

« Flamenco is different ». Stéréotypes, identités et enjeux économiques du flamenco

Mercedes García Plata-Gómez

Université Sorbonne Nouvelle — CREC EA 2292

Résumé : La réduction drastique des flux touristiques due à la pandémie de Covid-19 a provoqué, en 2020, un effondrement sans précédent de l'économie du flamenco dans tous ses secteurs d'activités. Cet état de fait montre à quel point l'industrie culturelle du flamenco, cet art inscrit au Patrimoine immatériel de l'humanité depuis 2010, était dépendante de cet « autre » étranger venu chercher ce que lui promettaient les stéréotypes véhiculés depuis le XIX^e siècle. En s'inscrivant dans une chronologie contemporaine de 1950 à 2020, période qui correspond à la fois à la reconnaissance artistique et institutionnelle du flamenco au niveau régional, national et international et au développement croissant de l'Espagne comme destination touristique, cet article entend montrer comment le

flamenco cristallise les stéréotypes solidement ancrés et hérités du XIX^e siècle, les revendications identitaires et les enjeux économiques liés à la manne touristique.

Mots-clés : flamenco, Andalousie, image de l'Espagne, identités, tourisme.

Resumen: La drástica reducción de los flujos turísticos debida a la pandemia de Covid-19 durante el año 2020 provocó un colapso sin precedentes de la economía del flamenco en todos sus sectores de actividad. El dato muestra hasta qué punto la industria cultural del flamenco, Patrimonio inmaterial de la Humanidad desde 2010, dependía en gran medida de ese “otro” forastero que venía a buscar lo que le prometían los estereotipos desde el siglo XIX. Incribiéndose en una

cronología contemporánea (1950-2020), período que corresponde a la vez al reconocimiento artístico e institucional del flamenco en un plano regional, nacional e internacional, así como al desarrollo creciente de España como destino turístico, este trabajo pretende demostrar cómo el flamenco cristaliza los estereotipos heredados del siglo XIX y firmemente anclados, las reivindicaciones identitarias y los retos económicos vinculados a la fuente financiera del turismo.

Palabras clave : flamenco, Andalucía, imagen de España. identidades, turismo.

Abstract: The drastic reduction in tourist flows due to the Covid-19 pandemic during the year 2020 caused an unprecedented collapse of the flamenco economy in all its sectors of activity. The fact shows the extent to which the cultural

industry of flamenco, registered in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity since 2010, depended to a large extent on that “other” foreigner who came in search of what was promised by stereotypes since the 19th century. By focusing on a contemporary chronology from 1950 to 2020, a period that corresponds both to the artistic and institutional recognition of flamenco at the regional, national and international levels and to the growing development of Spain as a tourist destination, this article aims to show how flamenco crystallises the solidly anchored stereotypes inherited from the 19th century, identity claims and the economic issues linked to the tourist windfall.

Key words: flamenco, Andalusia, Spanish image, identities, tourism.

*Un chiringuito montó
pa' enseñarles flamenco
a los guiris con parné*

Carlos Cano,
Verigües fandango, 1992.

La réduction drastique des flux touristiques due à la pandémie de Covid-19 a provoqué un effondrement sans précédent de l'économie du flamenco dans tous ses secteurs d'activités (spectacles, artisanat, enseignement, mode, hôtellerie et tourisme). Cet état de fait montre à quel point l'industrie culturelle du flamenco, cet art inscrit au Patrimoine immatériel de l'humanité depuis 2010, était dépendante de cet « autre » étranger venu chercher ce que lui promettaient les stéréotypes véhiculés depuis le XIX^e siècle : l'exotisme, le rythme, la danse, la passion, la fête, la fougue, la sensualité, etc.

En s'inscrivant dans une chronologie contemporaine de 1950 à 2020, période qui correspond à la fois à la reconnaissance artistique et institutionnelle du flamenco au niveau régional, national et international et au développement croissant de l'Espagne comme destination touristique, cet article entend montrer comment le flamenco cristallise les stéréotypes solidement ancrés et hérités du XIX^e siècle, les revendications identitaires et les enjeux économiques liés à la manne touristique. Pour ce faire, dans un premier temps, un bref récit rétrospectif rappellera l'origine et la consolidation du flamenco comme vecteur d'une image festive de l'Espagne. On s'intéressera

ensuite à deux types de revendications identitaires du flamenco : celle formulée par le gouvernement autonome andalou qui mobilise le flamenco au profit d'un régionalisme différencié et celle de Madrid, fondée sur la légitimité artistique (grandes scènes, *tablaos* historiques), plutôt mise au service de la projection de l'image de l'Espagne à l'international. L'exposition des enjeux économiques liés au flamenco montrera qu'ils sont au cœur de sa revendication comme ressource touristique articulant à la fois le régional, le national et l'international.

Lorsque le flamenco est exhibé comme spectacle public dans la deuxième moitié du XIX^e siècle dans les *cafés cantantes*¹ qui ouvrent d'abord à Séville et à Madrid, puis dans le reste de l'Espagne, le stéréotype de l'Andalousie romantique et l'image festive, sensuelle et pittoresque qui lui est attachée sont déjà bien ancrés et diffusés par la littérature, la scène ou la peinture. Les spectacles de flamenco que proposent ces établissements représentent la fusion de deux répertoires : les chants et danses folkloriques andalous interprétés par des Gitans professionnels de la musique « a lo flamenco », caractéristique qui leur confère un certain exotisme, et les chants et danses que ces mêmes Gitans, que l'on appelle « Flamencos », pratiquent dans l'intimité de leur communauté et qui sont une réélaboration des précédents. Ce répertoire fusionné, interprété par des professionnels pour des auditeurs clients, est désormais connu sous le nom de « género flamenco », selon l'appellation de l'époque.

Si la professionnalisation et la commercialisation contribuent à l'enrichissement du répertoire dans les multiples formes qu'on lui connaît aujourd'hui, elles ont aussi pour résultat de marquer le flamenco d'une hybridité essentielle, puisqu'il est à la fois folklore ou produit culturel dans ses pratiques rituelles et communautaires et spectacle commercial ou objet artistico-professionnel dans ses pratiques scéniques. Or, si par son ascendance folklorique, le flamenco pouvait avoir vocation à devenir un emblème national, sa commercialisation en fait un art scénique destiné à être consommé par des groupes hétéroclites dans leur origine sociale et leur provenance géographique. Cette hybridité lui permet aussi de représenter trois imaginaires différents (gitan, andalou, espagnol), mais étroitement imbriqués, ce qui peut générer des tensions selon les époques ou les discours revendiquant la primauté d'une identité sur l'autre.

Sur la scène des *cafés cantantes*, c'est la danse, le *cuadro flamenco*, présenté en début de soirée qui attire un public nombreux et hétérogène, parmi lequel on trouve les touristes. En effet, la danse, par la plastique des corps en mouvement et par la force iconique des formes et des couleurs des costumes, lève le barrage de la langue, ce qui la rend plus facile d'accès que le chant. Grâce au succès obtenu dans les *cafés cantantes*, le « género flamenco » conquiert, dès les années 1880, d'autres espaces scéniques à l'instar des théâtres, alors qu'il est intégré comme intermède à des spectacles d'autres genres musicaux, principalement des *zarzuelas* (en 1886, un *cuadro flamenco* assure l'intermède de la zarzuela *La Gran Vía*, au théâtre Felipe de Madrid, en 1888, ce sera au théâtre Cervantes de Séville, pour ne citer que quelques exemples). Le public espagnol, habitué à l'élément

1. Les *cafés cantantes*, adaptation espagnole du café chantant ou café-concert français, sont à l'origine des établissements de débit de boissons offrant un spectacle musical. Ils apparaissent en Espagne au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle et contribueront ainsi à l'organisation industrielle et commerciale du divertissement, cf. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, « Culture populaire et loisir citadin : les cafés cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs (XVIII^e-XX^e siècles)*, Serge Salaün et Françoise Etievre (eds), publication du CREC, collection « Les travaux du CREC en ligne » n° 2, ISSN 1773 0023, février 2006, p. 110-126. 3 juin 2021 crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/07-gomez.pdf.

andalou présent sur la scène depuis le début du XIX^e siècle et identifié comme « national », s'entiche de ce nouveau genre donnant lieu à la mode du *flamenquismo*. Ce nouvel avatar de l'exotisme andalou commence aussi à s'exporter hors des frontières espagnoles à la même période. C'est ainsi qu'en 1887, un *cuadro flamenco* se produit à l'Alcazar d'hiver à Paris², prélude en quelque sorte aux spectacles du *cuadro flamenco* lors des Expositions universelles de Paris en 1889 et 1900 (dans la salle de concert du Palais du Trocadéro et au Grand théâtre de l'Exposition en 1889 et au restaurant La Feria en 1900). En 1893, un *cuadro flamenco* part en tournée aux États-Unis (notamment à la *World's Columbian Exposition* de Chicago) et en 1894, le directeur du théâtre de Moscou engage des danseurs flamencos afin de faire connaître cette musique en Russie³. En 1898, le roman de Pierre Louÿs, *La femme et le Pantin*, décrit son héroïne dansant nue pour un groupe de touristes dans un salon privé d'un *café cantante* de Cadix. Concha Pérez, la Flamenca, a pris le relais de Carmen, la Gitane, pour véhiculer cette image pittoresque, festive et sensuelle d'une Andalousie qui représente par antonomase l'Espagne⁴.

Tous ces exemples indiquent comment, au tournant du XIX^e, le flamenco est devenu, en l'espace de deux décennies, l'archétype de la représentation de l'Espagne à l'international. L'arrivée du cinéma à cette même période, lequel s'ajoute à la scène, la littérature et la peinture, sert d'amplificateur à la diffusion du stéréotype. L'un des premiers exemples est un court film de Louis Lumière qui immortalise le *cuadro flamenco* qui se produit à l'Exposition universelle de 1900. Auparavant, William Kennedy Laurie Dickson avait tourné, en 1894, une *Carmencita* mettant en scène les danses de la célèbre Gitane. L'histoire de cette héroïne fera d'ailleurs l'objet de nombreuses adaptations cinématographiques, comme celles de C. B. de Mille en 1915 ou *El dorado*, de Marcel L'Herbier, en 1921⁵. En 1938, c'est encore une adaptation de *Carmen* qui sera tournée simultanément en espagnol et en allemand aux studios UFA de Berlin, sous les titres respectifs de *Carmen de Triana* et *Andalusische Nächte*⁶, avec Florián Rey à la réalisation et Imperio Argentina comme actrice principale. La cinématographie espagnole n'a rien à reprocher à la cinématographie internationale, puisqu'elle va exploiter tout au long du XX^e siècle, à travers les films musicaux mettant en vedette *copla andaluza* et *flamenco*⁷, l'association stéréotypée flamenco-Andalousie-Espagne.

2. *Revue des traditions populaires*, Société des traditions populaires au Musée d'ethnographie du Trocadéro, Paris, An II n° 1, 25/01/1887, p. 46.

3. Cf. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, « El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandere-ta », *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Serge Salaün, Évelyne Ricci et Marie Salgues (eds.), Casa de Velázquez/Université de Paris III – CREC, Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 101-124.

4. Cette association du flamenco à l'image de l'Espagne ne se fait pas sans susciter de vifs débats, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, en particulier au sein des intellectuels qui fustigent la mode du *flamenquismo*, cf. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, « El género flamenco », *op. cit.*, p. 116-118.

5. Cf. la vidéo « Curiosidades y rarezas... España vista por otros », postée par la chaîne Youtube « Suspiros de España ». 3 juin 2021 youtu.be/1TqvJpm4dEM.

6. Le film de Fernando Trueba, *La niña de tus ojos* (1998) base son scénario sur le tournage de ces deux films.

7. BLAS VEGA, José, RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del Flamenco*, Madrid, Cinterco, 1988, « cine flamenco », p. 180-186. Un florilège d'extraits de ces principaux films est proposé par la chaîne Youtube « Suspiros de España » www.youtube.com/channel/UCb_LAYKQOZPBNg3JbG6nsVQ.

1 - Andalucía cuna del flamenco : la revendication identitaire du flamenco

On a souligné précédemment la dichotomie du flamenco dans ses pratiques rituelles ou intimes et dans ses pratiques scéniques ou publiques. Ces deux types de pratiques ont toujours co-existé et ne sont pas antagoniques, néanmoins les discours sur le flamenco les ont souvent opposées jusqu'à affirmer que le flamenco scénique était nuisible à l'authenticité du flamenco traditionnel. Le premier à formuler cette menace de l'un sur l'autre n'est autre que le folkloriste Antonio Machado y Álvarez dans son anthologie publiée en 1881, *Colección de cantes flamencos*, soit en pleine période d'apogée des *café cantantes*⁸.

Quarante ans plus tard, lorsqu'en 1922, Manuel de Falla et Federico García Lorca organisent le concours de *Cante Jondo* de Grenade, leur objectif n'est autre que de promouvoir un flamenco primitif dont l'archétype est la « *siguiriya gitana* », comme l'indique le musicien dans l'opuscule qu'il publie pour l'occasion. Les organisateurs nomment ce flamenco traditionnel et considéré comme plus authentiquement andalou « *cante jondo* » pour le différencier du « *cante flamenco* »⁹ corrompu par la pratique scénique et vecteur de stéréotypes qui l'associent à l'image pittoresque et festive de l'Espagne et aux esclandres de la décadence des *café cantantes*. Blas Infante, le penseur du régionalisme andalou, partage des positions similaires à celles de Manuel de Falla et Federico García Lorca dans son essai *Orígenes de lo flamenco y secretos del Cante Jondo*, rédigé après son voyage au Maroc entre 1929 et 1933 et inédit jusqu'à sa publication, cinquante ans plus tard, par la *Junta de Andalucía*, en 1980¹⁰.

Le troisième maillon dans la filiation de ce discours opposant les deux pratiques du flamenco est représenté par le *cantaor* gitan, Antonio Mairena, et le poète cordouan, Ricardo Molina, à la fin des années 1950, dans l'ouvrage qu'ils publient conjointement, *Mundo y formas del cante flamenco*¹¹. Le discours de ces deux auteurs, ainsi que d'autres initiatives intellectuelles et artistiques, qui ont lieu à la même époque¹², ont pour objectif de valoriser l'esthétique traditionnelle et de réaffirmer l'origine gitano-andalouse du flamenco.

C'est durant cette période, dite de « revalorización del flamenco », marquée par la remise sur le devant de la scène, au sens propre comme au figuré, d'un flamenco présenté comme plus authentique (*puro*) pour concurrencer la danse et la *copla aflamencada*, que va émerger le

8. MACHADO Y ÁLVAREZ (Demófilo), Antonio, *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975, p. 10 et p. 181.

9. FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, colección Austral, 4^a edición, 1988, p. 168-171.

10. Une copie du manuscrit original est conservée par le Centro de Estudios Andaluces. 12 septembre 2022 documentacion.centrodeestudiosandaluces.es/opac/ficha.php?informatico=00007903.

11. MOLINA, Ricardo, MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del Flamenco* [1963], Sevilla-Granada, Librería Al Andalus, 4^a edición, 1979.

12. La publication de *Flamencología*, de Anselmo González Climent (1955), l'organisation du premier *Concurso nacional de Arte flamenco* de Córdoba (1956) sur le modèle de celui de 1922, l'enregistrement de la première anthologie de *cante flamenco*, publiée d'abord en France par Ducret-Thomson en 1954, puis par Hispavox, en Espagne en 1958 et auréolée par le Grand prix de l'Académie du disque Charles Gros en 1954, finalement la création de la *Cátedra de Flamencología* à Jerez, en 1958.

festival flamenco, l'un des lieux de diffusion privilégié du flamenco contemporain. Le festival est un spectacle nocturne de flamenco, privilégiant le récital de chant à la danse, qui a lieu en plein air pendant la saison estivale dans les villes et villages d'Andalousie. Au cours des années 1960, le nombre de festivals connaît une croissance spectaculaire parallèlement à celle de ses organisateurs, les associations d'aficionados dites « *peñas flamencas* », favorisée par la « *Ley de asociaciones* » de 1964. Cette progression du nombre de festivals et de *peñas flamencas* va être constante pendant les années 1970 pour atteindre son apogée au cours des années 1980. Les *peñas*, à travers les festivals et concours de chant qu'elles organisent, ont pour tâche d'actualiser la tradition dans les principes esthétiques préconisés par Antonio Mairena. Pour obtenir le financement nécessaire à l'organisation des festivals et des concours, les *peñas flamencas* s'adressent aux institutions politiques locales, les *ayuntamientos*, dont le soutien s'avère essentiel pour l'équilibre budgétaire et l'obtention d'un lieu public nécessaire à la tenue de l'événement¹³. Cette synergie entre le mouvement associatif des *peñas flamencas* et les institutions politiques connaît un nouvel essor avec l'avènement de la démocratie et le déploiement de l'État des autonomies. À partir de 1981, le gouvernement autonome andalou opère, au fil des politiques culturelles et des institutions qu'il met en place¹⁴, une patrimonialisation institutionnelle qui revendique le flamenco comme vecteur de l'identité andalouse et qui le mobilise au profit de la construction d'un régionalisme différencié. Le flamenco est ainsi intégré dans les cursus des conservatoires, aux programmes scolaires du secondaire (au cours des décennies 1980 et 1990) et fait même l'objet d'un programme pluriannuel de l'École doctorale de l'Université de Séville (entre 2012 et 2017). Le point d'orgue de cette patrimonialisation institutionnelle est marqué par la présentation, en 2010, de la candidature du flamenco à l'inscription sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel, gérée par l'UNESCO. Les bénéfices escomptés par cette inscription sont multiples, comme le souligne le dossier de candidature. En premier lieu, « l'inscription du flamenco contribuera à assurer la visibilité d'une part importante du patrimoine culturel immatériel du Sud de l'Espagne¹⁵ ». Or, cette visibilité du flamenco est à double

13. Cf. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, « Le festival flamenco ou la *juerga flamenca* institutionnalisée », in *Fêtes, sociabilités, politique, Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne*, n° 29-30, Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme, 2002, p. 257-269.

14. Les institutions andalouses (culture, patrimoine et flamenco) :

- *Consejería de cultura y patrimonio histórico* (1981)
- *Fundación Andaluza de Flamenco* crée en 1988, devenue en 1993 *Centro Andaluz de Flamenco*, puis en 2004, *Centro Andaluz de documentación del Flamenco*
- *Ballet flamenco de Andalucía*, créé en 1994
- *Instituto Andaluz de Flamenco* (2005) : ses missions sont de promouvoir spectacles, expositions et émissions audiovisuelle (*El flamenco viene del Sur*) et de subventionner les politiques culturelles relatives au flamenco.

Politiques culturelles :

Fondement : *Estatuto de Autonomía* (2007) *Artículo 68. Cultura y patrimonio.*

« Corresponde asimismo a la Comunidad Autónoma la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio cultural andaluz. »

- *El Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía* (PECA 2008-2011)
 - *Pacto por la Cultura en Andalucía* (2013-2017)
 - *Plan Estratégico del Flamenco* (2018).
15. Dossier de candidature n° 00363 (Le Flamenco) pour l'inscription sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel en 2010, UNESCO, Convention pour la sauvegarde du Patrimoine Culturel Immatériel. Outre l'État partie, l'Espagne en l'occurrence, les porteurs de la candidature sont : le gouvernement

sens : elle assurera aussi la visibilité de l'Andalousie et la perception de son exclusivité patrimoniale. En second lieu, les porteurs de la candidature entendent déconstruire les stéréotypes associés au flamenco : « bien que le flamenco soit assez connu de par le monde, cette connaissance est touchée de préjugés et de stéréotypes qui ont dénaturé son importance et sa profondeur. » En d'autres termes, cette prétendue déconstruction de stéréotypes laisse entendre qu'il existe un flamenco authentique, « important et profond », certifié par une sorte « d'appellation d'origine contrôlée » qui le lie à l'Andalousie, et un flamenco dénaturé lorsqu'il est exploité hors de son « terroir d'origine » ou qu'il est défini par d'autres (régions, nations) qui lui donnent un sens différent. Le discours institutionnel de la candidature rejoint en quelque sorte celui forgé par Antonio Machado y Álvarez, Manuel de Falla et Antonio Mairena opposant authenticité et stéréotype, la nuance étant que l'unicité du flamenco authentique est liée à son territoire, en l'occurrence l'Andalousie, dont il est le légitime ambassadeur.

L'autre aspect du discours de la candidature est de présenter le flamenco comme le produit d'une stratification culturelle spécifique à l'Andalousie en tant que « reflet de toutes les cultures et de toutes les civilisations qui s'installèrent dans le Sud de l'Espagne », mais aussi le fruit du « dialogue et de l'échange » interculturel. Ce discours de l'interculturalité qui présente le flamenco comme vecteur d'une identité à la fois singulière et globale espère ainsi construire une légitimité pour faire du flamenco un produit de consommation susceptible d'être intégré à l'industrie touristique et aux dynamiques hégémoniques de l'art dans le cadre du néolibéralisme mondialisé¹⁶.

2 - Madrid, *capital del flamenco*

Les liens entre le flamenco et la capitale espagnole remontent aux origines de son exploitation comme spectacle public et même avant, pour ce qui concerne la partie de son répertoire représentée par les chants et danses folkloriques andalous interprétés par des Gitans professionnels de la musique. Par exemple, au milieu des années 1850, la presse madrilène fait la chronique de « un sarao puramente nacional que se verificó en los salones del Señor de Vensano, calle del Baño, donde varios artistas, entre ellos una preciosa gitanilla, cantaron y bailaron lo que en la tierra de María Zantísima se conoce como “música flamenca”¹⁷ ».

Pendant la période des *cafés cantantes*, Madrid emboîte le pas à Séville et ouvre à son tour ce type d'établissement, comptant jusqu'à seize *cafés cantantes* présentant le « género flamenco » dans leur offre artistique¹⁸. Néanmoins, au début du xx^e siècle, au moment où le flamenco conquiert d'autres espaces scéniques, les *cafés cantantes* connaissent une période de décadence due à une stigmatisation sociale qui les caractérise comme lieux de débauche et de rixes, ce qui entraîne leur fermeture en 1908, dans la capitale. Les amateurs de flamenco doivent alors se tourner vers les

autonome andalou, le gouvernement autonome d'Estrémadure, le gouvernement autonome de Murcie, la Confédération andalouse des *peñas* flamencas et l'Association des artistes flamencos.

16. PERIÁÑEZ BOLAÑO, Iván, « Discursos y representaciones locales sobre la patrimonialización del flamenco en Andalucía, un proceso multinivel », *Revista de Antropología Social*, n° 28 (1), 2019, p. 76.

17. *La España*, Madrid, 18/02/1853, cité par Arie SNEEUW, « El flamenco en Madrid (siglo XIX) », *Villa de Madrid*, editada por el Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1987.

18. Cf. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, « Culture populaire et loisir citadin », *op. cit.*, p. 110-126.

théâtres pour les spectacles ou vers les *colmaos*¹⁹ et les *ventas* du sud de la ville, lorsqu'ils souhaitent des fêtes informelles ou des représentations privées (*juergas flamencas*).

Au cours de la décennie 1950, la diffusion du flamenco dans la capitale connaît un nouvel essor grâce à un nouveau type d'établissement : le *tablaos*. Selon la définition du *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, le *tablaos* est un « local especializado en ofrecer espectáculos de arte flamenco, inspirados en los antiguos cafés cantantes, que empezaron a tener vigencia a partir de los años cincuenta, un tanto promovidos por el auge del turismo ». Volontairement créés sur le modèle des *cafés cantantes*, les *tablaos* reprennent la formule qui avait fait leur succès à l'époque, autrement dit beaucoup de danse en première partie de soirée avec le *cuadro flamenco* et le récital de chant en deuxième partie. Cette formule présente l'avantage de répondre à une double demande : le *cuadro flamenco* est la vitrine du « *typical spanish* » et du « *Spain is different* » ; le récital de chant s'adresse plutôt à la demande interne des *aficionados*. Ces nouveaux établissements ont donc, dès le départ, vocation à devenir une industrie du spectacle pour ce tourisme de masse encore embryonnaire dans les années 1950. L'émergence des *tablaos* est rendue possible par l'extrême centralisation du régime franquiste qui concentre dans la capitale la majeure partie des infrastructures logistiques. C'est ainsi que les *tablaos* historiques Zambra, El Duende, Los Canasteros, El Café de Chinitas, Torres Bermejas, las Brujas ou el Corral de la Morería voient le jour entre 1954 et 1970. Certains sont gérés par des entrepreneurs du spectacle, d'autres par des artistes-entrepreneurs, comme el Duende par Pastora Imperio ou los Canasteros par Manolo Caracol. El Corral de la Morería perfectionne même la formule en proposant un dîner-spectacle, associant ainsi gastronomie et flamenco pour le plus grand plaisir des touristes. Le *tablaos* présente aussi l'avantage d'offrir un salaire fixe et une reconnaissance professionnelle aux artistes flamencos de sorte que toutes les grandes figures du moment ou en devenir (Camarón de la Isla, la Paquera de Jerez, Chano Lobato, Perico el del Lunar, José Mercé, Paco Cepero, Manolo Sanlúcar, la Perla de Cádiz, pour ne citer que quelques noms) qui gagnaient durement leur vie en Andalousie, partent à la capitale pour y travailler²⁰. Avec l'émergence des festivals comme lieux de diffusion dans les années 1960, il s'opère une transhumance des artistes flamencos : les festivals pendant la saison estivale, le *tablaos* pendant le reste de l'année.

Le public et l'offre artistique des *tablaos* connaissent une nouvelle évolution à partir des années 1980. Alors que les têtes d'affiche des *tablaos*, à l'instar de Camarón de la Isla partent à la conquête d'autres espaces de diffusion, comme les grandes scènes de la capitale, puis nationales ou internationales, les Espagnols délaissent peu à peu ces établissements dont l'offre artistique a

19. « Colmao : establecimiento de bebidas y comidas. En algunos de ellos, a partir de la decadencia de los cafés cantantes, tuvieron lugar, en habitaciones reservadas o cuartos privados, tradicionales reuniones de cante, baile y toque flamencos, denominadas popularmente juergas flamencas, a la que asistieron los mejores aficionados », BLAS VEGA, José, RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario*, *op. cit.*, p. 190.

20. Cf. BLAS VEGA, José, RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario*, *op. cit.*, entrée « tablaos », p. 719-722 ; GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain entre évolution et tradition : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de doctorat, à l'université de la Sorbonne nouvelle — Paris III, 2000, p. 169-170 ; MURILLO SABORIDO, Eduardo, *Los tablaos flamencos en Madrid entre 1954-1973 : una aproximación académica a su escena musical*, Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, 2017.

désormais vocation à satisfaire la demande des touristes²¹, lesquels iront jusqu'à représenter 90% du public, soit 6 millions de spectateurs par an, avant la crise provoquée par la pandémie de Covid-19²².

Dans la relation entre Madrid et le flamenco, il existe un fait intéressant à souligner. En effet, même si la capitale possède sa propre culture locale comme vecteur d'identité (fiestas de la Paloma, de San Isidro, *chulapos* dansant le *chotis* joué par un orgue de barbarie) tout à fait caractéristique et identifiable à l'intérieur des frontières espagnoles, elle a recours au flamenco pour assurer sa promotion à l'international, ainsi que l'illustre la *bulería* flamenca, intitulée *Con los brazos abiertos* et interprétée à la guitare par Rafael Andújar²³, utilisée comme musique promotionnelle de la candidature de Madrid aux Jeux Olympiques de 2020. Ce choix du flamenco plutôt que d'un *chotis* joué par un orgue de barbarie montre que, à l'international, dans l'imaginaire étranger, le flamenco est indéniablement associé depuis plus d'un siècle à l'image de l'Espagne. Madrid se prévaut ainsi de son statut de capitale de l'Espagne pour s'instituer « *Madrid, capital del Flamenco* ». Cette revendication madrilène du flamenco ne va pas sans générer tensions et polémiques avec l'Andalousie. La dernière en date, provoquée par une députée de l'Assemblée de Madrid qui, lors d'une émission de télévision, a affirmé que le « flamenco nace en Madrid y el 95% de los artistas españoles de flamenco salen de aquí²⁴ », est assez révélatrice de la bataille que se livrent la capitale et l'Andalousie pour avoir l'exclusivité du flamenco comme ressource touristique. Néanmoins, la revendication madrilène du flamenco est loin de s'accompagner du soutien des politiques culturelles dont il bénéficie en Andalousie, ce que la crise sanitaire liée à la pandémie a mis à découvert. En effet, ce n'est que quand les *tablaos* historiques ont dû fermer les uns après les autres en raison de l'absence de tourisme durant l'été 2020 que le gouvernement municipal de Madrid a déclaré qu'ils étaient de « intérêt général »²⁵ et a fait suivre cette déclaration de mesures d'aides financières pour garantir leur viabilité.

3 - Le flamenco : la poule aux œufs d'or du tourisme ?

Dans les années 2000, période qui a vu se multiplier les institutions et politiques culturelles dédiées au flamenco en Andalousie, le gouvernement autonome, par l'intermédiaire de la *Consejería de Turismo, Comercio y Deporte*, s'est aussi intéressé à l'économie du flamenco et a commandé un rapport de soixante-huit pages scrutant minutieusement la relation entre le tourisme et le flamenco. Dans l'économie du flamenco, qui comprend plusieurs secteurs tels que les spectacles, l'audiovisuel, la mode flamenca, l'artisanat, l'enseignement et l'hôtellerie et tourisme, on constate

21. GARCÍA PLATA-GÓMEZ, Mercedes, *Le flamenco contemporain*, op. cit., p. 305-309.

22. « La quiebra de grandes tablaos pone el flamenco en la cuerda floja », *La Vanguardia*, 3 septembre 2020. 10 juin 2021 www.lavanguardia.com/cultura/musica/20200903/483277566810/cierre-definitivo-tablaos-madrid-crisis-flamenco-pandemia.html.

23. « Madrid 2020 ya tiene música », *ABC*, Madrid, 24/05/2013. 6 juin 2021 www.abc.es/local-madrid/20130524/abci-sintonia-madrid-2020-201305241842.html.

24. « Una diputada regional del PP dice que el flamenco nació en Madrid y el presidente de Andalucía le responde », *eldiario.es*, 21/05/2021. 10 juin 2021 www.eldiario.es/rastreador/diputada-regional-pp-dice-flamenco-nacio-madrid-le-responde-presidente-andalucia_132_7959464.html.

25. « Madrid declara los tablaos flamencos de interés general por unanimidad », *ABC*, Madrid, 22/07/2020. 10 juin 2021 www.abc.es/espana/madrid/abci-madrid-declara-tablaos-flamencos-interes-general-unanimidad-202007221017_noticia.html.

que cette dernière activité est celle qui génère les plus importants revenus financiers (presque 617 millions d'euros et 85,5% des revenus globaux, en 2010)²⁶. Aussi est-il d'une importance capitale de bien connaître ce touriste dont la motivation principale de voyage est le flamenco. C'est pourquoi, la *Consejería de Turismo*, dans son rapport de 2004, fait la distinction entre le touriste venu dans la péninsule spécifiquement pour « consommer du flamenco » et le touriste venu pour d'autres motifs et qui occasionnellement va « consommer du flamenco », comme une prestation supplémentaire incluse dans son forfait de voyage. La *Consejería de Turismo* évalue à 600 000 personnes la première catégorie et entend bien défendre sa position de seule destination touristique offrant un flamenco authentique, permettant de vivre une expérience exotique, par rapport aux destinations concurrentes, visant en cela principalement Madrid et ses *tablaos*²⁷. Dans le discours des institutions andalouses, la garantie d'authenticité²⁸ est ce qui leur permet de se prévaloir d'une légitimité exclusive afin d'exploiter le flamenco en tant que ressource touristique. Cette volonté d'exclusivité peut s'expliquer par le fait que le touriste dont la motivation essentielle est de « vivre une expérience flamenca » sous la forme d'assistance à des spectacles, de pratique de cours de danse ou de guitare principalement²⁹, séjourne plus longtemps que ceux qui appartiennent à la catégorie des « consommateurs occasionnels » (12,9 jours contre 2,7 jours) et se loge surtout en hôtel 3 ou 4 étoiles. En d'autres termes, ce tourisme dépense plus, c'est pourquoi il est essentiel de le faire revenir, si possible durant toute l'année et pas seulement pendant la saison estivale.

Outre ce rapport de la *Consejería de Turismo* datant de 2004, ont été publiés, dans le courant des années 2010, plusieurs articles académiques émanant du groupe de recherche « Economía del turismo » de l'Université de Cordoue dont le travail d'investigation porte essentiellement sur la relation « Flamenco et tourisme », d'un point de vue économique. Ce groupe prépare actuellement une grande étude de terrain sur la question³⁰. Par ailleurs, deux thèses analysant les enjeux économiques du flamenco, ainsi que sa place dans l'industrie touristique ont été soutenues dans les universités andalouses (la première à l'Université de Séville, en 2014, et la deuxième, à l'Université de Malaga, en 2015³¹).

Cette abondante production institutionnelle et académique pour évaluer le plus précisément les retombées économiques du tourisme lié au flamenco en Andalousie contraste avec la faiblesse de production de rapports ou de données chiffrées de la part des institutions madrilènes,

26. MOLINA TOUCEDO, José Antonio *Relación entre el turismo y el crecimiento económico en España. La economía del flamenco*, Tesis doctoral, Departamento de Análisis Económico y Economía Política, Universidad de Sevilla, 2014, p. 387.

27. « [El flamenco] potente dinamizador de la actividad turística, es capaz de atraer por sí solo a más de 600 000 turistas cada año, muchos de ellos internacionales, que buscan la autenticidad, el desgarro y la belleza de un arte que es exclusivamente nuestro, que nos identifica y nos sitúa favorablemente frente a otros destinos turísticos », *La demanda de turismo de flamenco en Andalucía*, Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Comercio y Deporte, 2004.

28. On retrouve cette même insistance sur la garantie d'authenticité dans le dossier de candidature flamenco à l'inscription sur la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel, gérée par l'UNESCO, cf. *supra*.

29. L'apprentissage de la danse et de la guitare flamenca nécessite d'être équipé, ce qui est bénéfique pour d'autres secteurs d'activité de l'économie du flamenco, notamment la mode et l'artisanat.

30. Voir la présentation du groupe de recherche, 10 juin 2021 www.uco.es/investigacion/ucci/es/noticias-gen/item/3134-la-musica-una-motivacion-importante-para-viajar.

31. MOLINA TOUCEDO, José Antonio, *Relación entre el turismo*, op. cit.; CEREZO GALLEGU, Ana María, *La industria cultural del flamenco : aspectos económicos y fiscales*, Universidad de Málaga, 2015.

en dépit de leur discours revendicatif. En effet, il aura fallu attendre les effets dévastateurs de la pandémie pour que l'on ait des chiffres, fournis par les propriétaires de *tablaos* et diffusés par la presse, relatifs à l'importance économique des *tablaos* dans l'industrie touristique (six millions de visiteurs par an, 90% du public, générant 340 millions d'euros³²).

Eric Storm, dans son article « Una España más española » présentait la construction d'une identité collective comme une interaction entre la vision indigène et la vision allogène³³. Or, le flamenco est bien l'expression culturelle qui, depuis plus de 150 ans, est au centre de ce nœud discursif, parfois tendu, entre le régional, le national et l'international, en tant que marqueur de différence. Revendiqué par l'Andalousie devenue autonome, il a été la pierre angulaire de la construction d'un régionalisme différencié au même titre que la langue, en Catalogne ou au Pays Basque. Néanmoins, depuis la première exhibition d'un *cuadro flamenco* à l'Exposition universelle de Paris, en 1889 jusqu'à l'utilisation d'une mélodie flamenca pour défendre la candidature de Madrid aux Jeux Olympiques de 2020, en passant par le chant de Camarón de la Isla pour inaugurer l'Exposition de Séville de 1992 ou la danse de Cristina Hoyos à la cérémonie inaugurale des Jeux Olympiques de Barcelone en 1992, le flamenco est présent dans toutes ces manifestations internationales, car il est indéniablement associé à l'image de l'Espagne pour lui permettre de construire et de revendiquer sa différence par rapport aux autres nations du monde. Il en devient ainsi le plus emblématique de ses ambassadeurs.



FIG. 1 : Affiche publicitaire pour le *tablao Corral de la Morería*. (Collection particulière)

32. « El coronavirus enmudece los tablaos flamencos », *La Vanguardia*, 20/06/2020.
10 juin 2021 www.lavanguardia.com/cultura/20200622/481890111841/coronavirus-enmudece-tablaos-flamencos.html;
« Los tablaos flamencos, al borde de la extinción por la pandemia y sin ayudas suficientes », *eleconomista.es*, 21/08/2020.
10 juin 2021 www.eleconomista.es/status/noticias/10730952/08/20/Los-tablaos-flamencos-al-borde-de-la-extincion-por-la-pandemia-y-sin-ayudas-suficientes.html.
33. STORM, Eric, « Una España más española. La influencia del turismo en la imagen nacional », Javier Moreno Luzón et Xosé M. Núñez Seixas (eds.), *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo xx*, Barcelona, RBA, 2013, p. 530-560.

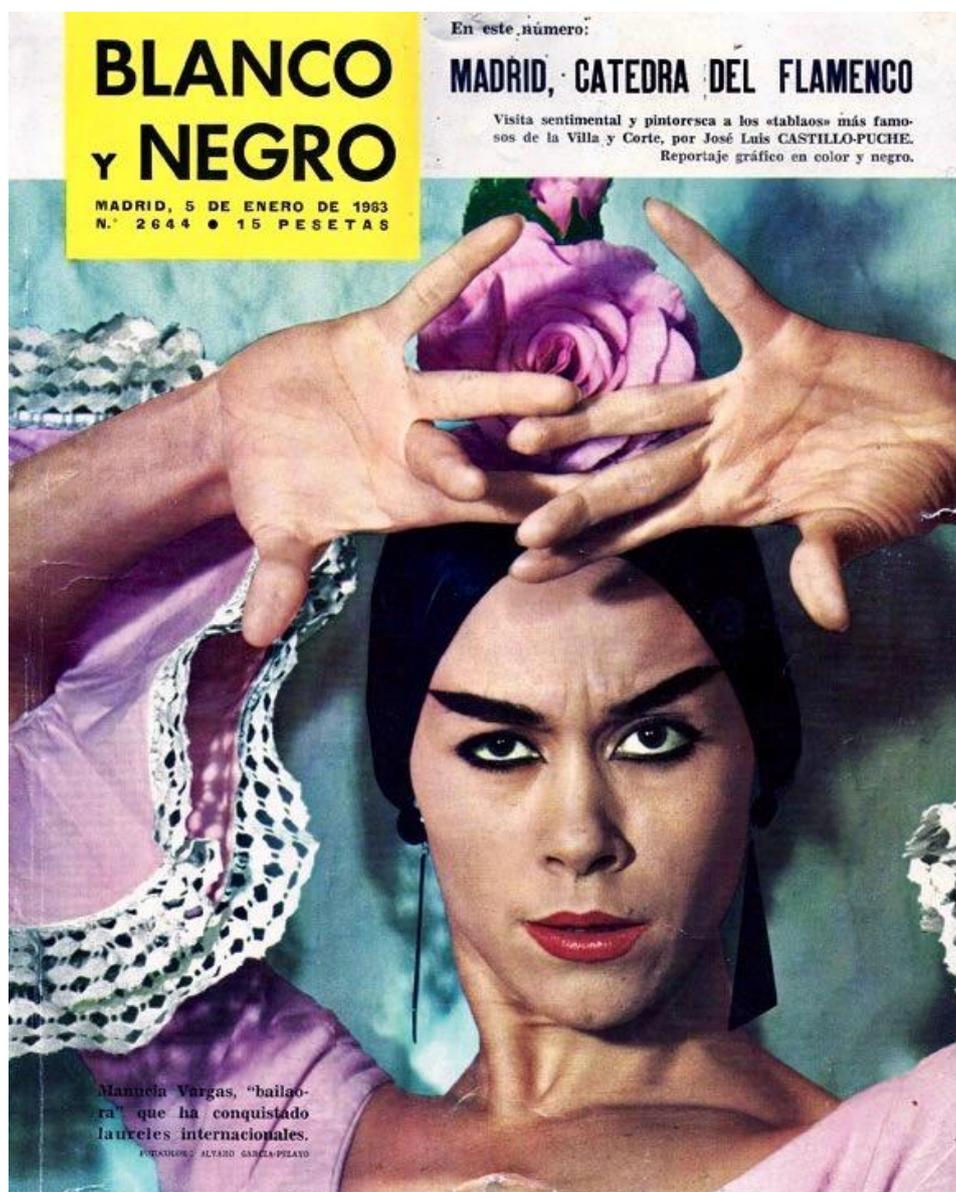


FIG. 2 : Les *tablaos* dans la presse, *Blanco y Negro*, Madrid, 5/01/1963.