des éléments chorégraphiés mais plutôt décidés sur le moment.

5.2.7 La force

La force ne fut pas mentionnée comme telle, mais j'ai récolté les termes « intensité » et « énergie » qui sont tous deux synonymes du mot « force ». Pascale m'a répondu qu'elle n'a pas de moment favori lors d'un spectacle, à part celui où l'intensité est à son maximum[64]. L' « énergie » est l'élément que la danseuse Rae Bowhay apprécie le plus dans le flamenco et c'est cet élément précis qu'elle veut exploiter le plus dans son travail de création. Dans le même sens, Aurélie m'a répondu que le moment qu'elle apprécie le plus dans une performance est celui où le danseur vient de tout donner, moment qui coïncide avec celui où l'intensité est à son maximum (PR) et qui renvoie aussi à la valeur de la générosité (chapitre six).

5.2.8 La simplicité

En ce qui concerne la simplicité, Bob a mentionné que le fait de n'avoir besoin d'aucune amplification, ni même parfois d'instruments, donne un côté plus humain et plus direct. Marcel a mentionné le fait qu'il apprécie la simplicité de l'apprentissage par tradition orale où le professeur n'a qu'à répéter et l'élève n'a qu'à refaire jusqu'à ce qu'il réussisse.

5.3 Conclusion : le flamenco *heavy metal*

Parmi les éléments récoltés dans la partie traitant des éléments préférés dans le flamenco chez les artistes de mon groupe cible, nous pouvons constater qu'un élément jugé important ne figure pas au rendez-vous, soit celui de l'*esprit* flamenco, élément qui avait été discuté précédemment dans le chapitre sur l'apprentissage. Est-ce que cela signifie que les artistes apprécient peu l'*esprit* flamenco, malgré le fait qu'il soit important pour eux de pouvoir le faire transparaître en plus de le transmettre aux élèves? Il est clair que non et il serait plutôt approprié de constater que, lorsque vient le temps aux artistes d'expliciter ce qu'ils aiment, parler de l'*esprit* flamenco s'avère aussi difficile que lorsqu'ils ont à le transmettre. Les références à une

[64] Voir 6.3.4.

quelconque forme d'appréciation de l'*esprit* flamenco s'observent plutôt par le recours à plusieurs termes qui, regroupés, peuvent contribuer à la définition même de l'esprit flamenco (tableau V).

En prenant connaissance des termes et expressions que nous avons recueillis dans le tableau V, il est possible d'effectuer un rapprochement entre les termes reliés au flamenco et ceux que l'on utilise pour définir la musique rock, plus précisément, le *heavy metal*, terme qui a d'ailleurs a été utilisé (RB) pour qualifier ce qui se dégage du flamenco. Par exemple, le côté théâtral, que nous pouvons retrouver chez les artistes rock lorsqu'ils se font prendre en photo pour les magazines, de même que l'aspect rebelle, qui est un fondement de la philosophie heavy metal[65] et, dont la mention à été récoltée à quatre reprises (LM, RB, PR et AB), s'avèrent significatifs dans le flamenco. Enfin, notons les expressions suivantes : « Ça lève », « Péter la baraque », « Qui attaque » ou encore le mot « force » qui pourraient s'appliquer systématiquement à la description d'un concert rock autant qu'à un spectacle flamenco.

Tableau V : le flamenco *heavy metal*	
Terme ou expression	**Rép.**
Côté raffiné / côté brut	RB
Qui attaque	RB
Qui gratte	RB
Insolent	PR
Théâtral	PR
Forte présence sur scène	PR
Ça lève	MT
Péter la baraque	PR
Rebelle	LM
Heavy metal	RB
La force	RB
Tout donner	AB

Cette comparaison du flamenco avec le rock, plus particulièrement avec le heavy metal, n'est pas chose courante car il est beaucoup plus commun de comparer le flamenco avec le blues, à cause des contextes semblables desquels originent les deux styles, de même qu'avec le tango par le côté latin, parce qu'il origine lui aussi d'un contexte relativement pauvre et qu'il suggère une certaine forme d'exotisme. Or, en prenant connaissance des termes qui ont été regroupés dans

[65] Le lecteur pourra consulter Walser (1993) pour avoir une idée précise des principaux symboles du *heavy metal*.

le tableau ci-contre, la comparaison du flamenco avec le heavy métal acquiert du poids et devient même plus éloquente que celle avec le blues et le tango.

Chapitre 6

Les valeurs du flamenco

6.0

Introduction

Après avoir établi les éléments les plus populaires dans le flamenco chez les artistes de mon groupe cible, je vais maintenant des valeurs dans la pratique du flamenco à l'intérieur de mon groupe cible.

Cette section sur les valeurs du flamenco procédera en deux étapes. En premier lieu, je vais présenter les données de réponses obtenues à partir des questions suivantes : « quelles sont les qualités que vous recherchez chez les artistes que vous côtoyez » et, toujours chez ces mêmes collègues : « quels défauts avez-vous le plus de mal à supporter ». Les valeurs seront présentées sous forme de tableau (tableau VI) pour ensuite être expliquées afin de voir de quelle façon elles se traduisent concrètement sur le terrain.

Dans une deuxième partie, je tâcherai de répondre à deux questions concernant deux valeurs précises. La première est celle qui se rapporte à la dimension collective de la pratique, plus précisément au sentiment d'appartenance à l'intérieur de la communauté; et en deuxième, je discuterai de la valeur attribuée à l'expression de la *souffrance*. Ces deux valeurs ont été choisies car elles constituent les justifications les plus courantes de la pratique du flamenco par les non-Espagnols et ma tâche sera de vérifier si ces deux hypothèses s'appliquent ou non au terrain montréalais. Nous constaterons d'ailleurs que la question du sentiment d'appartenance à une communauté est une question assez complexe sur le terrain montréalais et nous verrons pourquoi.

6.1 Description des valeurs

6.1.1 La générosité

« Qualité qui élève l'homme au-dessus de lui-même et le dispose à sacrifier son intérêt personnel, son avantage à celui des autres, à se dévouer » (Robert, 1977 : 859). La générosité dans la pratique du flamenco s'exprime de plusieurs façons et à plusieurs niveaux. Premièrement, il y a la générosité entre un maître et son élève qui peut se traduire dans le fait de transmettre son savoir gratuitement. Dans un contexte moderne où les flamenquistes doivent enseigner pour gagner leur vie comme j'en ai fait part au chapitre quatre, il n'y a que peu d'enseignement du flamenco à Montréal qui se fait sans rémunération.

Dans les milieux plus traditionnels comme dans le soufisme par exemple, il ne sera pas question de rémunération dans la transmission du savoir de maître à élève car il s'agit plutôt d'une obligation morale que ressent le maître de rendre à un disciple ce qu'il a reçu lorsque lui-même était disciple, ce qui forme la chaîne naturelle de transmission du savoir[66]. La « gratuité » dans la transmission du savoir dans le contexte d'aujourd'hui est plutôt présente entre les artistes eux-mêmes. Les guitaristes vont s'échanger des *falsetas* qu'ils ont apprises en Espagne et que personne à Montréal n'a entendu. Normand, guitariste, m'a raconté que lorsqu'il apprenait de nouvelles choses en Espagne, cela lui faisait plaisir de les montrer à d'autres guitaristes et qu'il appréciait le fait que les autres fassent de même[67].

---

[66] During (1994 :343-345).

[67] Ce type d'attitude est à l'opposé en ce qui concerne les chorégraphies des danseurs. En effet, chez les danseurs professionnels, il y a une attitude très protectionniste envers les chorégraphies qu'ils ont *apprises*. Par exemple, Marcel Planté m'a raconté qu'une danseuse qu'il accompagnait lors d'un spectacle à Montréal a tout simplement cessé de danser lorsqu'elle s'est aperçue que quelqu'un la prenait sur pellicule. Marcel a observé que, dans le milieu de la danse flamenca à Montréal, il y a une tendance à vouloir protéger le contenu des chorégraphies, comme si le fait d'avoir payé le professeur pour l'apprendre rendait les danseurs propriétaires des droits de ladite chorégraphie. Cette attitude est entre autres reliée à un besoin d'exclusivité, raison compréhensible si l'on tient compte de la compétition qui est particulièrement présente dans le milieu de la danse flamenca à Montréal. Or, comme nous l'avons déjà abordé en bas de page concernant l'improvisation (3.2.4), la plupart des chorégraphies, tout comme les *falsetas* des guitaristes d'ailleurs, sont du matériel considéré comme

Tableau VI : Les valeurs du flamenco à Montréal

Valeur	#	Initiales des répondants
Générosité	9	PD NV PR MT BB LM AB MP GS
- abandon	1	BB
Esprit de Communauté – Partage, complicité, camaraderie	6	NV MP GS BB RB AB
Respect :		
- **Humilité** – celui qui est moins avancé doit accepter son niveau	4	PR BB MP AB
- **Sobriété** - celui qui est plus avancé doit savoir écouter l'autre et s'adapter au style et au niveau de la personne avec qui il joue et la mettre en valeur	4	MP PD BB AB
Honnêteté	3	PR AB MT
- sincérité	2	PR MM
- Authenticité des sentiments	3	PR AB MM
- attitude et présence sur scène	3	GS PR RB
- être passionné	1	AB
Respect de la tradition	3	PR MP BB

Selon Lina, la générosité va également s'exprimer dans le fait de partager la création des chorégraphies lors du montage d'un spectacle, quelque chose qu'elle mentionne ne pas avoir remarqué ailleurs qu'à Montréal, sans en être absolument sûre. Dans la générosité, il y a l'*abandon*, plus précisément, selon Bob, l'abandon de soi qui porte à supprimer le « je » au profit du « nous » ainsi que toute forme d'égocentrisme, qui, selon lui, n'a pas sa place dans le flamenco. Selon Pascale et Aurélie, la générosité s'exprime sur scène lorsqu'un artiste se donne complètement,

« traditionnel », issu de la création collective (Brailoiu) dont on ne peut attribuer la propriété à qui que ce soit, à part dans quelques cas précis où il y des innovations bien distinctes comme dans une chorégraphie de Maria Pages par exemple. Cette délicate problématique a aussi été remarquée par Bob Benson et Pascale Roy.

ce qui rejoint aussi la sphère de la dynamique entre artiste et public pendant un spectacle ainsi qu'une autre valeur qui est l'honnêteté, illustrée par l'authenticité des sentiments exprimés pendant la performance. Le contraire de la générosité est l'avarice et l'égocentrisme, ce dernier terme qui fut, sans grande surprise, le défaut le plus redouté chez les artistes interrogés.

6.1.2 Le respect de l'autre : humilité et sobriété

Après la générosité, nous abordons deux façons d'exprimer le respect de l'autre dans le flamenco, soit par les actes d'humilité et de sobriété. Le rôle de l'humilité a été précédemment abordé dans le mémoire (chapitre deux) dans le contexte où un étranger devait entrer en contact avec les détenteurs du savoir-faire qu'il désirait acquérir, en l'occurrence, un Québécois avec les Espagnols. Il avait alors été conclu qu'une attitude humble augmentait les chances de pouvoir s'intégrer à un certain niveau dans la communauté et ainsi de pouvoir débuter son apprentissage du flamenco. Avant d'aller plus loin, je voudrais en profiter pour rappeler au lecteur la définition de l'humilité : « Sentiment de sa faiblesse, de son insuffisance, qui pousse l'homme à s'abaisser volontairement et à réprimer en lui tout mouvement d'orgueil ». Nous verrons plus loin que l'acte d'humilité n'est pas seulement dans le but de se faire accepter en Espagne par les Espagnols, mais que cette valeur est également significative entre les artistes montréalais. En ce qui concerne la sobriété, le terme « sobriété » renvoie à la « modération, la réserve et la retenue » (Robert, 1977 : 1822).

Le lien entre les deux valeurs se situe dans le fait qu'un artiste dont le niveau est jugé moins avancé doit accepter sa situation sans ressentir d'orgueil et en contre-partie, les artistes dont le niveau est jugé plus avancé devront s'ajuster et faire acte de modération et de retenue. Par exemple, si la personne qui accompagne (percussionniste ou guitariste) est de niveau plus avancé que le danseur au devant de la scène, celui-là s'ajustera à son niveau et tâchera uniquement de faire en sorte que le danseur soit mis en valeur. Autre exemple, s'il y a deux guitaristes sur la scène, la règle non écrite veut que le meilleur des deux fasse acte de sobriété en s'abstenant de

sortir son matériel plus impressionnant pour ne pas dévaloriser l'autre : « Lorsque je faisais des spectacles avec ma fille, dont le niveau de jeu est devenu supérieur à moi, mais qu'elle s'adaptait à moi, à mon style, c'est une fleur qu'elle me faisait car son style était tellement différent. » - Marcel, guitariste.

À un premier niveau, il y a bien sûr des règles strictement musicales pour expliquer le fait que la personne qui accompagne ait un jeu plus sobre. Par exemple, dans la structure formelle du flamenco, une partie est réservée à chaque composante de l'ensemble : le guitariste va s'exécuter dans l'*entrada*, le chanteur dans la *letra* et le danseur dans l'*escobilla*, tout comme dans la musique classique lors de l'accompagnement d'un instrument soliste ou encore dans un ensemble de jazz lors d'un solo. Comme c'est le cas avec la personne qui joue un solo dans l'ensemble de jazz, il sera jugé approprié par les autres membres du groupe qu'un artiste, dans sa partie respective, puisse jouer à la hauteur de ses capacités sans que cela ne dévalorise personne et sans que cela ne soit perçu par les autres comme de l'excès ou de l'exubérance, tant et aussi longtemps que sa prestation demeurera conforme aux critères d'évaluation de la communauté. Pendant ce temps, la personne qui accompagne celle au devant ne fait pas uniquement preuve de sobriété par son rôle d'accompagnateur, mais également par respect pour cette personne.

En résumé, le respect entre artistes flamencos s'exprime en grande partie par l'attitude d'humilité et de sobriété. Pour poursuivre, ces démonstrations de respect vont servir à construire une relation de complicité entre les musiciens. La complicité entre les artistes est un autre élément cher aux artistes interrogés, élément qui entre en ligne de compte dans la création d'un sentiment d'appartenance à l'intérieur de la communauté.

6.1.3 Le respect de la tradition

Cet élément a été mentionné par trois personnes (MP, PR et BB). L'essentiel de leurs propos peut se résumer au fait qu'il est important de prendre conscience du contexte originel dans lequel est né le flamenco, du « problème qui a amené ces gens à s'exprimer de cette façon » (BB).

Le fait que le respect de la tradition soit une valeur sur le terrain montréalais témoigne de ce que, dans la réalité, les non-Espagnols n'ont pas forcément une attitude détachée envers le flamenco jugé traditionnel, leur attachement envers celui-ci pouvant même, en certains cas, être plus prononcé que dans la communauté d'origine, comme l'illustre aussi cet exemple concernant l'apprentissage d'une musique de l'Inde du Nord : « Certains Occidentaux sont néanmoins attirés par ce qui constitue le noyau de la tradition. À la grande surprise des maîtres indiens, ces élèves manifestent un fort penchant pour l' « authentique »[68].

6.2 Le sentiment d'appartenance

> Les musiques de traditions populaires suscitent également l'intérêt de nombreux jeunes étrangers. Leur dimension souvent communautaire contribue d'ailleurs à cet attrait, dont les raisons peuvent être aussi sociales que purement musicales. En participant à une pratique collective de nature festive, l'élève satisfait une faim légitime de célébration et de partage, dont il a parfois cherché en vain l'équivalent dans les ressources de son propre contexte culturel, y compris dans les musiques populaires modernes. [69]

Aubert émet ci-dessus l'hypothèse que l'attrait de certaines musiques de traditions populaires auprès des étrangers réside en partie dans leur dimension communautaire (*de communauté*) : « groupe social dont les membres vivent ensemble, ou ont des biens, des intérêts communs » (Robert, 1977 : 345), et *collective* : « qui comprend ou concerne un ensemble de personnes » (*idem*, 1977 :

[68] Shippers, Huib (1988 : 127).
[69] Aubert (2001 : 133).

335). L'auteur donne en exemple des pratiques telles que celles des flûtes andines, des percussions africaines ou afro-américaines et certaines formes du gamelan indonésien. Il serait approprié d'inclure le flamenco dans cette catégorie car il cadre bien avec les autres exemples et peut être classé comme « pratique collective de nature festive ».

À part l'inexactitude contenue dans la dernière phrase de la citation et qui fait référence aux musiques populaires modernes, que n'importe quel danseur de hip-hop ou guitariste de groupe de garage pourrait facilement contredire, nous pouvons nous demander si l'hypothèse de l'aspect collectif et du sentiment d'appartenance peut expliquer en partie la pratique du flamenco par les Montréalais.

Pour répondre à cette question, j'ai regroupé les éléments qui étaient en lien avec cette problématique pour vérifier s'ils corroboraient ou non l'hypothèse. Déjà, avec ce que nous avons vu précédemment, comme l'importance pour les artistes d'établir une relation de complicité entre eux et de respecter l'autre par une attitude sobre, nous pouvons corroborer en partie l'hypothèse, car ces aspects sont directement en lien avec le sentiment d'appartenance. D'autre part, il y en a pour qui la dimension collective s'avère essentielle dans le flamenco, car si cet aspect n'est pas présent dans la pratique, on ne peut plus parler de flamenco proprement dit :

> C'est ça le flamenco, si tu n'es pas branché sur le réseau, si tu ne carbures pas à vouloir comprendre les motivations de tous et chacun et essayer de partager les tiennes, ce n'est plus du flamenco, car le flamenco est essentiellement un « trip de groupe », c'est-à-dire deux personnes et plus! Si tu restes seul dans ton coin, ce n'est plus du flamenco ! – Geneviève, danseuse.

Pour vérifier la pertinence de l'aspect collectif et du sentiment d'appartenance, j'ai aussi eu recours aux critiques qui ont été émises à ce sujet de la part des personnes du groupe cible. Dans ce qui va suivre, je vais présenter les critiques en question et vérifier si elles confirment ou infirment l'hypothèse d'Aubert.

Rae Bowhay exprime le désir de faire du flamenco pour le plaisir, c'est-à-dire sans obligation d'être rémunérée. Elle m'a dit qu'il y avait eu des tentatives de regroupements flamencos dans un domicile, mais que, sans chanteur, l'expérience

manquait de saveur et ne s'est pas perpétuée. Il y a aussi les manifestations spontanées entre les artistes après les spectacles, relatées par Marcel et, depuis tout récemment, des rencontres entre apprentis flamenquistes supervisées par un professeur dans lesquelles les jeunes de la relève pratiquent ensemble des rudiments de base et ensuite jouent ensemble pour le plaisir.

Mais, en dépit de ces exemples, il s'avère vrai, en analysant les propos des artistes, que le flamenco à Montréal se pratique presque uniquement dans des contextes où les musiciens sont rémunérés. Cela corrobore en même temps la précédente critique de Bob Benson à propos de la prédominance de l'aspect rémunérateur dans l'enseignement du flamenco à Montréal, qui ne concerne pas uniquement l'enseignement, mais s'étend à l'ensemble de la pratique du flamenco. Pour revenir aux propos de Rae Bowhay, elle a aussi suggéré qu'il faille davantage de temps de répétition pour monter les spectacles, problème qui a été noté par Martin Trudel également. Les chanteurs, peu nombreux, donc fort en demande, ne disposent que de peu de temps à accorder aux musiciens et aux danseurs, ce qui a pour conséquence que, toujours selon la danseuse, le contenu des spectacles soit parfois monté de façon approximative.

Avec Aurélie, nous constatons encore une fois le besoin de faire du flamenco sans qu'il soit question de rémunération et une critique envers une attitude individualiste, qu'elle associe à la prédominance des valeurs nord-américaines :

> Le milieu pourrait être plus vivant, je voudrais qu'il y ait des spectacles où l'on pourrait danser et se rassembler pour le plaisir, un peu comme le flamenco à ses débuts et comme cela se fait dans le hip-hop présentement car un danseur, ce que ça veut faire c'est danser! Je crois que l'individualisme nord-américain y est pour beaucoup : je fais mes choses, tu fais tes choses. – Aurélie, danseuse.

Ce qu'il y a d'intéressant dans le propos d'Aurélie, c'est la comparaison qu'elle effectue entre la communauté flamenca de Montréal et celle du hip-hop dont elle fait également partie en tant que danseuse et où les rassemblements pour danser pour le plaisir, c'est-à-dire sans qu'il ne soit question de rémunération, sont chose courante. Pourquoi cette différence entre le flamenco et le hip-hop? Aurélie soutient

que le hip-hop est un phénomène essentiellement nord-américain et que c'est de notre culture qu'il s'agit et non d'une culture qui nous est étrangère comme le flamenco. Toujours selon la danseuse, l'engouement pour le hip-hop se justifie par le fait qu'il s'agit d'un style plus accessible sur le plan de la maîtrise technique, ce qui a un impact sur la demande, donc les endroits pour le pratiquer se multiplient afin de répondre à cette demande.

Dans ce que nous venons de voir, il y a lieu de confirmer une préoccupation envers l'aspect collectif de la part de Rae et d'Aurélie. De plus, nous pouvons nous rendre compte qu'il y a un conflit entre les valeurs plus traditionnelles reliées au sentiment d'appartenance et les valeurs plus modernes dont l'une est l'individualisme.

6.2.1 Individualisme

La définition de l'individualisme est « Attitude d'esprit, état de fait favorisant l'initiative et la réflexion individuelle, le goût de l'indépendance » (Robert, 1977 : 991). Dans cette définition, trois éléments ressortent, dont : « initiative », « réflexion individuelle » et « indépendance ». Premièrement, il est évident que les artistes ne condamnent pas tout ce qui est inclus dans la définition de l'individualisme. En fait, la réflexion et l'initiative personnelle sont des attitudes valorisées dans la communauté, tel qu'on le remarque par l'ouverture aux nouveautés et à l'innovation (GS, PD, RB et MT). De plus, les propos de Lina Moros soulignent que les artistes flamencos de Montréal, en l'absence de structures d'encadrement telles que des compagnies de danse par exemple, doivent faire preuve d'initiative pour arriver à vivre de leur art, que ce soit en enseignant, en créant leurs propres occasions de jouer ou encore, en formant leurs propres compagnies.

Ce qui concerne davantage la critique des Montréalais se trouve dans le mot « indépendance », qui signifie : « liberté, émancipation, le fait de ne dépendre de personne, non-conformisme » (Robert, 1997 : 987). Ce terme peut expliquer en partie le problème par le fait que, premièrement, l'indépendance survient peut-être trop tôt dans l'évolution du cheminement des artistes montréalais, alors qu'elle

devrait plutôt suivre une étape où l'artiste a évolué à proximité des autres, ce qui n'est pas forcément le cas présentement, où l'attitude indépendante survient à un stade précoce du développement à cause du manque d'encadrement. Deuxièmement, l'attitude indépendante serait peut-être présente pour les mauvaises raisons, témoignant pas tant d'un réel besoin d'indépendance que d'une réaction de protection face à la compétition qui règne entre les artistes.

Il serait maintenant approprié dans ce qui suit d'expliquer en détail une des causes de ce phénomène : l'enjeu économique sous-jacent à la pratique du flamenco.

6.2.2 L'enjeu économique

Un des arguments pour expliquer le problème relié au sentiment d'appartenance dans la communauté flamenco à Montréal est l'enjeu économique qui est étroitement lié à la pratique de cet art. Le nombre important d'artistes, notamment de danseurs, et le choix qu'ont fait ces artistes de devenir professionnels, a pour impact que l'enjeu premier du flamenco n'est pas de prendre part à une pratique collective, mais de pratiquer une activité qui doit avant tout être rentable afin de s'assurer un revenu suffisant pour vivre.

Le lien d'appartenance qui unit les membres de la communauté flamenca de Montréal : le fait de partager une passion commune, ne suffit plus à regrouper ces artistes qui revendiquent un même territoire dans lequel il n'y a pas de place pour tout le monde. Ainsi, un artiste flamenco sera perçu par un autre comme un compétiteur qui risque de lui prendre une partie de son gagne-pain, et non comme quelqu'un avec qui partager une même passion.

Cette dynamique entraîne d'autres répercussions indirectes, comme les alliances forgées entre artistes qui choisissent de ne s'entraider qu'entre eux, que ce soit en organisant des spectacles dont seuls les membres de leurs groupes font partie ou en ne se contactant qu'entre eux pour honorer un engagement. Ces alliances formées dans un but économique avant tout, font de la communauté flamenca montréalaise un regroupement de groupuscules séparés; c'est en faisant référence à ce

contexte précis que la valeur de l'honnêteté dans les rapports entre individus a été mentionnée.

Lors de ma rencontre avec Marcel Planté, j'ai discuté longuement des points tels que la complicité versus la rivalité qui est omniprésente dans la communauté et je lui ai demandé si cette rivalité entre les artistes, particulièrement entre les danseuses, serait toujours présente si l'argent et la compétition n'étaient plus les enjeux :

> À savoir si cela peut changer quelque chose s'il n'y avait pas la compétition, c'est très hypothétique… je ne crois pas que la noblesse prendrait le dessus seulement par le fait que ces gens-là seraient indépendants de fortune. Il peut y avoir une complicité pour monter un spectacle et pour le faire, mais après, l'individualisme embarque par-dessus ce *happening*-là. C'est correct parce que les gens doivent gagner leur vie. C'est l'humain dans tout ça et en Espagne, c'est encore plus féroce qu'ici. – Marcel Planté, guitariste.

6.2.3 La place de la relève

La rivalité entre les artistes, causée en partie par le facteur économique, n'a pas seulement d'impact entre les artistes professionnels, mais aussi entre ces derniers et la relève car s'il n'y a pas suffisamment de place dans la structure existante pour ceux qui ont déjà le statut de professionnel, il n'y en aura pas davantage pour ceux qui aspirent à ce stade, c'est-à-dire la relève.

L'attitude de la communauté envers la relève est plutôt ambiguë. Il y a bel et bien le désir d'attirer de nouveaux *aficionados* et promouvoir l'art du flamenco en créant des évènements d'une importance capitale comme le festival flamenco annuel et la *peña* mensuelle. En plus d'élargir le bassin d'amateurs, ces évènements se répercuteront indirectement sur les inscriptions aux cours de danse. À ce stade, tout va pour le mieux car les élèves en danse profitent d'un éventail de plus de trente professeurs qui ont tous quelque chose de différent à offrir.

Le processus d'apprentissage suivant son cours, il en résultera quelques apprentis, deux ou trois peut-être plus, qui désireront pousser plus loin l'aventure en s'inscrivant à des stages donnés par des artistes étrangers et iront ensuite se perfectionner en Espagne. Finalement, après cinq ou six ans d'efforts, ces élèves

prétendront à devenir, eux aussi, professionnels du flamenco sur la scène montréalaise, à l'image de leurs professeurs.

Or, c'est à cette étape du cheminement que les efforts déployés préalablement par la communauté afin de promouvoir le flamenco et d'agrandir le cercle d'*aficionados* et, indirectement, le nombre d'élèves, entrent en conflit avec un problème qui est l'absence de structures servant à encadrer ces élèves lorsqu'ils seront jugés aptes à monter sur une scène pour mettre en pratique ce qu'ils ont appris dans les cours. En d'autres mots, le problème est que la pratique du flamenco à Montréal est répartie uniquement sur deux pôles, celui de l'enseignement et celui de la scène professionnelle : il n'y a pas d'autres structures pour faire le pont entre les deux existantes afin de permettre aux apprentis de mettre en pratique ce qu'ils ont appris et de se perfectionner. Par conséquent, la chaîne de l'apprentissage qui s'est créé de façon naturelle finit par se rompre lorsque ces apprentis se rapprochent du niveau plus avancé.

En tout, à part les rencontres entre jeunes flamenquistes dont j'ai déjà fait part (mais encore trop récentes, depuis août 2005 seulement, pour en mesurer les impacts à moyen et long terme), les élèves en danse flamenca de Montréal possèdent deux occasions officielles par année de monter sur scène. La première est à la *peña des élèves*, évènement organisé deux fois par année et dont le contenu du spectacle est assuré par des élèves de différentes écoles, et la deuxième dans le cadre du concert annuel des écoles respectives.

En ce qui concerne les guitaristes, ils pourront accompagner en spectacle la chorégraphie qu'ils ont montée avec les élèves durant l'année, mais cela reste à la discrétion du professeur. La relève en ce qui concerne les percussionnistes est soumise aux même règles, quoique qu'il soit arrivé plus fréquemment d'en apercevoir sur la scène professionnelle assez tôt dans leur développement. En conclusion, on peut voir que le nombre d'opportunités qu'ont ces élèves de pouvoir monter sur une scène sont inadéquates par rapport aux opportunités qu'ils ont de prendre des cours. À l'élève désireux d'aller plus loin, il ne reste que la structure existante de la scène professionnelle qui est déjà saturée, saturée des artistes qui s'avèrent être, dans un

même temps, les professeurs de cette relève. Il peut ainsi en résulter un conflit d'intérêt qui pourrait compromettre le sentiment d'appartenance à l'intérieur de la communauté.

Pour régler ce problème, il y a des solutions possibles et l'une d'elles serait que la relève prenne ses propres initiatives en créant elle-même ses propres structures, une scène intermédiaire en quelque sorte qui lui permettrait de se faire la main. Par exemple, lorsque j'étudiais la musique classique au conservatoire, l'institution prévoyait plusieurs concerts où je devais me produire et plus ces occasions se multipliaient, plus je devenais à l'aise dans ce genre de situation et plus j'étais prêt à me produire dans des contextes rémunérés de plus grande ampleur. D'après l'achalandage de nouveaux visages dans l'assistance pendant le dernier festival flamenco[70], qui se tenait en même temps que le festival de Jazz de Montréal soit dit en passant, et d'après la certitude de Marcel Planté quant à l'importance de la demande du public envers le flamenco, il serait réaliste de penser que le public serait au rendez-vous si une telle scène intermédiaire était créée.

[70] Observation de l'auteur sur quatre soirées.

6.2.4 L'attrait du flamenco en tant qu'objet esthétique : la justification de la pratique autrement que par le sentiment d'appartenance

Dans l'extrait suivant avec Bob Benson, on retrouve essentiellement la même critique qu'avec Aurélie, c'est-à-dire une critique de l'attitude plutôt individualiste qui règne dans la communauté et du désir d'y retrouver un plus grand sentiment d'appartenance, point également amené par Rae Bowhay en ce qui a trait au manque de regroupement des artistes afin de pratiquer sans question d'être rémunérés. Quand à Bob Benson, il prend plutôt une autre hypothèse pour justifier l'attitude individualiste :

> Ce que je déplore ici, c'est l'absence du « trip de famille », le sentiment de faire partie d'une *gang*, de se rencontrer un fois de temps en temps juste pour le plaisir de pratiquer. En Espagne, c'est le « nous » qui prédomine et les visions personnalisées du flamenco sont moins courantes car il se pratique toujours en groupe. Ici par contre, ce sentiment d'appartenir à une communauté est plus ou moins à la mode. Ici, c'est l'individualisme nord-américain, les gens font leur apprentissage souvent seuls : « je » vois ça comme ça et « je » pratique tout seul. – Bob, bassiste et percussionniste.

Les commentaires de Bob à propos de la relation entre les artistes et le flamenco à Montréal, où c'est le « je » qui prédomine au lieu du « nous » comme en Espagne, concordent bien avec la réalité. Ainsi, dans les milieux traditionnels d'Andalousie, le sentiment d'appartenance au groupe précède l'apprentissage et la pratique du flamenco comme telle. Par exemple, les liens entre les gens existent du fait qu'ils sont de la même famille (Les *Agujetas* de *Jerez*[71], la famille *Montoya* de *Triana*), du même quartier (*San Miguel de Jerez* ou *Santiago de Jerez*[72] ou *Las 3000 Viviendas*[73] à Séville) ou de la même ville (*Cadiz*, *Jerez de La Frontera*). Dans ces cas, le sentiment d'appartenance se crée dans un premier temps entre l'individu et la communauté et, dans un deuxième temps, entre la communauté et le flamenco. Nous

---

[71] Sellen (1994 : 128-131).
[72] Lefranc, Pierre, « Las polidades del Jerez gitano : Santiago y San Miguel », traduit du français par Estela Zatania, http://deflamenco.com/articulos/verArticulo.jsp?codigo=FLA%7C386, 2005/12/06.
[73] Nair (2002).

pouvons retrouver une dynamique semblable dans un article sur la trajectoire de l'apprentissage du *lautar*[74] roumain. En effet, lorsque les personnes furent interrogées afin de savoir pourquoi elles sont devenues *lautar*, elles ont répondu : « Pourquoi? Parce que mes parents étaient musiciens»[75]. Dans cet exemple, la pratique n'est justifiée que par le contexte familial et non par un attrait d'ordre esthétique envers la musique elle-même.

À l'opposé, le sentiment d'appartenance chez les artistes du terrain montréalais n'est ni familial ni géographique : il vient plutôt du fait que les membres partagent une passion commune pour le flamenco. À Montréal, on ne pratique donc pas le flamenco parce que notre famille en fait, mais, de prime abord, parce qu'on l'apprécie comme objet ayant des qualités esthétiques ou pour ce qu'il a la capacité de dégager ; en témoigne le fait que la presque totalité des informateurs de mon groupe s'intéressent au flamenco parce qu'ils en aiment la dimension rythmique, la sonorité des accords à la guitare, le défi de la maîtrise technique ou pour la force qui se dégage de cette musique. Ensuite, on voudra bien sûr le pratiquer avec d'autres, mais ce désir d'appartenir à une communauté flamenca s'avère plutôt une conséquence indirecte d'une attirance basée sur les critères précédents.

Quels aspects reste-t-il à discuter concernant les valeurs du flamenco? Quelle autre valeur justifierait la pratique du flamenco chez les étrangers?

6.3 La souffrance

Comme dernier élément abordé afin de mieux comprendre ce qui peut justifier la pratique du flamenco à Montréal par les Montréalais, j'ai entrepris d'ouvrir le fameux tiroir des émotions, plus particulièrement celui de la *souffrance*. Lorsque vient l'étape d'expliquer l'attirance que les non-Espagnols ressentent pour le flamenco, une des hypothèses les plus courantes est celle que les étrangers seraient attirés par le flamenco à cause de la capacité de ce style à pouvoir exprimer des

[74] En Roumanie, le lautar est un musicien professionnel.
[75] Radulescu (1988 : 87).

émotions intenses, en particulier celle de la souffrance. La *souffrance* n'est pas une valeur en soi, mais une émotion et la valeur se trouve dans le fait de savoir si on doit l'exprimer ou non.

6.3.1 Pourquoi parler de la souffrance ?

Pour quelles raisons ai-je choisi de mettre l'emphase sur la souffrance plutôt que sur l'expression des émotions en général? Premièrement, le fait d'exprimer des émotions par le moyen d'un style de musique est trop commun et s'applique à un trop vaste ensemble de pratiques musicales pour qu'une analyse des émotions sous un angle général soit valide pour le flamenco.

Or, pourquoi précisément la *souffrance* plutôt que d'autres types d'émotions? Plusieurs exemples, tirés notamment de la littérature sur le flamenco, nous permettent de démontrer que le flamenco est estampé du sceau de la souffrance. Timothy Mitchell le mentionne explicitement à la toute fin de son ouvrage : « *(Flamenco) It is about taking pain, expressing it, playing with it, and possibly working through it. There will always be a market for a commodity like that* »[76]. L'auteur établit ici un lien entre la souffrance et le flamenco et, en ayant recours aux termes « *market* » et « *commodity* », il avance que cette souffrance contribue à vendre le flamenco aux étrangers.

Par ailleurs, il ne m'a fallu qu'une dizaine de minutes de recherches Internet sur le moteur de recherche |google.com| pour découvrir une série d'articles sur le flamenco dans lesquels on peut clairement trouver des exemples du lien entre le flamenco et la souffrance. En voici quelques-uns :

> Where artists haven't graduated from dance academy, but who express their **suffering** in dance and music at night after their hard work as a blacksmith or a basket-maker. [77]

> Carlos Saura's new film focuses on the passion and **suffering** of 'Flamenco'. [78]

[76] Mitchell (1994 : 227).
[77] http://www.xs4all.nl/~davidbos/flamenco/farruco_en.htm 2005/11/12.
[78] http://www.metroactive.com/papers/metro/09.25.97/flamenco-9739.html 2005/11/12.

> Flamenco is similar to the blues," Peña says. "It has a tinge of **sadness**, an element of fight and rebellion. **It is pain and suffering** with explosions of great happiness. It is a symbol of Spain.[79]
>
> What captivates Peña is the ability to beautify such **pain** into music, especially that of flamenco music. [80]
>
> The main sense of flamenco music is **tragic suffering.** [81]
>
> *What made you pursue flamenco at a time when it was unknown in Japan*? The passion I felt when I first saw flamenco crawled deep inside me. I love its dramatic character, the **pain**, the exhilarating joy, the passion, the **suffering**. [82]
>
> Flamenco feels like it emanates from the **pain** and **sadness** of innumerable generations. This **pain**, however genuine in its origins, must then be well represented through the artistry of the performers. [83]

À l'intérieur de mon groupe cible, j'ai aussi remarqué une tendance à associer le flamenco à la souffrance. En effet, en réponse à la question à propos des émotions que le flamenco est en mesure de suggérer, dix termes ont été reliés à la souffrance dont le terme lui-même qui est revenu quatre fois, celui de tristesse soulignée à trois reprises ainsi que ceux-ci : rage, peine, vengeance, colère, désespoir, et peur. Par contre, six termes relatifs à la joie ont aussi été mentionnés dont le mot « joie » à quatre reprises, soit le même nombre de fois que le mot « souffrance », mais il faut spécifier que la majorité des termes reliés à la joie sont venus de la même personne (NV). Globalement, nous remarquons une plus grande récurrence des qualificatifs reliés à la souffrance chez les personnes que j'ai interrogées par rapport à ceux qui se rapportent à la joie. Il serait aussi approprié de mentionner que, parmi les genres flamenco les plus populaires dans mon groupe cible, ceux qui sont associés à l'expression de la souffrance ont été mentionnés chacun à quatre reprises comme la *seguiriya* (GS BB LM et MP) et la *soleá* (RB, AB, MM et MP).

---

[79] http://www.pacopena.com/newsreviewsvye1.html 2005/11/12.
[80] http://www.dailybruin.ucla.edu/db/issues/96/11.15/ae.pena.html 2005/11/12.
[81] http://www.newscentralasia.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1190 2005/11/12.
[82] http://search.japantimes.co.jp/print/features/theater2005/ft20050302a1.htm 2005/11/12.
[83] http://citypaper.net/articles/012199/dance.shtml 2005/11/12.

Avec ces exemples, l'association entre la souffrance et le flamenco s'impose et, en se basant sur la prémisse que la souffrance fait partie intégrante de la façon dont les gens perçoivent le flamenco, il est maintenant temps de se poser la question : est-ce que les artistes montréalais expriment de la souffrance lorsqu'ils performent ? Si oui, quelle sorte de souffrance exactement ? Si non, qu'est-ce que le flamenco exprime alors ? Exprime-t-il à tout le moins quelque chose ? S'il n'exprime pas d'émotions particulières, de quelle façon peut-on alors justifier l'intensité du flamenco lors d'une performance ?

6.3.2 La souffrance comme élément stylistique du flamenco

Avant d'examiner les réponses obtenues sur le terrain, il faut bien se dire que, lorsque l'on parle de souffrance à Montréal en 2005, on ne fait pas référence à la même souffrance que celle ressentie par les Andalous il y a un siècle. Il est connu que, dans ce dernier contexte et encore aujourd'hui dans certains contextes, la fonction du flamenco dans la société andalouse a été d'exprimer les émotions ressenties quotidiennement face à l'injustice sociale dont les gitans et les Andalous ont été victimes (Sandoval, 1998 : 20-21). De nos jours, la façon d'interpréter le flamenco consiste en quelque sorte à re-créer, à simuler une souffrance ancienne, notamment par une gestuelle particulière de la part du chanteur et par la technique du *quejío*[84]. Cette souffrance exprimée n'est pas tant réelle[85] que stigmatisée ou stylisée :

> Cette lutte contre les conditions sociales deviendrait une lutte esthétisée, euphémisée. Dans ces conditions, la douleur exprimée n'a plus le même enjeu, elle n'est plus un aboutissement de l'expression des conditions sociales, elle devient une fin en soi, elle tend à s'autonomiser. [86]

[84] Technique du chant flamenco qui consiste à contracter les muscles du cou afin d'obtenir un son « serré » qui permet une plus grande expressivité.
[85] « Douleur qui n'a pas de signification », Washabaugh (1994), dans Sellen, (1994 : 140).
[86] Sellen (1994 : 140).

6.3.3 Le flamenco à Montréal exprime-t-il la souffrance ?

Si l'expression de la *souffrance* est pertinente sur le terrain montréalais, ce que nous allons vérifier plus loin, elle ne semble pas avoir été un élément déclencheur. En effet, comme nous l'avons vu dans le chapitre 4, le fait que les artistes (10 personnes sur 12) aient pris contact avec le flamenco en étant déjà danseurs ou guitaristes dans d'autres styles laisse supposer que la justification était avant tout l'occasion d'apprendre un nouveau style de musique ou de danse. En somme, nous pouvons résumer les réponses en une seule : « Je fais du flamenco parce que je dansais déjà avant ou parce que je faisais déjà de la guitare avant ». Il ne semble donc ne pas y avoir de liens directs avec la souffrance au tout début du cheminement des artistes, y compris chez ceux qui ont débuté leur cheminement artistique avec le flamenco (LM, MP).

Quant aux éléments préférés du flamenco chez les artistes interrogés (tableau IV), les réponses n'ont pas non plus de liens directs avec la souffrance. Elles mettent plutôt l'accent sur : l'attirance envers les propriétés esthétiques du flamenco, comme la beauté de l'harmonie à la guitare (LM, PD) ; tout ce qui englobe l'aspect rythmique (10 pers.); le défi technique et l'évaluation de celle-ci (AB MT PD NV); la complicité entre artistes ; le lien entre artiste et public ; et l'intensité, aspect sur lequel nous reviendrons.

Toutefois, un seul artiste, Marcos Marin, a évoqué les émotions (en général) comme étant l'aspect qu'il préférait le plus dans le flamenco. Il y aurait lieu de se demander pourquoi il n'y a que Marcos qui a mentionné les émotions. Est-ce relié au fait qu'il soit le seul chanteur interrogé ? Est-ce parce que, comme il l'a précisé, le rôle premier du chanteur est de transmettre l'émotion ? Toujours selon le chanteur, le fait qu'il puisse choisir un texte dont la signification se rapproche des évènements qu'il a réellement vécus lui permet d'exprimer des émotions qui sont, pour lui, plus authentiques. Bien qu'une chorégraphie de danse ou une *falseta* de guitare ne bénéficie pas d'un texte, elles ne sont pas désavantagées pour autant car, si on se

réfère à la démarche d'analyse de Philip Tagg[87], la musique à elle seule peut être en mesure de suggérer une émotion ou une image très précise, et parfois même, de façon beaucoup plus efficace et directe que le texte lui-même. Bien que cela soit significatif pour Marcos en tant que chanteur, il est tout de même démontré qu'il n'est pas obligatoire de connaître la signification d'un texte pour que le danseur ou le guitariste puisse ressentir l'émotion et l'exprimer.

Pour savoir si, oui ou non, la souffrance est réellement reliée à la pratique du flamenco à Montréal, je suis allé droit au but en posant aux artistes la question suivante : « Est-ce que le flamenco à Montréal exprime la souffrance » ?

Trois personnes sur douze ont répondu de façon positive à la question : Bob Benson, Lina Moros et Marcos Marin. Voici des extraits de leurs réponses :

> Il y a une souffrance quelconque, absolument. Tout le monde a sa façon de souffrir, sa propre rébellion. Nous avons aussi notre Franco, nous-mêmes parfois. Cette souffrance, sans être majoritaire, est là et sans avoir le sentiment d'appartenance, une personne peut décider de s'exprimer de cette manière. – Bob, bassiste et percussionniste.

Ci-haut, Bob affirme qu'il y a une sorte de souffrance dans le flamenco montréalais, plus personnelle, relative à chacun. De plus, le musicien signale qu'une personne peut « choisir » le flamenco parce que ce dernier correspondrait à la façon dont elle désire s'exprimer. Remarquons aussi dans l'extrait que l'appartenance préalable à une communauté s'avère facultative. Ci-dessous, Lina valide l'hypothèse de la souffrance, mais en prenant soin de relativiser notre souffrance par rapport à celle des autres:

> Oui, c'est un des thèmes de mon spectacle et tous les bons artistes qui pratiquent le flamenco sont capables de l'exprimer. Tout le monde ici a des moments tristes, on est peut-être gâtés, mais il y a aussi la solitude des grandes villes. Sauf, qu'il y a des moments de la vie où l'on souffre, mais il y aussi des vies qui ne connaissent que des souffrances, c'est différent. – Lina, danseuse.

Enfin, Marcos ne mentionne pas que le flamenco à Montréal exprime la souffrance, mais on peut tout de même constater que cet aspect s'avère impératif pour lui:

[87] Tagg (2001).

> Le flamenco à Montréal DEVRAIT[88] aussi exprimer la souffrance. Malheureusement, le flamenco d'ici est souvent trop léger. Souvent, les artistes sont trop concentrés sur l'aspect technique du flamenco et ils ont donc de la difficulté à faire passer l'émotion. – Marcos, chanteur et guitariste.

Jusqu'à maintenant, la prémisse de départ qui établit le lien entre souffrance et flamenco est toujours maintenue, grâce à trois affirmations qui reconnaissent qu'il y a, à certains degrés, expression de souffrance (BB, LM) ou, à tout le moins qu'il devrait y avoir l'expression d'une souffrance quelconque (MM) dans la pratique du flamenco à Montréal.

De l'autre côté, neuf personnes ont répondu de façon négative à la question concernant la souffrance (GS PD PR NV RB MT AB et MP). Pour certains, le flamenco ne les a pas attirés parce qu'il offre l'opportunité d'exprimer une certaine souffrance, mais plutôt pour sa dimension purement musicale ou ludique: « Quand tu as posé la question, j'ai eu le goût de partir à rire! C'est plutôt un *trip* musical » – Martin, guitariste. Pour d'autres, c'est l'aspect de la professionnalisation des artistes qui a modifié cette fonction et ce, autant en Espagne qu'à Montréal : « Tout le monde qui fait du flamenco aujourd'hui sont des professionnels, y compris en Espagne, alors il n'est plus question d'exutoire des souffrances » – Normand, guitariste. Enfin, il y en a pour qui le lien entre flamenco et souffrance est tout simplement dépassé :

> Non! … non!… non!… non!… Même en Espagne, lorsque tu vas voir des spectacles, tu peux le sentir une fois de temps en temps, mais tu vois aussi que le monde a changé. Cette souffrance a donné vie au flamenco, mais ce n'est pas ce qui va lui donner son carburant pour les années à venir. – Paul, guitariste.

Alors, si, pour certains, le flamenco n'exprime pas la souffrance, je me vois contraint de revenir à la question que je me suis posée au tout début et qui avait d'ailleurs motivé la rédaction de la présente partie : si on n'exprime plus la souffrance dans le flamenco, qu'exprime-t-on au juste? En d'autres mots, comment justifier

[88] Les majuscules sont de Marcos lui-même.

l'intensité du flamenco si, pour une majorité d'artistes montréalais, il n'exprime pas la souffrance?

6.3.4 L'intensité du flamenco

> Intensité : « Qui agit avec force, qui dépasse la mesure ordinaire » (Robert, 1977 : 1018).

Dans le but d'éclaircir un peu plus la question, voici un extrait de l'entrevue avec Rae Bowhay, lorsque nous avons abordé le sujet de la souffrance. Elle m'a alors expliqué sa façon de percevoir une performance flamenca :

> Il y a un certain *high* dû aux endorphines créées par le corps en dansant, en fournissant un effort physique constant, en poussant ton corps au maximum et le public reçoit une petite partie de ce *high*. Ce n'est pas tant une émotion qu'une élévation de l'énergie et de la communion entre musique et danse. – Rae, danseuse.

Premièrement, la référence à l'aspect physique de la performance chez la danseuse explique en partie l'intensité qu'on peut y retrouver. Lorsque Rae parle de « pousser son corps au maximum », nous ne sommes pas tant au niveau des émotions, qu'à un premier niveau qui concerne, comme elle l'a d'ailleurs expliqué, les réactions chimiques qui se produisent à l'intérieur du corps par l'effort physique déployé. Ce processus peut, selon moi, se comparer à la série de réactions chimiques engendrées par le corps lors de la colère par exemple, ce qui a pour effet qu'une colère non contrôlée va alors se nourrir d'elle-même, jusqu'au point où la personne qui la vit ne peut parfois même plus se rappeler des motifs qui ont provoqué cette colère[89]. Sans nécessairement chercher à exprimer des émotions précises, pousser son corps à la limite peut aussi signifier l'intention de donner quelque chose au public, une forme de générosité qui est en même temps la valeur la plus importante sur le terrain montréalais : « Lorsque tu sens que la danseuse vient de tout donner, alors tu te sens comblé » – Aurélie, danseuse.

Le deuxième élément qui ressort de l'extrait ci-dessus est celui de la chimie entre les artistes pendant la performance (« la communion entre musique et danse » –

[89] Goleman (1997 : 90- 103).

RB). En effet, je crois que les moments que l'on décrit comme « intenses » dans une performance dépendent de la chimie entre les participants, un peu comme lorsque l'on frotte deux pierres l'une contre l'autre et que cela produit des étincelles. En plus du don complet du danseur et de la qualité de la chimie entre les participants sur scène, le lien entre artistes et public contribuera à nourrir cette intensité, dans la mesure où le public reçoit l'énergie qui émane de la scène (« le public reçoit une partie de ce *high* » – RB) et, par sa réaction, retourne cette énergie à l'artiste[90]. Pour enrichir cette analyse, observons les données obtenues concernant les émotions que le flamenco est le plus apte à suggérer ou à faire ressentir. Les mots recueillis ne se sont pas uniquement avérés correspondre à des émotions comme telles, mais également à des qualificatifs de la musique même, semblables à ceux que nous avons rassemblés au chapitre 5 lorsque nous parlions de l'*esprit* flamenco (voir 5.2 et 5.3). Par exemple, le mot « force » et son synonyme « puissance » (GS, PR, AB et RB), de même que le mot « énergie » : « énergie vitale » (GS), « élévation de l'énergie » (RB) et « c'est de l'énergie que tu transmets au public » (AB). J'ai aussi récolté une fois chacun les mots : « assurance », « liberté », « fierté », « passion » et enfin, le mot « feu » à deux reprises : « C'est le feu que tu as en dedans » (PR) et « ressentir le feu » (AB).

En résumé, c'est en considérant l'aspect physique de la pratique et celui de la chimie collective, celle des artistes entre eux et celle entre les artistes et le public, qu'il est en partie possible de justifier l'intensité présente lors d'une performance flamenca et il serait pertinent de mettre l'emphase sur ces aspects afin d'avoir une compréhension juste du rapport entre le flamenco, les émotions et les impressions qu'il est en mesure de suggérer.

Par contre, ce que nous venons de conclure ne s'oppose en rien à l'idée qui associe la souffrance au flamenco dont il était question comme prémisse de départ (« (*Flamenco*) *It is about taking pain, expressing it, playing with it, and possibly working through it* »). En effet, les personnes qui ont parlé en faveur de cette hypothèse (LM, BB et MM) n'ont pas forcément tort, car il se peut qu'un artiste à

[90] Cela dépendra cependant des contextes où la performance a lieu.

Montréal soit réellement en train de souffrir et qu'il canalise sa souffrance dans le cours d'une performance flamenca, que l'on pourra qualifier d'intense (« quelqu'un peut décider de s'exprimer de cette façon » – BB), mais il est probable qu'une autre personne offre une performance d'égale intensité en étant d'humeur tout à fait normale. C'est dans ce cas que nous pourrons avoir recours aux paramètres que nous venons d'explorer pour justifier cette intensité : l'énergie physique de la danse et l'aspect de la chimie collective, à la fois entre les artistes et entre eux et le public.

Conclusion générale

Je ne reviendrai pas systématiquement ici sur tout ce qui à été conclu à chaque chapitre, mais je vais plutôt me limiter aux points les plus fondamentaux de cette enquête de terrain. Toujours dans l'objectif de synthétiser les données qui ont été présentées dans ce mémoire, je dresserai un tableau des critères d'évaluation d'une performance flamenca chez les artistes montréalais. Enfin, j'évaluerai, pour terminer, les différents angles d'analyse qu'il serait possible d'appliquer dans une future recherche.

Dans la première partie de l'étude, l'objectif était de discuter de l'apprentissage du flamenco chez les non-Espagnols, en l'occurrence les artistes de mon groupe cible. Un des points saillants a consisté à mettre en lumière le fait que l'apprentissage du flamenco chez les non-espagnols est essentiellement autodidacte : cet apprentissage dépend en effet de l'initiative de l'élève, qui aura à coordonner lui-même les différentes façons d'apprendre afin de maximiser les résultats et d'atteindre ses buts.

Dans cette première partie, nous avons également constaté que les artistes interrogés ont eu l'opportunité d'apprendre le flamenco autant à Montréal qu'en Espagne. Il était donc de mise d'aborder l'apprentissage du flamenco dans ces deux endroits, soit l'Espagne au chapitre 2 et Montréal aux chapitres 3 et 4.

Le chapitre sur l'apprentissage du flamenco en Espagne a permis notamment de discuter des problématiques identitaires et économiques qui pouvaient compromettre le processus d'apprentissage du flamenco en terre espagnole. Pour éviter une part des répercussions négatives de telles problématiques, comme le refus de la part d'un musicien espagnol de transmettre son savoir, nous avons vu que l'élève devait prendre le temps de s'intégrer à un certain degré dans la communauté où il habite en adoptant une attitude humble et ce, avant même de débuter l'apprentissage avec un maître.

En ce qui concerne l'apprentissage du flamenco à Montréal, deux conclusions principales ont été tirées. Premièrement, dans le contenu de l'enseignement dispensé sur le terrain montréalais par les Montréalais eux-mêmes, l'élément rythmique et la maîtrise technique du flamenco s'avèrent les éléments les plus importants; nous aussi avons pu observer qu'il y des critères d'évaluation sous-jacents aux choix de ce qui est enseigné aux élèves, ce sur quoi nous reviendrons aborderons d'ailleurs plus loin.

Deuxièmement, devant l'ampleur de l'organisation de l'enseignement du flamenco à Montréal, notamment pour la danse, et face aux critiques émises au sujet de certains aspects de l'enseignement, nous avons conclu qu'il y a aussi des impératifs économiques reliés à l'enseignement du flamenco à Montréal, tout comme c'est le cas en Espagne.

Dans la deuxième partie, l'objectif était de connaître les raisons pour lesquelles mon groupe cible pratiquent le flamenco. Pour y arriver, je me suis servi de deux des hypothèses les plus répandues pour justifier la pratique : le besoin d'appartenance à une communauté, en l'occurrence, la communauté flamenca, et l'expression de la *souffrance* qui est reliée au flamenco.

Dans une certaine mesure, nous avons conclu que le sentiment d'appartenance à la communauté s'avère l'une des raisons qui justifient la pratique du flamenco à Montréal; cela a pu être vérifié par la mention de valeurs telles que le partage, la complicité, la camaraderie ou encore le fait d'apprécier la chimie entre les artistes sur scène (tableau VI). L'importance du sentiment d'appartenance a aussi été vérifiée par les critiques des artistes qui constataient un manque à ce niveau dans la communauté. J'ai donc dû chercher à comprendre pourquoi une valeur jugée importante par la communauté comme le sentiment d'appartenance n'est pas appliquée concrètement sur le terrain.

Pour arriver à mieux comprendre les aspects qui pouvaient influer négativement sur l'évolution du sentiment d'appartenance, j'ai utilisé les données recueillies précédemment dans le chapitre 4 où avaient été abordés les circonstances dans lesquelles les artistes de mon groupe cible ont pris contact avec le flamenco ainsi que les éléments qu'ils préféraient le plus dans le flamenco. En mettant ces

éléments en rapport avec la question du sentiment d'appartenance, nous avons pu remarquer qu'ils précédaient le sentiment d'appartenance : en effet, les artistes interrogés (10/12) étant déjà danseurs ou musiciens dans d'autres styles avant de devenir flamenquistes, leur apprentissage du flamenco constituait, au tout début de leur cheminement, une opportunité de pratiquer un style différent, apprécié pour ses propriétés esthétiques ainsi que pour la technique instrumentale ou de danse qu'il requiert.

Nous avons aussi constaté que le sentiment d'appartenance à l'intérieur de la communauté flamenca montréalaise est uniquement basé sur le fait que ses membres partagent une passion commune pour le flamenco, à la différence des milieux plus traditionnels d'Espagne où les communautés sont plutôt liées par le fait d'appartenir à une même famille, au même quartier ou à la même ville. Or, le fait de partager une passion commune ne peut faire oublier les impératifs économiques liés à la pratique.

En ce qui concerne la souffrance, nous avons vu que la majorité des informateurs (9/12) ont répondu négativement à la question « est-ce que le flamenco à Montréal exprime la souffrance ? ». Il fallait cependant tenter d'expliquer ce qui pouvait créer ou produire l'intensité flamenca. Avec le témoignage de Rae Bowhay, nous avons vu que l'intensité du flamenco pouvait être produite par l'aspect physique de la danse flamenca, par la chimie collective qui se crée à partir de la dynamique entre les artistes et entre ces derniers et le public.

Critères d'évaluation d'une performance flamenca chez les artistes montréalais

En tout début de parcours, je m'étais donné comme objectif de dresser une liste des critères d'évaluation de la performance d'un artiste flamenco dans la communauté montréalaise (tableau VII). Tout au long du mémoire, j'ai traité divers aspects, allant du choix de ce qui est considéré important dans l'apprentissage du flamenco chez un non-Espagnol, jusqu'aux valeurs significatives dans la communauté. Sous-jacents à ces divers aspects, il y a ce que l'on appelle des critères

d'évaluation, c'est-à-dire des points sur lesquels, consciemment ou non, les artistes de la communauté vont juger leurs pairs lors d'une performance musicale.

Tableau VII : Critères d'évaluation d'une performance flamenca à Montréal

Critères d'évaluation	#
Maîtrise de l'élément rythmique	23
Maîtrise de la technique	12
Jouer dans l'*esprit* du flamenco	9
Capacité d'improviser	7
Capacité d'innover	6
Sobriété	4
Authenticité des sentiments exprimés	3
Complicité entre les musiciens	3
Compréhension de son rôle dans l'ensemble	3
Présence sur scène	2
Générosité sur scène	2

Les critères comprennent des aspects musicaux ou artistiques (exemple : le rythme) ainsi que des valeurs jugées importantes par les artistes montréalais (exemple : la générosité ou la sobriété). Pour créer cette liste, j'ai rassemblé les termes qui étaient en lien avec l'évaluation artistique d'une performance.

Ces critères proviennent des réponses à deux questions discutées précédemment dans le mémoire : la première concerne le contenu de l'enseignement flamenco dispensé sur le terrain montréalais par les artistes de mon groupe cible (tableau II) et la deuxième se rapporte aux aspects du flamenco les plus populaires chez les artistes interrogés (tableau IV). En plus, j'ai considéré ici les résultats de la question suivante, non traitée dans le mémoire : quels artistes admirez-vous le plus dans le flamenco à Montréal ou ailleurs et pourquoi ? En ce qui concerne les valeurs contenues dans le tableau VII, elles ont été sélectionnées à partir du tableau VI, selon la pertinence de leur impact qualitatif sur la performance même. Celles qui se rapportaient davantage aux relations interpersonnelles en général ont été mises de côté, sans que soit toutefois sous-estimé leur impact en ce qui a trait à la performance.

Pour ce qui est des statistiques, j'ai regroupé les éléments similaires et additionné le nombre de fois où ils ont été mentionnés dans leurs tableaux respectifs, d'où le nombre élevé de réponses pour certains aspects qui auraient été mentionnés deux fois par la même personne. Comme je l'ai dit dans l'introduction, les données

statistiques doivent être traitées avec discernement, car ce n'est pas tant la fréquence des réponses qui importe que les réponses elle-mêmes. Étant donné que nous voici dans la conclusion de l'étude et qu'il ne s'agit pas de nouveaux éléments mais bien d'une synthèse d'éléments explicités auparavant, je ne parcourai pas les données en détail, mais le lecteur pourra retourner aux chapitres concernés pour prendre en compte la signification de ces réponses.

Pour la suite des choses…

Dans le futur, il serait pertinent de vérifier ces critères d'évaluation avec une autre communauté flamenca au Canada, comme celle de Toronto ou de Vancouver, et éventuellement en Espagne, dans des villes comme Séville ou Madrid. De plus, il serait pertinent de retourner sur le terrain montréalais et de contre-vérifier les critères d'évaluation avec d'autres types de questions, afin d'obtenir des données statistiques plus substantielles et de raffiner la grille. Nous pourrions aussi nous intéresser à ce qui n'a *pas* été mentionné parmi ces critères d'évaluation, que ce soit le style vestimentaire comme les robes à pois qui sont de mise dans les spectacles pour touristes en Espagne, mais qu'on ne retrouve pas dans les concepts de spectacles des compagnies de danse flamenca madrilènes.

De plus, nous pourrions nous intéresser aux contextes dans lesquels la performance flamenca devrait s'insérer pour qu'elle soit validée en quelque sorte par la communauté montréalaise, les personnes interrogées m'ayant fait part de la performance même, mais rarement du contexte. Nous savons déjà que le contexte d'une manifestation flamenca est pertinent en Andalousie (Sellen, 1994 : 89-124), et bien que cette question n'ait pas été soulignée par les artistes de mon groupe cible, il serait logique de penser qu'elle soit pertinente à un certain degré sur le terrain montréalais.

En terminant, parmi tous les aspects du flamenco dont nous avons discuté, il y en a un qui, selon moi, ne fait aucun doute : "It is a muscular music that can jolt anyone out of a somnambulant life"[91].

[91] Washabaugh (1996 : x).

Bibliographie

Monographies

Adorno, Theodor W.. *Introduction à la sociologie de la musique : douze conférences théoriques*, Traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève : Contrechamps, 1994.

Alcala, Miguel et Eduardo Orozco Pérez. *Le flamenco et les gitans*, Paris : Filipacchi, 1987.

Aubert, Laurent. *La Musique de l'Autre – Les Nouveaux Défis de l'Ethnomusicologie*, Genève : Georg éditeur et Ateliers d'ethnomusicologie, 2001.

Bolhman, V. Phillip. *The study of folk music in the modern world*, Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1988.

Brailoiu, Constantin. *Problèmes d'ethnomusicologie*, Genève : Minkoff Reprint, 1973.

Cano, Hugues-Jocelyn. « La rumba de type "guaguanco": de Cuba à Montréal », Mémoire de maîtrise, Faculté de Musique de l'Université de Montréal, 1998.

Desroches, Monique. *Tambours des dieux : musique et sacrifice d'origine tamoule en Martinique*, Montréal : Harmattan, 1996.

Deval, Frederic. *Le flamenco et ses valeurs,* Paris : Aubier, Arles : Festival d'Arles, 1989.

During, Jean. *Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical*, Lagrasse : Verdier, 1994.

Feld, Steven. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia : Philadelphia University Press, 1982.

Gobin, Alain. *Le Flamenco*, Paris : Presses Universitaires de France, 1975.

Goleman, Daniel. *L'intelligence émotionnelle*, Paris : Éditions Robert Laffont, S.A, 1997.

Leblon, Bernard. *Musiques tsiganes et flamenco*, Paris : Éditions L'Harmattan, Études Tsiganes, 1990.

Leblon, Bernard. *Flamenco*, Arles : Cité de la musique / Actes Sud, 1995.

Lemogodeuc, Jean-Marie et Francisco Moyano. *Le Flamenco*, Paris : Presses Universitaires de France, 1994.

Martin, Juan. *The exciting sound of flamenco*, United Music Publisher, London.

Mitchell, Timothy. *Flamenco deep song*, New Haven and London : Yale University Press, 1994.

Nettl, Bruno. *The Western impact on world music : change, adaptation, and survival*, New-York, London : Schirmer Book, Collier Macmillan, 1985.

Ong, Walter J., *Orality and literacy : the technologizing of the word*, London : Methuen, 1982.

Peña, Paco. *Toques flamencos*, London: Music Sales: 2002.

Pietrobruno, Sheenagh. "Salsa and its transnational moves : the commodification of latin dance in Montreal", Thèse de Doctorat, Université McGill, 2001.

Pohren, D.E.. *The Art of Flamenco*, Madrid: Society of Spanish Studies, 1988.

Reguera, Rogelio. *La guitarra en el flamenco*, Madrid: Carish, 1997.

Rodriguez, Marisol. « Processus de transculturation musicale chez les Inuvialuit de l'Arctique de l'Ouest », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1994.

Rios Ruiz, Manuel. *Introducción al cante flamenco : aproximaciones a la historia y a las formas de un arte gitano-andalus*, Madrid : Ediciones ISTMO, 1992.

Sandoval, Bernardo et Gabriel. *Le flamenco, entre révolte et passion*, Toulouse : Éditions Milan, 1998.

Sellen, Jean-Marc. « Esthétique d'une pratique flamenca à Jerez de la Frontera », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 1995.

Tagg, Philip. *Fernando the flute*, New-York : Mass Media Music Scholar's Press, 2001.

Thède, Nancy. *Gitans et Flamenco : Les Rythmes de l'Identité*, Paris, Montréal : L'Harmattan, 1999.

Washabaugh, William. *Flamenco : passion, politics, and popular culture*, Washington D.C.: Berg, 1996.

Walser, Robert. *Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music*, Middletown, Conn. : Wesleyan University Press, 1993.

Worms, Claude. *Duende flamenco: anthologie méthodique de la guitare flamenca*, Paris : Éditions Combre, 2001.

Ouvrages collectifs :

Kartomi, Margaret J. et Stephen Blum, dir., *Music-cultures in contact, Convergences and collisions*, Basel, Switzertland : Gordon and Breach Science Publisher S.A., 1994.

Nettl, Bruno. édit. *Eight urban musical cultures : tradition and change*, Urbana : University of Illinois Press, 1978.

Pelinski, Ramón. Dir, *Tango nomade. Études sur le tango transculturel*, Montréal : Triptyque, 1995.

Scorcese, Martin. dir., *Martin Scorses Presents the Blues*, HarperCollins Publisher Inc., 2003.

Washabaugh, William. Édit., *The passion of music and dance : body, gender and sexuality,* Oxford, New-York : Berg, 1998.

Articles (sources imprimées) :

Arom, Simha

« Nouvelles perspectives dans la description des musiques de tradition orale », *Les fantaisies du voyageur*, XXXIII Variations Schaeffner, Paris, Société française de musicologie, 1982.

« Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *Analyse Musicale*, Janv. 1991, p. 67-86.

Cahiers de Musiques Traditionnelles, Genève : Ateliers d'Ethnomusicologie

Auboux, Jean-Paul. « L'enseignement de la musique carnatique et son évolution », Vol. 1, 1988, p. 132-139.

Desroches, Monique et Brigitte Desrosiers. « Notes sur le terrain », Vol. 8, 1995, p. 3-12.

Leblon, Bernard. « L'esthétique du flamenco, une contre-esthétique ? », Vol 7, 1994, p. 157-173.

Radulescu, Speranta. « L'apprentisage du Lautar roumain », Vol. 1, 1988, p. 87-99.

Shippers, Huib. « L'Art de l'imitation et l'imitation de l'art, la musique de l'Inde du Nord et sa transmission en Occident » Vol. 1, 1988 p. 125-131.

Fournier, Julie. « De la Légitimité du Geste Musical à Mexico : entre Tradition et Innovation », dans Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin, dir., *Construire le savoir musical, enjeux épistémologiques, esthétiques et sociaux*, Paris : l'Harmattan, 2003, p. 301-325.

Gilmoure, Abigail. **«** Just in it for the craic ? Irish theme pubs and local music production popular music **»** *Intercultural interpretations*, Toru Mitsui, édit., Kanazawa University, 1998, p. 200-219.

Gray, Julian. « Le Flamenco »*, Le Grand Guide de l'Espagne*, Paris, Gallimard, 1989, p. 297-302.

Humbert, Béatrice. « Le Tango à Paris de 1907 à 1920 », dans Pelinski, Ramón, *Tango nomade.: Études sur le tango transculturel*, Montréal, Triptyque : 1995, p. 109.

Juste-Constant, Voegeli. « Haitian popular music in Montreal, the effects of acculturation », *Popular Music*, volume 9 numéro 1, New-York, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 79-85.

Lortat-Jacob, Bernard. « Penser l'improvisation : l'apport des musiques de tradition orale », *Analyse musicale*, Janvier 1989, p. 15-17.

Monette, Pierre. « Série Tango, Le milieu du tango à Montréal », dans Pelinski, Ramón, *Tango nomade. Études sur le tango transculturel*, Montréal, Triptyque : 1995, p. 368-370.

Nair, Parvat. « Vocal-in-roads – Flamenco, orality and postmodernity in Las 3000 Viviendas – Viejo Patio », *Critical Studies*, Vol. 19, édit. par Richard Young, Amsterdam – New-York, 2002.

Nattiez, Jean-Jacques. « Brailoiu, collecteur, comparatiste et structuraliste. Contribution à l'histoire de l'ethnomusicologie », dans *La collection universelle de musique populaire enregistrée 1951 – 1958*, édité par Constantin Brailoiu, Genève : Archives Internationales de Musique Populaire, Musée d'Ethnographie, 1984.

Qureshi, Regula. « Musical sound and contextual imput : A performance model for musical analysis », *Ethnomusicology*, vol. 31, n° 1, hiver 1987, p. 57-83.

Román Velásquez, Patria. **«** Participating in creating the event. The " power geometry" of salsa music clubs in London **»,** *Music on show: issues of performances*, Helmï Jarviluoma, 1998, Tampere University, Departement of folk tradition, p. 281-283.

Ouvrages de référence

Nattiez, Jean-Jacques. et coll., *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Arles : Actes Sud / Cité de la Musique.

Cook, Nicholas. « Forme et syntaxe », Vol. 2, 2004, p. 162-188.

Facci, Serena. « Education musicale et multiculturalisme », Vol. 2, 2004, p. 916-931.

Macchierella, Ignazio. « De la musique ethnique à la musique de divertissement », Vol. 1, 2003, p. 1304- 1321.

Nattiez, Jean-Jacques. « Ethnomusicologie », Vol 2, 2004, p. 721-732.

Nattiez, Jean-Jacques. « Interprétations et Authenticité », Vol. 1, 2003, p. 1128-1148.

Robert, Paul, *Le Petit Robert 1*, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Rey, A. et J. Rey-Debove, dir., Paris : Société du Nouveau Littré, 1977.

Articles (sources électroniques)

Ackerman, Robert. "Flamenco from the heart", *Philadelphia City Paper*, 8 au 14 déc. 2005, http://citypaper.net/articles/012199/dance.shtml, 2005/11/12.

Calado, Sylvia. "Al flamenco le sobra talento y le falta constancia", *flamenco-world.com* http://www.flamenco-world.com/artists/rafael_amargo/eamarg18052004-2.htm, 2005/02/25.

Herrera, Irene Carolina. "Goya brought to life in flamenco", *The Japan Times*, 2 mars 2005 http://search.japantimes.co.jp/print/features/theater2005/ft20050302a1.htm, 2005/11/12.

Jiménez, Carmen. "El flamenco en Canadá: Fuego sobre el hielo", *flamenco-world.com* http://www.flamenco-world.com/magazine/about/canada/ecanad07052004-1.htm, 2005/10/24.

Lefranc, Pierre. "Las polidades del Jerez gitano : Santiago y San Miguel", Traduit du français par Estela Zetania, *deflamenco.com*, http://deflamenco.com/articulos/verArticulo.jsp?codigo=FLA%7C386 2005/12/5.

Pacio, Nerissa. "Guitar-playing professor brings flamenco out of the classroom and onto world stage", *Daily Bruin Online*, 15 nov. 1996, http://www.dailybruin.ucla.edu/db/issues/96/11.15/ae.pena.html 2005/11/12.

Perez, Michael. "So you want to play for dance classes ? ", *DC Flamenco*, http://www.dcflamenco.com/dcflamenco/index.shtml, 2005/09/06.

Marlies Jansen. "El Farruco - the king is dead, long live the king", Traduit en anglais par Carmen Morilla, http://www.xs4all.nl/~davidbos/flamenco/farruco_en.htm 2005/11/12.

"News: Flamenco Show in Ashgabat", *News Central Asia.com*, http://www.newscentralasia.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1190 2005/11/12.

Von Busack, Richard. "Carlos Saura's new film focuses on the passion and suffering of 'Flamenco", *Metroactive*, 25 sept. au 1er oct. 2005, http://www.metroactive.com/papers/metro/09.25.97/flamenco-9739.html, 2005/11/12.

Zatania, Estela. "Flamenco y el Internet : sobre la relevancia del Internet para el flamenco", deflamenco.com, http://deflamenco.com/especiales/internet/index.jsp, 2005-12-06.

http://www.pacopena.com/newsreviewsvye1.html, 2005/11/12.

Entrevues radiophoniques

Gagnon, Élodie. « Une Québécoise chez les danseuses de flamenco », Entrevue réalisée avec Myriam Allard, *Macadam Tribus*, Radio-Canada, 2005/04/23.

Communications savantes

Cruces Roldán, Cristina. « La dinamicá de una tradición: Reflexiones acerca de la "autenticidad" flamenca y los nuevos ámbitos de la creación », Communication présentée au colloque Musiques orales et improvisées, Royaumont, France, 7 et 8 juin 2002.

Annexe 1

Le questionnaire

Données personnelles des artistes :

1- Qu'est-ce qui vous a amené au flamenco ?
2- Où avez-vous appris et avec qui ?
3- Qu'est-ce que le flamenco représente pour vous ?
4- Qu'aimez-vous le plus dans le flamenco ?
5- Depuis combien de temps pratiquez-vous le flamenco ?
6- Quel sont les genres que vous aimez le plus interpréter ?
7- Y aurait-il un élément musical précis ou un moment particulier dans un spectacle que vous préférez et que vous anticipez ?

La pratique :

8- Quelles seraient les aspects du flamenco les plus importants à maîtriser dans le processus d'apprentissage du flamenco ?
9- Si vous aviez un seul cours à donner à une personne ou à un groupe, que choisiriez-vous de leur enseigner ?
10- Faites-vous un autre type de musique ou de danse à part le flamenco ?
11- Est-ce toujours nécessaire d'aller en Espagne pour apprendre le flamenco ?
12- Croyez-vous que le flamenco fait ici possède une couleur particulière ?

Les émotions et la souffrance

13- Quelles émotions le flamenco exprimerait-il le mieux que les autres musiques ou quelles émotions le flamenco est-il le plus apte à suggérer ?
14- Quel autre genre de musique écoutez-vous à part le flamenco ?
15- Est-ce que le flamenco à Montréal exprime la souffrance ?
16- Écoutez-vous la musique des tsiganes d'Europe de l'Est, de la musique cubaine ou du blues ?
17- Est-ce que les genres du flamenco que vous aimez interpréter sont également les mêmes que vous aimez le plus écouter ?

Relations - interpersonnelles

18- Quelles qualités recherchez-vous chez les musiciens que vous côtoyez ?

19- Quels défauts auriez-vous le plus de mal à supporter chez un collègue flamenquiste?

20- Dans le monde du flamenco en général, est-ce qu'il y a des irritants, des choses que vous aimez plus ou moins, même que vous détestez ? Si tel est le cas, que voudriez-vous changer ?

21- Le fait de savoir que, encore de nos jours, le flamenco a un rôle d'exutoire des souffrances chez le peuple andalou, est-ce que cet aspect fait partie de votre perception du flamenco ou, est-ce important de savoir cela en tant qu'artiste flamenco montréalais?

22- Est-ce qu'il y a des artistes flamencos que vous admirez plus que d'autres, à Montréal ou ailleurs, et pourquoi ?

L'Authenticité flamenca

23- Q'est-ce qui est authentiquement flamenco ?

24- Quelle est votre propre définition de l'expression « être flamenco » ?

Annexe 2

Glossaire des termes reliés au flamencos qui ont été utilisés dans le mémoire

Alegria : Genre flamenco originaire de *Cadix* au *compás* de 12 temps et au tempo modéré. L'*alegria* exprime essentiellement la joie.

Bulería : Genre flamenco au *compás* de 12 temps et au tempo allant de modéré à rapide. De l'humour à l'expression de la souffrance, la *bulería* se prête à différents états émotifs dépendant de qui l'interprète. Elle origine de la région de *Jerez de la frontera.*

Cante : Chant.

Cajón : Instrument de percussion ayant la forme d'une caisse de bois. Le *cajón* est originaire d'Amérique latine et a été introduit pour la première fois dans le flamenco dans les années soixante par le percussionniste Manuel Soler lorsqu'il évoluait dans l'ensemble de Paco de Lucia. Pour l'usage du flamenco, on adopta le même principe qu'une caisse claire, c'est-à-dire qu'on ajouta des fils de métal à l'intérieur de la surface pour donner un son « sablé », évitant ainsi que la tonalité naturelle de la caisse n'entre en conflit avec celle du chant et de la guitare.

Compás : Structure rythmique du flamenco. Le *compás* est joué de façon cyclique et accentué sur des temps précis. La durée de chaque partie d'une pièce, de même que le contenu exécuté par les artistes à l'intérieur de ces parties est encadré et mesuré par un nombre précis de *compás*. La structure la plus courante est celle contenant un cycle de 12 temps (*bulería*, *soleá*) mais on en trouve aussi à 4 temps (*tango*, *farruca*) à 8 temps (*tiento*, *rumba*) et, il existe par ailleurs des *compás libre* (*malagueña*, *granaina*).

Copla : Couplet de chant.

Entrada : Signifie « entrée ». C'est la première partie d'une pièce flamenca et elle appartient au guitariste.

Escobilla : Signifie « balai » ou « petit balai ». Elle est la dernière partie de la structure de la pièce flamenca et va évoluer vers une forme connexe au tempo plus rapide qui constitue l'apogée de la pièce. L'*escobilla* est menée par le danseur.

Falseta : Micro-composition composée et jouée à la guitare. Les *falsetas* sont effectuées pendant l'*entrada* et aussi pendant la *letra* comme intermède entre deux séries de couplets du chanteur. Elles sont déjà assimilées de mémoire avant d'être jouées dans la pièce, mais le guitariste peut décider sur le moment laquelle il désire faire.

Fiesta por bulería : À l'origine, dans des contextes tels que les rituels familiaux ou du calendrier, les gens se mettaient en cercle exécutaient des *bulerías* à tour de rôle, que ce soit par le chant ou a la danse, accompagnés de *palmas* et parfois à la guitare. Ces manifestations pouvaient durer plusieurs heures car presque tous les gens présents à la fête y participaient. Aujourd'hui, cette pratique existe toujours, mais elle a été transposée à la fin des spectacles pour reproduire en quelque sorte cette ambiance de fête familiale. Les artistes du spectacle débute la *fiesta por bulería* et ils y invitent sur scène les gens présents dans la salle à y participer, dans la mesure où ceux-ci peuvent interpréter une *bulería*.

Granaína : Genre flamenco au *compás libre,* c'est-à-dire sans mesure fixe, qui peut être interprété au chant accompagné à la guitare ou encore à la guitare seule. Ce genre est issu de la musique populaire andalouse, de la famille des *fandangos*, de la région de l'est de l'Andalousie. Traditionnellement, la *granaína* n'est pas dansée.

Jaleo : Dans le cours d'une performance, il s'agit des appels que le public lance aux musiciens et que se lancent les musiciens entre eux. Les *jaleos* ont pour but d'encourager le musicien qui s'exécute et pour souligner un moment particulièrement expressif ou ne serait-ce que pour ponctuer le rythme avec des syllabes. Ces interjections peuvent être très variées. Par exemple : ¡*Olé*!, ¡*Eso*!, ¡*guapa*!.

Letra : Deuxième partie d'une forme flamenca réservée au chanteur.

Llamada : Du verbe *llamar*, qui signifie « appeler », la *llamada* a pour fonction d'annoncer une nouvelle partie, celle du chant. Elle est donc située avant la *letra* et aussi avant le retour du chant à la fin de l'*escobilla*.

Malagueña : Forme au *compás* libre, interprétée au chant et accompagnée à la guitare. Elle est issue de la musique traditionnelle andalouse, plus précisément d'un type de fandango de la région de Málaga, au centre-sud de l'Andalousie.

Palmas : Tapements de mains particuliers qui ont pour fonction d'accompagner les artistes pendant la performance et dont la « mélodie » rythmique agit comme un contre-chant.

Payo : Nom donné par les gitans aux non-gitans.

Peña : Organisation de quartier à but non-lucratif, dont les activités sont définies par l'*afición* de ses membres[92]. Une *peña* flamenca est donc une association d'amateur qui organise des spectacles flamencos.

[92] Sellen (1994 : 161).

Quejío : Plainte. Se rapporte aussi à la technique utilisée par le chanteur flamenco qui consiste à contracter les muscles du cou afin d'obtenir un son « serré », jugé typiquement flamenco et permettant une plus grande expressivité. [93]

Remate : De l'espagnol *matar*, « tuer », donc *remate* = « re-tuer ». Courte partie d'une durée d'un demi à deux *compás* qui a pour fonction de signaler la fin d'une section.

Rasgueados ou *rasgueos* : Nom donné à une partie des techniques de la main droite du guitariste.

Soniquete: Dans le flamenco, il s'agit de la façon de nommer la sonorité de la mélodie « rythmique » du flamenco. Avoir un bon *soniquete* signifie être en mesure de bien accentuer le rythme de façon à ce qu'il y ait une certaine vivacité rythmique dans ce qu'on exécute.

Sevillana Forme issue de la musique traditionnelle andalouse et qui fut adoptée par les flamenquistes. Il s'agit du seul genre flamenco qui se danse en couple.

Seguiriya : Genre flamenco au *compás* de 12 temps et au tempo lent. La *seguiriya* est synonyme de souffrance, de tension et de pesanteur.

Soleá : Genre flamenco au *compás* de 12 temps et au tempo variant de lent à modéré. Le s*oleá* exprime essentiellement la solitude et la tristesse mais sans la tension de la *seguiriya*.

Tablao [94] : Cabaret spécialisé dans les spectacles de flamenco, qui apparaît dans les années cinquante et qui s'inspire des anciens cafés de *cante.*

Zapateo : Nom donné à la technique des pieds du danseur.

[93] Sellen (1994 : 140-141).
[94] Leblon (1995 : 162).

Annexe 3 : Complément d'informations sur les informateurs

Par ordre alphabétique

Nom	**Init.**	**Âge[95]**	**Années de pratique[96]**	**Origine**	**Spécialité**	**Date de l'entrevue**
Benson, Bob	BB	35	9	Canadienne-française	Bassiste et Percussionniste	2005-01-18
Bowhay, Rae	RB	35	11	Canadienne-anglaise	Danseuse	2005-01-18
Brunelle, Aurélie	AB	23	4	Canadienne-française	Danseuse	2005-01-28
Del Rio, Sonia	SDR	65	45	Canadienne-française	Danseuse	2005-02-01 2005-02-08
Dumais, Paul	PD	42	6	Canadienne-française	Guitariste	2005-01-10
Marin, Marcos	MM	33	15	Espagnole	Chanteur et Guitariste	Voir en bas de page[97]
Moros, Lina	LM	50	30	Canadienne-anglaise	Danseuse	2005-01-25
Planté, Marcel	MP	59	40	Canadienne-française	Guitariste	2005-02-22
Roy, Pascale	PR	39	12	Canadienne-française	Danseuse	2005-01-12
Shields, Geneviève	GS	28	5	Canadienne-française	Danseuse	2004-12-14
Trudel, Martin	MT	36	12	Canadienne-française	Guitariste	2005-01-18
Vanasse, Normand	NV	52	15	Canadienne-française	Guitariste	2005-01-09

[95] Au moment de l'entrevue.
[96] Au moment de l'entrevue.
[97] Étant donné l'impossibilité de se rencontrer, j'ai envoyé le questionnaire à Marcos par courriel et ce dernier a rédigé les réponses sur un autre document qu'il m'a par la suite retourné de la même façon.