

«*Soy Japonesa, pero quiero bailar como Española*»:
ambivalence des stratégies de légitimation des artistes japonais
de flamenco sur la scène professionnelle



Kizuna répétitions - Photo ©S.Martinez

Sabrina MARTINEZ

Mémoire de Master en Sciences sociales – pilier Anthropologie

Sous la direction de : Ellen HERTZ – Université de Neuchâtel

Experte : Cécilia RAZIANO – Université de Genève

Date de soutenance : 13 septembre 2018

Résumé

Ce travail cherche à mettre en exergue le phénomène de diffusion du flamenco et de son identification territoriale et ethnique en montrant les tensions qui marquent ce processus, pris entre mondialisation et renforcement des identités territoriales.

Pour ce faire, je me suis intéressée au cas du Japon qui a développé depuis les années 1960 une importante scène *flamenca* : 600 écoles de flamenco à Tokyo, 80'000 aficionados inscrits à l'Association nippone de flamenco (ANIF), et plus d'une trentaine de *tablaos* et *peñas* à Tokyo. Depuis plusieurs décennies, se dessine un réseau transnational : vers l'Espagne pour les amateur-trices et professionnel-les japonais-es qui viennent se former, et vers le Japon pour les artistes espagnols qui viennent se produire.

En me penchant sur la question de la scène professionnelle du flamenco à Tokyo, j'ai constaté des tensions entre deux groupes d'acteurs : les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s. Cette tension est liée à la légitimité et l'authenticité des interprètes par rapport à leur appartenance ethnique. Celle-ci structure fortement le champ du flamenco. Le fait d'être un-e « étranger-ère » va impliquer de devoir surmonter plus d'obstacles afin d'être reconnu et admis-e en tant que « *flamenco-a* » et « *artiste* ». Ces acteurs vont mobiliser des « *cultural stuff* » (BARTH 1969) comme la culture, la langue, la tradition et le lieu géographique pour mettre en place des frontières entre les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s. Ces frontières fonctionnent sur deux niveaux. Tout d'abord, elles sont utilisées par les acteurs eux-mêmes – espagnols et japonais – pour se définir, se référer et réifier leur appartenance nationale, régionale ou communautaire : « espagnol », « andalou », « gitan » et « japonais ». Puis, ces frontières sont mobilisées pour légitimer l'authenticité des artistes espagnol-es qui mobilisent les « *cultural stuff* » pour se positionner comme « porteur de l'authenticité » et, de cette manière, exclure les artistes japonais-e-s du champ flamenco.

Dans ce contexte particulier, cette recherche porte sur les moyens stratégiques mis en place par les artistes japonais-es pour renégocier ces frontières, construire leur légitimité dans la sphère professionnelle du flamenco et acquérir la reconnaissance en tant que « vrai-e artiste et *flamenco-a* » auprès de leur pairs japonais et espagnols.

Remerciements

Je tiens ici à remercier les diverses personnes qui m'ont aidé et soutenu dans la réalisation de ce travail de mémoire :

Celles et ceux que j'ai rencontrés durant mon terrain et qui ont collaboré à ce projet, en particuliers Shoji Kojima, Enrique Sakai, Benito Garcia, Yasuko Sado, Francisco Chavez, Wakana Hamada et Tina Panadero.

Alain Mueller, pour m'avoir partagé son *draft* non publié sur son terrain au Japon, et pour sa riche thèse qui m'a beaucoup inspirée.

Julien Glauser, pour m'avoir mis en contact avec Midori à Tokyo.

Frédéric, pour m'avoir accompagné durant 5 semaines à Tokyo à filmer ce terrain, et pour son soutien et son amour inconditionnels, et pour avoir partagé avec moi toutes les émotions qui m'ont gagné durant l'élaboration de ce travail : passion, joie mais aussi parfois irritabilité et insatisfaction.

Wiebke et Achilleas pour vos précieuses relectures et vos commentaires. Un merci particulier à toi, Wiebke pour nos sessions de travail et de supports communs, et pour tes remarques aiguisées qui m'ont permis d'avancer dans ma réflexion.

Andrea Jacot-Descombes, pour nos échanges et tes précieuses références sur la « tradition » qui m'ont permis de nourrir mes réflexions.

Marion Fert, pour m'avoir écouté et éclairé durant la pénible phase de doutes et remise en question de mon travail.

Cécilia Raziano, je te remercie d'avoir accepté de tenir le rôle d'experte de ce mémoire et pour nos discussions autour de cafés. À Ellen Hertz, un grand merci pour votre disponibilité et votre suivi enrichissant.

Un immense merci au Fonds Schlatter de l'Université de Neuchâtel pour m'avoir octroyé une bourse d'étude pour ce terrain de recherche.

Je tiens à exprimer également ma profonde reconnaissance à ma petite sœur Sandra pour son soutien inconditionnel et ses encouragements alors que nous perdions notre mère lorsque j'ai débuté ce Master.

Notes typographiques

Le présent travail a suivi les règles suivantes concernant l'utilisation des guillemets et de la forme *italique* :

- les citations provenant d'auteurs académiques ont été mises entre guillemets français («/») et en italique
- les citations d'informateur-trices prises lors d'entretien ou d'observations sont en italique entre guillemets français (« / »)
- les termes émiques ou définissant un événement particulier sont en italique (/)
- les termes de sens commun sont entre guillemets français («...»)
- les termes en langue étrangère (anglais et espagnol) sont en italique (/)

Précision quant à la typographie du terme flamenco

- le terme flamenco (nom commun) sous cette forme désigne la pratique et le genre musicales
- le terme *flamenco* (nom commun ou adjectif) en italique désigne les praticien-ne-s (les *flamenco-as* ou être *flamenco-a*) ou un état d'âme, un style de vie, une manière d'être.

Les renvois bibliographiques sont écrits entre parenthèse (...). On trouve d'abord le nom de l'auteur, puis l'année d'édition et enfin les pages de références pour les citations.

L'écriture inclusive a été par ailleurs choisi, dans un souci de représentation des deux genres dans la rédaction. Selon le *Guide du langage féminisé et épïcène* de l'UNIL¹, l'utilisation du trait d'union permettra ainsi d'évoquer les différent-e-s acteur-trice-s sociaux-ales. Toutefois, il se peut qu'il demeure des oublis. C'est pourquoi, les désignations masculines contenues dans ce travail ont une valeur neutre, et sont utilisées dans le seul but d'alléger le texte et n'ont aucune intention discriminatoire.

¹ https://www.unil.ch/egalite/files/live/sites/egalite/files/Egalite_UNIL/Publications%20et%20liens/Guide_mots_egalite_2018.pdf

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| 1. Introduction | 1 |
| 1.1. Internationalisation du flamenco : un phénomène ambivalent entre territorialisation et déterritorialisation de la pratique | 1 |
| 1.2. Ma recherche : étude de cas du flamenco au Japon | 4 |
| 2. Ancrages et posture méthodologiques | 9 |
| 2.1. Méthodes de recherche : <i>Grounded theory</i> | 11 |
| 2.2. Un terrain interconnecté : Espagne – Japon | 12 |
| 2.3. Entretiens semi-directifs | 14 |
| 2.4. Observations, participations et observations-filmantes | 16 |
| 2.5. Régime d'écriture : une ethnographie du particulier | 17 |
| 3. Ancrages théoriques | 19 |
| 3.1. Construire les frontières du flamenco par un travail de « <i>boundary work</i> » | 19 |
| 3.2. La sociologie de l'art | 21 |
| 3.2.1. <i>Le flamenco et ses conventions</i> | 22 |
| 3.2.2. <i>La notion d'« artiste de flamenco »</i> | 24 |
| 4. Mythe fondateur : Construction des notions de pureté et d'authenticité autour des figures du « Gitan » et de l'« Andalou » | 27 |
| 4.1. Demofilo: <i>cante gitano</i> comme <i>cante jondo</i> | 29 |
| 4.2. Lorca et De Falla: le chant primitif andalou comme <i>cante jondo</i> | 32 |
| 4.3. Mairena, mairénisme et gitanisme | 33 |
| 5. Éléments de contexte historique : le flamenco au Japon | 37 |
| 5.1. Premières représentations de danse flamenco au Japon (années 1912 et 1930) | 39 |
| 5.2. Deuxième vague 1950 : retour des compagnies espagnoles et émergence d'une scène japonaise | 42 |
| 5.3. Les premières circulations d'artistes japonais en Espagne : années 1950 | 43 |
| 6. Authenticité en jeu : une coquille vide à remplir | 45 |
| 6.1. La circulation du message d'authenticité | 45 |
| 6.1.1. <i>Circulation vers le « centre-symbolique » : la communauté flamenca japonaise</i> | 46 |
| 6.1.2. <i>Circulation vers la « périphérie-symbolique » : les artistes espagnol-e-s</i> | 53 |
| 6.2. Les « porteurs de l'authenticité » et le travail des frontières identitaires du flamenco | 58 |
| 6.2.1. <i>Ethnic boundary work et le discours dominant « el flamenco es nuestro »</i> | 59 |
| 6.2.2. <i>Mobilisation des notions de culture, d'ethnicité et de territoire comme « cultural stuff » dans la construction des frontières du flamenco</i> | 62 |
| 6.2.3. <i>Hiérarchisation, légitimation et disqualification</i> | 69 |
| 6.2.4. <i>Institutionnalisation des frontières</i> | 72 |

| | |
|---|------------|
| 7. Stratégies de légitimation des artistes japonais-e-s et tentatives d'autonomisation | 75 |
| 7.1. Devenir un-e <i>flamenco-a</i> par un travail de <i>boundary crossing</i> | 76 |
| 7.1.1. <i>Suivre la tradition et connaître la mémoire des anciens</i> | 76 |
| 7.1.2. <i>Incorporation des conventions du flamenco</i> | 80 |
| 7.1.3. « <i>Vivencias</i> » : <i>un passage obligatoire pour devenir flamenco-a</i> | 93 |
| 7.2. Redessiner et désethniciser les frontières du flamenco | 98 |
| 7.2.1. <i>Elargir la notion de tradition et de lieu d'origine du flamenco</i> | 98 |
| 7.2.2. <i>Invoquer l'« universalisme » du flamenco : un art universel et un patrimoine de l'humanité</i> | 109 |
| 7.3. Se faire « consacré-e » : l'enjeu des rites de consécration et son capital symbolique | 114 |
| 7.3.1. <i>Le rôle des concours japonais de l'association ANIF et la fondation MARUWA dans la consécration des artistes japonais-e-s de flamenco</i> | 115 |
| 7.3.2. <i>Le rôle des institutions espagnoles dans la valorisation des artistes japonais-es</i> | 119 |
| 8. Conclusion | 123 |
| 8.1. Synthèse | 123 |
| 8.2. Ambivalence des stratégies de légitimation | 125 |
| 8.3. Ouverture | 126 |
| 9. Annexes | 129 |
| 9.1. Instances espagnoles et processus d'institutionnalisation | 129 |
| 9.2. Grille des entretiens semi-directifs | 131 |
| 9.3. Grille des événements observés | 134 |
| 9.4. Catalogue Shoji Kojima Neo-Flamenco japonais | 136 |
| 9.5. Arbre des palos | 136 |
| 10. Glossaire | 137 |
| 11. Bibliographie | 141 |

Liste des figures

| | | |
|------------------|---|-----|
| Figure 1 | La Argentina à son arrivée au théâtre impérial de Tokyo | 40 |
| Figure 2 | Programme de la représentation d'Antonia Mercé « La Argentina » au Japon | 40 |
| Figure 3 | Studio de répétition d'Enrique Sakai (Tokyo) – collection de disques, vinyles, livres de flamenco | 51 |
| Figure 4 | Collection privée d'Enrique Sakai des disques de Pizarra | 51 |
| Figure 5 | Peña Flamenca de Tokyo dans les années 1980 avec Rafael Romero (chanteur), Perico del Lunar (guitariste), Jiro Hamada (actuel président ANIF), Enrique Sakai (guitariste) | 54 |
| Figure 6 | Affiche spectacle KIZUNA (logos institutionnels) | 72 |
| Figure 7 | Certificat de reconnaissance de la Ville de Jerez de la Frontera décerné à Shoji Kojima | 72 |
| Figure 8 | Ecole de danse Benito Garcia Academia Flamenca à Akabane – Tokyo | 77 |
| Figure 9 | Ayasa Kajiyama sur scène à Casa Artista – Tokyo | 83 |
| Figure 10 | Costumes Ayaka Matsu, Ayasa Kajiyama, Yasuko Kobayashi, Naoka Kageyama au tablao El Flamenco 2016 | 87 |
| Figure 11 | SIMOF - Paseo flamenco 8 no 389, 2017 | 88 |
| Figure 12 | En coulisse au tablao Alhambra, Tokyo, maquillage Yasuko Kobayashi | 90 |
| Figure 13 | Shoji Kojima, 1970 | 90 |
| Figure 14 | Danseur japonais Siroco 2014 | 91 |
| Figure 15 | Fascicules Cumbre flamenca de Japon I, II, III, IV de l'Institut Cervantes de Tokyo | 94 |
| Figure 16 | Portraits descriptifs des artistes japonais Cumbre flamenca IV 2015 | 95 |
| Figure 17 | Spectacle « A este Chino no le canto », Festival de Jerez en 2016, Shoji Kojima et Javier Latorre | 102 |
| Figure 18 | Shoji Kojima - Spectacle « La Celestina » 1984 présenté à Tokyo | 103 |
| Figure 19 | Shoji Kojima – Danse, années 1970 en Espagne | 104 |
| Figure 20 | Shoji Kojima - Spectacle El Cant dels Ocells : A Pau Casals 2005 | 105 |
| Figure 21 | Quelques exemple de formes hybrides du flamenco | 109 |
| Figure 22 | Siroco 1 ^{er} Prix du concours espagnol Baile flamenco Aniya La Gitana de Ronda 2017 | 121 |
| Figure 23 | Certificat de reconnaissance de Jerez de la Frontera décerné à Shoji Kojima | 121 |
| Figure 24 | Certificat de reconnaissance de l'Institut Cervantes de Tokyo | 121 |

1. INTRODUCTION

1.1. Internationalisation du flamenco : un phénomène ambivalent entre territorialisation et déterritorialisation de la pratique

Ce mémoire propose de se pencher sur le processus de diffusion culturelle du flamenco et de son identification territoriale en montrant les tensions qui marquent ce processus, pris entre mondialisation² et renforcement des identités territoriales et ethniques.

D'un côté, les *flamencos* d'Andalousie aiment à rappeler que « *el flamenco es nuestra música y nuestra cultura* »³, d'un autre côté cette pratique a largement été diffusée et performée hors de son territoire d'origine. Dans le contexte de globalisation, on assiste, avec l'histoire récente du flamenco, à l'expansion fulgurante de cette manifestation culturelle à l'échelle internationale. On retrouve des danseur-euse-s, chanteur-euse-s et guitaristes de flamenco amateurs ou professionnel-le-s ainsi que des écoles et des festivals de flamenco tant bien en Suisse, aux USA, au Japon, en Allemagne, qu'en Israël ou encore à Taïwan. De plus, on constate la circulation d'apprenti-e-s, aficionado-a-s ou professionnel-le-s se déplaçant en Andalousie (Séville, Jerez, Grenade) pour y suivre des cours intensifs ou participer aux événements tels que la Biennale de Séville ou le Festival de Jerez. Selon le rapport de l'office du tourisme, en 2002 la Biennale de Séville comptait 4575 visiteurs dont 76% d'origine étrangère (AIX GARCIA 2005 :180). AIX-GARCIA qualifie ce type d'événements de « *festivales globales* »⁴. Il souligne que ces festivals ont touché un nouveau public plus international et hétérogène qui porte son intérêt davantage sur la danse et la guitare. Parallèlement, les artistes espagnol-e-s de flamenco se produisent également à l'extérieur du pays.

² « *La mondialisation désigne l'interconnexion croissante entre des espaces et des lieux de la planète ; plus qu'un simple processus d'homogénéisation du monde, elle s'étend spatialement de manière différenciée selon les syncrétismes locaux* » (HELD & al., 1999 cité par DUPUIS 2010 :41). De plus, « *il faut distinguer (la langue française le permet), la mondialisation, qui recouvre les divers mécanismes politiques, culturels, sociaux, économiques, de la globalisation, qui concerne essentiellement la sphère économique* » comme le précise SÖDERSTRÖM & DUPUIS (2010 : 6).

³ « *[L]e flamenco est notre musique et notre culture* ».

⁴ AIX GARCIA (2005 :155) nomme « *festivales globales* » : « *les événements musicaux de flamenco de grand format qui ont lieu dans les quelques villes globales et qui concentrent une production de spectacles considérables en proportion à l'offre d'événements annuels* » (ma traduction).

Ainsi, avec l'internationalisation du flamenco, la pratique fait l'objet d'une déterritorialisation, c'est-à-dire qu'elle se détache de son foyer d'origine. Cela s'explique par l'important phénomène de circulation des personnes et des objets dans l'espace et le temps. Toutefois, malgré cette déterritorialisation apparente, les références identitaires du flamenco restent fortement ancrées en Andalousie. En effet, les critères d'authenticité attribués au flamenco sont rattachés à son lieu d'origine et à un groupe ethnique particulier les « andalous » ou/et les « gitans ». Dans l'imaginaire collectif, l'origine culturelle du *performer* est gage du caractère authentique de sa danse, de son chant ou de son jeu de guitare. Cette réification de l'isomorphisme entre espace géographique et espace culturel homogène est maintenue par une diversité d'acteurs⁵, et renvoie à l'histoire et au mythe fondateur indigène qui localisent l'origine du flamenco sur les terres andalouses (WASHABAUGH 1995, 2012 ; MACHIN-AUTENRIETH 2015 ; STEINGRESS 2002, 2007).

Cette dynamique de la territorialisation s'est vue également renforcée par les récents processus d'institutionnalisation⁶ et de patrimonialisation entrepris par la *Junta de Andalucía* durant ces dernières décennies (MACHIN-AUTENRIETH 2015 ; WASHABAUGH 2012). En 2005, l'Institut andalou du flamenco est créé dont l'objectif est d'assurer la préservation et la diffusion du flamenco à l'échelle nationale et internationale (CRUCES 2014 :820). La création de l'Institut est suivie de près par un autre événement significatif, celui de l'inclusion du flamenco dans la Constitution andalouse qui attribue à la *Junta de Andalucía* « la compétence exclusive en matière de connaissance, conservation, recherche, formation, promotion et diffusion du flamenco comme élément singulier du patrimoine »⁷. Selon MACHIN-AUTENRIETH (2015 :14), il faut comprendre l'inclusion du flamenco dans les statuts de l'Etat andalou comme « *a form of symbolic, territorial and institutional shaping* ». Ces formes d'institutionnalisation s'inscrivent dans un agenda politique bien précis, celui de consolider son statut d'autonomie régionale à l'échelle nationale dès la transition démocratique de 1978. Dans le contexte socio-politique andalou, le flamenco est donc perçu comme un élément de cohésion régionale

⁵ Poètes, folkloristes et voyageurs du XIX^e siècle, artistes, ou encore politicien-ne-s et chercheur-euse-s en sciences sociales identifient le flamenco comme un phénomène local né en Andalousie (WASHABAUGH 1996, 2012 ; MACHIN-AUTENRIETH 2015).

⁶ Voir l'annexe 9.1 pour la liste des instances espagnoles.

⁷ Loi 2/2007 du 19 mars de la réforme du statut d'autonomie pour l'Andalousie, BOJA num. 56 20 mars 2007, BOE num. 68 20 mars 2007 (cité par CRUCES ROLDAN 2014 : 820, 834).

pouvant unifier les huit provinces d'Andalousie et consolider le sentiment d'appartenance à une « *imagined community* » (ANDERSON 1991) édiflée autour de notions comme la tradition et une histoire commune. De même, la récente patrimonialisation du flamenco tant à l'échelle régionale (avec la déclaration des archives sonores de *Niña de los Peines* comme un patrimoine culturel andalou en 1997) qu'à l'échelle internationale (avec son inscription à l'UNESCO en 2010) n'a fait que renforcer cet enracinement territorial et ethnique du flamenco - consacré désormais en tant que symbole de l'identité andalouse par les institutions andalouses. De plus, ces reconnaissances ont contribué à la valorisation des prétendues « racines gitanes et andalouses » du flamenco (STEINGRESS 2002).

Ainsi, on constate qu'avec la diffusion internationale du flamenco, des orientations plus globales coexistent avec le renforcement des ancrages locaux. Dans ce contexte de globalisation du flamenco, AOYAMA (2007 :103) soulève très justement cette « *awkward global-local tensions which are often paradoxical to their place-based identity* ».

Cette problématique autour des tensions entre local/global liée aux effets identitaires et territoriaux du flamenco a été très peu abordée par les recherches en sciences sociales qui se sont penchées sur le flamenco, principalement en Andalousie ; ces dernières portent essentiellement sur son histoire, ses manifestations rituelles, sa patrimonialisation et son institutionnalisation ou encore ses formes esthétiques (AIX-GARCIA 2014 ; CRUCES 2002 ; GAMBOA 2005b ; MITCHELL 1994 ; MOLINA et MAIRENA 1963 ; MORENO NAVARRO 1996; MACHIN-AUTENRIETH 2015 ; STEINGRESS 1993, 2007 ; SUÁREZ JAPÓN 1995 ; WASHABAUGH 1995, 1996, 2012). De nombreux travaux ont été menés sur les controverses liées aux origines du flamenco et ont tenté d'élaborer des thèses historisantes. Le discours dominant est celui qui considère les « Gitans » comme les principaux porteurs de la tradition du flamenco (LEBLON 1990,1991 ; FRAYSSINET 2002-2008 ; PASQUALINO 1998 ; GIGUERE 2006-2010 ; THEDE 2000). Ces travaux posent problème par leur ton essentialisant qui problématise en termes de « culture gitane », « les Gitans andalous », « leur vision », sans remettre en question la construction de cette catégorie, imposant le groupe ethnique comme un niveau d'analyse évident. Néanmoins, l'article de AOYAMA (2007) apporte un éclairage nouveau en interrogeant le rôle de la consommation dans le façonnement de cette pratique, et propose une meilleure compréhension de « *how a cultural activity with a particular*

geographic identity is sustained through links to both the locality and the global markets ». Avec l'étude de cas du Japon et des USA, elle montre comment la diffusion d'un produit culturel, comme le flamenco, interagit avec la mondialisation contemporaine et finit par « *ends up transforming itself from a regionally embedded art to a viable export commodity through tourism, as well as through the rise of consumerism of the 'exotic' products in advanced industrialized society* » (ibid. 104). Quelques chercheurs ont également abordé la question du flamenco au Japon, mais de manière peu convaincante car leurs travaux n'échappent pas au travers de la réification et du nationalisme méthodologique (WIMMER & GLICK SCHILLER 2002). ANTUNEZ (2014) et VAN EDE (2014) se sont intéressées à l'enseignement et aux modes d'apprentissage dans les écoles tkyoïtes. La thèse en danse et science de l'éducation de ANTUNEZ tente d'évaluer les motivations d'apprentissage des femmes japonaises à travers deux questionnaires psychologiques. Toutefois, leur problématique repose sur une compréhension compartimentée des cultures nationales, la « culture japonaise » et la « culture espagnole », et évolue en terrain particulièrement glissant, car aussi bien la « culture japonaise » que la « culture espagnole » se voient réifiées continuellement. Les deux chercheuses mettent en perspective la question du genre et tendent à homogénéiser les femmes japonaises en donnant une explication généralisante sur leur condition ; d'après cette explication, ces dernières trouveraient dans le flamenco un moyen d'expression libérateur face à l'oppression exercée par une société japonaise considérée comme très stricte et patriarcale.

Bien que certains de travaux soient pertinents et offrent des pistes d'analyse, ils abordent ces phénomènes uniquement dans leur contexte "d'origine" (mise à part les trois travaux mentionnés), et ne proposent pas d'analyse des modalités de circulation et des tensions marquant le processus de diffusion du flamenco pris entre mondialisation et enracinement localisé, générateur d'identité. De ce point de vue, ma recherche souhaite poser les premiers jalons d'une réflexion anthropologique sur ce phénomène ambivalent.

1.2. Ma recherche : étude de cas du flamenco au Japon

Si depuis le début de mon Master, je me suis imaginée bien des terrains de mémoire, effectuer finalement celui-ci sur la danse que je pratique depuis dix ans, et partir à Tokyo

a été le résultat de différents événements pour le moins hasardeux. Je souhaitais au départ effectuer mon mémoire sur une pratique inscrite à l'UNESCO en tant que « patrimoine culturel immatériel » et questionner son processus de patrimonialisation. Ellen HERTZ de l'Institut d'ethnologie me proposa d'effectuer mon sujet sur le flamenco dans le cadre du projet de recherche *PatriMondial* qu'elle co-dirige avec une équipe de l'Université de Genève. Réaliser une anthropologie du proche, qui plus est sur une passion qui m'anime(-ait), amène certes des avantages liés à la compréhension de l'univers social et de son discours émique, mais nécessite un processus de distanciation permanent (BEAUD & WEBER 2010). Ma manière d'y mettre de la distance dans un premier temps a été de le faire géographiquement, c'est-à-dire m'en aller « loin » et rencontrer des « inconnu-es » avec qui je n'avais aucun lien d'amitié ou de souvenirs personnels et émotionnels directs.

L'idée d'un terrain au Japon m'est venue de mes observations en tant que « pratiquante ». Lors de mes premiers stages de danse à Séville, j'étais surprise de voir le nombre important d'élèves japonaises se déplaçant en Espagne pour apprendre le flamenco. Puis, mes professeurs de danse de Séville et Jerez parlaient de leurs diverses tournées japonaises et des opportunités de travail en tant qu'artistes de flamenco et enseignants dans ce pays. Il y avait donc là des éléments à explorer au sujet de la connexion de la *scène flamenca* entre l'Espagne et le Japon. En faisant quelques recherches au préalable sur internet, j'ai découvert que la presse espagnole évoque le Japon comme le « deuxième pays du flamenco », on parle de « 600 écoles à Tokyo », on y dit que « le festival de Jerez accueille un public de 50% de Japonais ⁸ ». Ces éléments ont résonné comme des pistes intéressantes à approfondir et m'ont convaincu du choix de ce terrain.

Ainsi, ce travail se base donc sur une recherche qualitative menée durant trois mois à Tokyo auprès d'écoles de danse et de chant, de *tablaos* et de *peñas* où je me suis entretenue avec plusieurs types d'acteurs comme des artistes, élèves, aficionados, propriétaires de lieux et associations. Mon sujet s'est rapidement centré sur les artistes japonais-e-s de flamenco. J'ai choisi de construire ma question de recherche à la manière de la *Grounded Theory* (GLASER & STRAUSS 1967), en partant des données de terrain afin de définir les thématiques à aborder.

⁸ Archives TV Canal Sur: <https://www.youtube.com/watch?v=GVusO-zJp2k&feature=share>

Ainsi, mon terrain a révélé des tensions notamment entre deux groupes d'acteurs : les artistes espagnol-e-s et les artistes japonais-e-s. Fortement lié à l'identité andalouse, le flamenco est revendiqué par les artistes et aficionado-a-s espagnol-e-s comme « *algo nuestro* » (« quelque chose à nous »). CRUCES (2014 :832) parle de « *nuestrification* » pour définir cette réification identitaire qui entoure le flamenco. Nous verrons que la pratique du flamenco hors du « pays d'origine » ne fait que renforcer ce sentiment d'appartenance du côté des artistes espagnol-e-s, qui vont participer à la construction de frontières identitaires du flamenco (*boundary making*). Les acteurs japonais participent également à la réification de ces frontières identitaires, en associant le flamenco à l'identité andalouse, gitane ou espagnole. Ces acteurs vont invoquer différents types de frontières pour construire la distinction entre le « nous-authentique » et le « eux-étranger à la pratique ». Ces frontières tournent invariablement autour de la notion d'authenticité. Les artistes espagnol-e-s se positionnent comme authentiques car provenant du lieu d'origine tandis que le « eux-japonais » est disqualifié. Les artistes japonais-e-s doivent ainsi négocier leur « identité japonaise » avec « l'identité *flamenca* ».

Nous verrons comment les frontières vont de pair avec une hiérarchisation aussi bien qu'une légitimation à exclure les artistes japonais-e-s. Cette tension liée à la légitimité et l'authenticité des acteurs par rapport à leur appartenance ethnique structure fortement le monde du flamenco. Le fait d'être un « étranger » va donc impliquer de devoir surmonter plus d'obstacles afin d'être reconnu et admis en tant que *flamenco* et « artiste ». Dans ce contexte particulier, le travail portera sur les moyens stratégiques mis en place par les artistes japonais-e-s pour retravailler ces frontières et construire leur légitimité au niveau de deux types de « local » aussi bien «chez eux » au Japon que « chez les Espagnols » en Espagne. En effet, force est de constater que sur la scène internationale du flamenco, les artistes espagnol-e-s conservent l'exclusivité. Ainsi, ma question de recherche est la suivante :

De quelle manière les artistes japonais-e-s légitiment leur position d'artistes flamenco dans l'univers social du flamenco et quelles sont les stratégies mises en place pour acquérir la reconnaissance de leurs pairs espagnols et japonais sur la scène professionnelle flamenco ?

Pour répondre à cette question, mon travail s'articulera autour de quatre parties principales. Tout d'abord, je reviendrai sur les questions méthodologiques ; ce sera l'occasion d'explicitier mes méthodes de recherche, ma posture épistémologique et mon statut au sein de la scène *flamenca*. Puis, j'aborderai mon cadre théorique, en présentant les outils analytiques tels que la perspective du « *boundary work* » qui m'a permis de mettre en lumière la construction des frontières identitaires du flamenco par rapport à un autre genre musical, ainsi que les frontières établies pour construire l'authenticité d'un groupe (ici « les artistes espagnol-e-s »). Je présenterai également dans cette partie les conventions du flamenco (au sens de BECKER) qui participent à créer un sentiment d'appartenance à un même monde sur la base d'un partage de répertoire commun. Je reviendrai également sur la notion du statut d'artiste de flamenco et son processus de socialisation. Enfin, je traiterai une partie contextuelle autour du flamenco, son mythe fondateur et ses valeurs qui ont participé à construire ses notions de pureté et d'authenticité. Il s'agira également d'aborder le contexte du flamenco au Japon, son arrivée, sa diffusion et sa réception.

Une fois ces éléments posés, j'entrerai dans le vif du sujet avec une analyse détaillée construite en deux parties. Dans la première partie, j'analyserai la question de l'authenticité de flamenco qui est sujette à des tensions entre les deux groupes d'artistes espagnol-e-s et japonais-e-s: quel sens mes interlocuteurs japonais et espagnols donnent-ils à l'authenticité du flamenco ? Comment les références à cette authenticité sont-elles partagées et circulent-elles entre l'Espagne et le Japon ? Et quels sont les enjeux liés à cette authenticité ? Dans la deuxième partie, j'explicitierai les stratégies de légitimation des artistes japonais-e-s par rapport aux critères d'authenticité exigés pour être considéré-e comme un-e « vrai-e » *flamenco-a*. J'exposerai trois types de stratégies tirées de mes observations : un travail d'assimilation (*boundary crossing*), un travail de distinction (*boundary shifting*) et la consécration par les instances japonaises et espagnoles comme forme de prestige et de valorisation (capital symbolique). Pour terminer, je remettrai en évidence les aspects les plus importants de mon étude et en tirerai les conclusions.

2. ANCRAGES ET POSTURE MÉTHODOLOGIQUES

Ce travail s'inscrit dans une démarche de recherche qualitative. Les données sont issues d'une enquête de terrain de trois mois à Tokyo qui s'est déroulée de juillet à septembre 2017. Dans cette démarche, j'ai travaillé à partir d'entretiens semi-directifs, de participations observantes et d'observations-filmantes (LALLIER 2009). Pratiquant la danse flamenco depuis onze ans et de père andalou, j'ai pu m'immerger dans le milieu du flamenco comme élève durant les cours et les stages dans les écoles tokyoïtes, et comme spectatrice dans les *tablaos*, les *peñas* et les divers événements en lien avec le flamenco (festivals et concours). Je n'étais donc pas complètement « étrangère » à mon terrain, malgré la distance géographique.

Cette posture d'*insider*, comme on a pour coutume de l'appeler les chercheur-euses de la discipline, implique de s'interroger sur son positionnement particulier en tant que chercheuse qui fait de « son propre monde » un « objet d'étude ». MUELLER (2010) remet en question cette distinction ontologique entre le point de vue de l'*outsider* et celui de l'*insider*. Selon lui, cette identification claire de ce qu'est *in* et de ce qu'est *out* est discutable, puisque « *les frontières des groupes n'existent pas par nature, mais sont le résultat d'un accomplissement dont le travail de l'ethnographe est justement de rendre compte* » (ibid :63). En effet, l'observateur-trice est toujours impliqué-e « *as communicating humans studying humans communicating we are all inside what we are studying* » (ELLIS & BOCHNER 2003: 216 cité par MUELLER 2015 :9). Sur cette base réflexive, MUELLER invite donc à repenser la dichotomie « *insiders* » vs « *outsiders* ». Il souligne que cette dichotomie postule une appartenance monolithique à un milieu ou une culture et semble ne pas être capable de prendre en considération la dimension multiple des identités devenue pourtant une évidence pour la recherche contemporaine.

En effet, ma posture de chercheuse se révèle ambivalente et présente de multiples facettes. D'un côté j'appartiens à cette communauté de pratique par le fait d'être une *aficionada* de la danse flamenco que je pratique comme loisir de manière très engagée ; cette passion pour la danse m'a amenée à effectuer plusieurs voyages ces cinq dernières années à Séville et Jerez pour prendre des cours dans les écoles andalouses. Puis, en Suisse je prends entre 2 et 3 cours par semaine, et parallèlement je m'entraîne entre 1 et

2 fois par semaine dans un studio que je partage avec une amie. Aussi, cette passion m'amène à assister à des spectacles de flamenco en Suisse et en Espagne, et à participer comme bénévole pour le Festival international du flamenco à Genève. Je peux également dire que je me suis intéressée au flamenco depuis mon enfance car mon père venant d'Andalousie, nous allions tous les étés à Malaga et je me réjouissais entre autres d'aller à la *Feria de Malaga* pour porter ces robes colorées flamencas. Mais, effectuer une anthropologie du proche amène certes des avantages liés par exemple à la compréhension de la langue et du discours émique, mais nécessite également un processus de distanciation (BEAUD & WEBER 2010) permanent auquel j'ai dû faire face.

D'un autre côté, arrivée à Tokyo, j'ai dû très vite me présenter comme étudiante-chercheuse venant de Suisse et effectuant un travail de recherche pour l'Université de Neuchâtel, car ma présence aux cours de danse ou dans les *peñas* et les *tablaos* a rapidement suscité quelques étonnements et surprises de la part de la communauté japonaise qui ne comprenait pas la raison pour laquelle je venais suivre le flamenco au Japon plutôt qu'en Andalousie.

J'ai donc vacillé entre mes multiples identités aficionada/chercheuse, suisse/espagnole, élève/observatrice-participante. J'ai donc eu les avantages de « l'insider » qui partage avec les acteurs un savoir commun. J'ai également pu activer mon réseau de connaissances à Séville pour obtenir des contacts de *flamenco-as* au Japon. Puis, une de mes professeures de danse à Séville m'a mise en contact avec Tina Panadero, productrice et distributrice ayant travaillé pendant 35 ans avec le *tablaos* japonais *El Flamenco* considéré comme le plus fameux dans le milieu professionnel et qui recevait toutes les grandes figures espagnoles du flamenco. Ainsi, le fait de faire partie de ce monde m'a permis d'accéder plus rapidement à certaines personnes, et il aurait été contre-productif, du point de vue de l'ethnographie, de s'en priver. Puis, j'ai eu les avantages d'être une *outsider* du circuit *flamenco* au Japon. En effet, aucun-e aficionado-a ne va au Japon pour le flamenco. Les aficionado-a-s ont l'habitude d'aller en Andalousie qui est considérée comme le lieu d'origine du flamenco. Les seul-e-s étrangers et étrangères que l'on retrouve dans le milieu du flamenco japonais sont les artistes espagnol-e-s qui se déplacent pour se produire dans les *tablaos* et les *peñas* et donner des cours et stages intensifs. Par conséquent, ne faisant pas partie des professionnel-le-s, j'étais de ce point de vue-là une *outsider*.

2.1. Méthodes de recherche : *Grounded theory*

J'ai appréhendé ma recherche en laissant le sujet et la problématique émerger du terrain, suivant la *Grounded Theory* (GLASER & STRAUSS 1967). En effet, une des grandes difficultés de ce travail réside au fait que la littérature en sciences sociales est extrêmement parcimonieuse en études de cas sur le flamenco hors du territoire espagnol. La majorité des études sur le flamenco sont focalisées sur les controverses liées aux origines du flamenco, sur le processus de patrimonialisation ainsi que son histoire. Comme mentionné plus haut, on ne trouve à ce jour que trois études traitant du flamenco au Japon.

Ne sachant pas ce que j'allais pouvoir trouver et observer sur le terrain, j'ai commencé par élaborer mes entretiens autour de 8 thématiques : (1) Trajectoire et histoire personnelle en lien avec le flamenco, (2) Circulations liées au flamenco (voyages, destinations, objets ramenés), (3) Lieux du flamenco à Tokyo et histoire du flamenco au Japon, (4) Apprentissage et transmission du savoir, (5) Réseaux de personnes, (6) Diffusion du flamenco au Japon (qui sont les acteurs et quels moyens sont utilisés), (7) Références à l'histoire du flamenco, (8) Flamenco et patrimoine. Au fur et à mesure de mes entretiens et de mes rencontres, j'ai affiné certaines thématiques et laissé de côté d'autres qui étaient moins pertinentes dans le contexte dans lequel je me trouvais. Par exemple, la question de l'impact de la patrimonialisation était peu pertinente, car le flamenco était déjà bien installé au Japon bien avant son inscription à l'UNESCO. Aussi, les questions relatives à l'apprentissage et la transmission du savoir étaient difficiles à approfondir notamment auprès des élèves car la plupart ne parlaient pas espagnol ou anglais. De même que la question des lieux tels que les *tablaos* et les *peñas* et leurs propriétaires étaient également difficiles d'accès pour des questions linguistiques. Je ne pouvais donc pas accéder à certaines informations notamment autour de la gestion du lieu, de son histoire, ou de la manière dont ces propriétaires contractaient les artistes espagnol-e-s par exemple. Finalement, les interlocuteur-trice-s que j'ai le plus côtoyé-e-s étaient les artistes japonais-e-s et espagnol-e-s avec qui je pouvais facilement communiquer en espagnol. De plus, certaines thématiques ont émergé du terrain comme les tensions entre artistes espagnol-e-s et japonais-e-s qui finalement s'est avérée être une thématique centrale de mon travail, au vue de la qualité des données que j'avais à ce sujet. La délimitation de mon terrain s'est donc faite au hasard de l'enchaînement des

rencontres et selon la logique du *snowball sampling* (SCHUTT 2001) et de la construction progressive de de l'« échantillon » (GLASER & STRAUSS 2006).

Au retour de mon terrain, j'ai donc procédé à l'analyse de mes données comprenant non seulement les entretiens, mais aussi les données d'observation et le matériel récolté tel que les photos, flyers, affiches, brochures, articles de presse et vidéos. L'analyse a ensuite principalement été possible grâce à un codage thématique. J'ai d'abord appliqué un « *open coding* » (STRAUSS & CORBIN 1998), consistant à attribuer des codes aux entretiens et aux données, en restant relativement proche du discours des interviewé-es et observé-es et en reprenant leurs termes émiques. Ce premier codage m'a permis d'effectuer ensuite un « *axial coding* »⁹ (FLICK 2009 : 310-312), en reprenant les codes ressortis et en les classifiant dans une famille de code plus large, séparée par catégorie. Enfin, j'ai pratiqué un « *selective coding* » (CHARMAZ 2001), à savoir une sélection de codes qui apparaissaient fréquemment, et rassemblé les « *axial coding* » pour en faire des catégories analytiques. Ce codage m'a permis de faire ressortir les éléments importants du terrain, pour leur donner ensuite un sens analytique, de façon inductive. Ces thématiques analytiques sont devenues par la suite les différents chapitres de mon analyse.

2.2. Un terrain interconnecté : Espagne – Japon

MARCUS suggère dans *Writing Culture* (1986 : 171) une perspective multilocale qui n'occulterait pas l'existence d'autres lieux ayant un impact sur le lieu même de l'enquête. Il propose de réconcilier le local et le global. Cette proposition, il la reformulera en 1995 en proposant une ethnographie qu'il nomme « multisituée » (MARCUS 2002 ; 2010) :

⁹ « *Axial coding is the process of relating subcategories to a category. It is a complex process of inductive and deductive thinking involving several steps. These are accomplished, as with open coding, by making comparison and asking questions. However, in axial coding the use of these procedures is more focused, and geared toward discovering and relating categories in terms of the paradigm model* » (STRAUSS & CORBIN 1990: 114 cité par FLICK 2009 : 311)

Explorons ici la différence que la pratique d'une ethnographie multi-site crée par rapport au travail de terrain issu du paradigme classique. Ce qui est en jeu ici n'est pas le caractère multi-site évident impliqué depuis toujours par l'étude des variantes d'unités culturelles situées en des lieux précis comme, par exemple, celles qui existent entre les milieux ruraux et urbains de différentes organisations sociales spécifiques, ou encore l'étude du même objet en des contextes différents : il s'agit du caractère multi-site classique de la comparaison ethnographique. (Marcus 2002 : 4) Cela a rendu possible un canevas multi-site fragmenté en ethnographie en lieu et place des processus ordonnés d'une vision globale de l'histoire du capitalisme mondiale. Les objets de l'ethnographie doivent maintenant être conçus dans des espaces discontinus et plus fragmentés. (MARCUS 2002 : 5)

Il s'agit d'intégrer le site que l'on étudie dans un vaste tableau en dégagant les connexions qui peuvent exister entre plusieurs sites, en alternant « descriptions ténues » (*thin*) et « descriptions denses » (*thick*) (MARCUS 1998 ; MARCUS 2002 : 7). Dans l'idée de Marcus, c'est l'écriture et le terrain ethnographique classique qui sont remis en question. Le terrain synonyme de village, communauté ou système social complet, perçu comme lieu fixe, est déconstruit. Les changements technologiques et la mobilité des personnes et des informations obligent les anthropologues contemporains à repenser l'ethnographie d'aujourd'hui. Ce que propose ici Marcus est de concevoir les objets d'étude en considérant ces espaces discontinus.

Bien que j'aie effectué ma recherche sur un site localisé¹⁰, c'est-à-dire à Tokyo, mon terrain n'est pas un îlot isolé et coupé du reste du monde. Au contraire, avant d'atterrir à Tokyo, j'ai effectué un détour par Séville afin de récolter des contacts de personnes et de lieux *flamenco* à Tokyo. Je savais que certains de mes professeurs de danse avaient voyagé à plusieurs reprises au Japon pour se produire et y donner des cours. Aussi, lors des cours que j'avais suivis à Séville, j'avais déjà constaté un grand nombre d'élèves japonaises. Puisque ces phénomènes circulatoires du flamenco caractérisent en partie mon terrain, un chapitre de ce travail leur a été consacré¹¹. Ces intenses circulations de personnes et d'objets matériels (disques, costumes de flamenco, etc.) relient ces deux nœuds – l'Andalousie et le Japon – et génèrent, nous le verrons, un processus d'homogénéisation du flamenco grâce au partage d'un répertoire commun.

¹⁰ Je n'ai pas effectué une recherche multisite à proprement parler.

¹¹ Nous verrons au chapitre 6.2 que mon terrain est interconnecté avec l'Espagne. DIMITROVA (2005 :4) définit l'interconnexion comme un : « *processus de transgression des frontières par les flux d'informations, de gens, de capitaux et de biens, et le tissage, au sens figuré du mot, d'un réseau de relations, s'étendant à l'échelle de la planète, auquel nous sommes tous plus au moins connectés* ».

De ce point de vue, mon terrain rend compte de l'intérieur des processus de globalisation (FOURNIER & RAVENEAU 2010). Alors que la globalisation semble signifier le dépassement des frontières et la fluidité des appartenances, elle n'empêche pas la persistance des notions d'ancrage. De même, l'étude des phénomènes transnationaux, nous disent FOURNIER & RAVENEAU 2010, « *ne s'accompagne pas nécessairement d'une complète déterritorialisation de l'enquête ethnographique* ». Dans cette perspective, il n'est pas contradictoire d'affirmer que l'enquête ethnographique est certainement la plus à même d'apporter un éclaircissement sur les modalités concrètes de la globalisation culturelle (RAVENEAU 2008).

2.3. Entretiens semi-directifs

Les entretiens ont été une de mes principales méthodes de récolte d'information. J'ai conduit une série de vingt entretiens semi-directifs (annexe 9.2) avec :

- 2 élèves, 1 aficionada, 3 danseuses japonaises professionnelles, 1 danseuse japonaise émergente, 1 danseur japonais professionnel, 1 chanteur japonais professionnel, 1 guitariste japonais professionnel, 2 artistes espagnols en tournée au Japon, 3 artistes espagnols vivant depuis plus de 5 ans au Japon, 2 gérants de tablaos, la directrice de la fondation MARUWA, la chargée de gestion culturelle de l'Institut Cervantes et l'agente de compagnie espagnole qui a collaboré durant 35 (1981-2016) ans avec le *tablao* japonais *El Flamenco* (actuellement renommé *El Garlochi*).

J'ai privilégié cet outil sur le terrain, car il permet d'avoir accès aux représentations, aux interprétations, à la biographie et aux opinions des personnes interrogées. S'agissant d'une interaction, l'entretien m'a mis dans le rôle d'instrument de la recherche. Il a donc fallu faire preuve de réflexivité dans cet exercice. La neutralité et l'objectivité étant impossibles, il est inutile de vouloir en faire sortir une vérité. Partant du principe selon lequel seules des interprétations sont possibles, il faut aussi être conscient-e que les données extraites des entretiens sont déjà marquées par l'interprétation non seulement de la personne interrogée, mais aussi de la chercheuse posant les questions. Les données sont, en ce sens, co-construites entre moi et les autres protagonistes.

La forme de l'entretien semi-directif me permettait d'avoir une base sur laquelle me référer afin de suivre un fil rouge préalablement établi. Parallèlement, j'avais la possibilité de rebondir sur ce que mes interlocuteurs me disaient afin d'approfondir les sujets émergeant de la discussion. J'ai surtout essayé de comprendre le fonctionnement du réseau *flamenco* au Japon : qui fait quoi, les rôles de chacun, les rapports de pouvoir, les types de relation entre les différents acteurs impliqués, les enjeux.

En parallèle, j'ai également effectué de nombreux entretiens spontanés, combinés à un travail d'observation ou tout simplement eu des discussions sans cadre méthodologique prédéfini. Ces situations sont très enrichissantes car elles permettent de communiquer avec différentes personnes qui ne sont pas intéressées à faire des entretiens plus formels. Cependant, elles compliquent aussi la prise d'informations car il faut participer à l'interaction tout en soulevant mentalement les données qui semblent importantes.

Quant aux extraits d'entretiens intégrés dans ce travail, j'ai décidé de garder la langue originale, l'espagnol, afin de garder son sens premier. Néanmoins, j'ai traduit ces extraits pour les lecteur-trices non-hispanophones, tentant de rester au plus proche de la version originale. Il se peut que quelques changements de sens ou de nuances subsistent, malgré l'attention particulière que j'ai portée à ces traductions. De plus, même si les entretiens étaient conduits en espagnol, ce n'était pas la langue maternelle de la majorité de mes interlocuteurs, ce qui implique qu'il y ait quelques truchements de signification, et il faut que la lectrice et le lecteur en soit conscient-e. Compte tenu de l'utilisation d'une langue pas toujours maîtrisée, certains passages peuvent sembler difficiles à lire à cause des fautes grammaticales ou syntaxiques de mes interlocuteur-trice-s.

Avec l'accord de mes interlocuteur-trice-s, j'ai décidé de ne pas anonymiser, car au vu des détails que je donne sur mes intervenant-e-s en parlant de leur parcours et de leur trajectoire, ils/elles sont facilement reconnaissables. Toutefois, certains m'ont demandé de garder l'anonymat, et j'ai donc respecté ce choix.

2.4. Observations, participations et observations-filmantes

Les moments d'observations ont été un autre grand pilier sur lequel cette étude a été construite. J'ai pu observer divers événements (annexe 9.3) et j'ai eu des rôles différents : élève, spectatrice, observatrice, photographe en coulisse ou *camerawoman*.

J'ai utilisé les outils comme l'appareil photo ou la caméra pour récolter des données, mais aussi pour m'assurer une légitimité dans certains espaces, notamment lorsqu'il s'agissait de m'introduire dans les coulisses des lieux de spectacle. Car me déplacer dans les coulisses avec mon calpin à observer apparaissait à mes interlocuteur-trice-s comme une « pratique étrange » et peu commune, alors que munie d'un appareil photo cela les mettait moins mal à l'aise, et me permettait par la suite de leur transmettre certaines images en échange de m'avoir facilité l'accès aux coulisses.

J'ai donc suivi les conseils de l'anthropologue cinéaste LALLIER (2009) qui reprend la phrase du cinéaste américain Frederick Wiseman : « *Je filme pour observer* ». Selon lui, l'acte même de filmer fait que l'ethnocinéaste observe. L'anthropologie filmée est selon lui une catégorie de l'observation en sociologie. Cette technique n'est pas à utiliser seulement pour capter le réel, mais comme outil de compréhension de ce qui se joue entre les individus dans une situation d'échange. LALLIER (2009) définit l'acte de filmer comme étant avant tout une relation sociale. Pour lui, savoir filmer, c'est savoir être là : « *au sens d'établir et de maintenir une relation sociale avec les personnes filmées* » (LALLIER 2009 : 26). L'observateur-filmant est donc un acteur social de la situation observée. Il évoque aussi le problème de la présence du documentariste comme élément perturbateur de la situation. Pour résoudre cette question, il propose que l'observateur-filmant soit identifié par son matériel technique, c'est-à-dire que son intégration dans le groupe dépendra de ce qu'il représente avec son matériel de tournage. Par exemple, une petite caméra tenue à la main ne produira pas le même effet qu'un dispositif de tournage imposant. La présence de la caméra est donc une condition de l'observation et non un biais dans l'observation, comme le dit LALLIER : « *le dispositif filmique permet d'intégrer l'observateur dans la situation observée* » (LALLIER 2009 : 45).

En suivant ces conseils, j'ai donc mis en place un dispositif filmique. Nous étions deux, mon compagnon caméraman de métier (m'accompagnant pour 5 semaines à Tokyo) avec son matériel professionnel, et moi-même à la prise de son. Cette prise d'images et de

sons servira également au montage d'un film documentaire comme moyen de restitution. Ainsi, j'ai pu filmer 5 spectacles sur les quinze (annexe 9.2) auxquels j'ai assisté durant les trois mois dont la scène et les coulisses. J'ai également filmé certains entretiens, les entraînements des spectacles, certains cours (notamment les cours de chant de Enrique Sakai et les cours de danse de Ayasa Kajiyama).

J'ai également eu le statut de participante lorsque j'ai suivi en tant qu'élève durant un mois les cours donnés par Ayasa, puis des stages donnés par un danseur espagnol et une danseuse japonaise. Je suis aussi allée en tant qu'observatrice à d'autres classes, comme les cours donnés par Shoji Kojima, Midori ou encore Yasuko Kobayashi.

Cette présence sur le terrain m'a permis d'obtenir d'autres types d'informations par rapport aux entretiens et j'ai pu ainsi différencier le « dire » du « faire ». Certaines données sont apparues pour la première fois durant ces moments de vie et j'ai pu les compléter par la suite grâce aux entretiens.

2.5. Régime d'écriture : une ethnographie du particulier

Quel régime d'écriture adopter pour satisfaire la posture méthodologique discutée ci-dessus ?

Dans son texte *Writing against culture* (1991), ABU LUGHOD prend une posture réflexive sur l'écriture anthropologique et sur le fait d'écrire sur la culture. Elle remet en question l'usage du concept de culture comme fabrique de l'altérité. Selon elle, les anthropologues doivent prendre conscience qu'ils sont des fabricants de la culture des autres et/ou de l'altérité, et que définir les autres s'inscrit dans un rapport de domination qu'elle critique fortement. Ecrire sur les « autres » est une manière de tracer des frontières et ceci est problématique selon elle (1991 : 138). Face à ce problème de l'anthropologie, elle propose des stratégies textuelles utiles pour bousculer le concept de culture. L'une d'elle est l'ethnographie du particulier :

« Un outil puissant pour bousculer le concept de culture et enrayer la fabrique de l'altérité (othering) qu'il implique réside dans l'écriture d'« ethnographies du particulier ». La généralisation, mode de raisonnement et style d'écriture propre aux sciences sociales, ne peut plus être considérée comme le fruit d'une description neutre. La généralisation a deux conséquences malheureuses en anthropologie, qui méritent qu'on l'évite. (...) La première est que, partie prenante d'un discours professionnel sur l'objectivité et sur l'expertise, le langage anthropologique est inévitablement un langage de pouvoir. (...).

Le second problème de la généralisation tient non plus au discours d'autorité, mais aux effets d'homogénéité, de cohérence et d'atemporalité qu'il tend à produire. Si l'on généralise à partir d'expériences et de conversations avec un certain nombre d'enquêtés, on tend à gommer les différences qui existent entre eux. L'apparence d'une absence de différenciation interne facilite l'appréhension d'un groupe de personnes comme une entité discrète et circonscrite. (Abu Lughod 1991 : 147, 149, trad. Carole Gayet-Viaud)

Pour ABU LUGHOD, centrer son attention sur les individus particuliers et leurs relations changeantes aiderait l'anthropologie à surmonter les connotations les plus problématiques de la culture, c'est-à-dire : l'homogénéité, la cohérence et l'atemporalité. Selon elle, l'enjeu est de chercher les stratégies textuelles afin de faire apparaître la manière dont les choses se passent, plutôt que de se contenter d'affirmations théoriques sur ce qui arrive. Et c'est là que rentre en jeu l'ethnographie du particulier en tant que méthode :

L'intérêt pour les détails singuliers des vies des individus n'implique pas davantage la méconnaissance des forces dynamiques qui les dépassent. Au contraire, les effets des processus qui relèvent du long terme et d'échelles extra-locales ne se manifestent jamais que de manière locale et spécifique, émergeant des actions d'individus vivant leurs vies singulières, s'inscrivant à même leurs corps et au fil de leurs mots. Ce pour quoi je plaide est une forme d'écriture qui pourrait mieux rendre compte de ce fait-là. (Abu Lughod 1991 : 147, trad. Carole Gayet-Viaud)

Une lecture *micro* ne m'empêcherait donc pas de voir les processus plus globaux et *macro*, puisque dans le *micro* s'insère le *macro*. ABU LUGHOD s'inscrit dans cette perspective postmoderne qui favorise les micro-théories et micro-politiques centrées sur des expériences individuelles (GHASARIAN 1998:69).

Quant à BECKER dans son ouvrage méthodologique *Les ficelles du métier*, il invite le/la chercheur-euse à rédiger des descriptions aussi précises que possible en y mettant le moins d'interprétations possibles.

Il s'agira donc à la manière d'une metteuse en scène ou d'une cheffe d'orchestre d'organiser et d'articuler les différentes voix de mes acteurs, sans pour autant gommer ma présence en tant qu'ethnographe, car je ne répons ici d'aucune ambition positiviste qui ferait du descripteur une voix la plus neutre possible. Bien au contraire, la critique réflexive et phénoménologique nous rappelle que les données ethnographiques sont produites par la relation mutuelle du/de la chercheur-euse et des « sujets » (MUELLER 2015), et qu'elles relèvent donc d'une « connaissance située » et de « perspectives partiales » (CLIFFORD 1986). Par conséquent, à travers l'écriture de ce texte, je questionne ma propre subjectivité et l'intersubjectivité avec mes enquêté-es.

3. ANCRAGES THÉORIQUES

3.1. Construire les frontières du flamenco par un travail de « *boundary work* »

La théorie du « *boundary work* » se révèle être une approche pertinente pour enrichir notre compréhension des pratiques artistiques et culturelles (PACHUCKI & al. 2007 :338-340). Cette approche permet d'apporter une lecture complémentaire aux concepts de la sociologie de l'art développés par BECKER (*Les mondes de l'art*) et BOURDIEU (*Le champ artistique*). En effet, le propre d'une pratique culturelle est de se construire une identité et une communauté de sens et de pratiques en créant des distinctions et des frontières. Cette construction de frontière relève d'un travail de « *boundary work* ».

PACHUCKI & al. (2007) révèlent quelques études de cas s'inscrivant dans cette approche conceptuelle. Par exemple, l'étude de ROY (2002) sur la musique américaine décrit la manière dont les frontières sociales, raciales et esthétiques interagissent dans la production de la musique folk et comment celle-ci est considérée alternativement comme un genre musical « blanc » ou « noir ». GRAZIAN (2003) explore comment l'authenticité du *blues* se construit sur la base de frontières raciales et la manière dont ce phénomène façonne les actions des musiciens et des propriétaires de clubs. De son côté LENA (2004,2006) montre comment les artistes de rap utilisent leur musique pour exprimer leur « identité » et construire une mémoire collective. Quant au jazz, les travaux de LOPES (2005) interrogent la manière dont les musiciens se sont engagés dans ce travail de frontières entre « blancs et noirs », normativité et déviance, conformité et aliénation, commercialisation et authenticité artistique (LOPES 2005 :1478 cité par PACHUCKI & al. 2007 :339).

Ces cas empiriques présentés par PACHUCKI & al. (2007) m'ont confirmé que cette perspective du « *boundary work* » est pertinente pour l'analyse de mon étude de cas. En effet, c'est à partir d'une approche inductive, c'est-à-dire en observant les interactions entre les artistes japonais-e-s et espagnol-e-s, que j'ai constaté que ces acteurs construisaient les frontières identitaires du flamenco. Ces dernières tournent autour de la notion d'authenticité d'un groupe social en particulier. Dans ce cas précis, les artistes espagnol-e-s se positionnent comme les porteurs de cette authenticité en revendiquant

certaines traits culturels distinctifs comme authentiques afin d'affirmer et maintenir une distinction culturelle par rapport aux artistes japonais-e-s. Par conséquent, cette différenciation entre artistes espagnol-e-s et japonais-e-s produit une hiérarchisation en faveur des artistes espagnol-e-s et une exclusion symbolique et sociale des artistes japonais-e-s. La perspective du *boundary work* permet de mettre en lumière ces dynamiques de différenciation et d'identification.

Afin de structurer mon analyse, j'ai décidé de répartir ces éléments théoriques avec la présentation de mes données dans la partie analytique. Toutefois, j'aimerais introduire ici brièvement quelques notions liées au *boundary work* afin de faciliter la compréhension des chapitres ultérieurs. Cette perspective s'inscrit dans une démarche interactionniste et anti-essentialiste. L'identité, ou plutôt l'identification à un groupe, est une construction qui s'élabore dans une relation opposant un groupe aux autres groupes avec lesquels il est en contact (CUCHE 2004 : 85). Cette approche permet de mettre en lumière la manière dont se construisent les différents groupes sociaux. Dans mon étude de cas, il s'agira de mettre en perspective la manière dont les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s s'identifient eux-mêmes en tant que groupe et catégorisent les autres en tant que non-membres du groupe.

Cette théorie des frontières est l'œuvre pionnière de BARTH (1969). Pour cet anthropologue, c'est dans l'ordre des relations entre les groupes sociaux qu'il faut chercher à saisir le phénomène identitaire. Selon lui, l'erreur principale de ses prédécesseurs a été de s'intéresser au contenu culturel (point de vue essentialiste et substantialiste) des catégories alors qu'il aurait mieux valu étudier les frontières (*boundaries*) de ces entités, là où se joue le maintien de l'identité ethnique dans les interactions entre membres de groupes différents.

Aussi, ces frontières ne sont pas fixes (WIMMER 2008), mais peuvent être également vues en termes de stratégies de transformations des frontières, et prendre des formes multiples, comme ZOLBERG & WOON (1999) le développent à travers trois types de « *boundary work* » : *boundary crossing*, *blurring and shifting* (DUEMMLER 2010 : 21). Enfin, la qualité des frontières « *bright boundaries* » et « *blurred boundaries* » développé par ALBA (2005) permet d'analyser le jeu entre les frontières précises et floues. Avec la

redéfinition du concept de *boundary* faite par LAMONT & MOLNAR, on comprend également le concept avec ses deux dimensions sociales et symboliques :

Symbolic boundaries are conceptual distinctions made by social actors to categorize objects, people, practices, and even time and space. (...) Symbolic boundaries also separate people into groups and generate feelings of similarity and group membership. (...) Social boundaries are objectified forms of social differences manifested in unequal access to and unequal distribution of resources (material and nonmaterial) and social opportunities. (Lamont & Molnar, 2002, pp.168-169)

Cette boîte à outils me permettra d'analyser en profondeur d'une part la construction des frontières identitaires du flamenco et la manière dont les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s activent, maintiennent et transforment ces frontières ; et d'autre part comment les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s légitiment ou revendiquent les frontières d'un groupe d'acteurs authentiques dans la pratique du flamenco.

3.2. La sociologie de l'art

Les frontières d'une pratique culturelle se construisent sur la base de conventions esthétiques et/ou idéologiques (PACHUCKI & al. 2007 338-340). Chaque pratique a ses propres règles, normes et codes qui définissent les contours de son univers. Celui-ci peut être défini sociologiquement comme un « champ artistique » selon BOURDIEU (1991, 1992) ou comme un « monde de l'art » selon BECKER (1988). Ce dernier le voit comme un lieu de circulation alors que pour le sociologue français il s'agit d'un espace de positions¹². Bien qu'au sein de la sociologie de l'art, les chercheur-euses s'accordent pour opposer ces deux concepts, je les vois pour ma part comme complémentaires. D'un côté, la conception de BECKER décloisonne la notion de champ de BOURDIEU qui se présente comme un système fixiste et qui peine à rendre compte des transformations sociales. En effet, l'approche beckerienne permet de comprendre finement la manière dont les activités artistiques sont constituées finalement comme des systèmes de négociations permanentes. BECKER décrit les mondes de l'art comme : « *un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes*

¹² BOURDIEU (1991 ; 1992) imagine le champ artistique comme un champ de forces où chaque agent occupe une position plus ou moins dominante/dominé et plus ou moins innovante/conservatrice liée à son capital accumulé de légitimité spécifique (capital symbolique).

ces personnes qui coopèrent » (BECKER 1999 :99). D'un autre côté, la dimension de champ met en évidence les luttes intérieures et les questions de pouvoir et de domination que BECKER laisse sous silence.

Etant donné que mon terrain a présenté des « luttes » et des tensions liées à la question de l'authenticité et de ses acteurs, je m'appuierai sur la notion de champ afin de mettre en lumière cette lutte distinctive qui pousse mes acteurs à occuper des positions plus ou moins dominantes/dominées. Ainsi, j'utiliserai parfois la notion de « champ du flamenco » dans les cas où je souhaite relever ces tensions, et la notion de « monde du flamenco » dans un sens plus large pour signifier le réseau coopératif d'activités et d'interactions spécifiques et coordonnées.

3.2.1. Le flamenco et ses conventions

Le flamenco possède des conventions musicales et esthétiques spécifiques qui permettent de distinguer ce genre musical d'un autre, et délimiter ses contours. BECKER (1988) parle de « conventions » pour désigner des normes, des règles et des principes plus ou moins formalisés qui sont partagés et reconnaissables par les acteurs d'une pratique artistique : « *Afin d'organiser la coopération entre certains de ses participants, chaque monde de l'art recourt à des conventions connues de tous, ou presque tous les individus pleinement intégrés à la société dans laquelle il s'insère* » (ibid.: 66). Ces conventions permettent donc la coordination et une forme de cohérence de l'action collective et créent du lien entre les acteurs qui se sentent alors appartenir au même monde.

L'intégration et l'incorporation d'un certain nombre de conventions sont donc nécessaires pour devenir un-e *insider*, c'est-à-dire un-e *flamenco-a*. Le partage de nombreuses conventions entre *flamencos* peut ainsi y être identifié : les conventions idéologiques qui renvoient au partage d'un univers de valeurs communes (par exemple les références au gitanisme, à l'histoire de la discipline) et au rejet d'autres valeurs (par exemple la distinction avec le *ballet flamenco* considéré comme moins authentique) ; puis les conventions esthétiques telles que les conventions musicales (le *compás*, les accords mélodiques, les *cantes*, la rythmique), les conventions corporelles avec l'apprentissage de gestes et de pas (*zapateados*, *braceos*, *escobilla*) et d'une posture flamenca

(*colocarse*) ; les conventions vestimentaires qui permettent aux protagonistes d'être crédibles sur scène. A cela s'ajoutent aussi des conventions strictement destinées à faciliter les interactions, comme par exemple le partage d'un champ lexical commun avec des termes spécifiques (*jaleo, palmas, jondo, palo, olé etc...*) – et la connaissance de l'espagnol qu'elle implique – ou les rites d'interaction tels que la façon d'entrer dans le cercle de la *bulería* lors de fête et d'interagir avec le chanteur et le guitariste.

Ces conventions permettent au chanteur-euse, au danseur-euse et au guitariste de s'accorder et de pouvoir participer ensemble, car ils et elles possèdent un langage commun (répertoire commun).

Par exemple, aux yeux des *flamencos*, quiconque ne suit pas le *compás* au millimètre près ne peut prétendre à l'idéal d'authenticité flamenca. Le *compás* fonctionne comme convention musicale. Il est le moteur du flamenco et la matrice rythmique de chaque *palo* : *alegría, seguiriya, tango, etc* (annexe 9.5). Si une *palma* ou l'accentuation d'un mouvement n'est pas parfaitement dans le temps, le/la *maestro-a* reprend immédiatement son élève. Lors de mes débuts, il m'est arrivé à plusieurs reprises que mes professeurs me reprennent et me disent les accents sont sur : 11 (1), **12 (2)** – 1, 2, **3**, 4,5, **6**, 7, **8**, 9, **10** (les temps forts sont sur 12, 3, 6, 8 et 10), tu es « hors du *compás* ». Cela suppose donc d'acquérir l'aptitude à décrypter ces codes musicaux très nuancés, en dialogue attentif avec le chant et la guitare. Par exemple, lors d'une fête lorsque quelqu'un s'avance pour danser une *bulería* dans le cercle, il doit attendre que le chanteur termine son *quejío* (le fameux *ay* en début de *letra* qui donne le ton au début du chant). En effet, le danseur ou la danseuse ne sont supposés entamer la danse qu'après avoir été invités par le chant.

Aussi ces conventions peuvent se transformer dans le temps et selon les contextes, au gré des évolutions esthétiques, sociales, culturelles et techniques (BECKER 1988).

En effet, durant la période des années 1950 à 1980, le chant était largement plus valorisé que la danse et la guitare (AIX-GARCIA 2005 ; CRUCES 2015). AIX-GARCIA (2005, 2014) constate une évolution à partir des années 1980 avec l'apparition de la Biennale de Séville où la danse et la guitare gagnent en prestige. Aussi, la danse et la guitare ont évolué vers une plus grande valorisation de la technique. Alors que dans les années 1950, la danse féminine présentait peu de jeu de pieds, la tendance aspire aujourd'hui à une

technique complexe de *zapateados*¹³. De même pour la danse masculine, il y a vingt ans, nous n'aurions pas vu sur scène, des hommes danser avec une *bata de cola*¹⁴ comme le fait actuellement le danseur contemporain Manuel Liñán qui s'inscrit dans une nouvelle tendance plus contemporaine rompant avec les codes du masculin/féminin dans la danse.

3.2.2. La notion d'« artiste de flamenco »

En me basant sur les différents profils d'artiste que donne BECKER¹⁵ (1988), je définis l'artiste de flamenco comme un-e professionnel-le de la danse, du chant ou de la guitare flamenco qui en fait son métier et qui tire une source de revenu de son travail artistique. Toutefois, je préciserai les différents profils d'artistes de flamenco, car cette catégorie n'est pas homogène. J'élabore ici quatre catégories analytiques :

- Professionnel-le-s confirmé-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, ce qui leur vaut une place privilégiée, et qui ont été consacré-e-s par les instances japonaises et espagnoles
- artistes émergent-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, et qui ont été consacré-e-s par les instances japonaises
- artistes aspirant-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, et qui aspirent à une carrière professionnelle, mais qui n'ont pas encore été consacré-e-s.
- amateur-trice-s : ceux/celles qui ne se dédient pas professionnellement au flamenco, mais le font par hobby, ils/elles peuvent se consacrer à leur hobby à des degrés divers (très, moyennement ou peu impliqué), ils/elles regroupent en général les *aficionado-a-s*, les élèves

Devenir « artiste » de flamenco, comme tout autre métier, implique un processus de socialisation et de reconnaissance. BOURDIEU (1991, 1992) dans sa théorie du champ artistique présente le processus de reconnaissance. Celui-ci passe par des instances de consécration qui fonctionnent comme système de distinction (BOURDIEU 1979) permettant de définir le statut d'artiste – c'est-à-dire de professionnel de l'art – par rapport

¹³ Jeu de pieds fait par le danseur.

¹⁴ Signifie littéralement une « robe avec une queue », c'est une jupe ou robe avec une longue traîne (extension de volants).

¹⁵ BECKER (1988) décline différents profils d'artistes : du professionnel intégré (celui dont les activités sont en adéquation avec les conventions, ce qui lui vaut une place privilégiée) au franc-tireur (qui se démarque par des activités ou attitudes en décalage, innovantes, transgressives), en passant par l'artiste populaire, l'artiste naïf, chacun occupant une place spécifique par rapport au monde de l'art de référence.

à celui d'amateur, et qui donne à chacun un degré de reconnaissance (artiste confirmé, artiste émergeant, etc...). Ces instances de consécration permettent d'accumuler ce que BOURDIEU (1991) nomme le « capital symbolique », c'est-à-dire un volume de reconnaissance des pairs acquis et conquis qui fonctionne comme un « exposant de prestige ». BOURDIEU (1991) définit ces instances comme un « *principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du grand public* » (ibid. : 10).

AIX-GARCIA (2005) et BRENEL (2006) décrivent la trajectoire typique d'artistes espagnol-e-s émergeant-e-s. AIX-GARCIA (2005) s'est penché sur les danseuses espagnoles qui dans les cas les plus communs ont l'habitude d'être jalonnées par les événements suivants. La plupart des danseuses professionnelles ont débuté la danse étant enfant soit par tradition familiale, soit par goût personnel. Très vite à l'adolescence, elles l'envisagent comme une option professionnelle. AIX-GARCIA (2005 :176) nous informe que la formation de danseuse s'alterne en parallèle avec des études secondaires voire universitaires. Généralement, elles commencent leur profession de danseuse en se produisant dans les *tablaos* locaux (à Séville, Grenade, Jerez). Les *tablaos* sont perçus comme des espaces d'apprentissage scénique et de perfectionnement professionnel. Simultanément, elles préparent les concours de danse en vue de se faire repérer pour être engagées dans une compagnie de danse ou afin d'être programmées aux événements de moyenne envergure. À partir de ce moment, elles peuvent considérer la possibilité de « se faire un nom » sur la scène professionnelle. Une fois qu'elles acquièrent la reconnaissance de jeune figure, elles pourront à ce moment obtenir des subventions institutionnelles afin de présenter un spectacle dans un grand festival comme la Biennale de Séville ou le Festival de Jerez (ibid. : 176). AIX-GARCIA précise que les artistes qui s'inscrivent dans une tradition familiale artistique, c'est-à-dire les artistes de seconde ou troisième génération présentent une insertion professionnelle nettement plus facilitée. Il souligne également que les artistes de flamenco au commencement de leur carrière ont pour habitude de suivre les formes traditionnelles du flamenco, et se permettent uniquement d'innover lorsqu'ils/elles ont acquis un statut d'artistes confirmé-e-s.

Cette illustration montre bien la trajectoire que doit suivre la majorité des artistes de flamenco pour être intégrés sur la scène professionnelle, et le rôle que jouent les instances et les institutions dans la consécration des artistes.

4. MYTHE FONDATEUR : CONSTRUCTION DES NOTIONS DE PURETÉ ET D'AUTHENTICITÉ AUTOUR DES FIGURES DU « GITAN » ET DE L'« ANDALOU »

Pour construire leur identité, les communautés de pratique recourent aux images et imaginaires, aux récits mythiques, à la figure des ancêtres afin de délimiter leurs frontières identitaires et se rassembler autour d'un répertoire commun. Ces récits-fondateurs servent de cadre de référence afin de légitimer les valeurs et les conventions idéologiques dans une logique de filiation, de continuité et de tradition (MUELLER 2010). MUELLER propose l'usage métaphorique de « mythe fondateur », le récit historique devenant, pour les acteurs, un « récit fondateur » transmis « de génération en génération » (DESVEAUX 2000 : 498).

Pour ne donner que quelques cas de pratiques qui se sont façonnées autour d'un « mythe fondateur », on retrouve celui du hardcore punk qui rattache son mythe fondateur au mouvement punk, skinhead et straight edge (MUELLER 2010) ; ou encore celui de la capoeira (ACETI 2010 ; ROBITAILLE 2007) qui s'est construit autour d'un imaginaire historique qui l'associe au symbole de libération des esclaves afro-brésiliens. En ce qui concerne le flamenco, celui-ci est rattaché aux figures du « Gitan » et de l'« Andalou ». Ces mythes-fondateurs ne sont pas sans poser problème quant à leur discours pour la plupart essentialisant. Ces récits servent à célébrer, rassembler et réactiver l'unité du groupe autour d'un passé commun. Dès lors, le fait d'accepter cette parole mobilisatrice et d'y participer signifie y adhérer. En d'autres termes, pour *être flamenco* – c'est-à-dire un-e membre de cette communauté de pratique¹⁶, – il faut croire en cette histoire.

Il est évident que le degré de croyance au mythe peut être variable et que les points de désaccord quant à sa nature aussi bien que sur ce qui relève ou ne relève pas de la tradition sont fréquents. On retrouve ici ce balancement entre ordre et négociation ; l'ordre est ici constitué par un accord, fragile et temporaire sur la nature d'une histoire et d'une tradition unique dont la base apparaît dans l'idée que les origines du flamenco proviennent d'Andalousie et des Gitans. La négociation renvoie aux tensions opposant les différents récits historiques en circulation qui entravent la réalisation de l'accord. Un exemple

¹⁶ Je présenterai plus en détail dans les chapitres d'analyse la manière dont on devient un-e *flamenco-a* qui relève d'un processus de socialisation à cette communauté de pratique (WENGER 1998 ; 2002) et sur quels critères se construit cette « identité *flamenca* ».

intéressant pour mieux saisir ce balancement est la controverse liée à l'origine gitane du flamenco. La connaissance de l'« histoire du flamenco », est elle-même le résultat d'un processus interprétatif et de tri sélectif, puisque cette histoire est standardisée et relayée par différents acteurs, notamment les pratiquantes et les journalistes, mais également les premiers chercheur-euse-s en sciences sociales qui se sont intéressé-e-s au flamenco.

D'un côté, certains chercheurs en sciences sociales comme LEBLON (1990, 1991) défendent une position gitaniste et considèrent les « Gitans » comme les principaux porteurs de la tradition du flamenco. Les positions historiques de LEBLON ont largement influencé le regard des anthropologues français sur les Gitans et le flamenco. Un fil rouge relie les travaux de LEBLON (à la frontière entre histoire de l'art et ethnomusicologie) à ceux de FRAYSSINET (2002,2008), PASQUALINO (1998), GIGUERE (2006,2010) ou encore THEDE (2000). On pourra remettre en question le ton essentialisant de PASQUALINO (1998 :11) qui discute en termes de « culture gitane », « les Gitans andalous », « leur vision », sans remettre en question la construction de cette catégorie, imposant le groupe ethnique comme un niveau d'analyse évident. De même, FRAYSSINET (2008) présente les répertoires gitans des chants sans questionner sur quels critères sélectifs ont été constitués ces répertoires

D'un autre côté, pour STEINGRESS, l'association entre les « Gitans » et le flamenco serait le produit d'une pensée romantique et nationaliste du XIX^{ème} siècle, qui associait les traits culturels gitans à l'authentique et aux traditions perdues de la société agraire. Il écrit (1993 :148) : *"l'art flamenco n'est pas un art traditionnel, ni gitan, ni autre, mais une création artistique fondée sur une conception musicale, poétique et chorégraphique moderne "romantique", dans laquelle la réinterprétation de la "tradition" fut le principal objectif de l'effort créatif"*.

Ce caractère mouvant, interprétatif de l'histoire et du mythe fondateur invite à une prise de conscience réflexive. Si l'histoire est le résultat d'un processus interprétatif permanent, l'hypothèse selon laquelle il existerait une histoire suffisamment réelle pour être restituée dans le cadre d'un travail analytique de manière suivie, lisse et structurée, constitue un risque de réification. En effet, si chacun construit son propre flamenco au travers d'un processus de négociation permanent, il n'existe donc pas une, mais des histoires du

flamenco, et non une histoire unique. En effet, ces discours sur l'histoire du flamenco contribuent à territorialiser le flamenco en Andalousie, et ce phénomène a été doublement renforcé ces dernières décennies par les divers processus de patrimonialisation.

Il s'agit donc de s'intéresser dans ce chapitre et tout au long du travail au contenu des discours historiques et à la manière dont ils sont mobilisés par mes acteurs. Je présente ici les discours historisants et propose une ethnographie qui se penche sur les processus de production et de négociation du mythe fondateur du flamenco. Voici donc quelques exemples de discours qui sont dominants dans le champ du flamenco et qui ont été à l'origine des conceptions gitanistes et andalousistes du flamenco et les thèmes auxquels ils renvoient.

4.1. Demofilo: *cante gitano* comme *cante jondo*

Les discours sur les origines du flamenco débutent avec Antonio Machado Alvarez (de son surnom Demofilo) et le cercle folkloriste sévillan dès la seconde moitié du XIXe siècle. C'est dans un contexte d'intense recherche d'éléments distinctifs et d'ethnisation de l'identité, sur le plan politique, institutionnel et anthropologique, que le flamenco va être mobilisé comme élément constitutif de l'identité et de la tradition andalouse (MACHIN-AUTENRIETH 2015 :11, STEINGRESS 2007). Dans la construction d'une tradition, le rapport à l'écrit est déterminant nous dit LENCLUD. À la question « comment se « traditionne » un phénomène de culture ? » (1994 : 28), LENCLUD répond ainsi : « *avant même d'être couchée sur le papier, une tradition n'est pas une tradition* » (1994 : 44). L'une des stratégies permettant cette homogénéisation de l'histoire et la construction de son unicité est la fixation matérielle par le texte. Le groupe va créer la revue « *El Folklore andaluz* » et entrer en contact avec le mouvement folkloriste européen. Par conséquent, les activités consisteront au recensement des *coplas* flamencas (poèmes brefs et suggestifs), aux commentaires de leur contenu sémantique, à l'examen de leur origine ethnique, géographique et historique (STEINGRESS 2007).

Dans son ouvrage *Coleccion de cantes flamenco* (1881), Demofilo développe l'hypothèse d'un flamenco né du contact de deux « races » : « *raza gitana* » et « *raza andaluza* »:

« L'on connaît sous le nom de cantes flamencos, non pas chansons ou chants, un genre de compositions qui englobent depuis la solea jusqu'à la toná et la liviana, qui à la différence de l'ancienne n'est pas dansable, et ne s'accompagne pas à la guitare : compositions dans lesquelles prédominent les sentiments mélancoliques et tristes en degré ascendants, et où est venu se mélanger, ou mieux dit, s'amalgamer et se fondre, les conditions poétiques de la race gitane et de la race andalouse »¹⁷

Antonio Machado y Alvarez, *Coleccion de cantes flamencos recogidos y anotados por Demofilo 1881 (édition Enrique Baltanas, 1e 1996, 2e 1999), 73-74.*

Il élabore ainsi une classification et une différenciation entre *cante gitano* et *cante andaluz*. Par exemple, le style de la *alegría* est attribué au caractère andalou par son ton plus léger et dansant : « Les alegrías relèvent davantage du caractère andalou que celui du gitan, et parce que dans certains café-chantants, on va jusqu'à danser le can-can, danse que personne ne qualifiera certainement de flamenco¹⁸ » (Ibid. 82). Il attribue une série de caractéristiques en relation avec le caractère et la manière d'être, qui différencieraient les Andalous des Gitans. Sur la base de cette distinction, il va élaborer une théorie essentialiste. Selon lui, les Andalous produiraient une musique plus joyeuse, à caractère festif, alors que les Gitans produisent une musique plus lugubre, mystérieuse et sentimentale, qu'il nomme « *cante jondo* » (« chant profond ») :

« Un style de cante flamenco qui mérite vraiment un paragraphe à part, et qui est, à notre sens, actuellement le plus gitan de tous, est la seguidilla, à tel point que lorsque dans une fête on dit à un chanteur : Chantez le plus profond, cela sous-entend que l'on désire qu'il chante une seguidilla gitana (...) »¹⁹ (ibid :77)

« Les seguidillas gitanes sont des compositions des plus intéressantes et dignes d'études pour les bons poètes, et peuvent être considérées à un certain point, comme de délicats poèmes de douleur, de vraies larmes du peuple gitan »²⁰ (ibid :78)

Il assimile le terme « *jondo* » au « *cante gitano* » et aux sentiments de souffrance, de peine, de douleurs, de tristesse qui représenteraient le peuple gitan selon sa conception essentialiste. On notera dans ces extraits que le terme *flamenco* est utilisé de manière

¹⁷ Traduit de l'espagnol : «Se conoce con el nombre de cantes flamencos, no canciones no cantos, un género de composiciones que recorren desde la solea, (...) hasta la toná y la liviana que, a diferencia de la anterior no es bailable, no se acompaña con guitarra: composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o, mejor dicho, a amalgamarse y confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza».

¹⁸ Traduit de l'espagnol: «Las alegrías son más propias del carácter andaluz que del gitano y porque ya en los cafés-cantantes, en algunos de los cuales llega hasta bailarse el can-can, baile que nadie calificara ciertamente de flamenco».

¹⁹ Traduit de l'espagnol: «Especie de cante flamenco que merece verdaderamente párrafo aparte, y que es, en nuestro sentir, el actual más gitano de todos ellos, es la seguidilla, hasta tal punto que cuando en una fiesta se dice a un cantador: cante Vd. Por too lo jondo, se sobreentiende que se desea que cante seguidillas gitanas».

²⁰ Traduit de l'espagnol : «Las seguidillas gitanas son unas composiciones interesantísimas y muy dignas de estudio para los buenos poetas, y pueden considerarse hasta cierto punto, como delicados poemas de dolor, verdaderas lagrimas del pueblo gitano» (78).

contradictoire. Alors qu'au début du prologue, le flamenco est attribué à un genre hybride provenant de la « race andalouse et gitane », au fil du texte, on constate un glissement de sens (PEREZ GIRALDEZ 2015 ; BALTANAS 1999) : le terme *flamenco* est associé au *cante gitano* qui est à son tour associé à l'adjectif *jondo* (profond, pur).

L'hypothèse exposée par Demofilo d'un flamenco provenant des Gitans (BALTANAS 1999 ; PEREZ GIRALDEZ 2015 ; STEINGRESS 1993, 2007) est une des idées qui a perduré et qui reste fortement ancrée encore aujourd'hui (nous le verrons par la suite avec les acteurs que j'ai interrogés). La construction d'un modèle de pureté du flamenco semblerait se consolider sous sa plume. FRAYSSINET (1994) va jusqu'à affirmer que Demofilo est le fondateur de cette équation « *Gitan = authentique* » dans le champ du flamenco, et fait de ce répertoire un véhicule du particularisme ethnique. Il faut toutefois préciser que la conception du « peuple Gitan » de Demofilo relève de considérations romantiques de son époque (STEINGRESS 2007). En effet, le Gitan apparaît comme une figure à part dans la littérature espagnole – et particulièrement dans le courant du *costumbrismo*²¹ - mais aussi dans les récits de voyage de la littérature française et anglaise (MONSERRAT 2005-2006). Cette figure est convertie en symbole de bohème et confondue avec le monde du flamenco et parfois même avec la figure de l'Andalou (également transformée en figure littéraire). Les critiques littéraires parlent de « *gitanofilia* »²² pour décrire les diverses représentations littéraires : il peut représenter à la fois une figure caricaturale de l'Andalou à laquelle on attribuait les caractéristiques de l'être émotionnel, colérique, passionnel, ou il représente l'image stéréotypée du gitan dont la nature est fourbe et trompeuse (CANTOS CASENAVE 1996).

La *Coleccion de cantes flamenco* de Demofilo a donc lancé les premières bases d'une *flamencologie*, qui se veut essentialisante. Les théories postérieures s'inspireront de sa

²¹ Courant littéraire qui se développe, pour l'essentiel entre le XVIIIe et XIXe siècle en Espagne, puis en Amérique latine. Le *costumbrismo* se donne pour objectif de représenter les coutumes, les modes de vie et les ambiances populaires en dressant un tableau détaillé de la vie quotidienne et des traditions. L'Andalousie est une région de prédilection pour cette univers littéraire. Estébanez Calderón considéré comme le père du *costumbrismo*, la dépeint dans *Escenas andaluzas* (1831), de même que Fernán Caballero (*Cuadros de costumbres populares andaluzas*, 1852), ou Pedro Antonio de Alarcón (*Cosas que fueron*, 1871). Le *costumbrismo* a contribué à donner une vision idéalisée des choses d'Espagne par son lexique archaïsant, ses stéréotypes : le *torero*, la *bailarina*, les castagnettes, le *sereno* ou veilleur de nuit, le *cesante* ou fonctionnaire sans emploi, le *cacique* ou notable despotique. (BONNELLS 2009 :364 ; BREGANTE 2003 : 225).

²² Voir article de CANTOS CASENAVE Marieta 1996. « "Gitanofilia" de algunos rasgos costumbristas del "género andaluz" » in *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, 65-70.

conception pour mettre en avant les dualités imaginées entre « race gitane » et « race andalouse ».

4.2. Lorca et De Falla: le chant primitif andalou comme *cante jondo*

Durant les deux premières décennies du XX^{ème} siècle, le compositeur Manuel de Falla (1876-1946) et l'écrivain Federico Lorca (1898-1936) ont cherché à préserver le flamenco dit « traditionnel » qu'ils croyaient avoir perdu pendant la période des *cafés cantantes* (PEREZ GIRALDEZ 2015 ; STEINGRESS 1993). Ces intellectuels articulent un discours centré sur la nécessité de sauvegarder la pureté et l'authenticité de ce qu'ils ont désigné comme *primitivo cante andaluz* (chant primitif andalou) ou comme *cante jondo* que seul la classe populaire d'Andalousie auraient conservé dans sa véritable pureté originelle. En 1922, Lorca et Falla lancent alors le *Concurso de Cante Jondo* de Grenade dont l'objectif est de restaurer le *cante jondo* ; ils parlent alors d'un processus de purification :

« Ce concours a pour objectif la renaissance, la conservation et la purification du chant ancien profond (antiguo cante jondo) (que l'on appelle aussi parfois chant grand) et qui, mal estimé et incompris par les gens d'aujourd'hui, est considéré comme un art inférieur, bien qu'au contraire, c'est une des manifestations artistiques populaires les plus importantes d'Europe. »²³

Manuel DE FALLA, Escritos sobre música y músicos, introducción y notas de Federico Sopena, Madrid, Espasa, 1988 (4e ed.), p. 181

Le concours de Grenade excluait aussi les professionnels et les aficionados selon un règlement strict :

« Nous devons avertir que seront préférées les concurrents dont le style populaire de chant s'ajuste aux anciennes pratiques de chanteurs classiques, évitant toute fioriture abusive et rendant au cante jondo son admirable sobriété, malheureusement perdue, (...). Pour la même raison (...), seront refusés les chants modernisés (...). De même, on ne doit pas oublier que la qualité essentielle du chant pur andalou est celle qui évite toute imitation du style qui nous pourrions appeler théâtral ou de concert, ainsi l'aspirant au concours doit garder à l'esprit qu'il n'est pas un chanteur, mais un cantaor »²⁴ (ibid.: 186)

²³ Traduit de l'espagnol: «Este concurso se tiene como finalidad el renacimiento, conservación y purificación del antiguo cante jondo (que se llama también algunas veces cante grande) y que, mal estimado e incomprendido por las gentes de ahora, se considera como un arte inferior, siendo, por el contrario, una de las manifestaciones artísticas populares más valiosas de Europa».

²⁴ Traduit de l'espagnol: «Debemos advertir (...), que serán preferidos los concursantes cuyo estilo popular de canto se ajuste a las viejas prácticas de los cantaores clásicos, evitando todo floreo abusivo y devolviendo al cante jondo aquella admirable sobriedad, desgraciadamente perdida, (...). Por la misma razón (...), que serán rechazados los cantos modernizados (...). Asimismo, no debe ser olvidado que es cualidad esencial del cante puro andaluz la que evita toda imitación del estilo que pudiéramos llamar teatral o de concierto, pues siempre debe tener presente el aspirante a premio que no es un cantante, sino un cantaor».

Le concours était également très restrictif par rapport à ce qu'ils attendaient du *cante jondo* et rétablissait la distinction démofilienne entre *cante gitano* et *cante andaluz* (BERLANGA 2017 : 8) :

«On considère comme *cante jondo* pour ce concours, le groupe de chansons andalouses, dont nous croyons reconnaître le type générique dans la *seguiriya gitana*, de celles qui proviennent d'autres chansons bien que conservées par le peuple, et qui comme les *polos*, les *martinetes* et *soleares* gardent une extrême qualité qui les font se distinguer dans le grand groupe formé par les chants que le vulgaire appelle flamenco. Cette dernière dénomination cependant devrait seulement s'appliquer dans une rigueur au groupe moderne qui intègre les couplets appelés *malagueñas*, *granadinas*, *rondeñas*, *sevillanas*, *peteneras*, etc, lesquelles ne peuvent être considérées que comme la conséquence de celles citées avant, et restent pour autant exclues du programme auquel il doit être ajuster à notre concours »²⁵ (*ibid* : 181)

Ainsi, le concours de 1922 mis en place par Falla et Lorca était une tentative de récupération des formes considérées comme primitives et pures des chants anciens. Falla et Lorca s'inscrivent dans la continuité des idées de Demofilo. Ils ont tenté de reformuler le problème de la prétendue origine gitane du chant, mais à la différence de Demofilo, ils ont assigné au flamenco une origine populaire. Ainsi, le *cante jondo* s'est converti sous la main de Falla et Lorca en *el primitivo cante andaluz* (chant primitif andalou).

4.3. Mairena, mairénisme et gitanisme

C'est certainement le chanteur Antonio Mairena qui aura le plus marqué le champ du flamenco par sa pensée gitaniste comme le confirme MACHIN-AUTENRIETH (2015 :11) : « *For Mairena, flamenco was an intrinsic part of gitano ethnicity, and he believed that it emerged privately in gitano families between 1800 and 1860* ».

Mairena édifie une historiographie revisitée dans son ouvrage *Mundo y formas del cante flamenco* (1963). Il fait *tabula rasa* de toute l'époque qui s'est déroulée pendant la période appelée *Opera flamenca*²⁶ (1922-1955). Mairena considère cette période comme la

²⁵ Traduit de l'espagnol: «*Se considera cante jondo para los efectos de este concurso, el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico creemos reconocer en la llamada seguiriya gitana, de las que proceden otras canciones aun conservadas por el pueblo y que, como los polos, martinetes y soleares, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama flamenco. Esta última denominación, sin embargo, solo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco éstas de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etcétera, las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas y quedan, por lo tanto, excluidas del programa a que ha de ajustarse a nuestro concurso*».

²⁶ Cette dénomination était une étiquette économiquement rentable pour les promoteurs de spectacles, car la taxe pour les opéras s'élevait à seulement 3% alors que pour les autres spectacles celle-ci s'élevait à 10%. Les spectacles de flamenco continuent d'être joués dans les théâtres (comme pendant la période des *Cafés Cantantes*).

décadence du flamenco, car elle aurait éliminé, selon lui, les *palos* les plus anciens en faveur de certains airs plus légers et festifs comme les *cantiñas*, les chants de *ida y vuelta* et surtout les *fandangos* (BERLANGA 2017). Il pose alors l'urgence de restaurer les *antiguos cantes* (anciens chants) et entreprend le recensement d'un éventail de styles qu'il catégorise comme *cante gitano* à la place de *cante andaluz* (GAMBOA 2005a : 106). Sur certaine de ses discographies, on y retrouve des textes définissant les *cantes por Antonio Mairena* (les chants selon Antonio Mairena) (GAMBOA 2005a :107) :

« SOLEARES.- Ce chant est de pur souche gitane, un des plus représentatifs du genre, émouvant et senti par tous les gitans d'Andalousie. (...) BULERIAS.- chant purement gitan, joyeux, et pour lequel paraissent être disposés les gitans. Possède un compás complexe (...) SEGUIRIYAS.- C'est un chant gitan des plus difficiles à interpréter, dont les paroles sont des préludes de peines et de sentiments profonds ; chant qui renferme en lui tout le dramatisme de la vie des gitans. De lui provient la *liviana*, la *serrana* et les *saetas*. TANGO MALAGUEÑO.- Il a l'essence du chant gitan (...) »²⁷

A travers cette redéfinition, il instaure une frontière claire entre *lo gitano* (venant des gitans) et *lo payo / lo andaluz* (venant des non-gitans ou des andalous). De plus, à l'occasion du concours de *Cante Jondo* en 1975, Mairena porte un discours fort et se positionne comme un récupérateur de la « tradition » en voie d'extinction (GAMBOA 2006b : 36-37) :

«Moi, je n'ai pas sorti de la manche le mairénisme ; je l'ai sortie de 200 ou 250 ans de mairénisme, et de gitanerie (...). Toute la tradition gitane de Mairena, et toute la tradition du chant non gitan, est imprimé dans ce petit livret que j'ai pu recueillir pour que notre municipalité et nos autorités et le peuple le conserve pour la postérité, pour qu'ils sachent que le mairénisme n'est pas un mythe, c'est une réalité »²⁸

Ses valeurs vont se convertir en une tendance dominante, qui influence fortement cette époque. Mairena acquiert une importante légitimité dans le champ du flamenco par les différents statuts qu'il a occupés. Tout d'abord, il est chanteur, puis en 1959, il est nommé

²⁷ Traduit de l'espagnol : «SOLEARES.- Este cante es de puro tronco gitano y uno de los representativos del género, emocionante y sentido para todos gitanos de Andalucía. Siempre ha sido bailable, y de ese ha nacido la *cantiña*, la *bulería*, la *caña* y el *polo*. BULERIAS.- Cante puramente gitano, alegre y para el que parecen estar predispuestos los gitanos. Tienen muchas dificultades de compás. (...) SEGUIRIYAS.- Es el cante gitano más difícil de interpretar, cuyas letras son siempre preludio de penas y sentimientos hondos; cante que encierra en sí todo el dramatismo de la vida de los gitanos. De él han nacido la *liviana*, la *serrana* y muchas de las cosas de las buenas *saetas*. TANGO MALAGUEÑO.- Tiene esencia del cante gitano, es bailable y en su forma es un aire que creó el célebre "Piyayo". El verdadero tango es la madre del tiento, el *tanguillo* de Cádiz y la *farruca*».

²⁸ Traduit de l'espagnol: «Yo no me he sacado de la manga el mairénismo ; lo he sacado de doscientos años, o de doscientos cincuenta años de mairénismo, de la gitanería (...). Toda la tradición gitana de Mairena, y toda la tradición cantaora no gitana, va imprimida en este pequeño libreto que yo he podido recopilar para que nuestro Ayuntamiento y nuestras autoridades y el pueblo conserven para la posteridad, para que sepan que el mairénismo no es un mito; es una realidad».

directeur de la chaire de flamencologie de Jerez en 1959, enfin il est consacré par le prix de la *Llave de Oro* en 1962. En 1971, la série TV *Rito y geografía del cante flamenco* produite par la RTVE (radio-télévision-espagnole) diffuse un programme reprenant l'histoire du flamenco basée sur la thèse mairéniste développée dans le livre *Mundo y formas del cante flamenco* (WASHABAUGH, 1996 : 139-179 cité par AIX-GARCIA : 181). Ces différentes positions lui permettent de diffuser des valeurs et des formes de compréhension du flamenco et de son histoire (tiré de GAMBOA 2005a : 109) :

« Alors que les écrivains professionnels du folklore andalou font leurs cabales et éruditions sur les origines du chant gitan et le flamenco (...) nous pouvons affirmer avec assurance qu'à Séville, et principalement dans son quartier de Triana, on y a toujours chanté. Comme nous l'ont dit nos grands-parents et à eux les grands-parents de leurs grands-parents et etc. (...) Le chant gitan, de toujours, a été localisé dans le triangle Séville-Moron-Jerez de la Frontera. Tous les villages compris dans ce triangle, spécialement Alcalá de Guadaíra, Mairena, Utrera et Lebrija, ont apporté leur grain de sable à la grande œuvre du chant gitan. Séville, comme capital d'Andalousie, a donné une part de son art à Jerez de la Frontera, Cadix, Malaga et Huelva »²⁹

Tout au long de sa carrière, Mairena construit un discours sur les racines et la pureté du flamenco qui se trouverait dans la tradition gitane des provinces de Séville et Cadix, et cela suppose que ce qui n'est pas cultivé par la tradition constitue un répertoire de seconde catégorie (GAMBOA 2005a). Mairena impose arbitrairement des catégories à des styles de *palos* qu'il considère comme étant plus « authentiques » ou « purs » car plus proches de la tradition gitane. Ainsi, selon ce tri sélectif, Mairena élève les chanteurs gitans au statut de canon et classiques du flamenco. Il laisse en marge un autre courant du flamenco s'étant développé en parallèle, le *ballet flamenco* (AIX-GARCIA 2005), et omet les personnages significatifs comme Pastora Imperio ou *La Argentina*.

Bien que la pensée de Mairena ait été remise en cause à partir des années 1990 par certains sociologues comme STEINGRESS (2007), le champ du flamenco reste toutefois imprégné de ces valeurs et idéologies qui prennent déjà racine dans le courant du XIXe siècle.

²⁹ Traduit de l'espagnol: "Mientras los escritores profesionales del folklore andaluz hacen sus cábalas y erudiciones sobre los orígenes del cante gitano y flamenco (...), podemos asegurar de una forma total y rotunda, que en Sevilla, y principalmente en su barrio de Triana, se ha cantado siempre. Así nos lo dijeron nuestros abuelos y a ellos los abuelos de sus abuelos y etc. (...) El cante gitano, de siempre, está localizado en el triángulo Sevilla-Morón-Jerez de la Frontera. Todos los pueblos comprendidos dentro de este triángulo, especialmente Alcalá de Guadaíra, Mairena, Utrera y Lebrija, han aportado su granito de arena a la gran obra del cante gitano. Sevilla, como capital de Andalucía, donó parte de su arte a Jerez de la Frontera, Cádiz, Málaga y Huelva.

Preuve à l'appui, avec cet exemple de 2004, à l'occasion de la Biennale de Flamenco de Séville, le « mythique » livre de Molina et Mairena *Mundo y formas del cante flamenco* se voit rééditer sans apports critiques, indicateur de la durabilité du paradigme mairéniste (AIX-GARCIA 2014).

En définitive, nous en savons désormais un peu plus sur les conventions idéologiques, et notamment les valeurs mises en avant dans le monde du flamenco et le mythe fondateur sur lequel s'appuient leurs rationalisations dans une logique de respect de la tradition. Finalement, ces discours dominants nous décrivent la manière dont les frontières sociales, raciales, symboliques et esthétiques interagissent dans la production du flamenco, et la manière dont celui-ci est considéré alternativement comme un genre musical « gitan », « andalou » ou « gitano-andalou ». Le sociologue STEINGRESS (2007 :35) remarque que « *le pur et l'authentique sont simplement synonyme d'andalou et gitan* » et que la défense d'une suprématie du chant gitan ou andalou relève simplement de la construction idéologique pour renforcer une identité collective qu'elle soit gitane ou andalouse.

5. ÉLÉMENTS DE CONTEXTE HISTORIQUE : LE FLAMENCO AU JAPON

Les travaux en sciences sociales sur la présence du flamenco au Japon, son évolution et son arrivée sont quasi inexistantes. La majeure partie des travaux historiques, sociologiques et musicologiques se sont focalisés sur le territoire andalou et espagnol, pour y débattre ses origines et son processus de patrimonialisation. Très peu de chercheurs-euses se sont donc aventuré-es hors de ces frontières alors que le flamenco s'est largement diffusé hors de son territoire d'origine.

Toutefois, ANTUNEZ (2014) dans sa thèse doctorale en danse et science de l'éducation a consacré un chapitre aux antécédents historiques du flamenco au Japon, sur la base d'archives qu'elle a récoltées auprès de la revue japonaise *Paseo flamenco*. Malgré son important travail de récolte de sources, une partie de son chapitre historique se base sur des publications de revues espagnoles de flamenco (*Nueva Alborea*, *Alma 100*) rédigées par deux journalistes japonaises résidant en Espagne Kyoko Shikaze et Keiko Higashi, et la page web *Flamenco-world*. Ces publications n'ont pas de valeur scientifique à proprement parler, puisqu'elles n'ont pas été abordées avec une méthode historiographique *stricto sensu*. De plus, ANTUNEZ ne questionne pas les sources, elle les prend telles quelles pour construire ce qu'elle appelle une « historiographie du flamenco japonais », alors que le travail de l'historiographe aurait été de comparer les sources, les situer dans leur contexte de production et les faire dialoguer avec ce contexte socio-historique.

Néanmoins, ce discours émiqque sur l'histoire du flamenco au Japon est intéressant à aborder car sur le terrain, mes acteurs y font référence. En effet, l'association ANIF mobilise dans son discours l'ancienneté du flamenco au Japon afin d'ancrer plus légitimement le flamenco sur les terres nippones. Plusieurs de mes acteurs parlent en terme d'« histoire du flamenco japonais » et construisent leurs propres références du flamenco japonais à travers les figures de Shoji Kojima, Yoko Komatsubara, Masami Okada considérés comme les piliers du flamenco japonais.

En arrivant sur le terrain, tout comme les chercheuses ANTUNEZ (2014), AOYAMA (2007) et VAN EDE (2014), j'ai pu constater l'importante structure et le réseau du flamenco japonais. Celui-ci est formé d'un nombre important de lieux *flamenco* comme

les *tablaos* et les *peñas* datant déjà des années 1960, d'événements dont la fréquence est hebdomadaire (il y a plusieurs spectacles par semaine dans ces différents lieux) et d'un commerce japonais autour de produits dérivés (tels que CD, disques, vêtements, revues japonaises spécialisées, matériel didactique). VAN EDE (2014: 62) souligne l'ampleur du phénomène: « *Nowhere, however, did flamenco's immense popularity take root so deeply as in Japan* ». Elle relève (ibid): « *Over 80'000 registred Japanese aficionados, mainly women attracted to its dance, populated some 500 flamencos studios in Tokyo alone, performed in local tablaos, read the two quarterlies (Paseo and Farruca) and joined several regional and national festivals and competitions* ».

Il faut comprendre ce phénomène de diffusion dans son contexte socio-historique. Il y a deux explications selon moi. Tout d'abord, les produits de l'évolution technologique comme le phonographe d'Edison (1878) a permis d'enregistrer les premiers disques de chants flamenco. SANCHEZ (2013 : 5) soulève que c'est à partir de 1896 que se réalisent les premiers enregistrements sonores de *malagueñas*, *serranas* et *martinetes*, interprétés par María Montes, Joaquina Payans et Jitana de Jerez. A partir de ces premiers enregistrements, se font connaître en Espagne des chanteur-euses comme: Chacón, El Canario Chico, Cagancho, Revuelta, Juan Breva, Niño de Cabra, Paca Aguilera, El Diana, La Macaca, Maruja de Triana, Paco el de Montilla, Candelaria Fernández, Casas, Manolo el Sevillano, Rafael Moreno de Jerez, el Señor Reina et El Mochuelo (ibid.). Ce type de technologies émergeant durant les premières décennies du XXe siècle a donc contribué à l'expansion de formes musicales comme le flamenco: « *During those early decades of the twentieth century, a number of new devices, including the telephone, telegraph, photograph, record player, radio, and motion picture, revolutionized the ways in which people communicated and in which information and products were delivered. These new technologies can be seen as an early modern form of what Arjun Appadurai calls a "technoscape"* » (FARES 2015: 177).

Puis, il faut comprendre le contexte socio-historique du Japon, FARES (2015) nous dit: « *In Japan, the modernization process took place during the Meiji (1868-1912) and the Taishō (1912-1926) and Greater Taishō (1900-1930) periods. These years were marked by the ways in which Japan negotiated the absorption of modern Western influences while still trying to retain its traditional values and societal structures* ». Selon FARES (2015),

“the Japanese government, looking to have better relationships with the West, used Western dances as a pretended Europeanization of the country”.

5.1. Premières représentations de danse flamenco au Japon (années 1912 et 1930)

ANTUNEZ estime la première représentation de danse espagnole au Japon en 1912. Ce serait un groupe d'*aficionados* étrangers qui aurait présenté une pièce de *danza española* sur la scène du théâtre impérial de Tokyo (ANTUNEZ 2014 : 148). Puis, il faut attendre 1925 pour que la première pièce chorégraphique de danse espagnole et de flamenco soit représentée cette fois par l'américain Ted Shawn. Selon les informations récoltées par ANTUNEZ, Ted Shawn s'est formé en danse espagnole à Barcelone, puis au flamenco à Séville avec le maestro Manuel Otero. C'est durant son séjour en Espagne qu'il décide de chorégraphier une œuvre pour sa propre compagnie inspirée du flamenco. Il crée l'œuvre *Cuadro flamenco*, qui sera présentée au Japon, mettant en scène les cafés chantants andalous et les deux grands stéréotypes de personnages : le taureau (Lalanda) interprété par lui-même et la danseuse (La Macarena) interprété par Ruth St. Denis (ibid. :148-150).

Durant les années 1930, les premiers disques de *Pizarra* de flamenco sont importés au Japon (HIGASHI 2009 :112). En 1929, la danseuse espagnole Antonio Mercé *La Argentina*³⁰ effectue la première représentation considérée comme du flamenco au Japon (ibid. 151). Selon les sources de ANTUNEZ, *La Argentina* est accompagnée au piano par Carmencita Pérez qui aurait un large répertoire classique, mais qui aurait néanmoins intégré trois compositions flamencas : *tango andalou, seguidillas et el garrotín*.

³⁰ Son surnom *La Argentina* lui vient du fait qu'elle est née à Buenos Aires alors que ses parents espagnols étaient également danseurs et chorégraphes étaient en tournée.



Figure 1 La Argentina à son arrivée au théâtre impérial de Tokyo ³¹

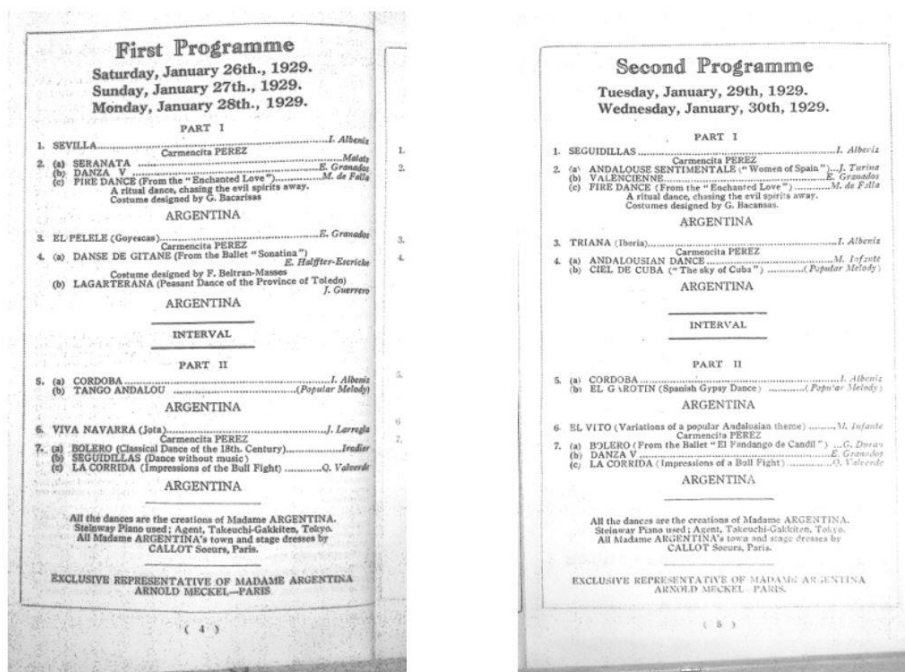


Figure 2 Programme de la représentation d'Antonia Mercè « La Argentina » au Japon ³²

³¹ Image de la Fondation Juan March tirée de ANTUNEZ 2014 :154.

³² Image de la Fondation Juan March tirée de ANTUNEZ 2014 : 153.

Cette archive présente le programme de l'époque publié dans la revue *Teigeki*. On y voit les pièces de flamenco qui ont été présentées sur scène. ANTUNEZ (ibid : 154) souligne que l'événement a fait l'objet d'une couverture médiatique de grande ampleur et a été relayé dans une vingtaine de journaux de la capitale : « *The Japan Times, Kokumin, Asahi Shimbun, Mainichi, Chuo Shimbun, The Japan Advertiser, Niroku-Shimpo, Yomiuri* » et dans les revues « *Teigeki, Waka-Kusa, Reijo-Kai, Ongaku-Shincho* ».

De sa récolte de sources, ANTUNEZ (2014 : 155) mentionne deux coupures de presse dans lesquelles Antonia Mercé évoque ses impressions sur sa tournée japonaise. La première se trouve dans le journal *L'Intransigeant* par Didier Daix qui signe : « La Argentina » est restée stupéfaite en voyant la similitude qu'il existait entre les danses japonaises et espagnoles. La deuxième paraît dans *Candide* et Antonia Mercé rédige elle-même ces quelques mots : « *la compréhension du public japonais est surprenante : chez les écrivains, les critiques littéraires, les peintres qui sont venus à mes spectacles, mes danses leur ont provoqué une émotion considérable, et jamais je n'aurais pu penser qu'ils pourraient porter un intérêt si passionné pour la technique même des danses* ³³ » (ibid.).

Après le succès d'Antonio Mercé, une série d'artistes espagnol-e-s lui succèdent durant la période des années 1930 et ceci jusqu'au début de la deuxième guerre mondiale :

- 1932 Teresina Boronat, danse (Catalogne) & Carlos Montoya, guitare (Madrid)
- 1933 Asunción Granados, danse (Rioja) au théâtre de Togeki de Tokyo
- 1934 Carmencita, danse
- 1935 Manuela del Río, danse (Sévielle) & Joaquín Roca, guitare à l'Auditorium Hibiya Kokaido
- 1937 Cunquita Blanco, danse (Mexique)

Le flamenco est donc entré au Japon grâce à cette première vague d'artistes espagnol-e-s, dans un contexte social japonais favorable aux cultures « étrangères ».

³³ Traduit de l'espagnol : « *la comprensión del publico japonés es sorprendente : en los escritores, literatos, críticos, pintores que vinieron a mis recitales, mis bailes les provoco una emoción considerable, y nunca pensé que podrían tener un interés tan apasionado por la técnica misma de los bailes* ».

5.2. Deuxième vague 1950 : retour des compagnies espagnoles et émergence d'une scène japonaise

La guerre civile espagnole et la seconde guerre mondiale ont laissé un vide d'une vingtaine d'années. C'est au tournant de la seconde guerre mondiale que les nouvelles compagnies de flamenco reviennent au Japon. Cette fois se sera sous le régime franquiste que ces dernières seront envoyées en vue de tisser des liens diplomatiques avec le gouvernement japonais. Le régime nationaliste franquiste met en place une stratégie de politique culturelle connue sous le nom de *nacional-flamenquismo* qui désigne ce processus d'appropriation nationale de pratiques culturelles régionales, visant, d'une part le développement d'une unité nationale, et d'autre part le rayonnement international (MACHIN-AUTENRIETH 2015 ; HEFFNER HAYES 2009).

En 1955, le gouvernement dictatorial franquiste décide d'envoyer une première mission culturelle. C'est la compagnie *Compañía de Baile Flamenco* qui est mandatée, formée par les danseur-euse-s Maria Fernanda, Manolo Vargas et Roberto Jiménez, le chanteur Rafael Romero « El Gallina », le guitariste Emilio Bone et le pianiste Enrique Torrego. Ils réalisent une première tournée à travers le pays et se produisent notamment à Tokyo et Osaka. Puis, une nouvelle délégation est envoyée en 1960, la compagnie de Pilar Lopez qui comptait deux grands maîtres de la danse flamenco de cette époque : Pilar Lopez et Antonio Gades. La journaliste Keiko Higashi définit l'artiste espagnole en ces termes : « *Pilar Lopez a été sans doute la première figure fondamentale et la mère du flamenco au Japon* » (2009 :112). La figure d'Antonio Gades a également marqué la scène flamenca au Japon. La compagnie de Gades a eu l'occasion de réaliser une multitude de tournées au Japon entre les années 1968 et 1997. En interrogeant mes interlocuteur-trice-s aficionado-a-s et artistes japonais-e-s sur le terrain, j'ai remarqué que les discours sur l'histoire du flamenco au Japon étaient homogènes, toutes et tous semblent se mettre d'accord sur les références communes qui ont marqué la scène flamenca japonaise : on y cite respectivement Antonio Gades, Pilar Lopez, Cristina Hoyos.

Bien que je me base sur le travail historiographique de ANTUNEZ (2014), je souhaiterais souligner que l'histoire du flamenco au Japon est relayée par la revue japonaise *Paseo flamenco* où près de 80'000 abonnés s'informent au sein de cette revue. Ceci explique que le discours historique et les références communes se sont construites de manière

homogène. La question ici n'est pas de savoir si cela est vrai ou non – je laisse aux historien-ne-s le travail de résoudre cette question. Ce qui me semble intéressant de relever est ce constat qui montre qu'au tournant des années 1950 et jusque dans les années 1990, une « scène flamenca » s'est construite sur certaines références qui semble venir du *ballet flamenco* dans un premier temps. Aussi, cette période florissante a vu émerger une industrie japonaise spécialisée dans le flamenco : tablaos, revues, CD et disques didactiques, local d'entraînement, boutiques de vêtements et accessoires, cours d'espagnol etc. Un certain nombre de *tablaos* et *peñas* ont vu le jour durant les années 1960

- 1962 *Casa Artista*
- 1963 *Bar la Nana*
- 1965 à 1990 *La Guitarra*
- 1967 *El flamenco* (depuis 2016 *El Garlochi*)
- 1971 *Casa de Esperanza*
- 1970³⁴ (env.) *Sala Andaluza*
- *Alhambra*³⁵

Puis, durant les années 1980, se sont la revue *Paseo flamenco* (1984), *Peña Flamenca de Tokyo* (1988), l'association nippone de flamenco ANIF (1990) qui ont vu le jour grâce à l'engagement de passionnés. Ces initiatives nées durant les années 1960 et 1980 perdurent et sont très actives dans le contexte actuel de la scène flamenca japonaise.

5.3. Les premières circulations d'artistes japonais en Espagne : années 1950

Les représentations de Pilar Lopez et Antonio Gades ont fait naître de nouvelles passions chez certain-e-s Japonais-e-s et à partir des années 1950, des japonais-e-s commencent à voyager en Espagne afin d'y apprendre le flamenco. C'est le cas de Yasuko Nagamine, Yoko Komatsubara, Masami Okada et Shoji Kojima qui ont été les premier-ères à voyager en Espagne en vue de devenir « artistes de flamenco », ils ont terminé par travailler professionnellement en Espagne dans des compagnies espagnoles comme celles de Rafael de Cordoba, Maria Rosa et dans les *tablaos* de Madrid (ANTUNEZ 2014 : 162 ; HIGASHI 2009 : 112-113). Actuellement, ces précurseurs sont considérés comme les

³⁴ Je n'ai pas réussi à obtenir l'année exacte, mais il semble selon mes informateurs que le tablao *Sala Andaluza* soit né quasi en même temps que l'entreprise *Iberia* qui la gère qui a été fondé en 1969 par Teruo Kabaya.

³⁵ Je n'ai pas l'année exacte de l'ouverture de ce tablao, mais il existe depuis plusieurs dizaines d'années.

« *maestros* fondamentales et indiscutables » selon HIGASHI, la communauté *flamenca* japonaise et le milieu espagnol du flamenco. Après une dizaine d'années en Espagne, elles/il sont revenu-es au Japon et ont fondé les premières écoles japonaises de flamenco ainsi que les premières compagnies japonaises de flamenco.

6. AUTHENTICITÉ EN JEU : UNE COQUILLE VIDE À REMPLIR

Sur le terrain, les intervenant-e-s tant japonais-e-s qu'espagnol-e-s que j'ai interrogé-e-s revendiquaient sans cesse une « authenticité » du flamenco, en me disant « *a mí me gusta el flamenco puro y autentico*³⁶ ». Cette phrase est revenue à plusieurs reprises, mais ce n'est pas à Tokyo que je l'ai entendue pour la première fois. Lors de mes pèlerinages d'apprentie danseuse à Séville ou Jerez, j'ai été confrontée à ce type d'affirmations, comme s'il y avait un « faux » flamenco, un flamenco « falsifié ». La question qui m'interroge alors en tant qu'anthropologue est la suivante : qu'entendent mes interlocuteur-trice-s japonais-e-s et espagnol-e-s par un « flamenco authentique » ou « pur » ? Quels sont les critères d'authenticité prônés par mes intervenant-e-s ?

En effet, la notion d'authenticité n'est pas ici une catégorie d'analyse, mais bien un terme émiqque utilisé et revendiqué par les acteurs sociaux. Je considère ce terme comme une coquille vide au sens où rien ne me permet a priori d'en identifier la nature et les attributs, et où seuls les usages discursifs qu'en font les acteurs m'intéressent. Dans la perspective constructiviste dans laquelle je m'insère, je souhaite donc comprendre comment cette coquille vide est remplie par mes interlocuteur-trice-s, car pour reprendre les termes de HEINICH (1999 :1) l'authenticité « *n'est pas une qualité substantielle, appartenant à l'objet, mais un effet du regard porté sur l'objet* ». De même, STEPHAN (cité par HEINICH 1999 : 1) va dans ce sens en développant l'idée qu'un « *diagnostic d'authenticité est inséparable d'une attribution. Il n'y a pas d'œuvre authentique ou de faux en soi, mais seulement sous la condition d'une attribution déterminée* » (STEPHAN 1991 : 7). Il met en évidence le lien entre les deux sens d'« authentifier », à savoir « rendre authentique », d'une part, et « reconnaître comme authentique », d'autre part. L'attribution est l'acte qui, en reconnaissant l'authenticité (sur le plan cognitif et descriptif), la produit (sur le plan performatif et normatif).

6.1. La circulation du message d'authenticité

Les connaissances tant pratiques (chant, guitare, danse) que historiques circulent au sein de la communauté flamenca. La circulation des idées et des références du flamenco est

³⁶ Traduction « moi j'aime le flamenco pur et authentique ».

indéniablement liée à la circulation des personnes et des objets matériels. Comme le souligne MUELLER (2010 :151) dans son ethnographie du hardcore :

« la circulation des idées et des conventions est la condition nécessaire à l'apprentissage du hardcore [dans mon cas du flamenco] et à sa survie en générale. Or celle-ci s'opère au travers de la circulation d'objets-ressources de deux types : les objets discursifs bruts, qui (...) se propagent à travers la parole et donc grâce au déplacement physique des personnes, et les objets textuels et matériels qui fixent et matérialisent ces discours et leur servent de "transporteur" ».

En effet sur mon terrain, les personnes circulent dans des espaces spécifiques au flamenco tels que les *peñas*, les *tablaos*, les écoles de danses, et participent aux événements. Les *peñas* et *tablaos* ont été reproduits au Japon en s'inspirant du modèle andalou. Ces lieux et ces événements deviennent des espaces d'échanges, de transmission de savoir et de production du flamenco où circulent ses valeurs, ses références et ses conventions.

Sur le terrain, j'ai pu observer un mouvement de va-et-vient des acteurs – vers le Japon pour les artistes espagnol-e-s et vers l'Espagne pour les acteurs japonais (il s'agit autant d'élèves, aficionados, artistes, propriétaires de *tablaos* ou journalistes japonais qui constituent ensemble la communauté *flamenca* japonaise). Ces circulations génèrent un processus d'homogénéisation grâce au partage de références communes et à leur réification par la communauté japonaise. D'un côté, les artistes espagnol-e-s viennent transmettre leur savoirs, valeurs et références lié à un *flamenco jondo*, c'est-à-dire un flamenco considéré comme traditionnel. D'un autre côté, les aficionado-a-s et/ou artistes japonais-e-s vont en Espagne et s'approprient ces références et ces valeurs.

6.1.1. Circulation vers le « centre-symbolique » : la communauté *flamenca* japonaise

Le premier type de circulation se caractérise par ce que je nomme des forces centripètes³⁷, car il s'agit dans ce cas de se déplacer vers ce qui est considéré comme le lieu d'origine, c'est-à-dire un centre symbolique. J'utilise ici ce terme afin de ne pas essentialiser ce centre *émique* (lieu considéré par les acteurs japonais comme originel), car, comme je l'ai développé dans le chapitre introductif, la constitution de ce centre est

³⁷ Pour reprendre les termes développés par le linguiste et sémioticien Jean-Marie KLINKENBERG dans son ouvrage *La Littérature belge. Précis d'histoire sociale*. Bruxelles, Éditions Labor, coll. Espace Nord, 2005 (qui m'a été conseillé par la doctorante Cécilia Raziano).

le produit d'un processus socialement construit au niveau du discours des acteurs sociaux. Il est de plus renforcé par les acteurs politiques, notamment la *Junta de Andalucía* qui – dans les divers processus de patrimonialisation³⁸ – défend « un lieu d'origine » et valorise « des racines et identités andalouses ». La circulation vers le centre symbolique concerne les personnes « japonaises » ne provenant pas de ce centre et souhaitant par conséquent s'en rapprocher pour les raisons telles que :

- Volonté d'« aller à la source et aux racines » qui représente l'authenticité
- Vivre une expérience sensorielle car le flamenco n'est pas pensé uniquement en termes de musique mais également en termes de culture dans le sens de coutumes, de vie quotidienne et de tradition.

Dans l'ensemble, les artistes et aficionado-a-s japonais-e-s désireux-euses de « boire à la source » se tournent vers les voyages initiatiques en Espagne et principalement en Andalousie, afin d'y rencontrer des *flamencos* natifs, de côtoyer les *maestros* considérés comme traditionnels et authentiques. L'appréciation de l'authenticité des *maestros* entre en jeu au sens de leur légitimité en tant que transmetteurs d'un bien culturel :

« moi je voulais apprendre plus, parce que étant au Japon, on ne peut pas apprendre beaucoup de choses, et en plus pour savoir le flamenco, il faut aller en Espagne, je croyais. Là-bas, il y a les flamencos et les maestros ! J'avais comme maestros de guitare Diego del Gastor, son neveu et Juan del Gastor, ces gens m'ont enseigné »³⁹ Enrique Sakai

Enrique Sakai est parti dans les années 1970 à Madrid où il a passé 6 ans pour apprendre la guitare *flamenca*. C'est le cas également du danseur Shoji Kojima, âgé de 79 ans, qui a passé 10 ans (de 1966 à 1976) en Espagne entre Madrid et Séville pour se former au *baile*. Dans leur cas, on pourrait penser dans un premier temps qu'à leur époque (les années 1960 et 1970) le flamenco n'était pas aussi développé au Japon, et ceci pouvait être un motif pour partir en Espagne. C'est évidemment une des raisons qu'eux-mêmes

³⁸ La *Junta de Andalucía* a entrepris des processus de patrimonialisation du flamenco à diverses échelles. Tout d'abord à l'échelle régionale : en 1997 avec la déclaration des archives sonores de *Niña de los Peines* comme « bien d'intérêt culturel du patrimoine d'Andalousie », puis en 2005 avec la création de l'Institut andalou du flamenco - qui rassemble toutes les politiques publiques andalouses en relation avec l'étude, la recherche, la conservation, l'enseignement et la promotion du flamenco -, et en 2007 avec l'inclusion du flamenco dans la Constitution andalouse – qui expose que le gouvernement andalou possède « la compétence exclusive en matière de connaissance, conservation, investigation, enseignement, promotion et diffusion du flamenco comme élément singulier du patrimoine ». Et enfin à l'échelle internationale avec l'inscription du flamenco à l'UNESCO en 2010.

³⁹ Ma traduction: « *Yo quería aprender más, porque estar en Japón, no se puede aprender muchas cosas, y además para saber flamenco hay que ir a España, yo creía. ¡Allí están los flamencos y los maestros! Yo tenía como maestro de guitarra a Diego del Gastor, su sobrino y Juan del Gastor, esas gentes me enseñaron.* » Enrique Sakai.

mettent en avant. Toutefois, la raison principale reste cette quête d'authenticité liée aux lieux géographiques et leur « culture ».

En effet, bien qu'aujourd'hui la situation montre l'existence de plus de 600 écoles et 80'000 membres inscrits à l'Association Nippone de Flamenco (l'ANIF), les artistes et aficionado-a-s japonais-e-s poursuivent des séjours en Espagne pour « apprendre et s'inspirer des lieux » selon leurs termes. D'ailleurs, certaines institutions privées japonaises comme la fondation MARUWA encouragent ces déplacements en attribuant des bourses d'étude (principalement pour la danse). La directrice de cette fondation m'a dit : « *c'est important que les élèves apprennent des Espagnols, car il faut apprendre avec le cœur, il faut donc aller en Espagne, en Andalousie pour apprendre l'essence même du flamenco, c'est là que ça se trouve* ». Elle me dit aussi qu'elle a conclu des accords avec certaines écoles de Séville, notamment avec la *Fondation Cristina Heeren* où les étudiant-e-s japonais-e-s sont envoyé-e-s.

J'ai pu constater que la plupart des professionnel-le-s, adeptes et aficionado-a-s japonais-e-s attestent donc de séjour(s) voire de plusieurs aller-retours entre l'Espagne et le Japon. C'est ainsi que la danseuse Ayasa Kajiyama (29 ans) me racontait ses multiples voyages dès l'âge de 17 ans. Son premier voyage était à Grenade pour une période d'un mois pendant ses vacances scolaires. Elle était partie avec l'agence japonaise *Iberia* qui organise des packs de voyage avec logement sur place, cours de danse et d'espagnol, ainsi que des spectacles dans les *tablaos* de Grenade. Puis, en 2009, elle reçoit une bourse de la fondation Maruwa pour étudier neuf mois à Séville. A partir de 2010, elle passe quatre années à Séville. Ce type de parcours est fréquent chez les artistes japonais-e-s.

Cette circulation implique que le système de références du flamenco circule jusqu'au Japon. Par exemple, Ayasa me fait remarquer : « *Ici nous avons le même débat infini de savoir si le flamenco est gitan ou payo, on dirait que ça s'est transporté jusqu'au Japon (rires), chacun ici a ses opinions sur cette question, ça crée même des controverses au sein de la communauté flamenca d'ici* ». En effet, l'appropriation des signes culturels de la gitanité et de l'andalousité par les adeptes japonais-e-s s'articule autour d'une adhésion idéologique aux valeurs « originelles » du flamenco. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre 4, le flamenco s'est constitué autour des figures mythiques comme le « Gitan » et l'« Andalou », hérités de la littérature romantique et des études folkloristes du XIXe

siècle. Ces figures sont assimilées au flamenco par l'ensemble de la communauté *flamenca* japonaise. Par exemple, Enrique Sakai assimile le flamenco aux milieux populaires andalou : « *Le flamenco est né de la vie normal (rires). Moi, je voulais savoir les gens normaux, je voulais savoir la vie, comment ils vivent, comment ils mangent et boivent, je voulais voir les gens normaux. Et comment est né le flamenco, comment se fait le flamenco avec les gens normaux* »⁴⁰. La représentation d'Enrique est proche de celle des intellectuels Lorca et De Falla qui assignaient au flamenco une origine populaire. De même que pour une partie des artistes et/ou aficionado-a-s japonais-e-s, la figure du gitan reste un élément central dans la représentation qu'ils ont du flamenco. Enrique me confie : « *Le flamenco c'est un art parfait, car il a tout, il a de la profondeur et beaucoup de sentiments. Il a quelque chose de profond qui vient des gitans* »⁴¹. D'ailleurs, dans le jargon des *flamencos*, le terme *gitano* s'étend pour devenir un autre substantif *gitanería*⁴² qui signifie « ces choses gitanes ». Ce terme *émique* reste très flou et englobe toutes sortes de qualificatifs associés à l'univers imaginaire et symbolique qui entoure les « Gitans ». Par exemple, Enrique parle de « profondeur et sentiments », alors qu'une autre danseuse, Yasuko Kobayashi, y associe plutôt un code esthétique :

*« Pour moi, le flamenco pur vient des gitans, c'est le flamenco jondo, et c'est l'opposé de la danse classique espagnole, et du ballet flamenco. Parce que le ballet flamenco, on travaille le corps, on cherche le mouvement beau et correct. Le flamenco jondo est pur, c'est plus spontané et moins chorégraphié, c'est plus sauvage. On ne cherche pas l'esthétique des mouvements, il ne faut pas que ça soit beau, il faut que ça sorte d'ici (elle me montre son ventre), et les gitans le font de manière plus naturelle. »*⁴³

Toutefois, on remarquera le discours ambivalent de Yasuko Kobayashi. D'un côté, elle assimile le flamenco pur à cet imaginaire symbolique lié à la figure du « Gitan » en l'opposant à la danse espagnole perçue comme classique, très travaillée et

⁴⁰ Ma traduction: « *El flamenco ha nacido de vida normal (rires)! Hay que saber esta vida, de los pueblos andaluces. Yo queria saber la gente normal, queria saber la vida, como se vive, como se come, como se bebe, queria ver la gente normal. Y como ha nacido el flamenco, como se hace el flamenco con la gente normal*».

⁴¹ Ma traduction: «*El flamenco es un arte perfecto, tiene todo, tiene profundidad y muchos sentimientos. Tiene algo profundo de los gitanos*».

⁴² Dans le dictionnaire de la Real Academia española, *gitanería* est défini comme : 1. Caractéristique gitane 2. Réunion ou ensemble de gitans 3. Expression ou fait propre et particulier aux gitans.

⁴³ Ma traduction: « *Para mi el flamenco puro viene de los gitanos, es el flamenco jondo, y es oposición a danza español y ballet flamenco. Porque ballet flamenco, se trabaja el cuerpo, y se busca movimientos bonitos y correctos. El flamenco jondo y puro, es espontaneo, menos coreografía, mas salvaje. No buscamos estética de movimientos, no es necesario bonito, tiene que salir de aquí, y salir emoción, y los gitanos lo hacen de manera mas natural*».

chorégraphiée, dont les mouvements sont soignés et doivent être justes. D'un autre côté, elle considère comme *réel* le lien « entre gitan et flamenco pur ».

Aussi, le système de références au flamenco passe aussi par le souci de « rapporter le bon message », la « bonne tradition » qui est une préoccupation principale pour la communauté japonaise. Enrique Sakai me révèle dès le départ sa passion de collectionner les disques des chanteurs considérés comme traditionnels: « *compré muchos discos, estaba todo el día, estaba loco yo, todos los días buscando discos, y escuchando para acompañar bien, siempre pensaba eso yo. Bueno, desde los 16 años compraba discos de flamenco, pero en España mucho, mucho, mucho (rires)* ». Les disques sont un moyen d'apprentissage répandu chez l'ensemble des chanteurs et guitaristes de flamenco. BRENEL (2006 :62) qui a ethnographié les techniques d'apprentissage et la socialisation des chanteurs de flamenco, met en évidence :

« Ainsi, la "mémoire" orale du flamenco est, en partie, une mémoire enregistrée. En effet, les chanteurs contemporains ont recouru aux disques durant leur apprentissage du flamenco (...). (...) les disques ont joué et jouent un rôle important ; ils constituent une source privilégiée pour connaître les maestros du passé et les canons figés et transmis par eux »⁴⁴

Enrique Sakai me confirme l'importance de ce moyen d'apprentissage :

« Comme je donne des cours de chant, j'écoute et j'écris, et je traduis les paroles et transmets à mes élèves. Et cela aide pour apprendre le chant. On peut écrire mais pas tout. Mais le chant ce n'est pas seulement la mélodie, c'est aussi le cœur, comment tu conduis la voix et cela il faut l'apprendre avec les disques. Il faut écouter beaucoup de fois. D'abord en imitant, puis en écoutant. Après, chacun a sa manière. Mais d'abord, il faut imiter bien et écouter bien »⁴⁵

Aussi, la possession de ce type d'objets donne un certain statut à son propriétaire. En effet, David Palomar invité par Enrique Sakai à l'occasion de la *peña flamenca de Tokyo*, me disait être fasciné par cette collection qu'il considère comme un « patrimoine musical du flamenco ». Cet exemple évoque également l'importance « symbolique » de ces objets. Leur circulation et leur acquisition jusqu'au Japon met en jeu davantage que

⁴⁴ Traduit de: « Así pues, la "memoria" oral del flamenco es, en parte, una memoria grabada. En efecto, los cantaores contemporáneos han recurrido a los discos durante su aprendizaje del flamenco (...). (...) los discos han desempeñado y desempeñan un papel importante; constituyen una fuente privilegiada para conocer a los maestros del pasado y los cánones fijados y transmitidos por ellos ».

⁴⁵ Ma traduction: « Como yo doy clase de cante, yo escucho y escribo, y traduzco la letra y transmitiendo a mis alumnos. Y eso ayuda para saber cante. Se puedo escribir, pero no todo. Pero el cante no solo melodía, es también corazón, como manejas la voz y esa cosa hay que aprender con los discos. Hay que escuchar muchas veces. Primero imitando y después escuchando. Después, cada uno tiene su manera. Pero primero, hay que imitar bien y escuchar bien ».

« Il y a des journalistes japonaises à Madrid et Séville pour prendre les informations réelles en Espagne, qui sont les quartiers où il y a beaucoup d'activités flamenco. Spécialement, nous demandons à la journaliste de Séville qui est la Mecque du flamenco, de nous envoyer des nouvelles chaque mois. Nous pouvons comprendre quels sont les artistes actuels »⁴⁷ Senya Ogura, directeur de la revue Paseo Flamenco

On peut constater à quel point le directeur se préoccupe d'apporter *ce message* d'authenticité provenant de ce qui est considéré comme le lieu d'origine du flamenco : *« récolter des informations réelles en Espagne »*. Ces deux correspondantes japonaises lui envoient une fois par mois toute l'actualité du flamenco espagnol. C'est-à-dire qu'elles assistent aux spectacles, aux festivals, aux *peñas* et *tablaos*. Leurs articles comportent majoritairement des interviews d'artistes espagnol-e-s, des reportages thématiques et des critiques de spectacles ainsi que des actualités sur les divers événements *flamenco*. Une des correspondantes me disait que le public japonais est très demandeur de ce type d'articles. Elle me dit aussi écrire uniquement sur les artistes espagnol-e-s qui se produisent en Espagne, et non sur les artistes japonais-e-s qui viennent en Espagne. Au niveau des contributeurs de la revue, le directeur tient à ce que ce soit des personnes qui *« s'y connaissent »* me dit-il. Il compte sur des personnes comme Enrique Sakai⁴⁸, Shoji Kojima ou encore Wakana Hamada (*aficionada* et flamencologue japonaise) qui prouvent d'une connaissance et d'une expérience du flamenco par le fait qu'ils aient vécu le flamenco en Espagne et qu'ils soient reconnus par leurs pairs espagnols. Pour ces raisons, le directeur considère que la revue est une référence pour la communauté *flamenca* japonaise: *« Pour le monde du flamenco japonais, la revue Paseo Flamenco a été la source de l'information du flamenco espagnol, et aussi des activités pour les aficionados flamencos et les artistes, cela peut être la force motrice introduite dans cette revue »⁴⁹.*

⁴⁷ Ma traduction: *« Hay periodistas japonesas en Madrid y Sevilla para recoger información real en España, que son los barrios que hay muchas actividades flamencas. En especial, a la periodista que vive en Sevilla que es la Meca del flamenco, pedimos a mandar las novedades del flamenco cada mes. Podemos comprender cuales son los artistas destacando ahora ».*

⁴⁸ Enrique est un très grand contributeur de la revue. Il a traduit déjà plusieurs *cantes*, et notamment l'histoire du flamenco dont il tire les sources principales d'auteurs tel que Gamboa, Steingress, Cruces Roldan, Federico Garcia Lorca et Demofilo.

⁴⁹ Ma traduction: *« Para el mundo del flamenco japonés, la revista Paseo Flamenco ha sido la fuente de la información del Flamenco español, y también de las actividades para los aficionados flamencos y artistas, puede ser la fuerza motriz introducida en esta revista ».*

La circulation permet, comme on le voit, de mettre en évidence le haut niveau d'interconnexion entre les différents acteurs et la mobilisation des différents moyens matériels nécessaires à la diffusion des références. Aussi, le flamenco est perçu par mes interlocuteur-trice-s japonais-e-s comme authentique dès lors qu'il provient de ce qui est considéré comme le lieu d'origine.

6.1.2. Circulation vers la « périphérie-symbolique » : les artistes espagnol-e-s

Un deuxième type de circulation concerne les artistes espagnol-e-s. Ceux-ci circulent dans le sens inverse, vers ce que je nomme pour l'instant la « périphérie symbolique ». Tout comme le centre symbolique, la périphérie symbolique est socialement construite selon l'idée que le Japon ne peut être considéré comme un centre « officiel » du flamenco, puisque ce pays n'est pas le « lieu d'origine » du flamenco. Nous verrons par la suite que le Japon peut être également vu comme un centre si l'on considère son capital économique. Une des raisons du déplacement de nombreux artistes espagnol-e-s est l'importante source de revenu et les salaires attractifs au Japon.

Forte demande d'artistes espagnol-e-s de la part de la communauté flamenca japonaise

Pour les artistes espagnol-e-s, les déplacements sont sources de reconnaissance et de crédibilité dans leur activité artistique. Ces déplacements leur permettent deux choses : tout d'abord, nourrir une certaine notoriété, puis pouvoir vivre professionnellement de leur pratique, car ils étendent ainsi les occasions de se produire. Les artistes de grande et moyenne renommée sont appelés et invités à se produire sur la scène flamenco au Japon. Les organisateurs japonais – agences ou particuliers⁵⁰ – engagent ces artistes pour des spectacles ou des tournées. Prenons deux exemples pour illustrer ces cas.

Le premier concerne Enrique Sakai qui tient une *peña* dans son école. Celui-ci a pour coutume d'organiser des concerts avec « *des chanteurs et guitaristes purs* » me dit-il. Lors de mon séjour, j'ai eu l'occasion d'assister à un des concerts qu'il a organisés. Enrique Sakai a invité un chanteur de Cadiz, David Palomar (1977), une figure actuelle importante du chant flamenco. L'événement fut un succès, la *peña* regorgeait de monde.

⁵⁰ Des chanteurs, danseuses ou guitaristes qui individuellement organisent des concerts ou spectacles en invitant une figure du flamenco espagnol.

Le public se composait principalement d'aficionado-a-s japonais-e-s. J'étais l'unique étrangère avec l'ambassadeur d'Espagne invité spécialement à l'événement. Enrique me dit qu'il aime faire venir ce type d'artistes : « *J'ai invité les bons artistes d'Espagne, par exemple Chocolate, Rancapino, Agujetas, des purs ! Comme guitariste, Perico del Lunar, cet homme est encore vivant, pour moi c'est un dieu !* »⁵¹.



Figure 5 Peña Flamenca de Tokyo années 1980 avec Rafael Romero (chanteur), Perico del Lunar (guitariste), Jiro Hamada (actuel président ANIF), Enrique Sakai (guitariste) ⁵²

En effet, Enrique a toujours invité des artistes d'Espagne et non d'une autre provenance. Une valeur symbolique est donnée aux artistes espagnol-e-s de flamenco, ceux-ci sont considérés par leurs homologues japonais comme « authentiques » étant donné qu'ils viennent du lieu d'origine et sont donc vus comme des « produits originaux ». En effet, durant les trois mois passés à côtoyer la scène *flamenca* japonaise à Tokyo, je n'ai pas rencontré d'artistes d'une autre provenance qui étaient invités et engagés par des compagnies, agences ou particulier-ère-s japonais-e-s.

La présence d'artistes espagnol-e-s au Japon représente un certain enjeu pour les artistes japonais-e-s. D'un côté, leur présence au Japon assure aux artistes japonais-e-s un apprentissage de la pratique avec des « *maestros* authentiques ⁵³ ». La plupart des artistes espagnol-e-s donnent également des cours et des stages lors de leur séjour. D'un autre côté, la présence d'artistes espagnol-e-s aux côtés d'artistes japonais-e-s assure aux artistes japonais-e-s une reconnaissance par leurs pairs espagnols et aussi une

⁵¹ Ma traduction : « *He llamado a los buenos artistas de España, por ejemplo Chocolate, Rancapino, Agujetas, de puro no ! Guitarrista, Perico del Lunar, este hombre está vivo todavía, para mí era un dios!* ».

⁵² Ordre de citation gauche à droite, bas en haut. Image tirée des archives personnelles d'Enrique Sakai.

⁵³ Je reprends ici les informations que plusieurs interlocuteur-trice-s japonais-e-s m'ont partagé.

valeur symbolique et marchande. J'explique cela en prenant le cas d'Akemi, danseuse professionnelle qui a ouvert son école de danse. Akemi me confie que c'est très important pour elle d'inviter des artistes espagnol-e-s et de danser avec eux sur la scène, car c'est « *très prestigieux* » me souligne-t-elle. Il y a différentes manières d'acquérir du prestige pour les artistes japonais-e-s, je reviendrai sur cette question dans la deuxième partie de mon analyse consacrée aux stratégies de légitimation. Ce que je souhaite mettre en avant ici est que ce prestige permet d'acquérir également une valeur marchande basée sur un critère d'authenticité, car le prestige accumulé permet aux artistes japonais-e-s d'augmenter le nombre d'élèves ou d'être plus souvent appelés à danser dans les lieux *flamenco* tokyoïtes.

Le deuxième exemple concerne le cas du *tablaos El Garlochi* (anciennement *El Flamenco*). Ce *tablaos* réserve depuis 1967 sa scène principalement aux artistes espagnol-e-s renommé-e-s⁵⁴ (ANTUNEZ 2014 : 164-167). Jusqu'en 2016, Tina Panadero était l'agente de production et de distribution des compagnies espagnoles pour ce *tablaos* durant 35 ans (1981 à 2016). Elle gérait depuis Séville la sélection des artistes espagnol-e-s, danseur-euse-s, chanteur-euse-s et guitaristes. Un entretien avec elle à Séville était donc indispensable pour comprendre les enjeux liés à la diffusion du flamenco au Japon. Elle me confirmait qu'en effet la plupart des artistes qu'elle engageait étaient de nationalité espagnole et ceci pour plusieurs raisons :

« S : Il y avait seulement des artistes espagnols ?

T : Si, bon quelque fois, j'ai envoyé certains artistes qui étaient... euh... étrangers. (...) une fois j'ai envoyé une fille d'Israël, Sharon, une autre fois j'ai envoyé une fille française, Cécilia Romero, mais ce sont des gens qui travaillaient déjà ici dans les *tablaos*, ce n'était pas des gens que tu dis " ah je veux aller et je suis étrangère" cela non ! Tu les vois à un *tablaos* et tu dis bon ok, ou le chef du groupe te dit " je veux prendre celle-ci malgré le fait qu'elle soit étrangère", tu la vois et tu dis ok c'est bon ! Mais, bon c'était une minorité !

S : C'était donc des artistes locaux d'ici [sous-entendu « de Séville »] ?

T : Si, il est évident qu'en 49 ans, il y a eu quelques étrangers, mais on peut les compter sur les doigts d'une main en presque 50 ans.

S : Et la raison était parce que les gens là-bas, les Japonais, voulaient voir des Espagnols ?

⁵⁴ Ce *tablaos* programme en tête d'affiche principalement des compagnies espagnoles de flamenco. Chaque compagnie se produit au *tablaos* pour une durée de 4 mois. A l'occasion, les artistes espagnol-e-s donnent des cours collectifs et privés, ainsi que des stages. ANTUNEZ (2014 : 164-167) a répertorié la liste de l'ensemble des artistes espagnol-e-s venu-e-s depuis 1967.

T : Oui, oui, cela était très important, et ensuite parce qu'ils pouvaient prendre des cours avec eux, ils voulaient prendre des cours avec les Espagnols, de fait Cristina Hoyos s'est lassée de donner des cours, Sara Barras aussi a donné énormément de cours, il y a eu aussi une fois la Pepa Monte, Javier Baron, El Mistela, Belén Maya, Eva La Yerbabuena, beaucoup ont passé par là, tous les grands, quasiment tous, deux ou trois ne sont pas allés, mais parce qu'ils ne voulaient pas et d'autres parce que je ne voulais pas. »⁵⁵

Cet extrait d'entretien nous donne des informations précieuses. Tout d'abord, il nous montre une certaine exclusivité des artistes espagnol-es sur le marché du flamenco. Deuxièmement, les uniques étranger-ères embauché-es ont la particularité d'avoir déjà travaillé ou vécu à Séville – c'est-à-dire le lieu d'origine par excellence du flamenco. La relation que les professionnel-le-s entretiennent avec ces lieux géographiques du flamenco sont déterminants pour être inclus-es dans la sphère professionnelle. Enfin, quant au *tablao El Garlochi* (anciennement *El Flamenco*), Akemi et d'autres interlocuteur-trice-s japonais-es m'ont partagé que ce lieu est considéré par la communauté *flamenca* japonaise comme un haut lieu de référence pour le flamenco, car ils peuvent rencontrer des artistes espagnols et prendre des cours.

Source de revenu liée au label « d'authenticité »

Pour les artistes espagnol-es, l'enjeu du déplacement est double comme je l'ai précédemment évoqué : d'un côté il s'agit d'accroître leur notoriété, et d'un autre côté, d'accroître leur source de revenu en se présentant comme un label d'authenticité. Le cas de Benito, cordouan, qui a immigré au Japon est évocateur de ce phénomène, puisqu'on retrouve au Japon une diaspora espagnole *flamenca*. Benito, danseur repéré dans les concours de danse est très vite engagé en Espagne auprès de compagnies espagnoles de flamenco. Puis, il est repéré à l'âge de 17 ans par la compagnie japonaise de Yoko

⁵⁵ Ma traduction: "S: Si, y ¿eran solamente artistas españoles? T: Si, bueno alguna vez he mandado algún artista que era ... eh ... extranjero. (...) o una vez he mandado una chica de Israel, Sharon, otra vez mandé a una chica francesa, Cecilia Romero, pero son gentes que estaban trabajando ya aquí en tablaos, no gente que te dices "ah yo quiero ir y soy extranjera" pues eso no! Las ve en un tablao y tú dices pues vale o el jefe del grupo te dice "me quiero llevar está a pesar de ser extranjera", la ves, controla y dices vale. Pero vamos eran muy poco. S: ¿Si eran artistas locales de aquí? (sous-entendu Sevilla). T: Si pues claro en 49 años algunos extranjeros sí que ha tenido, pero se puede contar con los dedos de sino de una mano en casi 50 años. S: Y eso es ¿porque la gente allí, japoneses querían ver españoles? T: Si, si eso era muy importante, y luego que además tomar clases con ellos, querían tomar clases con los españoles, de hecho Cristina Hoyos se ha hartado de dar clases, Sara Barras también dio un montón de clases, una vez también fue la Pepa Monte, Javier Barón, El Mistela, Belén Maya, Eva La Yerbabuena, han pasado un montón, todo los grandes, casi todos, dos o tres que no han ido pero porque ellos no han querido ir y otro porque no quería yo."

Komatsubara qui l'engage pour plusieurs spectacles de flamenco au Japon. Enfin, arrive pour lui le dilemme, selon ses mots : il doit choisir entre un engagement au sein de la très réputée compagnie espagnole Maria Pagés ou au sein de la compagnie japonaise Yoko Komatsubara. Le salaire japonais étant plus élevé, il fit le choix de poursuivre avec la compagnie Yoko Komatsubara pour s'assurer une situation confortable et stable avec l'avantage de ne pas avoir trop de concurrence espagnole dans ce pays :

« Moi, je voyais que les choses en Espagne comme danseur étaient très compliquées. Pouvoir manger du flamenco était difficile. En voyant mes amis 15 ou 20 ans plus vieux que moi qui venaient à Cordoba et travaillaient dans d'autres choses, ça m'a fait réfléchir. Je ne voulais pas perdre mon temps, en plus ma famille m'a beaucoup aidé pour être là où j'en suis, ils m'ont financé tous les cours depuis mes 7 ans, et mes parents avaient peu de moyens. Alors, je ne voulais pas gaspiller mon temps dans le flamenco pour le jour suivant travailler dans un autre domaine. Je voulais une opportunité de travail dans le flamenco sur le long terme. On savait que le flamenco était en plein essor à cette époque au Japon, c'était très bien payé et c'était une grande opportunité pour les danseurs. Nous savions que nous aurions beaucoup de travail comme artistes. En plus, j'étais jeune et quand on t'offre un travail très stable dans une compagnie, tu y vas les yeux fermés non ? En plus, avec l'argent que j'ai gagné, j'ai pu offrir une maison à mes parents qui le méritaient pour m'avoir aidé à réaliser mes rêves »⁵⁶ Benito Garcia

Cette partie d'entretien de Benito montre à quel point le Japon offre des opportunités⁵⁷ de travail très intéressantes ⁵⁸ pour les artistes espagnols et devient une nouvelle terre d'accueil du flamenco. En effet, un certain nombre d'artistes sont restés vivre au Japon, se sont mariés à des japonaises, ont eu des enfants, vivent du flamenco et le font par conséquent perdurer hors du « territoire originel ».

⁵⁶ Ma traduction: «Yo veía que las cosas en España como bailar eran muy complicada. El poder comer del flamenco estaba mal. A ver mis compañeros 15 o 20 años mayor que yo que venían a Córdoba y trabajaban en otras cosas, me dio a pensar. No quería perder mi tiempo, además mi familia me ayudo un montón para estar donde estoy, me pagaron todas las clases desde que tenía 7 años, y mis padres son humildes. Entonces, no quería malgastar mi tiempo en el flamenco para el día de mañana trabajar en algo distinto. Yo quería una oportunidad para trabajar mucho tiempo del flamenco. Se sabía que el flamenco estaba en pleno auge en aquel tiempo en Japón, estaba muy bien pagado y era una gran oportunidad para los bailaores. Sabíamos que tendríamos muchos trabajos como artista. Además, era muy joven y cuando te ofrecen un trabajo bastante estable en una compañía te vas con los ojos cerrados ¿o no? Además que con el dinero que gané, pude ofrecer una casa a mis padres que lo merecían por haberme ayudado a alcanzar mis sueños.» (Benito García)

⁵⁷ Tina Panadero me donnait comme référence : un cours privé avec un professionnel au Japon vaut 115 euros (15'000 yens) contre 60 euros en Espagne.

⁵⁸ Le cas de la Chine dévoilé par Tina Panadero est extrêmement intéressant, car il démontre combien la dimension financière est un moteur de diffusion. Depuis quelques années, la fondation de Cristina Hoyos qu'elle dirige tente d'implanter le flamenco en Chine, mais avec quelques difficultés. En effet, les propositions de salaire que font les chinois aux professeur-e-s et artistes espagnol-e-s sont très peu attractives, puisqu'ils sont plus bas qu'un salaire prétendu espagnol. Tina Panadero m'avoue que c'est un grand frein à la diffusion et à l'expansion du flamenco en Chine.

6.2. Les « porteurs de l'authenticité » et le travail des frontières identitaires du flamenco

J'ai présenté les critères d'authenticité réappropriés par la communauté *flamenca* japonaise et analysé la manière dont le système de référence de ces critères circule à travers les personnes et les objets. J'ai démontré que ces références sont partagées par l'ensemble des acteurs espagnols ou japonais. Dans cette partie, j'examine, d'une part, comment les artistes espagnols vont se définir eux-mêmes en tant que groupe et, d'autre part, comment ils vont créer la catégorie d'« artistes japonais » (BARTH 1969 ; JENKINS 1996). BARTH (1969) propose de considérer les « groupes ethniques » comme des catégories d'attribution et d'identification opérées par les acteurs eux-mêmes qui ont la caractéristique d'organiser les interactions entre les individus. Selon lui, les groupes ethniques sont maintenus à travers un processus relationnel d'inclusion et d'exclusion, et à travers différents éléments culturels qu'il nomme « *cultural stuff* » (BARTH 1969 : 15). Ces différents éléments culturels sont mobilisés pour marquer la différence avec les autres groupes et confirmer les similarités à l'intérieur du groupe. Il s'agit donc ici de restituer comment les groupes influencent la manière de sélectionner les traits culturels qu'ils considèrent comme pertinents pour définir l'authenticité du flamenco.

Il ne s'agit pas de prendre les groupes pour acquis. Au contraire, le travail de l'ethnologue est de restituer les stratégies de construction des frontières déployées par les acteurs concernés et non pas de considérer ces regroupements comme des « unités d'analyse » existant en soi et pour soi (BRUBAKER 2006). MUELLER (2010 :37) nous rappelle dans sa posture anti-groupiste que tout regroupement est le produit d'un travail de traçage. Nous verrons donc comment mes interlocuteur-trice-s vont mobiliser certaines catégories pour construire leur appartenance au groupe et pour se considérer comme plus authentiques ou légitimes dans le champ du flamenco. Nous verrons également comment cette authenticité liée aux groupes ethniques est revendiquée et performée par les acteurs eux-mêmes, et comment ces derniers délimitent les frontières de part et d'autre.

6.2.1. *Ethnic boundary work* et le discours dominant « *el flamenco es nuestro* »

Pour beaucoup d'acteurs, le flamenco est rattaché à l'identité espagnole, andalouse ou gitane. La plupart des artistes provenant d'Espagne que j'ai rencontrés définissent le flamenco comme étant « leur » culture, « leur » musique. Le chanteur espagnol D de Cadiz, me définissait le flamenco en ces termes :

« Comme la plupart des flamencos, nous commençons parce que nous sommes nés dans un quartier qui écoute le flamenco, qui a une relation avec le flamenco, et parce que la famille aussi a l'habitude d'écouter la musique flamenco ou au mieux parce qu'un frère ou quelqu'un de la famille joue, chante, donc cette musique est associée à notre vie, dans tous les domaines : familial, quartier, quotidien, tu sais ! (...) C'est notre culture, c'est notre musique et nous avons été élevé avec »⁵⁹

En se définissant comme un « *flamenco* », le chanteur D souligne son sentiment d'appartenance à cette « communauté *flamenca* », et en fait un socle de son identité. Il donne aussi un sens particulier à cette « identité *flamenca* » qu'il rattache soit à un lieu (« *le quartier* »), à une descendance familiale (« *quelqu'un de la famille...* »). Le terme *flamenco* renvoie non seulement au genre musical, mais aussi à un mode de vie, des traditions, des coutumes et au quotidien d'un lieu – ici le quartier (« *barrio* »).

De plus, le « nous » est revendiqué par le chanteur D et participe au processus de différenciation entre les notions de « nous » et d'« eux » proclamées par les acteurs eux-mêmes. JENKINS (1997) et BARTH (1969) nous révèlent que l'*ethnic boundary work* est nécessairement relationnel et provient d'un double processus : l'identification interne et la catégorisation externe. En effet, JENKINS (1996) décrit l'identité sociale collective comme élaborée au sein d'une interaction dialectique de processus de définitions internes et externes. D'un côté, les individus doivent être capables de se différencier des autres en se fondant sur des critères communs et sur un sens de l'appartenance partagé au sein de leur sous-groupe. D'un autre côté, pour qu'une identité collective émerge, ce processus d'identification interne doit être reconnu par les personnes extérieures au groupe. Dans le cadre qu'il définit et pour lequel il donne une description des éléments

⁵⁹ Ma traduction: «*Como la mayor parte de los flamencos empezamos porque nacimos en un barrio que se escucha flamenco que tiene relación con el flamenco, y porque la familia también en casa suele escuchar música flamenca, a lo mejor tiene algún hermano, algún familiar que toca, canta, entonces es una música que está vinculada a nuestra vida, en todos los ámbitos: familiar, barrio, día a día, ¡sabes! (...) es una cultura nuestra, es nuestra música y nosotros hemos criado alrededor de eso*».

internes et externes du processus d'identification collective, JENKINS établit une distinction analytique entre les groupes et les catégories — par exemple, « *une collectivité s'identifiant et se définissant elle-même (un groupe pour soi) et une collectivité identifiée et définie par les autres (une catégorie en soi)* » (1996 : 23). Il affirme que la dialectique interne/externe peut se lire dans l'interaction des processus d'*identification de groupe et de catégorisation sociale* :

« In the practical accomplishment of identity, two mutually interdependent but theoretically distinct social processes are at work: internal definition and external definition. These operate in different ways at the individual, interactional and collective levels. Analyses of ethnicity, particularly within social anthropology, have, however, emphasized internal definition and group identification at the expense of external definition and categorization. » (Jenkins 1994 : 219)

Dans les contextes d'interactions entre artistes espagnol-e-s et artistes japonais, j'ai pu observer que mes interlocuteur-trice-s se positionnaient dans le champ du flamenco par rapport à leur appartenance ethnique. Les acteurs mobilisent différentes « catégories de pratiques »⁶⁰ (BRUBAKER 2001 :69) comme « Japonais », « Andalou », « Espagnol », « Gitan » et construisent leur appartenance au groupe dans une dynamique d'inclusion/exclusion (BARTH 1969). Par exemple, lorsque je demande à Yasuko Sado la raison de son intérêt pour le flamenco, elle me répond en ces termes : « *Japonais et Espagnols, il y a beaucoup de différences, et il y a la distance mais c'est un mystère, parfois je me sens très proche, et quelque chose... ma culture est très similaire, je ne peux pas décrire cette sensation* »⁶¹. Je lui demande alors ce qu'elle entend par « être japonaise », elle me répond en faisant cette distinction entre « être espagnol et être japonais » :

⁶⁰ BRUBAKER (2001 : 69) met en garde contre la grande erreur, à savoir croire que nous sommes face à une classification purement objective, qui permettrait d'analyser les comportements ou idées de tout un ensemble de personnes. Ces catégories de pratiques, qui sont le fruit de l'action quotidienne ou politique de manière très située, à un moment donné, ne doivent pas être considérées comme des « catégories d'analyse » par l'anthropologue. La dérive, ce serait d'utiliser ces notions de race, de sexe, de classe sociale, etc. pour expliquer de manière systématique des façons d'être et de penser des personnes ou des groupes à qui l'on « attacherait » ces étiquettes. Dans ce cas précis, il s'agit plutôt de restituer comment les acteurs utilisent ces catégories pour construire les frontières symboliques et sociales.

⁶¹ Ma traduction: "*Japoneses y Españoles hay mucha diferencia, y hay distancia, pero es un misterio, a veces siento muy cerca, y algo... mi cultura es muy similar, no puedo decir esa sensación*".

« La manière de s'exprimer est différente, très différente entre les Espagnols et les Japonais. Normalement, les Japonais ne sont pas comme les Espagnols et pas comme les danseuses, parce qu'ils [les Japonais] ont des manières très douces et toutes les choses sont plus douces au Japon... on ne tape pas le sol, on ne fait pas tant de bruit, on est toujours très tranquille et très doux pour tout. Je suis dans mon quotidien très japonaise, mais quand je danse c'est une autre vie. (...) Le flamenco est une culture d'Espagne, il y a beaucoup de distance avec le Japon, et je ne pensais pas que je pourrais apprendre le flamenco, je ne pensais pas pouvoir danser »⁶²

Ici, Yasuko met en avant des traits culturels qu'elle associe à la « culture japonaise » - la douceur, la tranquillité, l'introversion en les opposant au flamenco (qu'elle associe à nouveau à la « culture espagnole ») puisque selon ses dires, elle « ne pensai[s]t pas pouvoir danser ». Aussi, elle semble faire une distinction entre deux identités : celle de son quotidien où elle dit se sentir « *très japonaise* » et celle de la danse où elle s'affirme comme « *bailaora* »⁶³.

Cette partie ethnographique rend bien compte de la manière dont les acteurs utilisent quotidiennement ces catégories ethniques dans la dynamique performative des processus identitaires. MUELLER (2010 : 50) cite Gerd BAUMANN et son ethnographie des processus identitaires « ethnique » et « culturel » à Londres dans *Contesting Culture* (2006). Il souligne que : « l'usage de la *culture*, la mise en italique renvoyant à l'usage vernaculaire et indigène du terme, est omniprésente et fondamentale dans l'organisation des rapports humains et dans les processus identitaires. » En effet, les acteurs s'inscrivent de manière générale dans des processus d'identification et de catégorisation, et tracent constamment des frontières pour y regrouper d'autres agents. Dans cette perspective, j'ai pu constater que certains artistes espagnol-e-s dans un contexte différent s'identifieront à d'autres catégories ethniques. Par exemple, entre artistes espagnol-e-s, ces derniers s'identifient et se catégorisent par rapport à leur provenance locale : Séville, Cadix, Estrémadure, Madrid, et non plus par rapport à leur nation, l'Espagne. On perçoit donc que les frontières fluctuent selon les contextes et se définissent toujours par rapport à la situation mise en jeu. BRUBAKER (2001 : 77) parle de « subjectivité située », c'est-à-dire que nous nous situons par rapport à d'autres à un moment donné. Nous nous « localisons » et nous localisons les autres dans un « espace social ». En fonction des

⁶² Ma traduction: "Es muy diferente manera de expresión, muy diferente españoles y japonés. Normalmente japonesas no son como españoles y no como bailaora porque manera más suave y todas las cosas más suaves en Japón... no tocar suelo, no tanto ruido, siempre más tranquila y más suave para todo. Yo soy día normal muy japonesa, pero cuando yo bailo otra vida. (...) Flamenco es una cultura de España, hay mucha distancia de Japón, y yo no pensaba que yo puedo aprender flamenco, y no pensaba que puedo bailar."

⁶³ Terme pour définir les danseuses de flamenco (voir le glossaire).

autres et de la place qu'on leur donne, nous nous positionnons. C'est donc toujours en relation, et non pas dans l'absolu que nous nous définissons nous-mêmes et les autres. Les frontières des groupes ne vont donc pas de soi, elles sont construites par les acteurs eux-mêmes et se basent sur ce que BARTH (1969 : 15) nomme « *the cultural stuff* » qui est mobilisé pour créer, maintenir ou contester les frontières.

Dans l'étude de cas qui nous concerne, plusieurs éléments sont mobilisés dans la construction de frontières claires (*bright boundaries* ALBA 2005) entre les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s : la langue, la culture, la tradition, les modes de vies, le lieu géographique sont des « *cultural stuff* » invoqués par les acteurs. Ces derniers mettent en avant ces traits culturels considérés comme des critères d'authenticité pour construire les notions du « nous » et « eux » et fabriquer ainsi la légitimité d'un groupe par rapport à l'autre. En effet, les artistes espagnol-e-s se positionnent dans le champ du flamenco comme les porteurs de l'authenticité. Nous allons voir comment ils légitiment cette position, de quelle manière ils disqualifient les artistes de l'« autre groupe » et dans quelles circonstances se produit ce phénomène.

6.2.2. Mobilisation des notions de culture, d'ethnicité et de territoire comme « *cultural stuff* » dans la construction des frontières du flamenco

Si les artistes espagnol-e-s, comme nous l'avons vu, s'identifient et se définissent eux-mêmes en termes de groupe basé sur la croyance en « leur » culture ou « leur » musique, ils identifient et définissent les autres en termes de catégorie :

« Pour elles⁶⁴, sentimentalement le flamenco les aide à s'exprimer, c'est une culture très fermée, ça leur coûte beaucoup aux Japonaises de s'exprimer sentimentalement alors elles sont... il y a un peu de tabou, alors l'outil du flamenco, je veux dire que le succès qui fait que ce soit la deuxième puissance du monde avec le plus de flamenco est lié à la question de l'expression des sentiments, ça c'est le succès du flamenco au Japon, et ça a été pour elles une manière de sentir et d'exprimer des choses qui dans la vie quotidienne ne peuvent pas se faire parce que la société n'est... est particulière. »⁶⁵

⁶⁴ Il me parle de ses élèves danseuses.

⁶⁵ Ma traduction: «*Para ellas sentimentalmente el flamenco les ayuda a expresar, es una cultura muy cerrada, le cuesta mucho expresarse sentimentalmente a las japonesas pues están... hay un poquito de tabú entonces el herramienta del flamenco, digo que el éxito de que sea la segunda potencia del mundo con más flamenco es el tema de que expresa sentimientos es eso el éxito y ha sido bien para ellas, como una forma de sentir y poder expresar cosas que en la vida cotidiana no pueden expresar porque la sociedad, no... no ... es muy particular*» (Danseur espagnol J).

Ce type de discours contribue à la stéréotypisation de ce qui est perçu comme japonais. Dans ce discours, la « culture japonaise » est considérée comme inexpressive et le danseur J sous-entend à l'inverse que « sa » culture serait à l'opposé. Toutefois, la création de ces frontières implique la participation des membres des deux côtés de la frontière. Comme vu plus haut, JENKINS présente la construction des frontières comme nécessairement relationnelle et comme un processus bilatéral d'identification interne et de catégorisation externe (DUEMLER & al. 2010 : 20). Prenons l'exemple du discours de Yasuko Sado qui a assimilé et intégré ces critères comme faisant partie de « sa culture japonaise ». Yasuko, dans un deuxième entretien, identifie et s'identifie à ce qu'elle considère comme étant la « culture japonaise » :

« Pour exprimer quelque chose nous avons une autre manière d'exprimer, pas directe. Dans notre culture, toutes les choses ne sont pas directes. Une chose curieuse, quand nous donnons de l'argent à quelqu'un, nous le mettons toujours dans un sac, et nous le donnons. Mais mes amis espagnols me disent : "pourquoi dans un sac ? On ne voit pas combien ?" Mais, notre culture est comme ça, les choses ne sont pas directes. Il y a quelque chose, un papier, une pause, il y a une chose. Mais le flamenco est très direct et c'est très différent. »⁶⁶

Yasuko confirme la frontière ethnique en catégorisant le « nous Japonais » et les « autres Espagnols » et en mobilisant l'idée spécifique autour de la différence culturelle liée à l'ethnicité. On constate également que par extension elle assimile le flamenco à la culture espagnole qu'elle considère comme une « culture directe ». Dans ce sens, Yasuko et le danseur J confirment cette frontière symbolique entre « Espagnols et Japonais » dans le champ du flamenco, et réifient mutuellement les catégories « Japonais » et « Espagnol ». Toutefois, on notera que les acteurs donnent un sens légèrement différent au « *cultural stuff* » : le danseur J assimile la culture japonaise à l'inexpressivité alors que pour Yasuko, il s'agit plutôt d'une manière différente de s'exprimer entre « Japonais » et « Espagnols », les « Japonais » s'exprimeraient de manière indirecte alors que la « culture espagnole » est perçue comme très directe.

Le chanteur D insiste sur cette différence culturelle qui transparaîtrait dans l'expression corporelle. Il qualifie l'expression corporelle des Japonais comme étant « *froide* » et « *inexpressive* » :

⁶⁶ Ma traduction: "Para expresar algo nosotros tenemos otra manera de expresar, no directo, nuestra cultura todas las cosas no es directo. Algo muy curioso cuando damos dinero a alguien, nosotros siempre en bolso y para pagar dinero siempre nosotros en bolso y le doy dinero. Pero mis amigos españoles, me dicen: ¿porqué siempre en bolso? ¡no se ve cuanto! Pero nuestra cultura es así, todas las cosas no directo. Hay algo un papel, hay una pausa, hay una cosa, hay algo. Pero el flamenco es muy directo, y eso muy diferente".

« Ils sont très loin aussi ! La danse, ils savent des pas, ils font des choses, mais ... ils peuvent être des bons danseurs classiques ici, mais le flamenco est très compliqué, il y a des danseuses où tu te dis "oui, oui !", mais... il y a des gens qui dansent bien mais tu te dis qu'il manque quelque chose ! Il manque la rage, le vécu, l'expression ! C'est beaucoup de chose, l'expression sur le visage, le sentiment, c'est qu'en fait ce truc de l'expression corporelle, les Japonais n'ont pas d'expression corporelle, ils sont un peu froids, alors c'est compliqué ! Tu peux danser, mais si tu ne communique rien avec le visage ou avec les mains, alors c'est compliqué je te dis ! Ils ont une bonne technique, mais ils sont encore loin et ils doivent en être conscients, et je crois qu'ils le sont, ils doivent rester humbles »⁶⁷

Le chanteur D renforce une représentation spécifique autour des « Japonais » et réifie les deux catégories ethniques autour de la notion d'expression corporelle et émotionnelle liée à « une culture ». Le corps et ses techniques au sens maussien présentent également un marqueur fondamental des compétences *flamencas* à posséder, et par conséquent sont aussi utilisés pour construire les frontières symboliques entre les acteurs.

Un autre élément lié à la notion d'ethnicité et mobilisant une classification forte est la question de la langue. Le danseur espagnol J insiste sur la langue du flamenco comme élément primordial de la pratique et affirme que : *« le flamenco est andalou, pas même castellan, c'est andalou. Il y a des choses qui au moment de se raconter n'ont pas la même force si on les dit en castellan que si on les dit en andalou. Le langage du flamenco est andalou⁶⁸»*. La langue est utilisée par extension pour construire les frontières symboliques entre le « nous » et le « eux ». Le danseur espagnol J poursuit en disant : *« Je suis partisan que la personne qui veut danser le flamenco pour de vrai et veut se dédier professionnellement doit, a l'obligation d'apprendre la langue. Parce que la langue dans laquelle je suis en train de te parler c'est l'espagnol, et celui qui va te chanter est espagnol. Je n'ai jamais vu de flamenco qui te chante en anglais ou japonais⁶⁹»*.

⁶⁷ Ma traduction: *“También están muy lejos! El baile, ellos saben pasos, hacen cosas, pero ... pueden ser buenos bailarín clásico aquí, pero es que el flamenco es muy complicado, hay bailaora que tú dices “si, ¡si!”, pero hay gente que bailan bien, pero dices tu allí falta algo! ¡Falta rabia, vivencias, expresión! Es que es mucha cosa, la expresión en la cara, el sentimiento, es que de hecho eso es expresión corporal y los japoneses no tienen expresión corporal, un poco frío eso, entonces es complicado. Tu puedes bailar, pero si no comunicas nada con la cara o con las manos entonces es complicado por eso te digo. Tienen buena técnica todo eso, pero están lejos, y eso tienen que ser consciente, y yo creo que ellos lo son, tienen que ser humilde”*.

⁶⁸ Ma traduction: *«El flamenco es andaluz, ni siquiera castellano, es andaluz! Hay cosas que a la hora de contar no tiene la misma fuerza si lo decimos en castellano que si lo decimos en andaluz»*.

⁶⁹ Ma traduction: *«Yo soy partidario que la persona que quiera bailar el flamenco de verdad y quiera dedicarse profesionalmente, tiene la obligación de aprender el idioma. Porque el idioma en la cual te estoy cantando es en español y el que te va a cantar es español. No he visto ningún flamenco que te cante en inglés o en japonés»*.

Dès lors, la norme de la langue permet également de tracer une frontière entre les artistes japonais-e-s professionnel-e-s et les amateur-trice-s :

*« Il y a beaucoup de différences entre les Japonais qui parlent espagnol et ceux qui ne le parlent pas, ça oui c'est très important pour le flamenco, beaucoup ! Tant pour danser bien que pour savoir bien ce qu'ils sont en train de faire et pouvoir sentir pour de vrai ! Parce que si tu ne comprends pas ce que le chanteur est en train de chanter, tu écoutes seulement des mélodies non ? Tu écoutes lali lala lalo, lalaloü. Mais tu ne sais pas ce qu'on est en train de te dire par conséquent c'est compliqué que tu sentes quelque chose, tu peux sentir la musique, non ? Mais le flamenco, ce que réellement on raconte dans chaque palo est que nous voulons exprimer quelque chose, et cela s'exprime à travers la tonalité de ce que joue le guitariste, mais surtout ce que te dit le chanteur. »⁷⁰
Danseur J*

La langue fonctionne alors comme frontière symbolique, mais également comme frontière sociale au sens de LAMONT & MOLNAR (2002 :168) : *« objectified forms of social differences manifested in unequal access to and unequal distribution of resources and social opportunities »*. En effet, l'apprentissage de la langue donne le droit de revendiquer une certaine crédibilité dans le champ du flamenco. Cette frontière produit une hiérarchisation aussi bien qu'une légitimation à exclure ou disqualifier les artistes japonais. Comme le présente le danseur J, la langue joue un rôle important dans l'apprentissage du flamenco, car l'apprentissage des mouvements passe aussi par le langage. Dans cette perspective, nous pouvons citer LAHIRE pour qui l'apprentissage de pratiques corporelles dépend étroitement du langage dans son sens large. En prenant l'exemple du cas de la boxe chez WACQUANT, LAHIRE (2005 : 193) constate : *« on remarquera que l'univers social de la boxe ne peut être intégré qu'à travers une série de pratiques indissociablement corporelles et langagières »*. Il déduit ainsi que : *« comme l'incorporation des habitudes liées à la pratique de la boxe, les recherches qui portent sur des autres pratiques corporelles constatent la présence polymorphe et plurifonctionnelle du langage »* (ibid : 195). De même, FAURE (1999 :82), s'appuyant sur la thèse de LAHIR, développe ce lien étroit entre corps et langage dans le cas spécifique de la danse. Elle affirme (ibid) : *« les processus d'incorporation des savoir-faire du danseur sont indissociables de pratiques langagières, sans pour autant associer la pratique de la danse*

⁷⁰ Ma traduction: *«Hay muchas diferencias entre las japonesas que hablan español y las que no hablan español, eso sí que es muy importante para el flamenco, ¡mucho! Tanto para bailar bien como para saber bien lo que están haciendo y poder sentir de verdad. ¿Porque si tu no entiendes lo que está cantando el cantaor, escuchas melodías no? Escuchas lali lala lalo, lalalo ! Pero no sabes lo que está diciendo por lo cual es complicado que tu sientas algo, ¿puedes sentir la música? no? Pero el flamenco lo que realmente contamos en cada palo es que queremos expresar algo, y eso se expresar a través de la tonalidad de lo que está tocando el guitarrista, ¡pero sobre todo lo que te dice el cantaor! »*.

à un langage (une langue, un discours, une rhétorique). Dit autrement, les séances de danse, parce qu'elles sont des formes particulières de relations sociales, mettent en jeu des pratiques langagières dans chaque moment de l'apprentissage ».

En effet, durant les exercices pratiqués en cours auxquels j'ai assisté, les pratiques langagières renvoient à des marqueurs d'action indiquant les directions ou les positions (*colocarse*), ainsi qu'à des catégories d'action (*planta, tacon, golpe, marcaje*) mêlées à des noms de pas qui possèdent une certaine rythmique et sonorité (*chaflan, escobilla, subida*). Pour apprendre un mouvement aux élèves ou pour les corriger, le danseur J utilise durant ses stages non seulement ce lexique spécifique, mais il développe également des explications faisant référence à des émotions ou des conseils :

« Le bon professeur ne doit pas seulement enseigner des pas. Dans une classe privée, par exemple, si tu ne sais pas la langue c'est compliqué, je te dis : "ça c'est le pas, mais tu dois sentir ici plus de force, tu dois être plus dramatique, mais sans me regarder, mais toi cherche-toi ! Pense à un événement de ta vie!". Et moi je dois essayer de sortir cette émotion de toi. Ou si je te fais une danse de type guarijía, je dois sortir en toi une sensualité et je dois la sortir en te racontant des choses, et si tu n'es pas capable de comprendre ce que je te dis comme mots, alors on ne peut pas faire ce travail. »⁷¹

De plus, les conventions musicales du flamenco veulent que la danse se calque sur le chant pour pouvoir interpréter les différentes émotions des *palos* (tristesse, joie, colère). Par exemple, le chant d'une *seguriya* évoquera le plus souvent la mort et le deuil, et par conséquent selon les codes de la pratique la danse devra s'adapter à l'émotion que véhicule le chant. Dans ce sens, la langue peut fonctionner comme frontière sociale, puisque l'apprentissage dépend en partie de la circulation de ces objets discursifs (notamment les paroles du *cante*).

La langue fonctionne aussi comme élément disqualificateur. Nous l'avons vu, certains défendent la connaissance de la langue comme une exigence pour entrer et être considéré comme professionnel et *flamenco*. Pour la pratique du chant, la langue redouble d'importance. Dans un entretien avec le chanteur espagnol D, celui-ci me confiait à quel point il considérait que la langue est essentielle pour la pratique :

⁷¹ Ma traduction: «Entonces el buen maestro no solo tiene que enseñar pasos. En una clase particular, por ejemplo, si no sabes el idioma es complicado, yo digo: "pues esto es el paso, pero tú tienes que sentir aquí más fuerza, tienes que ser más dramático, pero no mirarme, pero tu ¡búscate! ¡Piensas una parte de tu vida!". Y yo tengo que intentar sacarte una emoción. O si yo te monto un baile por guarijía yo tengo que sacarte una sensualidad y yo tengo que sacártela contándote cosas, y si tú no eres capaz de entender lo que yo te digo como palabras, entonces no podemos hacer este trabajo».

« Ça paraît très superficiel l'accent, pfff..., c'est super artificiel, ils n'ont pas les mélismes, c'est très difficile. Je connais seulement à une fille qui s'appelle Yuka qui a vécu à Jerez durant une année et cette chanteuse a quelque chose qui se différencie, qui y ressemble plus, ça se voit, mais ça ressemble plus, elle a ce quelque chose, elle a quelque chose. Mais, s'ils ne vont pas vivre là-bas ! D'abord, ils doivent apprendre à parler espagnol, non ils doivent apprendre l'andalou ! Parce que le flamenco est andalou, c'est la langue andalouse : le langage coupé, le mot ce n'est pas Cadiz, c'est Caí! on utilise beaucoup de mots andalous et gitan aussi, il y a un mélange. »⁷²

En effet, avoir les compétences linguistiques nécessaires pour parler la langue correctement avec son accent et connaître son lexique (les termes spécifiques au dialecte andalou ou encore les mots gitans du *caló*) est une condition nécessaire pour être crédible et paraître authentique. Le chanteur D donne l'exemple de Yuka qui maîtrise la langue et le chant et qui, pour lui, « se rapproche » de ce qui est considéré comme *el cante*. Toutefois, le chanteur D maintient Yuka de l'autre côté de la frontière, celle-ci n'étant pas totalement intégrée et assimilée malgré ses compétences linguistiques et vocales. Aussi, lorsqu'il me parle de l'apprentissage et de la transmission du savoir au niveau du chant, il me dit que « *bien qu'il ait les quatre aspects : le compás, la langue, les accords et le rythme. Ils peuvent apprendre quelque chose du flamenco mais ils seront toujours loin derrière par rapport à nous, ils n'ont pas ce que nous avons et ils doivent en être conscients* ».

Comme nous le constatons dans ces différents discours, la construction des frontières ethniques entre artistes espagnol-e-s et japonais-e-s n'est pas basée uniquement sur la différence mais aussi sur l'exclusion des artistes japonais dans la sphère professionnelle. Les artistes japonais-e-s éprouvent des difficultés à être considérés par leurs pairs espagnols comme étant aussi des professionnel-le-s et des « vrai-e-s *flamenco-a-s* » et pouvant également posséder les critères d'authenticité exigés par la pratique.

Enfin, un autre type de frontière est revendiquée, cette fois en lien avec le territoire. Pour reprendre les termes de LAMONT & MOLNAR (2002 :181), il s'agit de *spatial boundaries*. En effet, les termes de culture et d'ethnicité sont souvent associés de manière systématique dans le sens commun, voire même au sein des disciplines de la sociologie

⁷² Ma traduction: «*Si se ve muy artificial el acento, pfff... eso es super artificial, no tienen los melismas, es muy difícil. Solamente conozco a una chica que se llama Yuka – no me recuerdo el apellido ahora - que vivió en Jerez durante un año y esa cantaora tiene algo que se diferencia, se asemeja más, se nota pero se asemeja más, tiene una cosilla, tiene algo ya. ¡Pero bueno si ellos no se van allí a vivir! Primero tienen que aprender a hablar español, no tiene que aprender andalú, porque el flamenco es andalú, es la lengua andaluza, el lenguaje cortado, la palabra, ¡no es Cádiz es Caí! ¡Se utiliza muchas palabras andaluzas y palabras gitana también, hay una mezcla!*».

et de l'anthropologie⁷³, à un territoire national. Ceci contribue à la réification de l'isomorphisme entre espace géographique et espace culturel homogène, alors que le lien associant l'espace national à une culture particulière n'est en fait que le résultat d'activités politiques et discursives, de processus de naturalisation inlassables (GUPTA & FERGUSON 1992 ; WIMMER 1996). Sur le terrain, les acteurs interrogés participent à cette réification dans le champ du flamenco.

En effet, l'argument récurrent des artistes espagnol-e-s est que les artistes japonais-e-s n'ont pas le même niveau ou sont considérés comme « étant en retard ». Lors de l'entretien avec le chanteur espagnol D, je lui demande si ce phénomène qu'il observe n'est pas dû au fait que certains Japonais commencent à apprendre plus tardivement. Il me répond :

«D : Bon, il y a des gens qui ont déjà beaucoup d'années derrière eux, depuis jeune, mais c'est difficile d'arriver au même niveau qu'un Espagnol parce qu'ils doivent vivre de manière intense tous les domaines, tu sais, alors pour ça, il faut vivre là-bas, vivre toute la vie là-bas !

S : En Espagne ou en Andalousie ?

D : oui en Andalousie, surtout en Espagne, mmh surtout en Andalousie! Bon il y a aussi du bon flamenco à Barcelone et Madrid. Ils doivent vivre là-bas pour obtenir quelque chose, pour obtenir quelque chose (il accentue le quelque chose) ! Parce que nous, nous avons déjà toute la vie là-bas et je pense que quand je serai vieux, je me dirai qu'il me reste encore beaucoup, et eux le triple ! Alors si eux ne vont pas vivre là-bas, jamais ils n'obtiendront quelque chose de vrai, c'est vrai ça ! »

Deux éléments ressortent de cette citation. Le lieu géographique est perçu comme un marqueur d'authenticité soit parce qu'on y est né, soit parce qu'on y a vécu un long laps de temps. Par conséquent, le fait de ne pas y être né ou ne pas y avoir habité est un élément disqualificateur. Ce qui donne une crédibilité dans la sphère professionnelle pour les artistes non espagnol-e-s est le fait d'avoir vécu sur une période prolongée dans les lieux considérés comme le centre-symbolique du flamenco comme Séville ou Jerez. Le chanteur D me souligne : *« je connais une fille canadienne qui danse incroyablement et vit à Séville, Chloé elle s'appelle, elle a un sens du rythme ! Elle a passé toute sa vie là-bas. Elle est partie quand elle était jeune, elle vit là-bas, alors elle le fait déjà de manière plus naturelle »*⁷⁴. D'autres revendiquent l'espace géographique comme expérience

⁷³ Le discours et la démarche anthropologiques ont longtemps souffert d'une tendance au « nationalisme méthodologique » comme l'ont souligné différents auteur-es : Wimmer 1996 ; Gupta & Ferguson 1992 ; Wimmer & Glick Schiller 2002.

⁷⁴ Ma traduction: *«conozco a una chaval canadiense que baila increíble vive en Sevilla Chloe tiene un sentido y un punto lleva toda la vida viviendo allí. Se fue joven y vive allí, entonces pues lo hace ya de una manera muy natural»*.

sensorielle qui permettrait de se rapprocher au plus près d'une certaine authenticité de la pratique, c'est le cas du danseur espagnol J :

« Quand ils voyagent en Espagne, ils respirent, ils peuvent respirer l'ambiance. Au final, le flamenco sont des expériences, alors s'ils ne les expérimentent pas c'est difficile, non ? Quand ils vont en Espagne, ils expérimentent la réalité, ils vivent la réalité, ils sentent la réalité (...). Il faut aller aux racines, si je veux manger un bon sushi, c'est au Japon. Je peux manger un bon sushi à Madrid mais le maître sushi, se trouve ici. Tu peux apprendre le flamenco à Madrid, mais le goût est au Sud. Au Sud, se trouve la terre, la graine et il y a les arbres »⁷⁵

Relevons que certains lieux géographiques comme la France par exemple ne sont pas perçus comme « différents ». Les frontières symboliques avec les artistes français sont plus floues et l'argument avancé pour défendre cette position est le lien à la tradition :

« S : Tu penses la même chose pour d'autres pays par exemple ? Comment se fait le flamenco en France ou en Italie ?

D : Le fait que... la France est un pays spécial, il a beaucoup de culture flamenca, il a vécu le flamenco depuis beaucoup d'années. Les premiers enregistrements importants de flamenco viennent de France, d'une compagnie française, alors la France est très liée déjà au flamenco, avec les films et les disques. Et il est vrai qu'il y a pu avoir un chanteur français, mais la plupart des Gitans au mieux, ça c'est possible la partie gitane française qu'il y ait des chanteurs et danseurs bons ! Mais, je te dis la plupart sont Espagnols ! »⁷⁶

6.2.3. Hiérarchisation, légitimation et disqualification

Ce travail des frontières n'est pas neutre, il implique un ordre hiérarchique où les artistes appartenant à la catégorie "espagnol" sont perçus comme plus légitimes et supérieurs artistiquement que ceux appartenant à la catégorie « japonais ». Nous avons vu précédemment que ces frontières se construisent dans l'interaction et de manière relationnelle et les exemples de Yasuko, du danseur J et du chanteur D sont des exemples représentatifs de mon terrain, car j'ai pu observer ces mêmes attitudes chez mes autres interlocuteurs « espagnols » et/ou « japonais ».

⁷⁵ Ma traduction: «Cuando viaja a España respiran, pueden respirar el ambiente, ¿al final el flamenco son vivencias por lo menos que yo te cuente si no lo experimentamos pues es difícil no? Cuando van a España experimentan una realidad, viven la realidad, huelen la realidad. (...) Hay que ir a la raíz, si yo quiero comer un buen sushi pues es en Japón puedo comer un sushi en Madrid, pero el maestro sushi está aquí. Puedes aprender flamenco en Madrid sí, pero el sabor esta abajo. Abajo es donde hay la tierra, la semilla y están los arboles».

⁷⁶ Ma traduction: S: pero tu opinas lo mismo por ejemplo otro país, como si se hace flamenco en Francia, ¿en Italia? ¿Notas la misma diferencia? D: el hecho que... lo en Francia es un país especial, tiene mucha cultura flamenca, ha vivido el flamenco desde mucho tiempo. Las primeras grabaciones importantes de flamenco vienen de Francia, de una compañía francesa, entonces Francia está muy vinculada con el flamenco, con la película y los discos. Y es verdad que ha podido tener un cantaor francés, la mayor parte gitano a lo mejor, eso si la parte gitana francesa hay cantaor bueno y bailar también hay! ¡Pero ya te digo la gran mayoría son españoles!

Cette hiérarchisation est visible dans les entretiens que j'ai effectués avec mes interlocuteur-trice-s tant espagnol-e-s que japonais-es. C'est le cas d'élèves japonaises d'une école qui m'affirment privilégier les spectacles d'artistes espagnol-e-s plutôt que d'artistes japonais par soucis « d'authenticité ». Par conséquent, elles disqualifient les artistes japonais sur l'idée que ceux-ci/celles-ci ne proviennent pas du « lieu d'origine⁷⁷ ». En effet, pour mes interlocutrices japonaises, le critère ethnique est considéré comme une garantie d'authenticité, et elles soulignent une préférence pour un transmetteur qui incarne l'origine andalouse et/ou gitane.

Dans l'entretien du chanteur espagnol D, ce dernier me raconte qu'il a commencé à venir travailler au Japon avec la compagnie Cristina Hoyos qui avait des contacts avec deux compagnies japonaises connues par les milieux professionnels espagnols : la compagnie Shoji Kojima et Yoko Komatsubara. Ces deux artistes japonais sont reconnus par le milieu professionnel espagnol car ils ont passé tous deux une longue période en Espagne durant les années 1960 et 1970. Aussi, le chanteur D souligne : « *ce sont les compagnies connues au Japon car elles ont travaillé avec les plus grands maîtres du flamenco et les meilleurs, Javier Latorre, Antonio Canales, Miguel Poveda, Naranjito Lebrijano, Chicuelo* ». Le chanteur D n'évoque aucun-e artiste japonais-e qui aurait travaillé dans ces compagnies. Celles-ci ont une reconnaissance car elles se sont entourées d'artistes espagnol-e-s reconnus du milieu du flamenco :

« S: Alors ils collaborent avec les artistes espagnols?

D: ils n'ont pas d'autre choix! Ils savent que c'est notre culture, et s'ils veulent avoir quelque chose de vrai, alors ils doivent compter sur nous parce que c'est notre musique et nous avons grandi avec elle. La vérité c'est que cela ne signifie pas que nous soyons meilleurs qu'eux, ni moins bons, mais nous l'avons écouté depuis petit, alors ça nous vient plus naturellement ! »⁷⁸

Ce que nous pouvons constater dans cet extrait est que le chanteur D est en train de produire un système de domination en plaçant la notion d'authenticité au-dessus de la notion de qualité. Les artistes japonais pour produire un « vrai » flamenco dépendraient de la collaboration des artistes espagnol-e-s. En effet, en soulignant le fait que les artistes

⁷⁷ « lieu d'origine » = terme émique qui signifie « considéré comme le lieu d'origine par mes interlocuteurs ».

⁷⁸ Ma traduction: « S: ¿entonces colaboran con artistas españolas? D: no tienen más remedio, es que ya saben que es una cultura nuestra y si quieren tener algo de verdad pues tienen que contar con nosotros porque es nuestra música y nosotros pues hemos criado alrededor de eso. Verdad eso no significa que seamos mejor que ellos ni mucho menos, ¡pero hombre! lo hemos escuchado desde niño entonces nos lo hace más natural, esa la cosa. »

« n'ont pas d'autre choix » que de collaborer, il se positionne au-dessus d'eux et marque un rapport de pouvoir et de domination. Le mécanisme de formation des frontières symboliques et sociales produit l'inégalité des groupes. Aussi, le chanteur D fait une distinction entre « être bon » et « être naturel ». Selon lui, les artistes japonais peuvent « être bons » mais le flamenco ne leur serait pas « naturel ». On constate ici un travail de naturalisation et d'essentialisation effectué par ce dernier, visant à gommer le caractère processuel du flamenco qui relève plutôt d'une socialisation et d'un apprentissage à ce monde. De plus, il présente l'existence du regroupement ethnique comme étant naturelle, c'est-à-dire possédant une essence propre et des frontières claires qui iraient de soi. Les acteurs effectuent ainsi un travail de réification, de substantialisation et d'essentialisation des groupes.

Les artistes espagnol-e-s sont élevés au rang de « porteur d'authenticité » car ils appartiennent au lieu et à la culture d'origine du flamenco, ce qui leur permet de maintenir cette position dominante dans le champ du flamenco. Le chanteur D souligne son argument en décrivant le contraste entre la production japonaise et espagnole :

« Au niveau de la production artistique, ils sont loin ! Je veux dire que professionnellement ils sont bons et les théâtres... et ils sont méticuleux, mais artistiquement il y a beaucoup de différences, pas peu, mais beaucoup ! C'est clair, que là-bas un enfant de 15 ans ou 8 ans peut danser une alegría et peut danser beaucoup mieux que n'importe quel professionnel Japonais ! Et n'importe quel chanteur de là-bas débutant chante déjà mieux qu'un professionnel ici. Ce n'est pas une chose que je découvre moi, c'est évident ! »⁷⁹

À nouveau, l'argument de la « différence culturelle » vient légitimer le fait d'être bon « artistiquement » ou « professionnellement ». Cette hiérarchisation légitime aussi une sorte d'exclusion du milieu professionnel qui se présente comme un système fermé. Le cas d'Ayasa, danseuse japonaise, est frappant. Dans une de nos discussions, Ayasa me confiait qu'elle a pendant longtemps eu ce dilemme de ne pas savoir où vivre : s'établir en Espagne ou retourner au Japon. Au fond, elle souhaitait vivre en Espagne et pouvoir vivre professionnellement de la danse, mais elle s'est rendu compte des difficultés pour elle de trouver du travail. Elle souligne deux raisons à cela : la première serait que le milieu du flamenco est très petit et qu'il y a un nombre important de professionnel-le-s par

⁷⁹ Ma traduction: « ¡A nivel de producción artística están lejos! O sea, profesionalmente son buenos, y los teatros, y... son meticulosos... pero hombre artísticamente hay mucha diferencia, no poca, ¡mucha! Claro, allí sale un niño de 15 años o 8 años que puede bailar por alegría y que puede bailar mejor que cualquier japonés profesional, ¡puede haberlo! ¡Y cualquier cantaor de allí empezando canta mejor que un cantaor de aquí que es profesional! ¡No es algo que descubro, es evidente! ».

rapport aux possibilités de travail (dans les compagnies ou tablao) ; la deuxième explication qu'elle évoque est le fait d'être japonaise. Elle me dit avoir senti à plusieurs reprises les portes se fermer à cause de ses origines japonaises. Elle a donc décidé de revenir au Japon où elle pouvait vivre de la danse en donnant des cours et en se produisant sur scène, ce qui lui semblait inenvisageable en Espagne.

6.2.4. Institutionnalisation des frontières

Les frontières sont institutionnalisées à travers la délivrance de logos, de certificats fournis par les institutions andalouses et espagnoles comme : *Junta de Andalucía*, l'ambassade espagnole, l'Institut Cervantes de Tokyo. Ces certificats et logos tracent matériellement et symboliquement les frontières, et les délivreurs acquièrent le pouvoir de nommer qui est considéré comme faisant un flamenco « pur, authentique et traditionnel ». Dans ce sens, PACHUCKI (2007 : 336) rappelle comment les institutions participent également à la construction des frontières ethniques et identitaires.

La première figure présente l'affiche du spectacle de Yoko Tamura « Kizuna ». On retrouve les logos de l'ambassade espagnole ainsi que celui de l'Institut Cervantes de Tokyo.



Figure 6 Affiche spectacle KIZUNA (logos institutionnels)

Figure 7 Certificat de reconnaissance de la Ville de Jerez de la Frontera décerné à Shoji Kojima

Il s'agit dans la deuxième figure d'une certification de la ville de Jerez de la Frontera qui a été décernée au danseur japonais Shoji Kojima. La municipalité lui a transmis un certificat mettant en avant sa contribution à diffuser le « flamenco de Jerez » au Japon :

«Por su magnífica e incansable labor de difusión e impulso del genuino arte flamenco de Jerez en Japon, el país que le vio nacer y con el que Jerez mantiene un extraordinario vínculo espiritual y cultural que el Excelentísimo Ayuntamiento de Jerez tiene la voluntad de reforzar y consolidar. Su consagrada trayectoria profesional y su sabiduría, su participación en nuestro Festival de Jerez, así como su apoyo y su generosidad hacia los artistas y las señas de identidad de nuestra tierra hacen de Shoji Kojima un emisario de honor del flamenco de Jerez. Con este agradecimiento, en nombre del pueblo de Jerez, queremos estrechar y afianzar a través de su persona los lazos de colaboración y cooperación de nuestra ciudad con Japón.»⁸⁰

Jerez de la Frontera, 4 de marzo de 2016 Carmen Sánchez Díaz Alcaldesa de Jerez

Ainsi, les frontières sont institutionnalisées à travers la réification des idées autour de la culture, la tradition et son territoire. Ceci montre comment un certain groupe peut imposer un discours sur des pratiques. Comme le soutient Hobson (2003), « *les luttes pour la reconnaissance sont des activités créatrices de frontières* ».

Cependant, le terrain est plus complexe que cela. J'ai pu observer que les artistes japonais-es mettent en place différentes stratégies qui visent à contrer les frontières et l'ordre hiérarchique qu'elles impliquent. C'est pourquoi je propose d'explorer dans le chapitre suivant, les stratégies de légitimation élaborées par les artistes japonais-e-s autour des questions d'authenticité, et comment ces dernier-ères défendent également leur pratique qu'ils/elles considèrent comme tout aussi authentique que celle des artistes espagnol-e-s.

⁸⁰ Ma traduction française : *Par son magnifique et infatigable travail de diffusion et d'impulsion de l'authentique art flamenco de Jerez au Japon, le pays qui l'a vu naître et avec lequel Jerez maintient un extraordinaire lien spirituel et culturel que la municipalité de Jerez souhaite renforcer et consolider. Sa trajectoire professionnelle consacrée et son savoir, sa participation à notre festival de Jerez ainsi que son soutien et sa générosité envers les artistes et les signes d'identité de notre terre font de Shoji Kojima un émissaire d'honneur du flamenco de Jerez. Avec le remerciement au nom de la ville de Jerez, nous voulons affiner et garantir à travers sa personne les liens de collaboration et de coopération de notre ville avec le Japon.*

7. STRATÉGIES DE LÉGITIMATION DES ARTISTES JAPONAIS-E-S ET TENTATIVES D'AUTONOMISATION

Nous avons vu jusqu'ici comment les « *cultural stuff* » comme la culture, la langue, la tradition et le lieu géographique sont utilisés pour construire des frontières claires (*bright boundaries*) au sens d'ALBA (2005) entre les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s. Ces frontières fonctionnent sur deux niveaux. Tout d'abord, elles sont utilisées par les acteurs eux-mêmes – espagnols et japonais – pour se définir, se référer et réifier leur appartenance nationale, régionale ou communautaire « espagnol », « andalou », « gitan » et « japonais ». Ce processus bilatéral d'identification interne et de catégorisation externe (JENKINS 1996) se co-construit dans l'interaction. Puis, dans un deuxième temps, ces frontières sont mobilisées pour légitimer l'authenticité des artistes espagnol-e-s qui mobilisent les « *cultural stuff* » pour se positionner comme « porteur de l'authenticité », et d'exclure de cette manière les artistes japonais-e-s du champ flamenco. Comme je l'ai présenté dans le chapitre précédent, ces frontières claires (*bright boundaries*) impliquent des rapports de domination et d'exclusion. Il s'agit dans ce chapitre de présenter les stratégies mises en place par les artistes japonais-e-s pour contrer ces frontières afin de se légitimer dans la sphère professionnelle du flamenco et acquérir la reconnaissance en tant que « vrai-e artiste » auprès de leur pairs japonais et espagnols. Pour cela, les artistes japonais-es vont adopter trois types de stratégies. Une première stratégie consiste à s'assimiler au groupe dominant à travers un travail de « *boundary crossing* » en acceptant les critères d'authenticité basés sur les « *cultural stuff* » afin de s'inscrire dans la continuité de la tradition⁸¹ pour être accepté-e. A l'inverse, le deuxième type de stratégie consiste à contester les frontières du flamenco par un travail de « *boundary shifting* » en élargissant les notions de tradition et de lieu d'origine assimilées au flamenco, et en lui attribuant une dimension universelle (considéré comme un art et un patrimoine de l'humanité) qui le détache de son ancrage local andalou. Enfin, une troisième stratégie est d'accumuler un capital symbolique au travers de titres de consécration (prix, concours, logo, certificat de la *Junta de Andalucía*).

⁸¹ Par tradition, j'entends ici le partage de valeurs et de conventions, de façons d'agir ritualisées, trouvant leur justification dans la mobilisation du mythe flamenco et partagées par les « membres de la communauté *flamenca* ».

7.1. Devenir un-e *flamenco-a* par un travail de *boundary crossing*

Ce chapitre présente une analyse des stratégies de *boundary crossing* basées sur un travail d'assimilation des codes et des conventions du flamenco par mes interlocuteur-trice-s japonais-e-s afin de marquer leur appartenance au monde du flamenco en tant qu'artiste et « *flamenco-a-s* ». Dès lors, il s'agit de traverser la frontière (*boundary crossing*) au sens de ZOLBERG & WOON (1999) et WIMMER (2008), et de s'assimiler au groupe dominant des artistes espagnol-e-s. Dans ce cas, les frontières identitaires du flamenco liées à son ancrage andalou sont réifiées par les acteurs japonais. Cette attitude maintient les références, les valeurs du flamenco ainsi que la croyance à son mythe gitano-andalou et les imaginaires qui l'accompagnent. WIMMER (2008 :1039) soulève que dans la stratégie du *boundary crossing*: « *Like in transvaluation, the boundaries of ethnic categories are not contested* ».

Si les artistes japonais-es ne peuvent pas être considéré-e-s comme des « Andalous », des « Gitans » ou encore des « Espagnols » pour cause du *ethnic boundary work* entre Espagnols et Japonais, ils peuvent néanmoins travailler à « devenir » des « *flamenco-as* » – malgré le fait que certains acteurs espagnols ne les considèrent pas comme des « vrai-es » et « authentiques » *flamenco-as*, étant donné que l'authenticité du flamenco est fortement rattachée à l'appartenance ethnique « espagnole, andalouse ou gitane ». Dans le chapitre 6.2, le chanteur D attribue l'« identité *flamenca* » au « nous », c'est-à-dire aux Andalous. Cette tension liée à la légitimité et l'authenticité des personnes par rapport à leur appartenance ethnique structure fortement le monde du flamenco. Le fait d'être un-e « étranger-ère » va donc impliquer de devoir surmonter plus d'obstacles afin d'être reconnu-e et admis-e en tant que « *flamenco-a* » et « *artiste* ».

7.1.1. Suivre la tradition et connaître la mémoire des anciens

Connaître et suivre ce qui est considéré comme la « tradition »⁸² est une convention des plus importantes dans le monde du flamenco et relève d'une exigence pour celui ou celle qui souhaite devenir artiste. Tous mes interlocuteurs japonais et espagnols se mettent d'accord sur ce point. Enrique Sakai guitariste professionnel mais aussi aficionado du

⁸² J'entends ici le terme tradition dans sa définition du sens commun qui implique les idées d'ancienneté et de continuité (LENCLUD 1994 : 29).

cante m'affirme : « *Il faut se souvenir des anciens, c'est très important quand tu fais du flamenco pour savoir bien le flamenco* »⁸³. Ayasa souligne sa vision puriste et sa préoccupation de connaître les racines : « *Je suis très puriste et traditionaliste par rapport au flamenco, pour moi c'est important de savoir d'où vient la danse et le chant. On ne peut pas faire n'importe quoi, il y a une structure à respecter. Si tu dances une alegría, tu dois respecter la structure du palo sinon ce n'est plus une alegría* »⁸⁴. Les antiguos comme on les nomme dans le milieu flamenco sont également mis en valeur dans le studio de danse de Benito où il enseigne depuis 20 ans.



Figure 8 Ecole de danse Benito Garcia Academia Flamenca à Akabane – Tokyo ⁸⁵

Benito me dit : « *c'est pour mes élèves, pour qu'elles connaissent qui sont les maestros, il faut connaître ces figures qui ont fait notre flamenco d'aujourd'hui* ». Il ajoute : « *c'est important de se rappeler des racines, car à partir d'elles tu peux développer ton style personnel, et même créer. Mais pour cela, il faut d'abord apprendre les formes traditionnelles, et une fois que tu les maîtrises, tu peux développer ton propre style en tant que flamenco, parce que tu as prouvé que tu connaissais ces références* ». Le discours de Benito souligne bien cette initiation au flamenco qui passe par la connaissance des

⁸³ Ma traduction: «*hay que acordarse de los antiguos, eso es muy importante cuando haces flamenco para saber bien flamenco*».

⁸⁴ Ma traduction: «*Respecto al flamenco soy muy tradicionalista, me gusta el flamenco puro, para mí es importante conocer de donde viene el cante, el baile. No se puede hacer cualquier cosa, hay que respetar la estructura. Si bailas una alegría, tienes que fijarte a la estructura de este palo, porque si no ya no es una alegría, ¿me entiendes?*».

⁸⁵ Photo©Benito Garcia.

« anciens ». La maîtrise de ce capital culturel permet à l'individu d'acquérir un capital symbolique, c'est-à-dire une reconnaissance auprès de ses pairs.

Nous pouvons illustrer ce phénomène avec l'exemple du guitariste japonais Enrique Sakai. Ce dernier possède une connaissance très approfondie du flamenco qui lui vaut une considération importante dans le milieu du flamenco tant au Japon qu'en Espagne. A tel point qu'il est fréquemment mandaté par la revue *Paseo Flamenco* pour rédiger des articles sur l'histoire du *cante flamenco*. Il a d'ailleurs déjà écrit une série de vingt-quatre articles sur les différents styles du *fandango de Huelva* pour cette revue. Il connaît en détail les différentes mélodies et provenances de ces divers styles de *fandango*. Il me dit s'être instruit avec l'expérience. Le fait d'avoir joué avec une multitude de *cantaoras*, lui a permis de développer cette connaissance. Il a également édité vingt disques sur l'histoire du *cante flamenco* à partir de sa collection de disque de *Pizarra*, qui sont les premiers disques de flamenco. Sa connaissance de la tradition et sa maîtrise du *toque* lui a valu d'avoir son nom comme signe de reconnaissance dans le dictionnaire du flamenco de GAMBOA *Guía libre del flamenco* au côté du danseur Shoji Kojima et de la danseuse Yoko Komatsubara. Il est décrit dans ce dictionnaire en ces termes:

« Il est considéré dans son pays comme un des représentants le plus proéminents du domaine. Guitariste selon la vieille école, il s'inscrit dans la lignée des maestros comme Melchor de Marchena ou Diego el del Gator (...) il a reçu les leçons de David Serva et Juan Gator. (...). Il est intervenu durant la Ve Biennale de Séville en 1988. Il a réalisé au Japon des enregistrements discographiques, dont une d'elles accompagnant Rancapino (...). »⁸⁶

Notons que la trajectoire de Enrique Sakai est décrite en fonction de ses *maestros* en marquant la tradition dans laquelle il s'inscrit : « la vieille école ». Melchor de Marchena, Diego el del Gator ou encore Rancapino sont affiliés à la tradition⁸⁷ *gitana* du flamenco (bien qu'ils ne soient pas tous gitans). CRUCES (2015: 219-220) définit l'esthétique *gitana*:

⁸⁶ Ma traduction: « *Está considerado en su país como uno de los mayores entendidos en el género. Tocaor según la vieja escuela, es seguidor de maestros como Melchor de Marchena o Diego el del Gator. (...) recibió lecciones de David Serva y Juan Gator. (...) Intervino en la V Bienal de Sevilla en 1988. Realizo grabaciones discográficas en su tierra, una de ellas acompañando a Rancapino. (...)* ».

⁸⁷ De manière concise, il y a deux traditions dans le flamenco : une tradition qui se définit comme *gitana* considérée comme étant la forme pure et authentique (venant de l'idéologie mairéniste voir le chapitre 4), et une école plus classique dérivée de la danse classique espagnole (cette tradition est représentée entre autre par les figures comme *La Argentina*, Antonio Gades, Pilar Lopez, Cristina Hoyos, etc...) (voir AIX-GARCIA 2005).

Dionysian imaginary envelops the Gitano (...). Some are keys that are difficult to codify within the closed schemas of the stage (...). Gitano flamenco aesthetic that resists and even impugns categories such as technique, style, discipline, virtuosity, appearance, order and control. (...) spontaneity, radicalism, defiance, intuition, baroque style and chaos. (...) Gitano baile is concentrated around the compas, the articulating axis of repertory defined by the hemiola styles (soleares, seguiriyas) and the fester form such as bulerias and tangos. (...) Gitano dance opts not for stylistic perfection but for emotional excitement. It implies a search for something other than beauty : to loosen one's hair, to kick the elegant bata out of the way as though it were a rag, to renounce theatrical frontality to use dance in a Dionysiac worship of the song.

Ainsi, le *maestro-a* a un rôle déterminant dans l'initiation et l'apprentissage de la danse, du chant ou de la guitare. Il/elle fonctionne comme personne de référence qui lui/elle-même s'inscrit dans une tradition. Passer par leur école fournit un capital symbolique de légitimité à celui et celle qui aspirent à être *flamenco-a* et artiste. Ces *maestro-as* jouent donc un rôle symbolique dans l'identification des artistes et dans la transmission du savoir. Par conséquent, pour acquérir plus de légitimité dans le milieu du flamenco, chaque artiste japonais-e met en avant dans son descriptif biographique⁸⁸ les *maestro-as* l'ayant converti.

Prenons l'exemple d'Ayasa pour illustrer ce phénomène de reconnaissance et de légitimation. Dans le catalogue du festival *Cumbre flamenca de Japon* organisé par l'Institut Cervantes de Tokyo depuis 2012, Ayasa est mise en valeur par ses *maestros* : « *Née à Fukuoka en 1987, elle a étudié le flamenco avec Yoko Kamiyabu et Benito Garcia au Japon, et en Espagne avec Farruquito, Faraona, Angelitas Vargas, Carmen Ledesma, Luis Peña et Oruco* »⁸⁹. Puis, dans un interview de la presse de Grenade, le journaliste met en avant la tradition dans laquelle Ayasa s'inscrit : « *Parmi ses références les plus admirées, la japonaise mentionne Juana Amaya, de laquelle elle extrait "son essence gitane si pure", ou encore Farruquito. L'objectif d'Ayasa à Grenade est de danser du flamenco pur* »⁹⁰. De la même manière, Ayasa confirme sa volonté de s'inscrire dans cette tradition : « *j'ai commencé à écouter les chanteurs anciens, et ils m'ont plu. Je me suis mise à regarder des vidéos, chercher des figures et analyser l'histoire* »⁹¹.

⁸⁸ On retrouve ces présentations biographiques sur leur page web, facebook, flyer de spectacle ou encore dans les interviews.

⁸⁹ Dans le catalogue *IV Cumbre flamenca de Japon* – Chiaki Horikoshi 2016.

⁹⁰ Presse en ligne *Granada hoy* août 2014 "Ayasa Kajiyama: la japonesa que baila flamenco 'por derecho' ": https://www.granadahoy.com/ocio/Ayasa-Kajiyama-japonesa-flamenco-derecho_0_834816749.html

⁹¹ *Ibidem*.

Ainsi, connaître et suivre la tradition permet d'acquérir un capital symbolique, c'est-à-dire pour reprendre la notion de BOURDIEU (1991) : un volume de reconnaissance des pairs acquis et conquis qui fonctionne comme un « exposant de prestige ». Ce capital est dit symbolique par le fait qu'il dépend de l'appréciation des pairs. Les artistes japonais-e, qui ont acquis une importante reconnaissance dans la sphère professionnelle japonaise, comme Shoji Kojima, Enrique Sakai, Yoko Komatsubara (pour ne citer que quelques-unes), sont les artistes qui suivent ou ont suivi un moment donné⁹² de près la tradition.

7.1.2. Incorporation des conventions du flamenco

« Avoir l'air de là-bas »⁹³, faire que le spectateur-trice ne remarque pas l'origine japonaise d'un-e interprète, se donne ainsi comme l'ultime compliment pour les artistes japonais-es. Yasuko Sado m'a répété à plusieurs reprises : « *je veux danser comme les Espagnols, mais je suis japonaise, mais j'essaie de danser comme les Espagnols* »⁹⁴.

Ainsi, devenir un « *flamenco-a* » et artiste professionnel-le requiert donc un processus de socialisation du monde flamenco et sa culture. Cette socialisation passe par l'apprentissage des codes, des conventions et des normes de ce monde (BECKER 1988, BOURDIEU 1991). En effet, WENGER & LAVE (1991 :29) nous disent: « *A person's intentions to learn are engaged and the meaning of learning is configured through the process of becoming a full participant in a sociocultural practice. This social process includes, indeed it subsumes, the learning of knowledgeable skills* ». Cet apprentissage des codes, des conventions et des normes du flamenco ouvre les portes d'une « communauté de pratiques », définie par WENGER comme des « *groups of people who share a concern, a set of problems, or a passion about a topic, and who deepen their knowledge and expertise in this area by interacting on an ongoing basis* » (WENGER & al. 2002: 4), car ce partage d'un savoir commun⁹⁵ permet de donner forme à la

⁹² Je le mets ici au passé, car nous verrons dans le chapitre 7.2 que l'artiste Shoji Kojima s'est éloigné de la tradition pour proposer un nouveau type de flamenco. Mais, de manière générale le fait de s'inscrire dans la continuité de la tradition joue un rôle primordial si l'artiste souhaite être reconnu dans le milieu professionnel tant japonais qu'espagnol. Nous verrons comment Shoji Kojima, malgré son éloignement de la tradition, réussit tout de même à maintenir son statut d'artiste de flamenco.

⁹³ « Là-bas » se réfère bien évidemment à l'Andalousie.

⁹⁴ Ma traduction : « *quiero bailar como Españoles pero soy Japonesa, pero intento bailar como Españoles* ».

⁹⁵ Selon WENGER, la pratique est un ensemble de répertoires de ressources partagés qui inclut les expériences, les histoires, le jargon, les artefacts, les styles, etc... : « *Any community of practice produces abstractions, tools, symbols, stories,*

performance scénique des artistes de flamenco. Savoir se comporter en tant que « *flamenco-a* » sur scène ne se limite pas uniquement à une connaissance verbale et culturelle du monde du flamenco, mais relève aussi d'un savoir incarné qui leur permet de se rendre plus légitime et crédible au sein de cette « communauté de pratique ».

Par conséquent, l'ensemble des conventions met bien en évidence que le flamenco fonctionne comme un univers de compréhension partagée (BECKER 1988 ; WENGER & al. 2002, 1998) et qu'il relève d'un apprentissage, contrairement à ce qu'affirment les « *flamencos natifs* »⁹⁶ qui veulent nous faire croire que le flamenco leur serait « inné » et « naturel »⁹⁷, car ils proviennent du « lieu d'origine »⁹⁸.

De surcroît, l'acquisition de cet univers de compréhension - qui correspond à ce que nomme BOURDIEU le capital culturel, c'est-à-dire le résultat de savoirs et de savoir-faire constitutifs d'un habitus, - permet d'accumuler un volume de capital symbolique (reconnaissance, crédibilité et légitimité) auprès des pairs japonais et espagnols. Dans le point suivant, je vais analyser quelles sont les conventions à apprendre et à intégrer pour acquérir ce capital culturel, et par là augmenter son capital symbolique auprès de la sphère professionnelle du flamenco, principalement au Japon.

Les conventions corporelles

Une façon de se montrer instruit au sein de la communauté flamenca de manière générale est de maîtriser le langage corporel propre à la danse ou au chant flamenco⁹⁹. La question de l'authenticité passe aussi par le corps, c'est-à-dire par l'incorporation des codes spécifiques de la danse, du chant et de la guitare.

Dans ce milieu où la distinction entre ceux du « lieu d'origine » du flamenco et les autres, reste palpable, il semble que l'identité flamenca puisse malgré tout s'acquérir. Il arrive que

terms, and concepts that reify something of that practice in a congealed form» (WENGER 1998:59).

⁹⁶ Je m'appuie ici sur mon expérience personnelle, il m'est arrivé à plusieurs reprises à Séville ou Jerez que les flamencos natifs commentent le fait que le flamenco ils l'ont dans le « sang » parce qu'ils sont nés « ici ».

⁹⁷ Pour rappel dans le chapitre 6.2, le chanteur D affirme « (...) *ça nous vient à nous plus naturel !* ».

⁹⁸ BRENEL (2006) dans son ethnographie sur les chanteurs et le processus de socialisation au monde flamenco met en évidence ce paradoxe entre la réification de l'idée que le flamenco ne s'apprend pas, mais est inné et le processus de socialisation que requière un chanteur de flamenco. Elle esquisse les diverses voies de cette socialisation qui passe par : l'étude par les disques, être parrainé, connaître les anciens (la tradition passée reconstituée), apprendre dans les contextes privés (fêtes, famille, amis, *peña* d'aficionados), et apprendre sur scène des *tablaos*.

⁹⁹ Il s'agit aussi pour le chant d'une préparation physique avec l'entraînement des cordes vocales, la position et l'ouverture de la mâchoire, le travail du diaphragme et de la respiration, puis l'expression faciale.

la barrière tombe. Benito¹⁰⁰ me commente la danse d'Ayasa en ces termes : « *Ayasa danse très flamenca, on ne remarque pas qu'elle est japonaise quand elle danse ! Elle est très flamenca, elle a cette chose, cette attitude, elle l'a intégrée totalement. Mais elle, c'est une exception, parce qu'elle avait déjà un corps préparé, elle se dédiait petite à la natation synchronisée* ¹⁰¹ ». Cet extrait de conversation avec Benito souligne deux choses : la préparation corporelle et l'incorporation des codes sont nécessaires pour que la pratique paraisse « naturelle ».

Mes premières impressions sur Ayasa allaient dans le même sens que Benito, lorsque je l'ai rencontrée pour la première fois (extrait de mon carnet de notes) :

« *Dimanche 16 juillet 2017*

Je suis allée au studio d'Ayasa comme prévu à 13h00 pour tester ses deux cours : celui de burlería de 13h00 à 14h00, puis le cours de technique de 14h00-15h30. Dès que le cours a commencé, cette sensation de « duende » se dégageait d'elle. Elle était là entière, sensuelle, forte de ses mouvements, avec un soniquete percutant. Une vraie boule d'énergie, sans réserve, et débordante d'expressivité ! Je restais impressionnée de sa manière de se lâcher, de transmettre cette émotion. Elle peut vraiment m'être un modèle d'inspiration pour la danse. Je décide de m'inscrire à ses cours pour un mois. Le cours terminé, elle me propose d'aller manger avec elle (...). Je reste très impressionnée de son accent très andalou, elle n'a pas du tout d'accent japonais et son espagnol est très fluide. Elle a vraiment imprégné les expressions et les mimiques andalouses »

Mais qu'est-ce qui dans la danse et la gestuelle d'Ayasa me fait ressentir qu'elle a ce *duende*, ce *soniquete*, qu'elle est *flamenca*, jusqu'à me faire dire qu'elle « *a imprégné les expressions et mimiques andalouses* » ? On remarquera que comme tous les adeptes du flamenco voire même les non-initiés, je réifie de manière spontanée cette association entre *flamenca* et *andalouse*, comme si le flamenco devait porter à tout jamais cette étiquette andalouse. Néanmoins, ce qui m'a spontanément fait penser qu'Ayasa « *a imprégné* » ces expressions est la manière dont elle use de son corps. Elle a incorporé un « *vocabulaire corporel* » propre au flamenco qui lui donne une crédibilité et légitimité sur scène.

¹⁰⁰ Benito a été son premier professeur de danse flamenco et il l'a encouragée à poursuivre professionnellement (entretien de Ayasa 28 août 2017).

¹⁰¹ Ma traduction de l'espagnol: «*Ayasa baila muy flamenca, no se nota que es japonesa cuando baila! Es muy flamenca, tiene esa cosa, este pellizco, lo ha integrado totalmente. Pero ella, es una excepción, porque tenía ya un cuerpo preparado, se dedicaba muy joven a la natación sincronizada*».



Figure 9 Ayasa Kajiyama sur scène à Casa Artista – Tokyo ¹⁰²

Elle met en scène corporellement les « *cultural stuff* » associés à l'appartenance andalouse et gitane. Rappelons la description de Yasuko Sado¹⁰³ qui définissait les Espagnols par leur hyper expressivité :

« La manière de s'exprimer est différente, très différente des Espagnols et des Japonais. Normalement, les Japonais ne sont pas comme les Espagnols et pas comme les danseuses parce qu'ils ont des manières très douces et toutes les choses sont plus douces au Japon... on ne tape pas le sol, on ne fait pas tant de bruit, on est toujours très tranquille et très doux pour tout. »

CRUCES (2015 :210) parle justement d'un assemblage de codes identitaires qui définit le flamenco « traditionnel » comme appartenant au corps imaginaire du « Gitan ». Finalement, ce qu'on associe dans le milieu du flamenco au « caractère andalou ou gitan ¹⁰⁴ » n'est autre qu'un processus de « performance identitaire » (MUELLER 2010 :254) qui contribue au traçage des frontières du monde du flamenco. On pourrait parler d'un processus de « *doing being gitano* »¹⁰⁵ pour reprendre les termes

¹⁰² Photo©Casa Artista.

¹⁰³ Voir le chapitre 6.2.

¹⁰⁴ J'ai développé largement cette question liée aux appartenances identitaires « andalouses et gitanes » aux chapitres 4 et 6.2.

¹⁰⁵ Je m'inspire ici de la réflexion de MUELLER (2010) car le fait d'être un-e *hardcore* ou un-e *flamenco-a* relève d'un même processus performatif.

ethnométhodologiques de « *doing being ethnic* » de BRUBAKER (2004 :11 cité par MUELLER 2010 :253). En effet, la notion de « *doing* » rend compte du caractère processuel et performatif du phénomène (MUELLER 2010 :253). MUELLER commente que le « *being* » témoigne de « *l'efficacité du travail de naturalisation et d'essentialisation effectué par les acteurs, visant à gommer le caractère processuel pour représenter l'existence du regroupement ethnique comme étant naturelle c'est-à-dire possédant une essence propre et des frontières claires qui iraient de soi. Les acteurs effectuent ainsi un travail de réification, de substantialisation et d'essentialisation des groupes* ». Tout comme dans le cas du hardcore chez MUELLER (2010), cette dimension rappelle fortement les processus de substantialisation des frontières du monde du flamenco et de naturalisation de l'« *identité flamenca* »¹⁰⁶.

Pour mes interlocuteur-trice-s japonais-e-s, l'apprentissage de ce vocabulaire corporel s'acquiert par un entraînement régulier et sur le long terme. WACQUANT relève cette même problématique concernant l'apprentissage de la boxe : « *acquérir la sensibilité corporelle spécifique qui fait le pugiliste compétent est un lent et long processus qui ne peut être réalisé par un acte volontaire ou par un transfert conscient d'information* » (WACQUANT, 1995 : 72). Toute pratique corporelle s'apprend donc à travers un long processus immersif. Pour les professionnel-le-s, ce processus prend plusieurs années puisque pour les danseur-euse-s professionnel-le-s « *le but recherché est de maîtriser le geste sans avoir à en contrôler consciemment l'exécution et obtenir de ce type d'automatisme une forme d'aisance qui permette de « maquiller » l'effort* » (LEONARDI 2003 : 191). Comme l'explique FAURE (2000), il s'agit pour le danseur de faire sien un code gestuel directement issu d'une tradition dansante et présenté comme référent « idéal ». Ces compétences font l'objet d'exercices répétitifs qui visent à une parfaite réalisation (FAURE 2000). Par exemple, Yasuko me confiait consacrer deux heures et demie par jour à s'entraîner. Ayasa s'y consacre également jusqu'à trois voire quatre heures quotidiennement. Quant à Enrique Sakai, il m'avoue concernant sa pratique de guitariste: « *parce que pour savoir ces choses, il faut écouter beaucoup de disques et pratiquer beaucoup. A Madrid, j'allais tous les jours au studio du matin au soir. Et ensuite, je jouais dans les tablaos, c'est comme ça que j'ai appris. Maintenant, je continue de jouer*

¹⁰⁶ J'ai explicité plus dans le détail ce travail d'essentialisation de la part de mes intervenant-e-s au chapitre 6.2.

tous les jours »¹⁰⁷. FAURE (2000) insiste sur le « caractère ascétique de ce genre d'apprentissage, caractère véhiculant des notions partagées implicitement par les enseignants et les élèves telles que la rigueur, le dépassement de soi et l'acceptation de la douleur » (LEONARDI 2003 : 191). C'est en effet ce que met en évidence l'édito du catalogue « Neo-Flamenco Japonais » présentant le danseur Shoji Kojima : « Pour assimiler complètement cet art venu d'ailleurs, Kojima a dû se soumettre à un entraînement quotidien très rigoureux qui a duré trente ans. Comme un moine pratiquant l'ascétisme, il a stoïquement enduré ces innombrables heures de travail¹⁰⁸».

Ainsi, durant les stages donnés par des artistes espagnol-e-s à Tokyo, le danseur J lançait à ses élèves : « Travaillez, travaillez jusqu'à ce qu'on ne voie plus la différence ! Car on voit que vous êtes timides, vous devez ouvrir la poitrine, et prendre l'espace, je sais qu'ici au Japon vous n'êtes pas habituées à vous ouvrir. Mais dans le flamenco, il faut le faire ! Sinon, ça ne fait pas très flamenca !¹⁰⁹». Il poursuit : « Regarde, si tu me mets les bras comme ceci (en couronne), ça fait très classique et pas flamenco »¹¹⁰. Comment faut-il comprendre cette nécessité d'effacer « la différence » ? Il est légitime de considérer qu'il existe une manière différente de s'exprimer corporellement entre « Japonais » et « Espagnol » ou « Suisse ». Comme nous le rappelle MAUSS, ceci est le fruit d'une socialisation et d'un apprentissage. Dans son texte sur les techniques du corps (1934), MAUSS a montré en quoi même les pratiques les plus ordinaires, telles que marcher et dormir, ont une importante composante culturelle (MAUSS 1934). Le corps est le support d'attitudes, de valeurs, d'habitudes qui sont le résultat d'un apprentissage social souvent inconscient et mimétique. Par exemple, au début de mon séjour à Tokyo, cela me surprenait qu'au commencement du spectacle, les artistes japonaises introduisent sur scène la « courbette » en signe de salutation envers le public, un geste normalement atypique de la scène du flamenco. Effacer les « différences » comme le dit le professeur, c'est aussi effacer les traces corporelles d'autres genres artistiques comme par exemple

¹⁰⁷ Ma traduction: «*porque saber estas cosas, hay que escuchar muchos discos y practicar mucho. En Madrid, iba todos los días al estudio de la mañana a noche. Y luego tocar en los tablaos así yo aprendí, practicando mucho. Y ahora también sigo tocando cada día*».

¹⁰⁸ p. 5 *Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng*, 1993, patronage ambassade d'Espagne, ambassade du Japon, Fondation du Japon, organisation UNESCO.

¹⁰⁹ Ma traduction: «*Hay que estudiar y estudiar hasta que no se nota la diferencia! Que se nota que estás muy tímida, tenéis que abrir el pecho, y tomar el espacio, sé que aquí en Japón no estás acostumbradas abrirse, ¡pero en el flamenco hay que hacerlo! ¡Si no, no se ve muy flamenca!*».

¹¹⁰ Ma traduction: «*Mira, si me pones los brazos así (en couronne), se ve muy clásico y no flamenco*».

le ballet classique. Affirmer et incorporer ces codes, ces normes et ces conventions participent donc à construire les contours du genre flamenco.

Les conventions stylistiques : code vestimentaire, apparence physique et langage

Nous avons vu que le corps et son traitement gestuelle, sous la forme d'une *hexis* particulière et de technique de corps au sens maussien, présente un marqueur fondamental des compétences *flamencas* et du degré de crédibilité et de légitimité dans ce monde. Dans ce point, il s'agit de mettre en évidence la manière dont mes intervenant-e-s japonais-e-s tiennent compte du « style *flamenco* » et s'y conforment pour « être *flamenco-a* », car tout comme les techniques corporelles, le style vestimentaire et l'apparence physique sont un vecteur de l' « identité *flamenca* » sur scène.

Pour commencer, MUELLER donne une définition de la notion de style qu'il emprunte lui-même à l'École de Birmingham (Phil Cohen 1972, John Clark 1976 et Dick Hebdige 2006) : « Pour ces auteurs en effet, le "style" renvoie à l'ensemble des pratiques sémantiques des sous-cultures comme l'apparence, incluant le code vestimentaire, la coupe de cheveux et les accessoires, l'expression corporelle et enfin un langage argotique propre (Brake, 1985 : 12) » (MUELLER 2010 : 125).

Le code vestimentaire

Nous retrouvons un code vestimentaire spécifique au flamenco. Les éléments les plus récurrents de ce « look *flamenco* » sur scène sont : les *trajes flamenco* (costumes), les chaussures flamenco¹¹¹, les fleurs dans les cheveux, les *peinetas* (les peignes), les boucles d'oreille flamenca, les accessoires comme les castagnettes, l'*abanico* (éventail) ou encore le *manton*. Ces accessoires et vêtements possèdent un design particulier, ils sont souvent très colorés, avec des pois (*lunares*). Les jupes et robes sont conçues avec des volants et de la dentelle, très cintrées afin de faire ressortir les formes féminines des hanches pour les femmes. Chaque *palo* exige un ton de couleur particulier. Une *seguiriya* se danse avec un costume plutôt foncé, puisque c'est une musique triste et profonde qui

¹¹¹ On ne danse pas avec n'importe quel type de chaussure, ce sont des chaussures spécialement conçues pour le flamenco qui ont des clous sur la pointe et le talon et ont également un design particulier.

évoque la mort et la séparation, alors que la *alegría* et les *tangos* - dont les mélodies sont plus légères et festives - se dansent avec des costumes plus colorés. Quant aux *taranto* ou *tiento*, ils se dansent avec des couleurs plutôt beige, mauve, brun ou noir. Tina Panadero me confie l'importance de respecter ces codes vestimentaires : « *c'est important que les costumes soient en consonance, c'est-à-dire que tu ne vas pas mettre pour une alegría une bata de cola noire* »¹¹². Ce commentaire souligne que le « bon » style dans le flamenco est celui qui satisfait les conventions esthétiques et confère de la crédibilité.



Figure 10 Ayaka Matsu, Ayasa Kajiyama, Yasuko Kobayashi, Naoka Kageyama au tablao El Flamenco 2016¹¹³

Sur scène, nous pouvons voir également qu'elles adoptent les accessoires et costumes typiquement *flamenco*, comme les *trajes*, les fleurs dans les cheveux, les bijoux, les chignons avec leur peigne. Ces costumes sont soit importés d'Espagne¹¹⁴, soit préparés par des boutiques spécialisées japonaises comme *Sona Johnes* ou *Iberia* qui conçoivent le design et la fabrication. Toutefois, j'ai pu observer que ces fabrications japonaises tendent à se calquer sur la mode espagnole. Le propriétaire de *Sona Johnes* me révélait

¹¹² Ma traduction: « *es importante que los trajes sean en consonancia es decir no te pongas para una alegría una bata de cola negra* ».

¹¹³ Ordre de nomination de gauche à droite. Image tirée de la revue de mode *Sonia Johnes* n°33 2016.

¹¹⁴ Par exemple, la boutique tokyoïte *Manzanilla* travaille avec une designer de Séville et importe les costumes et accessoires directement d'Espagne. A l'inverse, la boutique *Sona Johnes* conçoit elle-même le design des costumes et les fait fabriquer au Vietnam. Quant à la boutique *Iberia*, d'une part, elle importe une partie des costumes et accessoires (manton, castagnette, chaussure) d'Espagne, d'autre part elle conçoit et fabrique au Japon des costumes.

rester attentif aux tendances espagnoles car il loue certains de ses costumes aux danseuses espagnoles qui viennent travailler à Tokyo. Aussi, la revue *Paseo flamenco* consacre fréquemment des articles sur la mode flamenco espagnole. Le président de la revue me disait être allé spécialement en Espagne pour participer au défilé du SIMOF (Salon International de Mode Flamenco) auquel il a consacré un numéro spécial.



Figure 11 SIMOF - Paseo flamenco 8 no 389, 2017

L'apparence physique : être typé-e hispanique

D'autres éléments comme l'apparence physique, la coupe de cheveux ont leur importance afin de « performer » au mieux et de se rapprocher des critères d'authenticité. De manière générale, c'est l'apparence de type hispanique qui est valorisée : peau quelque peu basanée, cheveux foncés et/ou bouclés. Tina Panadero relève ceci :

« Mais pour danser le flamenco, bien sûr que se passe-t-il ? C'est que tu n'imagines même pas une blonde danser le flamenco ! Tu imagines toujours quelqu'un de brun/bronzé ou avec les cheveux foncés avec des traits espagnols ou sud-américains, mais très espagnols, très arabe ! Alors c'est clair les Japonaises ont un handicap, c'est que ça se voit qu'elles sont japonaises, et puis le corps physiquement. C'est en train de changer un peu, mais leur corps physiquement n'ont rien à voir avec une femme espagnole, les pas qui se font en bougeant les hanches, et en sortant la poitrine - quand tu vois dans « Carmen » Maria Magdalena donnant les cours à « Amor de Dios » avec

cette poitrine pointue -, tu sors la poitrine, alors bien sûr si tu es une personne très plate et que tu n'as pas de hanche, et on te dit : bouge tes hanches ! Alors, ce n'est pas le stéréotype de femmes espagnoles et ça te coûte plus de travail. Mais, maintenant que le corps de la femme japonaise est en train d'évoluer, parce qu'il y a pas mal de mélange, cela dépend de quelle zone du Japon, et qu'elle s'opère un peu les yeux... Mais, on continue de remarquer, et elles ont ce handicap ! Mais, elles dansent certaines très bien ! »¹¹⁵

Cet idéal-type dont parle Tina Panadero, et qui constituerait le critère d'authenticité, rappelle les représentations et l'imaginaire exotique de l'Andalousie nourries par les écrivains romantiques du XIXe comme Mérimée, Gautier ou Dumas¹¹⁶. On pourrait donc légitimement se demander si la « *Carmen* » représentée par Maria Magdalena n'est-elle pas la réification de la « *Carmen* » de Mérimée ? Cette image de la danseuse-type de flamenco semble bien persister dans le temps et les imaginaires collectifs. Ainsi, les corps-dansants semblent devoir répondre à ce critère idéal afin de nourrir « nos attentes »¹¹⁷. Par conséquent, avoir des traits asiatiques est un signe disqualificateur. Si bien que j'ai pu observer que mes intervenant-e-s japonais-e-s travaillent leur apparence et tentent d'effacer certains de leurs traits asiatiques. Par exemple, certaines danseuses se font bronzer la peau pour ne pas paraître trop blanche sur scène m'avouent-elles. Elles utilisent également le maquillage pour donner un effet plus grand à leurs yeux. Il y a aussi le cas extrême d'une danseuse qui a effectué une opération des yeux.

¹¹⁵ Ma traduction: "*Pero para bailar flamenco, claro ¿qué pasa? ¡Que no te imaginas ni una rubia bailando flamenco! Te imaginas siempre alguien moreno o de pelo oscuro con rasgos españoles o sud americanos, pero ¡muy españoles, muy árabe! Y claro las japonesas tienen un hándicap, es que se nota que son japonesas, y luego el cuerpo físicamente. Luego están cambiando un poco, pero su cuerpo físicamente no tiene nada que ver con una mujer española, los pasos que se hacen moviendo cadera, sacando pecho, cuando te veía en la "Carmen" María Magdalena dando clase en "Amor de Dios", con esos pechos como pitones, tú sacas el pecho entonces claro si eres una persona muy planita y no tienes cadera, y te dice ¡saca la cadera! Pues, no es el estereotipo de mujeres españolas, y te cuesta más trabajo. Pero ahora que va cambiando el cuerpo de la mujer japonesa, porque hay bastante mezcla depende de qué zona de Japón sea y que se opera los ojillos un poquito... Pero se sigue notando, y tienen jeste hándicap! Pero están bailando algunas ¡muy bien!*"

¹¹⁶ MONSERRAT (2005-2006).

¹¹⁷ Les attentes du sens commun, du public international qui s'attend à voir quelqu'un plutôt hispanique.



Figure 12 En coulisse au tablao Alhambra, Tokyo, maquillage Yasuko Kobayashi ¹¹⁸

Quant aux hommes, le style des cheveux mi-longs, noirs et frisés est à l'image stéréotypée du « Gitan ». Certains danseurs japonais se laissent pousser les cheveux, voire se font faire des permanentes pour enlever l'aspect lissé du cheveu asiatique. C'est le cas de Shoji Kojima qui durant la période des années 1970, s'est frisé les cheveux pour paraître m'a-t-il dit « *más gitano y flamenco, me sentia la sangre calé* » (*plus gitan et flamenco, je sentais le sang gitan*). De même pour le danseur japonais Siroco de Kyoto.



Figure 13 Shoji Kojima, 1970 ¹¹⁹

¹¹⁸ Photo ©Frédéric Sohlbank.

¹¹⁹ Image tirée des archives privées de Shoji Kojima.



Figure 14 Danseur japonais Siroco 2014 ¹²⁰

La langue du flamenco et son jargon

Le danseur J me souligne « *le langage du flamenco est andalou* ». Certes, les paroles du *cante* relèvent du dialecte andalou, parfois on y retrouve des mots *caló*¹²¹. Mais, c'est surtout le partage d'un champ lexical commun avec des termes spécifiques à la pratique – *rematar, escobilla, subida, falseta* etc. – qu'il faut s'approprier pour comprendre l'activité du chant, de la danse et de la guitare. A chaque action correspond un terme qui renvoie au déroulement des activités de la danse, du chant ou de la guitare, et permet de communiquer au sein du trio – chanteur-euse, guitariste et danseuse-ur.

Par exemple, lors de l'entraînement pour le spectacle *Kizuna*, Yoko Tamura et les artistes espagnol-e-s communiquaient à l'aide de ce lexique technique très précis. Le guitariste lançait : « *on reprend à partir de la falseta !* », et Yoko Tamura savait exactement ce dont parlait le guitariste. En effet, ce point de repère de l'*alegría* se situe après la première *letra* du chanteur, puis vient la *falseta* (la partie mélodique de la guitare où la danse n'effectue pas de *taconeo* mais des mouvements de bras et des *marcaje*), suivi de la deuxième *letra*

¹²⁰ Image tirée de la page facebook officielle du danseur Siroco.

¹²¹ Le *calo* est considéré comme la langue des « Gitans ».

du chanteur. Ce partage d'un lexique vernaculaire qui reste mystérieux pour le néophyte relève d'un « répertoire en commun » (BECKER & FAULKNER 2005 ; WENGER & al. 2002). Maîtriser ce langage technique pour savoir de quoi on parle « entre *flamencos* » est un marqueur fondamental des compétences *flamencas* et confère un degré de crédibilité.

A cela s'ajoute la connaissance de la langue - l'espagnol et du dialecte andalou – qui permet de mieux s'intégrer et s'assimiler. Nous avons vu au chapitre 6.2.2 que la langue constitue une frontière symbolique et sociale. Elle est un élément primordial de la pratique et permet de distinguer le professionnel de l'amateur, comme le souligne le danseur espagnol J.

Par ailleurs, parler en dialecte andalou avec son accent permet de redoubler de reconnaissance et de légitimité, car ceci est le signe de leur immersion en Andalousie. Je soulignais dans mon carnet de terrain avoir été impressionnée par l'accent très andalou d'Ayasa et l'assimilation d'expressions typiquement andalouses. Sur le terrain, j'ai pu observer que les artistes fortement engagés dans le milieu professionnel et les artistes japonais-es confirmé-es maîtrisaient l'espagnol. Ceci s'explique par le fait que c'est une des conditions nécessaires pour être crédible et paraître authentique. De plus, sur la scène japonaise du flamenco, le fait d'inviter ou d'être accompagné sur scène par des artistes espagnol-e-s est très valorisé. Par conséquent, cela implique de la part de l'artiste japonais-e de savoir l'espagnol afin de pouvoir collaborer avec ses pairs espagnols.

Pour conclure, le style, comme le souligne MUELLER (2010:125) en citant HEBDIGE (2006:141), « *devient une pratique signifiante, un code d'expression symbolique* ». Le style fait parti d'un processus de bricolage (MUELLER 2010:125)¹²² qui met en évidence la capacité des membres à organiser un ensemble stylistique cohérent qui participe au travail de construction identitaire. MUELLER (2010 :126) souligne également qu'en effet

¹²² MUELLER (2010:125) définit ce processus de bricolage en ces termes : « *Appliquée aux manipulations stylistiques opérées par les sous-cultures, la notion de bricolage qualifie alors le processus de récupération d'éléments stylistiques auxquels celles-ci accordent une nouvelle signification symbolique en les combinant de manière nouvelle et improvisée. Ce nouvel "agencement" sémantique donne au style sa deuxième caractéristique, la capacité d'offrir aux membres d'une sous-culture une "homologie" (Willis 1978 : 198-201)67, c'est-à-dire un sentiment d'appartenance partagé.* »

le choix des artefacts, attitudes et pratiques appropriés par une (sous-)culture participe à son auto-définition et au travail de traçage de ses frontières : « *The objects chosen were, either intrinsically or in their adapted forms, homologous with the focal concerns, activities, group structure and collective self-image of the subculture* » (HEBDIGE 2006 : 137, cité par MUELLER 2010 : 126). De fait, pour reprendre les termes de MUELLER, le style participe donc du travail de traçage des frontières du flamenco et en cela, il constitue une pratique performative absolument fondamentale et nécessaire à l'existence même du flamenco.

7.1.3. « *Vivencias* » : un passage obligatoire pour devenir *flamenco-a*

Dans le chapitre 6.2.2, je présentais la manière dont le lieu géographique est perçu comme un marqueur d'authenticité soit parce qu'on y est né, soit parce qu'on y a vécu un certain temps, à tel point que le fait de ne pas y être né ou ne pas y avoir habité est un élément disqualificateur. La crédibilité est donc octroyée sur la scène professionnelle tant espagnole que japonaise par le fait d'avoir vécu une longue période dans les lieux considérés comme le centre-symbolique du flamenco. Ceci explique l'important phénomène de circulation de pratiquant-es japonais-es vers le centre-symbolique observé et décrit au chapitre 6.1.

Cette expérience vécue sur les territoires considérés du flamenco est valorisante, et sert ensuite à se valoriser auprès des pairs japonais et espagnols dans le milieu du flamenco au Japon. Par exemple, l'Institut Cervantes de Tokyo organise depuis 2012 la *Cumbre flamenca de Japón*, un festival qui sert à valoriser le flamenco japonais et ses artistes japonais (selon la chargée des affaires culturelles de l'Institut Cervantes). En parcourant les quatre fascicules qui rassemblent les artistes présents au festival, j'ai pu constater que chaque artiste était présenté par un bref descriptif biographique qui évoque des séjours en Espagne.



Figure 15 Fascicules Cumbre flamenca de Japon I, II, III, IV de l'Institut Cervantes de Tokyo

Jueves 6 de abril, a las 18:30.
4月6日(木) 18:30-



Shoji Kojima
Nació en Tokushima en 1928. Viajó a Sevilla en 1966 y un año más tarde se alistó en el Ballet Nacional y participó en una gira por la Unión Soviética. Después de su regreso a Japón creó numerosas obras, que entraron en los mejores teatros del mundo. Ha sido invitado por el Festival de Jerez en 2010 y por el Biennial de Sevilla en 2012 con su obra La Colección. En 2013, el Festival de Jerez se clausuró con su obra "Fatum".
Músicos: Emilio Maya (guitarra), El Platero y Miguel de Badajoz (cante).



Eiko Takahashi
Viajó a Sevilla en 1981 y en 1983 gana el premio del Certamen Municipal de Baile por Sevillanas Enrique el Cojo, lo que causó un gran impacto en España. En 1984 se traslada a Granada para impartir clases de sevillanas en la academia de Manquilla e inicia su carrera en el ámbito del flamenco granadino. Actualmente se dedica a investigación de bailes y músicas granadinas haciendo continuos viajes de ida y vuelta entre Granada y Japón.
Músicos: Keiko Kawashima (cante) y Hiroshi Edo (guitarra).



Mayumi Kagita
Esta bailaora y coreógrafa destaca por su excelente habilidad física y expresividad. Fue galardonada con el premio a la artista emergente de baile español Reiko Kawakami en 1990 y con el premio del alcalde de Kanagawa. Fundó, en 1995, el ballet flamenco de Mayumi Kagita. Ha ganado el premio de la Agencia de Cultura en 2001 por la mejor obra de arte escénica. En 2006 fue elegida como uno de los 100 japoneses más admirados internacionalmente.
Músicos: Keiko Kawashima (cante), Makoto Saito (guitarra), Chi Nakajima (teclado), Hiroo Sato, Sanfiro Motosi, Saki Yumiko y Mito Konishi (pianos).



Enrique Sakai
Es un guitarrista con un gran respeto al aire tradicional del flamenco. En 1972 se trasladó a España y actuó en numerosos tablao madrileños. En 1977 regresó a Japón donde empezó a realizar conciertos. En 1988 participó como artista invitado en el Biennial de Sevilla. Ha publicado 20 discos que recorren la historia del flamenco: "Gran Crónica del cante" y "Vamos a cantar flamenco".

Viernes 7 de abril, a las 18:30.
4月7日(金) 18:30-



Keiko Kojima
Desde edad temprana se inició en la danza. Se licenció en Educación Física por la Universidad de Japón y fue miembro del ballet español de Keiko Sato y Yehudi Yampolsky. Viajó a España en 1991 donde estudió con José Galván. Al volver a Japón, empezó sus actividades como bailaora profesional. Estudió también con Farnuco y Concha Vargas y en 1996 abrió el estudio Paloma Blanca.
Músicos: Tsuyoshi Nishi (guitarra), Keiko Kawashima y Keisuke Arita (cante) y Yosuke (percusión).



Shino Morita
Esta gran artista flamenca tiene un estilo propio. Su obra más representativa, Hana 8, ha sido premiada como la mejor obra del festival de arte organizado por la Agencia de Cultura en 2009. Actualmente trabaja como coreógrafa y directora, además de bailaora y actúa en el corto flamenco Gravitación, producido por ella misma.
Músicos: Yusuke Saegusa (baile), Emilio Maya (guitarra), Manuel de la Matena y Yuka Inada (cante).



Jin Oki
En 2010 ganó el V Concurso de Guitarra Internacional Niño Ricardo de Murcia, uno de los tres grandes concursos de guitarra flamenca que por primera vez fue ganado por un japonés. Actualmente trabaja como solista, colaborando y ofreciendo sus obras a diferentes músicos y de diversos géneros musicales. En julio de 2017, en el Tokyo Opera City, realizará un concierto de conmemoración del 15 aniversario del comienzo de su carrera.
<http://jinoeki.net/>



Yoko Komatsubara
Nació en una familia de artistas de música tradicional japonesa. Desde su infancia aprendió danza japonesa y ballet clásico. En 1993 vio por vez primera una actuación de Pilar López y quedó tan emocionada que se marchó a España, donde tras varios años de estudios se incorporó a la Compañía de Rafael de Córdoba, con la cual hizo giras por numerosos países. De vuelta a Japón fundó la Compañía del Ballet Español de Yoko Komatsubara. A lo largo de su carrera ha ganado numerosos premios nacionales e internacionales.
Músicos: Atsumi Fujiwara y Machio Miyasaki (baile), Chama (cante) y Norihiro Takahashi (guitarra).

写真展
『フラメンコの肖像「時間のちから」』
Exposición
Fotografía de danza flamenca
La fuerza del tiempo

オープニング: 4月6日(木) 17:00-
展覧会: 4月28日(金)まで
Inauguración:
Jueves, 6 de abril a las 17:00.
Exposición: hasta el 28 de abril.

クラスやリハーサル、パフォーマンスに明け暮れる。フラメンコのアマチュアダンサーを被写体にした写真展。40点以上の作品の中に人種と文化の輪郭が描かれています。
写真家ホセ・ロベス・ゴンサレスは、技術やインスピレーションを超えた神秘的瞬間「ドクエンテ」を写真で捉えようとしています。

Una raza y una cultura plasmada en más de 40 fotografías donde sus protagonistas son bailarines amateurs que combinaban su vida cotidiana con clases, ensayos y actuaciones. El fotógrafo José López González intenta plasmar ese arte, ese «duende» que va más allá de la técnica y de la inspiración.

Sábado 8 de abril, a las 15:00.
4月8日(土) 15:00-



Ayasa Kajiyama
Nació en Fukuoka en 1987, estudió flamenco con Yoko Kamiyabu y Benito García en Japón, y con Farruquito, Faraona, Angelita Vargas, Carmen Ledesma, Luis Peña y Oruco en España. Ganó el premio Fomentador de la Asociación Nipona de Flamenco en 2009 y el primer premio de la Fundación Maruwa en 2013. En 2014 ganó el segundo lugar del concurso Aniya la Gitana de Ronda. Actualmente actúa en varios espectáculos e imparte clases.
Músicos: Masanobu Takimoto (cante), Kentaro Tokunaga y Kojiro Tokunaga (guitarra) y Saegusa Yusuke (pala).



Yuri Matsumaru
En su niñez vivió en Rumania, Rusia e Inglaterra. Estudió flamenco con Tomoko Kobayashi, Nana Ikariyama y Ami y además bato con Hirohisa Okawa. A partir de 1998 vivió en España durante 6 años y aprendió con Shiro, Yolanda Eleidia y Belén Maya. En 2003 ganó el premio Fomentador de la Asociación Nipona de Flamenco. Ha presentado varias obras de solo en el teatro Haluzya en Roppongi.
Músicos: Keiko Kawashima (cante), Shibata Reitaro y Kanao (bajo guitarra), Takaya Marikawa (violín), Elsunori Suga (percusión).



Ami (Atsuko Kamata)
Viajó a España en 1988 y ha sido ganadora del Premio Argentina del Concurso de Córdoba, uno de los más prestigiosos del mundo Flamenco. En Japón ganó el premio Fomentador de la Asociación Nipona de flamenco. Después de 15 años de estudio en Sevilla, en 2004 regresó a Japón y fundó su estudio en Higashi Koenji. Actualmente produce varios espectáculos de flamenco propios.
Músicos: Manuel de la Marena y Keiko Kawashima (cante), Daisuke Bidou (guitarra).



Kentaro y Kojiro Tokunaga
Kentaro y Kojiro Tokunaga, aunque en distintos años, viajaron a España a estudiar en la escuela de flamenco de la Fundación de Cristina Heeren y luego se quedaron como profesores de la misma escuela. Kentaro ganó el premio Fomentador de la Asociación Nipona de flamenco en 2009 y Kojiro en 2010. Los dos son guitarristas con una gran proyección.



梶山彩沙
1987年福岡県出身。日本では上森洋子、ベニート・ガルシア、スペインではフリオ・キート、フリオ・オサ、アンヘリタ・バルガス、カルメン・レデスマ、ルイス・ベニヤ、オルコに師事。2009年日本フラメンコ協会新人公演奨励賞、2013年CIMAマルワ財団コンクール第1位、2014年Rondaのコンクール Aniya la gitana 準優勝。同年グラナダのフェスティバル「Los Veranos de Corral」最終日にソロ出演。演習を繰り返しながら、舞台やホールでのライブ活動、クラス開講中。
演奏：浅本正信 (カントー)、徳永健太郎、徳永康次郎 (ギター)、三枝雄輔 (バルマ)



松丸百合
少女時代をルーマニア、ロシア、イギリスで過ごす。フラメンコを小林伴子氏、嵯山奈奈氏、AMI氏に、舞踏を及川廣信氏に師事。1998年から6年間スペインに滞在し、シロ、ヨランダ・エレディア、ベニヤ、マリア等多数のアーティストに学ぶ。2003年日本フラメンコ協会新人公演奨励賞受賞。ソロ・リサイタルは透明な怒り(08年)「15歳の朝(10年)」、1年の朝(13年)を六本木俳優座劇場にて発表。
演奏：川島桂子 (カントー)、萩田亮太郎、石井奏彌 (ギター)、森川拓哉 (バイオリン)、すがえつり (パーカッション)



AMI (鎌田厚子)
1988年渡西、1995年フラメンコのコンクールで最も権威あるコルドバのコンクールにて外国人初のプレミオナショナル「エンカルナシオン・ロペス・アルヘンテ・ニエーガ賞」を受賞。日本では日本フラメンコ協会主催新人公演で新人奨励賞受賞。15年間のセビリアでの留學を終え2004年より東京四谷にスタジオを設立。自身のフラメンコを元に独自の舞台を多数制作、出演している。
演奏：マヌエル・デ・ラ・マレナ、川島桂子 (カントー)、尾藤大介 (ギター)



徳永健太郎・康次郎
兄弟共に若くしてスペインへ渡りセビージャのクリスティーナ・ヘレン・フラメンコ音楽学院に入学。卒業後は同学院の講師として在籍した経歴を持つ。兄健太郎は2009年日本フラメンコ協会新人公演奨励賞受賞。康次郎は2010年日本フラメンコ協会新人公演奨励賞をギター部門史上最年少受賞。など新進気鋭のギタリストとして高い評価を受ける。元障太鼓とともに日本とスペインを行き来しながら様々なライブ、舞台にて活躍中。

Figure 16 Portraits descriptifs des artistes japonais Cumbre flamenca IV 2015

Les descriptifs mettent en avant les séjours de longues durées, les écoles et les *maestros* traditionnels espagnols ainsi que les prix espagnols gagnés dans les festivals ou concours andalous. Voici les quelques exemples tirés de fascicule IV de la *Cumbre flamenca de Japon* :

- Shoji Kojima : voyage en Espagne en 1966, membre du *ballet national espagnol*, invité au Festival de Jerez en 2010 et 2013, à la Biennale de Séville en 2012 et 2016
- Eikko Takahashi : étudie à Séville en 1981 et 1983, puis à Grenada en 1984 à l'académie de *Mariquilla*, poursuit des aller-retours entre le Japon et l'Espagne
- Keiko Kojima : voyage en Espagne en 1991, a étudié avec José Galvan, Farruco, Concha Vargas
- Jin Oki : a gagné le prix du 5^e Concours de guitare international Niño Ricardo de Murcia (1^e Japonais à gagner ce concours précise le descriptif)
- Yoko Komatsubara, partie en Espagne, a incorporé la compagnie Rafael de Cordoba
- Ayasa Kajiyama, a étudié en Espagne avec Farruquito, Faraona, Angelita Vargas, Carmen Ledesma, Luis Peña, Oruco, a gagné la seconde place au concours de Ronda en Espagne en 2014
- Yuri Matsumaru, a vécu 6 années en Espagne à partir de 1998, a appris en Espagne avec Belén Maya et Yolanda Eleia

- Atsuko Kamata, a voyagé en Espagne en 1988 (est restée durant 15 ans), a gagné le premier prix Argentinita du concours de Cordoba
- Kentaro et Kojiro Tokunaga, ont étudié à Séville

Ces exemples sont représentatifs de la manière de présenter sa trajectoire en tant que professionnel-le japonais-e. On retrouve également sur leur page internet ou sur les flyers de spectacle, ce type de présentations biographiques mettant en avant le centre-symbolique dans leur trajectoire et leur apprentissage du flamenco.

En effet, les expériences vécues en Andalousie considérée comme le lieu du flamenco sont particulièrement valorisées dans le milieu du flamenco japonais mais aussi espagnol¹²³. Ces expériences vécues « sur place » font partie du processus de socialisation au monde du flamenco. BRENEL (2006 :64), dans son ethnographie de la professionnalisation des *cantaors*, souligne ce passage « obligatoire » des « *vivencias* » dans les contextes de flamenco « privés » pour se former professionnellement comme une convention du monde du flamenco. Elle entend par les contextes « privés » : les fêtes de famille, de quartiers, entre amis ou encore les réunions dans les *peñas* entre aficionados (BRENEL 2006 :64) :

« Apprendre dans ces contextes suppose vivre avec les flamencos, avoir une expérience collective du flamenco, partager des moments et des souvenirs avec les participants, écouter les histoires et les anecdotes etc. Le cante “mamao” est considéré comme très flamenco, en opposition à ce qu’on appelle le cante “aprendío” (appris). Le cante “aprendío” serait propre aux chanteurs qui ont appris exclusivement avec les disques (ou presque), sans relation avec le groupe »¹²⁴

Le danseur J¹²⁵ revendique également cette expérience et cette nécessité d’aller à ce qui est considéré comme la source du flamenco : *« Quand ils (les Japonais) voyagent en Espagne, ils respirent, ils peuvent respirer l’ambiance. Finalement, le flamenco sont des expériences, alors s’ils ne les expérimentent pas c’est difficile, non ? Quand ils vont en*

¹²³ Nous pourrions dire dans le champ du flamenco de manière générale, mais parlant du contexte japonais je souhaitais souligner ces contextes afin de montrer qu’il est commun, et que finalement cela fait partie des conventions du monde flamenco.

¹²⁴ Ma traduction: *«Aprender en estos contextos supone convivir con flamencos, tener una experiencia colectiva del flamenco, compartir momentos y recuerdos con los participantes, oír historias y anécdotas etc. El cante “mamao” es considerado muy “flamenco”, en oposición al denominado cante “aprendío”. El cante “aprendío” sería propio de cantaores que han aprendido de los discos exclusivamente (o casi), sin relación con el grupo»* (BRENEL 2006:64).

¹²⁵ Au chapitre 6.2.2, j’explique comment certains acteurs revendiquent l’espace géographique comme expérience sensorielle qui permettrait de se rapprocher au plus près d’une certaine authenticité de la pratique. Je reprends ici la citation du danseur J du chapitre 6.2.2.

*Espagne, ils expérimentent la réalité, ils vivent la réalité, ils sentent la réalité (...) »¹²⁶. Le danseur J me donne l'exemple de Shoji Kojima, Yoko Komatsubara et Masami qu'il considère comme les pionniers du flamenco japonais « *parce qu'ils ont voyagé en Espagne et en Andalousie, et ils ont appris les connaissances du vécu en Espagne, et ils ont expérimenté en Andalousie, parce que là-bas c'est la racine* »¹²⁷. L'expérience « sur place » est donc importante dans les critères de qualifications du professionnel (BRENEL 2006 :4) et d'apprentissage de la pratique du flamenco (danse, chant et guitare).*

En résumé de ce chapitre, l'incorporation de l'ensemble de ces conventions de la part des artistes japonais-es joue un rôle primordial dans le « *boundary crossing* ». Ceci leur permet d'acquérir un capital symbolique, qui représente les ressources accumulées et mobilisées pour s'assimiler au mieux dans le monde du flamenco. Ce capital symbolique leur permet d'acquérir de la reconnaissance, de la crédibilité et de la légitimité auprès de leurs pairs japonais et espagnols, mais également auprès de la communauté *flamenca* japonaise (public, aficionados, élèves, propriétaire de tablaos, revue spécialisée, festivals etc...). Cette reconnaissance se décline sous la forme d'éloges, d'invitations à se produire dans les *tablaos* japonais, festivals japonais et/ou espagnols, de forte présence du public lors de spectacle, d'accroissement du nombre d'élèves, d'attribution de prix et titres d'instances japonaises (association ANIF et fondation MARUWA) et d'institutions espagnoles (*Junta de Andalucía*, Festival de Jerez, Biennale de Séville). A cela s'ajoute le fait que certains artistes japonais-es comme Ayasa sont invités par d'autres pays asiatiques comme la Corée du Sud et Taïwan à venir se produire.

Toutefois, cette assimilation reste partielle, les artistes japonais-es sont certes intégrés dans le milieu *flamenco* au Japon, mais ils ne le sont pas complètement au sein de la communauté *flamenca* espagnole, et ils sont décrédibilisés par les artistes espagnol-es qui se positionnent comme les seuls authentiques en invoquant les « *cultural stuff* » et en maintenant les frontières « *ethnic boundary* ». Première conclusion, que je peux apporter est que cette stratégie de « *boundary crossing* » n'est pas effective, mais relève d'une

¹²⁶ Ma traduction: «*Cuando viaja a España respiran, pueden respirar el ambiente, ¿al final el flamenco son vivencias por lo menos que yo te cuente si no lo experimentamos pues es difícil no? Cuando van a España experimentan una realidad, viven la realidad, huelen la realidad. (...)*».

¹²⁷ Ma traduction: «*Porque ellos viajaron a España y Andalucía, y aprendieron los conocimientos de vivencias en España, y experimentaron allí porque allí esta la raíz* ».

tentative, si bien que les artistes japonais-es mettent en place d'autres stratégies afin de se légitimer.

Nous verrons dans le chapitre suivant la stratégie du « *boundary shifting* » qui consiste à dés-ethniciser les frontières du flamenco et les redessiner sous d'autres « *cultural stuff* ». A préciser que ces deux types de stratégies peuvent co-exister chez un même individu.

7.2. Redessiner et désethniciser les frontières du flamenco

Ce chapitre met en lumière les tentatives de la part des artistes japonais-es de modifier les frontières existantes du flamenco basées sur les « *cultural stuff* » comme : la tradition et la culture andalouse, le prétendu lieu d'origine ancré en Andalousie, la langue¹²⁸ etc. Dans cette partie, je m'intéresserai au travail de « *boundary shifting* » que les artistes japonais-es mettent en place pour contrer ces frontières excluantes. A travers un processus de renouvellement de frontière, ces dernier-ères redessinent les contours du monde flamenco en désethnicisant les « *cultural stuff* » afin de déjouer leur exclusion de la sphère professionnelle. En prenant comme point de départ conceptuel l'apport de ZOLBERG & WOON (1999) sur le changement de frontière, je me pencherai sur ce processus mouvant.

7.2.1. Elargir la notion de tradition et de lieu d'origine du flamenco

Mes données empiriques révèlent que certain-es artistes japonais-es mobilisent différemment de leurs homologues espagnols les notions de culture et de lieu d'origine attribuées au flamenco. Ils repoussent les frontières du flamenco en construisant des liens de similarité entre le flamenco et la tradition artistique japonaise : *Buto*, *Kabuki*, théâtre *Nô*, les chants traditionnels japonais comme *naniwa-bushi*. ZOLBERG & WOON (1999) parlent dans ce cas de *boundary shifting* comme un processus de décalage d'une frontière pour que les populations qui étaient placées une première fois sur un côté de la frontière soient incluses de l'autre côté¹²⁹. Cette stratégie permet aux artistes japonais-es

¹²⁸ Voir le chapitre 6.2.2 « Mobilisation des notions de culture, d'ethnicité et de territoire comme « *cultural stuff* » dans la construction des frontières du flamenco ».

¹²⁹ « *Boundary shifting involves the relocation of a boundary so that populations once situated on one side are now included on the other; former outsiders are transformed into insiders* » (DUEMMLER 2010: 22).

de contrer les arguments de la « différence culturelle », et par conséquent leur exclusion. Plusieurs artistes japonais-e-s¹³⁰ que j'ai interrogés invoquent la ressemblance entre le flamenco et la tradition artistique japonaise. Par exemple, Yasuko Sado me confie : « *beaucoup d'Espagnols m'ont demandé pourquoi beaucoup de Japonais aiment le flamenco, parce que culture différente et langue différente, et personnalité très différente ? Mais, il y a quelque chose de très similaire avec la culture du Japon, par exemple Nô ou Kabuki sont très similaires avec le flamenco, il y a la musique, la danse et le chant, c'est tous ensemble* ¹³¹ ». Par ailleurs, elle souligne l'analogie entre les formes d'expression du buto qui est selon elle « très dramatique » tout comme le flamenco.

Yasuko atténue les frontières et les différences construites entre les artistes japonais-e-s et espagnol-e-s en soulignant cette proximité au niveau des traditions artistiques. Elle m'explique le sens du mot kabuki en japonais : 歌 (Ka) 舞 (Bu) 伎 (Ki), *Ka* signifie chant, *bu* signifie danse et *ki* signifie habileté technique. Selon elle, ces composantes se rapprochent de celles du flamenco qui s'est également construit autour du *cante* (chant), *baile* (danse) et *toque* (musique, guitare). Tout comme le flamenco, les mouvements du kabuki s'interprètent et se calquent sur le chant, me précise-t-elle, puis les mouvements exigent une technique corporelle précise tout comme le flamenco. De fait, le flamenco renvoie à une pratique extrêmement précise et codifiée. Chant, musique et danse sont soumis à une codification technique et stylistique très contraignante. Le *compás* est le moteur du flamenco, composé d'un nombre donné de pulsations et caractérisé par l'accentuation de certains temps forts, il encadre et dicte l'ensemble de l'interprétation artistique. Chaque inflexion du chant, chaque accord de guitare et chaque mouvement de la danse doit impérativement le respecter. Pour l'apprenti-e danseur-euse, chanteur-euse ou musicien-ne, la compréhension et la maîtrise de ces codes constituent un défi permanent.

Dans le discours de Yasuko, le flamenco, le kabuki ou le buto apparaissent comme des pratiques qui sont légitimées par la tradition, et les acteurs japonais construisent des similarités pour légitimer leur attirance et leur compréhension du flamenco. HOBBSBAUWN

¹³⁰ Il s'agit de mes interlocuteur-trice-s : Enrique Sakai (guitariste), Yasuko Sado (danseuse), Shoji Kojima (danseur) et les aficionado-a-s Wakana Hamada et son père (les deux se définissant comme flamencologue).

¹³¹ Ma traduction: « *muchos españoles me han preguntado: ¿Porque muchos japoneses le gustan flamenco, porque cultura diferente y lengua diferente, y personalidad muy diferente? Pero algo muy similar con cultura de Japón, por ejemplo Nô o Kabuki es muy similar con el flamenco, hay música, baile y cante, es todo juntos* ».

(1983) décrit comment les pratiques qui sont considérées comme traditionnelles servent à justifier les valeurs ou les normes comportementales et permettent de maintenir la continuité avec le passé ou définir une communauté. La tradition peut être mobilisée comme « *cultural stuff* » pour produire le sentiment de communauté et de différence. Diverses pratiques, rituels ou symboles trouvent leur place à travers cette idée de tradition et chacun d'eux peut être mobilisé (DUEMMLER 2010 : 31). Ici, la tradition japonaise est mobilisée pour atténuer la différence culturelle et créer une connexion forte avec le flamenco. Par conséquent, certain-es artistes japonais-es travaillent à rendre les frontières du flamenco plus floues (*blurring*) et moins distinctes (*brightening*).

Certains artistes comme Enrique Sakai avancent des arguments quant au lieu d'origine : « *Il semble que le flamenco ait aussi des origines orientales avec l'Inde, cela peut aussi expliquer la passion des Japonais pour le flamenco* »¹³². Enrique Sakai fait référence à ce mythe du « Gitan » parti de l'Inde pour l'Europe développé et répandu par l'ethnomusicologue Bernard LEBLON (1990, 1991). Ce type de discours historicisant occupe une place prépondérante dans le monde du flamenco (tant en Espagne qu'au Japon) et relève d'un travail continu de traçage de frontières qui permet de délimiter et de définir le flamenco. Certain-es artistes japonais-es appliquent inversement la même stratégie que les artistes espagnol-e-s. Alors que les artistes espagnol-e-s légitiment leur authenticité en se réclamant du lieu d'origine (Andalousie, Espagne), certains de mes interlocuteurs japonais déplacent le curseur du lieu d'origine vers l'Asie en invoquant la prétendue origine orientale du flamenco. On retrouve ce même argument dans un discours présenté officiellement à l'UNESCO¹³³ à Paris en 1993 à l'occasion de la représentation artistique du danseur japonais Shoji Kojima (annexe 9.4). Le document présente dans ses premières pages les discours du directeur général de l'UNESCO, du Prince Norihito Takamado, de l'ambassadeur du Japon en France et de l'écrivain japonais Yasuhide Saéki. Je vais me pencher sur deux de ces textes, celui du directeur général de l'UNESCO et de Yasuhide Saéki qui invoquent un lieu d'origine oriental :

¹³² Ma traduction de l'espagnol : « *Parece que el flamenco tiene también origen oriental con India, también eso puede explicar la afición de los Japoneses para el flamenco* » (Enrique Sakai, guitariste professionnel).

¹³³ Source catalogue *Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng*. 8 décembre 1993, 19h30 salle 1 UNESCO, Paris.

« Gardant en mémoire les harmonies mélancoliques des steppes de l'Asie centrale, les Tziganes arrivés en Espagne au XVème siècle vont créer, au contact du chant andalou, cette forme originale de danse qu'est le flamenco. Par les routes de la soie, la musique de ces mêmes steppes d'Asie centrale va traverser la Chine et la Corée et parvenir au Japon, où les chansons populaires témoignent dès le XVème siècle de son influence. Double descendance, donc : cante jondo et fado dans la péninsule ibérique, chants populaires en Extrême Orient » Frederico Mayor, directeur général de l'UNESCO ¹³⁴

« Le flamenco passionné et exotique prend racine chez les Tziganes qui ont peuplé l'Asie Centrale au Moyen-Age. Chassés par les troubles des guerres, ils commencèrent à émigrer vers l'Ouest. Après d'innombrables souffrances, les Tziganes arrivèrent enfin en Espagne au début du XVème siècle, à la fin d'une longue période de domination islamique. (...) Les Tziganes ont emporté la mélodie sentimentale de l'Asie Centrale, l'ont intégrée dans les chansons folkloriques de l'Andalousie et ont créé une nouvelle mélodie ravissante : la version originale du flamenco. D'autre part, la mélodie de l'Asie Centrale traversa la route de la soie, arriva en Chine et en Corée, pour finalement accoster au Japon en passant par le Canal de Tsushima. On retrouve ses traces encore dans les Oiwakebushi (les chants des charretiers) ou dans les chansons populaires de diverses régions du Japon. Ainsi, les mélodies de l'Asie Centrale se sont transformées : le Cante Jondo en Espagne et le Fado au Portugal : alors qu'en Corée et au Japon, on les retrouve dans les chansons sentimentales selon l'histoire, le flamenco et la musique folklorique japonaise remontent à la même origine. » Yasuhide Saék¹³⁵

Il est intéressant de constater que ce discours sur la considération orientale du lieu d'origine est repris par ces instances institutionnelles comme le présente cet éditorial signé par le directeur général de l'UNESCO. Ces deux textes rappellent le mythe fondateur du « Gitan » qui entoure le flamenco. Toutefois, c'est le terme « Tzigane » qui est privilégié et il s'agit de montrer que de l'Asie centrale, aux Balkans et jusqu'en Andalousie, ce serait le même groupe ethnique et que les « Gitans/Tziganes » seraient porteurs au fond d'une même culture. Ces considérations sur l'unité des « Gitans » ne font que nourrir un gitanisme mythifiant et réifient une catégorie ethnique considérée par les acteurs de ces discours comme homogène. Cependant, la construction de cette narrative aide les artistes japonais-es à réévaluer leur propre valeur dans le champ du flamenco, car ils s'abritent derrière un tronc commun en invoquant également l'origine et la filiation gitane qui leur serait commune. Nous sommes face à un nouveau mythe du flamenco mobilisé par certain-es artistes japonais-es pour changer leur propre position dans ce système de frontière. L'évocation de la tradition et d'une origine orientale participe à assurer une définition renouvelée du flamenco et à délimiter ses nouvelles frontières. Si l'évocation d'une continuité et d'une filiation par les acteurs renvoie à une certaine idée du passé, elle repose pourtant sur des processus de maintien et de négociation sans

¹³⁴ Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng. 8 décembre 1993, 19h30 salle 1 UNESCO, Paris, p. 2.

¹³⁵ in Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng. 8 décembre 1993, 19h30 salle 1 UNESCO, Paris, p. 6

cesse renouvelés et relève d'une tradition qui « se conjugue au présent » comme dirait LENCLUD (1994, 1987)¹³⁶.

Ces liens de similarité entre le flamenco et les arts traditionnels japonais, construits par certain-e-s interlocuteur-ric-e-s japonais-e-s, se retrouvent également dans leur pratique. Le danseur japonais Shoji Kojima a développé un style particulier de flamenco en intégrant des éléments du théâtre *Nô* dans ses représentations. Dans sa pièce de 1984 « *La mujer de Cádiz* », Kojima interprète un personnage féminin et décide de le représenter à travers un masque traditionnel représentant un *nô* de femme (*kazura-nô*). De fait, il me dit porter ce masque à chaque fois qu'il interprète une femme sur scène. On retrouve ce masque également dans sa pièce plus récente *La Celestina* (2009).



Figure 17 Spectacle « A este Chino no le canto », Festival de Jerez en 2016, Shoji Kojima et Javier Latorre¹³⁷

¹³⁶ LENCLUD s'intéresse à l'invention de la tradition : « L'expérience du passé se fait dans le présent ; au lieu d'une coupure entre passé et présent, le passé est regardé comme sans cesse réincorporé dans le présent, le présent comme une répétition (et non, exceptionnellement comme un bégaiement) » (2007 : 2).

¹³⁷ Tirée de *Diario de Jerez* 3 mars 2016, image ©Miguel Angel Gonzalez.



Figure 18 Shoji Kojima - Spectacle « La Celestina » 1984 présenté à Tokyo ¹³⁸

Par ailleurs, depuis plusieurs années, Shoji Kojima a abandonné le costume traditionnel masculin et apparaît vêtu d'une jupe à chacune de ses performances. Il me souligne que c'est « son style » et qu'il a évolué depuis son retour au Japon dans une danse plus féminine, étant donné que ces cours sont suivis majoritairement par des femmes. Les trois photographies ci-dessous montrent également une évolution dans sa tenue corporelle et sa gestuelle.

¹³⁸ Tiré des archives personnelles de Shoji Kojima, Photo : Sabrina Martinez.

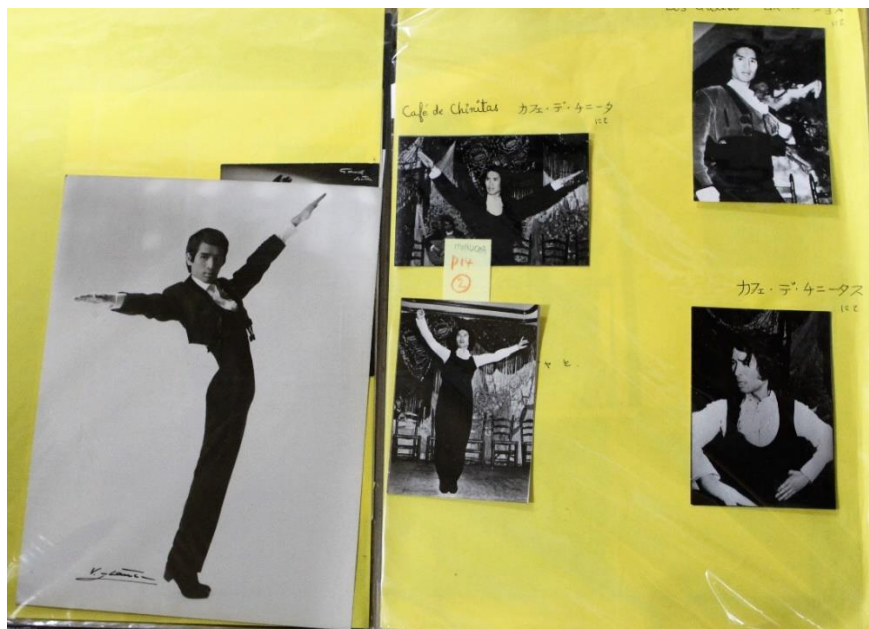


Figure 19 Shoji Kojima – Danse, années 1970 en Espagne ¹³⁹

¹³⁹ Images tirées des archives personnelles de Shoji Kojima, Photo : Sabrina Martinez.

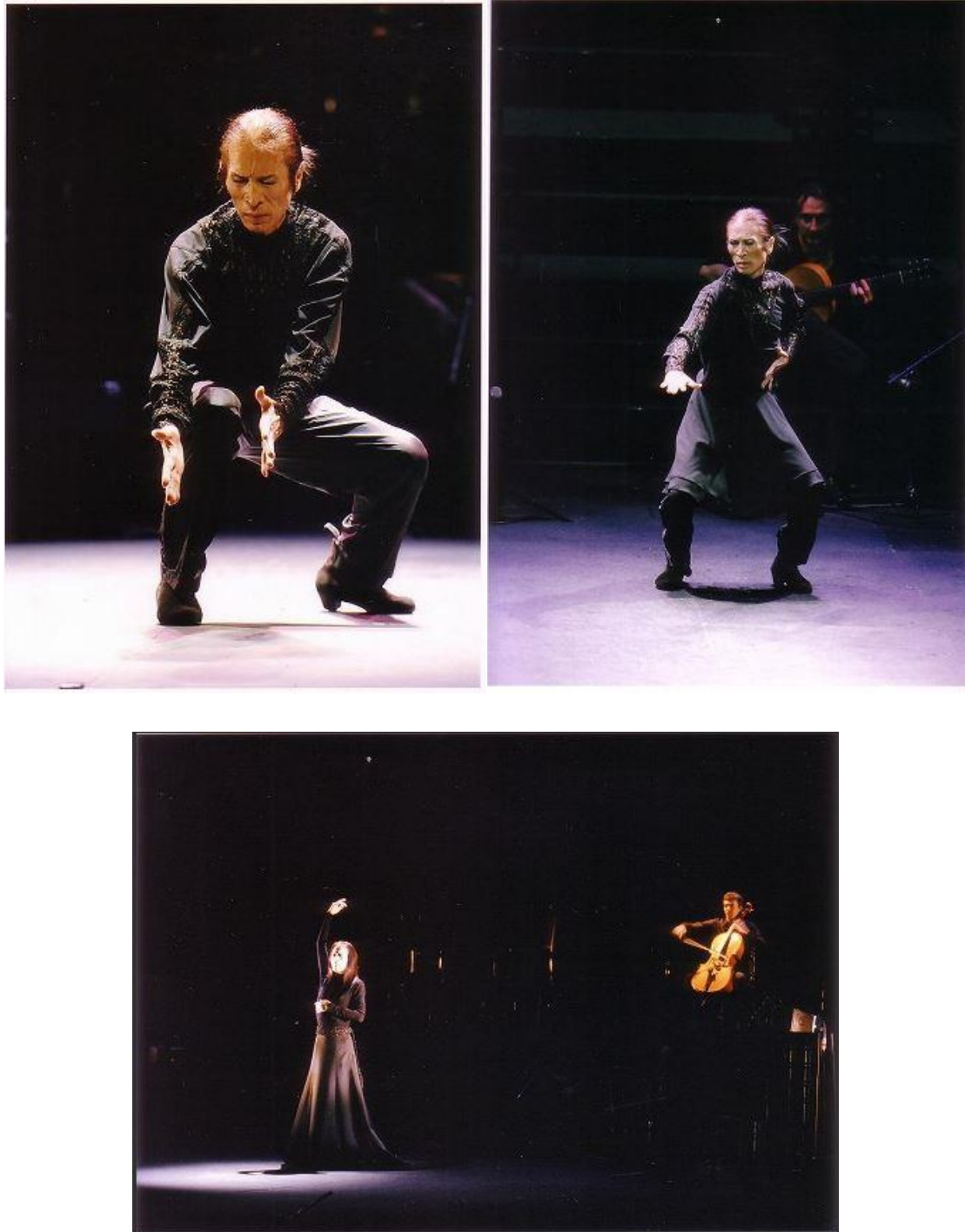


Figure 20 Shoji Kojima - Spectacle El Cant dels Ocells : A Pau Casals 2005 ¹⁴⁰

¹⁴⁰ Image de Yasuo Yamahiro tirée de <https://www.shojikojima.com/es/galeria/>

La première série de photographies (figure 19) date des années 1970 ; Shoji Kojima¹⁴¹, âgé alors d'une trentaine d'années, s'est fait connaître de la scène *flamenca* en Espagne. Il rejoint la compagnie nationale du Ballet d'Espagne et participe à une tournée en Russie, puis il rejoint ensuite la compagnie de Maria Rosa et Maria Martin. Le ballet national d'Espagne intègre des pièces de *danse classique espagnole (ballet español)* qui mélange le ballet classique avec du flamenco. Toutefois, Shoji Kojima navigue à cette époque entre la danse classique espagnole (*danza española*) et le flamenco. En effet, c'est par la danse classique espagnole (*danza española*) qu'il a découvert le flamenco. Avant cela, il a suivi une formation de danseur classique. Après s'être formé en *danza española* à Tokyo auprès d'un professeur japonais, Shoji Kojima décide de partir en Espagne pour apprendre, me dit-il, le « vrai flamenco » en me précisant, « *el flamenco jondo* ». Il me confie qu'à cette époque, à savoir dans les années 1960, s'enseignait au Japon principalement la *danza española* et non le « *flamenco jondo* » (qu'il considère, selon ses dires, comme le « vrai flamenco »). La différenciation entre le flamenco pur¹⁴² (*flamenco jondo*) et la *danza española* ou encore le *ballet flamenco* est récurrente dans le milieu du flamenco tant au Espagne qu'au Japon. Cette distinction passe aussi par l'élaboration d'un style corporel différencié.

Les deux séries photographiques illustrent donc une évolution du corps-dansant de Shoji Kojima. Alors que dans la première, on y voit l'incorporation de certaines postures codifiées du flamenco (mouvement de bras typique de la danse masculine, posture rectiligne qui recherche la longueur et la pose synonyme de fierté), la deuxième série (figure 20) montre une rupture des conventions stylistiques et corporelles du flamenco. Sa performance¹⁴³ ne relève pas de ce qui peut être considéré comme du flamenco « traditionnel ¹⁴⁴», Shoji Kojima rompt avec les conventions esthétiques comme le code vestimentaire masculin, les accessoires et l'expression corporelle (posture, gestuelle). Le

¹⁴¹ Shoji Kojima passe une dizaine d'années en Espagne de 1966 à 1976, il s'établit à Madrid.

¹⁴² J'ai déjà présenté dans le chapitre 4 ce qu'entendent les adeptes par *flamenco jondo* et ce qui lui est attribué. En effet, le *ballet flamenco* est considéré par certains comme moins authentique que le *flamenco jondo* qui est décrit en termes de « pureté ».

¹⁴³ Voici un extrait de sa performance au Festival de Jerez en 2011 où il présentait sa pièce « *La Celestina* » : <https://www.youtube.com/watch?v=wQV1R-BPLV8>

¹⁴⁴ Par traditionnel j'entends ici le partage de valeurs et de conventions, de façon d'agir ritualisées, trouvant leur justification dans la mobilisation du mythe flamenco et partagées par les « membre de la communauté *flamenca* » et dont l'adoption de ce style (sur scène et lors des performances) représente l'aboutissement (voir chapitre 4 sur le mythe fondateur).

style¹⁴⁵ est constamment évalué dans la scène du flamenco. Le jugement sur l'interprète lors d'une performance (dans un *tablaó*, *peña* ou lors d'une fête) peut produire des qualificatifs du type « *muy gitano* », « *muy flamenco* », « *muy puro* ». Ces évaluations renvoient au respect de la tradition, à la marque de continuité et du « bon style » à posséder pour être considéré comme « *flamenco-a* ». En effet, le « bon » style, comme je l'expliquais au chapitre précédent, est lié tant à l'apparence physique (typé hispanique) qu'à la tenue corporelle qui dessine les codes esthétiques du flamenco. Dans ce cas-ci, Shoji Kojima s'éloigne de ce style pour proposer une nouvelle version du flamenco, comme il dit « *je cherche à créer mon propre style de flamenco* »¹⁴⁶. Le haut degré de capital symbolique accumulé par Shoji Kojima¹⁴⁷, lui permet d'avoir une posture de franc-tireur (BECKER 1988), c'est-à-dire d'être un artiste qui se démarque par des activités ou attitudes en décalage, innovantes et transgressives.

Mais, il reste une question à laquelle je n'ai pas pu trouver de réponse : pourquoi Shoji Kojima a effectué un virement dans sa pratique du flamenco lorsqu'il est revenu au Japon ? Ce changement est en effet flagrant en parcourant ses archives et les catalogues de ces spectacles. Alors qu'il pratiquait un flamenco « traditionnel » en Espagne qui lui a valu sa notoriété sur la scène espagnole¹⁴⁸ – il était nommé le *Gitano Japonés* -, dès son retour au Japon il intègre ces éléments du théâtre japonais. S'agit-il d'une tactique lui permettant de réaffirmer envers le public japonais sa légitimité en tant que danseur japonais de flamenco comme le laisse penser l'édito de Yasuhide Saéki : « *En tant que Japonais lui était-il possible de représenter le flamenco au Japon ?* »¹⁴⁹. Le public est-il prêt à voir un « Japonais » danser du flamenco ? Ou était-ce un choix stratégique liée aux subventions publiques, c'est-à-dire le gouvernement japonais est-il prêt à financer un art qui n'était pas de « chez eux » ? Shoji Kojima n'a pas répondu à mes interrogations.

¹⁴⁵ Je reprends la définition que MUELLER (2010 :125) donne à la notion de style qu'il emprunte à l'Ecole de Birmingham (Phil Cohen 1972, John Clark 1976 et Dick Hebdige 2006) : « *Pour ces auteurs en effet, le "style" renvoie à l'ensemble des pratiques sémiotiques des sous-cultures comme l'apparence, incluant le code vestimentaire, la coupe de cheveux et les accessoires, l'expression corporelle et enfin un langage argotique propre (Brake, 1985 : 12)* ».

¹⁴⁶ in *Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng*. 8 décembre 1993, 19h30 salle 1 UNESCO, Paris,p.1. Cette phrase est également revenue à plusieurs reprises dans les discussions informelles et les entretiens que nous avons eu.

¹⁴⁷ Shoji Kojima a comme on dit « fait ses preuves » dans le milieu du flamenco en s'inscrivant au début de sa carrière dans un flamenco traditionnel.

¹⁴⁸ Shoji Kojima a partagé la scène avec des figures importantes du flamenco durant les années 1970 et est également passé à la télévision espagnole dans le programme "Estudio Abierto" en 1970.

¹⁴⁹ in *Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng*. 8 décembre 1993, 19h30 salle 1 UNESCO, Paris,p.7.

D'autres formes d'hybridation (figure 21) ont également vu le jour. Toutefois, ces artistes s'aventurant dans des formes hybrides du flamenco n'ont pas la même reconnaissance dans le milieu du flamenco japonais que les artistes japonais-e-s faisant du « flamenco traditionnel » selon le témoignage d'artistes et élèves japonais-e-s. Ces artistes hybrides sont en marge de la scène *flamenca* japonaise, et ne se produisent pas par exemple dans les *tablaos* ou *peñas* tokyoïtes, car ces lieux sont réservés aux « formes traditionnels » du flamenco. Du côté des pairs espagnols, je peux relever quelques commentaires de ce type, notamment chez le danseur J lorsqu'il me parlait d'une danseuse japonaise : « *Yasko, una japonesa très belle, elle est aussi partie en Espagne à la même époque que Shoji Kojima, et a ramené aussi quelque chose de flamenco, mais ensuite elle s'en est détachée un peu. Elle est plus artiste et a commencé à utiliser le flamenco comme moyen de communication pour sa danse, mais ce n'est pas du flamenco, c'est autre chose, elle le mélange avec un autre type de danse* »¹⁵⁰. De même dans la presse espagnole, on peut lire ce type de critique qui disqualifie la fusion et les formes hybrides de flamenco : « *Alors que la majorité des spectacles où les personnes provenant d'Orient dansent le flamenco et essaient de fusionner les éléments des deux cultures, l'objectif d' Ayasa à Grenade est autre : danser le flamenco pur* »¹⁵¹.

¹⁵⁰ Ma traduction: « *Yasko, una japonesa muy guapa, ella se fue a España también en la época de Shoji Kojima, y trajo algo de flamenco también, pero luego ella se desvinculo un poco. Es más artista y empezó a utilizar el flamenco como medio de comunicación para su danza, pero no es flamenco es otra cosa, lo mezcla con otro tipo de danza* ».

¹⁵¹ « *Si bien la mayoría de espectáculos donde gente del lejano oriente baila flamenco tratan de fusionar elementos de ambas culturas, el objetivo de Ayasa en Granada es otro: bailar flamenco puro* » in presse en ligne Granada hoy août 2014 "Ayasa Kajiyama: la japonesa que baila flamenco 'por derecho'":

https://www.gradahoy.com/ocio/Ayasa-Kajiyama-japonesa-flamenco-derecho_0_834816749.html



Figure 21 Quelques exemple de formes hybrides du flamenco

Affiche d'un danseur de flamenco qui présentait un spectacle incluant de la danse contemporaine (image à gauche), Spectacle de Yoko Kamiyabu danseuse qui mélange plusieurs styles de danse (image du centre), Shiho Morita¹⁵² danseuse de flamenco, elle affirme dit-elle son « identité japonaise dans le flamenco » et crée son propre style « japonais » (image à droite tiré de *Latido* de Sonia Johnes vol. 22).

7.2.2. Invoquer l'« universalisme » du flamenco : un art universel et un patrimoine de l'humanité

Une autre stratégie est de réduire l'importance des frontières ethniques et nationales du flamenco en lui attribuant une dimension plus globale que locale (WIMMER 2008 : 1042). Pour cela, certain-es de mes interlocuteur-trice-s japonais-e-s proposent une vision dés-ethnicisée du flamenco. Je présente ici trois exemples qui illustrent ce type de *boundary shifting*.

WIMMER (2008) retient « *emphasizing nonethnic forms of belonging* » comme une des cinq stratégies de modification des frontières existantes. Il précise que « *general human qualities and the family of mankind are often evoked, so it seems, by the most excluded and stigmatized groups* » (WIMMER 2008 :1042). En effet, les témoignages s'accordent pour dire que le flamenco renverrait chacun à la fois à son intimité et à son sentiment de l'universel. Le danseur Shoji Kojima me confie : « *Le flamenco n'a pas de frontière, c'est quelque chose d'humain parce que nous exprimons des sentiments, le flamenco, c'est une philosophie, une manière d'être et de vivre. Nous pouvons faire du flamenco à 5 ans,*

¹⁵² Voir son site internet pour plus d'informations : <https://shiho-morita.jp>.

30 ans ou 80 ans »¹⁵³. En effet, sur le plan physique, aucun critère d'âge, de taille, de poids ou encore de souplesse ne s'avère discriminant pour qui souhaite apprivoiser le flamenco. Shoji Kojima poursuit : « *le flamenco, c'est la possibilité de danser ce que je suis, de vivre mon corps, le temps qui passe. Je ne danse plus aujourd'hui comme je dansais quand j'avais 30 ans, mes rides, mes raideurs sont un nouveau langage* »¹⁵⁴. Il poursuit : « *le flamenco ce n'est que ça, une émotion que tout le monde porte en soi, le flamenco provient de tous ces sentiments humains, ça contient tout : la mort et la vie, le passé et le présent, la joie et la tristesse. Il y a tout dedans* »¹⁵⁵. Dans ces extraits, le danseur promeut des principes non-ethniques du flamenco et la légitimité des frontières ethniques du flamenco est sapée. Il surmonte les frontières existantes du flamenco en déplaçant les frontières pour inclure un nouveau groupe d'individus, « les humains » (WIMMER 2008 : 1028). La stratégie est donc d'effacer la « différence culturelle » en établissant une égalité entre artistes espagnol-e-s et japonais-e-s, et en revendiquant l'appartenance à un seul groupe générique, « les humains ». Shoji Kojima construit l'appartenance à ce groupe sur la base de critères communs à chaque être humain comme les émotions et sentiments universels, la vie et la mort. En effet, cette stratégie « *boundary blurring* » réduit l'importance de l'ethnicité comme principe de catégorisation et d'organisation social dans le champ du flamenco et permet l'intégration des artistes japonais-e-s. WIMMER (2008: 1041) nous dit : « *Blurred boundary are less relevant for the everyday conduct of life, less exclusionary and less institutionalized* ».

Le deuxième exemple est le cas de la danseuse Yoko Tamura. Je l'ai connue grâce à Tina Panadero, directrice du *Museo del Baile flamenco*, rencontrée à Séville quelques semaines avant de partir pour Tokyo. Tina m'avait transmis le contact de Yoko et m'avait conseillé de la contacter de sa part. En effet, au Japon, la prise de contact direct essuie souvent des refus. La coutume semble vouloir que l'on passe par un intermédiaire, une connaissance qui nous présente à « ladite » personne en question. Passer par

¹⁵³ Ma traduction de l'espagnol: «*El flamenco no tiene frontera, es algo humano porque expresamos sentimientos, el flamenco es filosofía y manera de ser y vivir. Podemos hacer flamenco con 5 años o 30 o 80, no necesitamos un cuerpo de bailarín como el ballet clásico, ¡es para todos!*».

¹⁵⁴ Ma traduction de l'espagnol: «*El flamenco es posibilidad de bailar lo que soy, de vivir mi cuerpo y el tiempo que pasa. No bailo hoy como bailaba cuando tenía 30 años, mis arrugas, mi rigidez son un nuevo lenguaje*».

¹⁵⁵ Ma traduction de l'espagnol: «*El flamenco es solo eso, una emoción que todo el mundo tiene, el flamenco proviene de todos esos sentimientos humanos, contiene todo: la muerte, la vida, el pasado y el presente, la alegría y la tristeza. ¡Tiene todo!*».

l'intermédiaire de Tina Panadero - directrice du musée, productrice ayant travaillé pendant 30 ans avec le tablao *El Flamenco* de Tokyo et surtout nièce de la célèbre danseuse Cristina Hoyos – semblait être prometteur pour que Yoko accepte de me rencontrer. Ce fut partie gagnante, elle m'invita à ses cours, son spectacle *Kizuna* et aux répétitions du spectacle qu'elle préparait avec des artistes espagnol-e-s spécialement venus d'Espagne et trois autres danseuses japonaises. Toutefois, elle n'accepta pas de réaliser un entretien. Cela n'a pas empêché de récolter des données précieuses. Le danseur espagnol J, qui est également devenu un très bon ami à Yoko, m'a partagé plusieurs articles de presse espagnole au sujet de Yoko Tamura. En 2015, Yoko Tamura est arrivée semi-finaliste au concours de l'*Unión* qui sélectionne les participant-es pour le festival de *Cante de las Minas*, ce qui lui a valu plusieurs articles dans la presse espagnole. Dans un entretien, Yoko confie à la journaliste qui lui demande *¿qué ha sido lo más difícil? (qu'est-ce qui a été le plus difficile ?)*:

« J'avais peur que l'on ne comprenne pas que le Japon et l'Espagne sur scène et à travers le flamenco n'ont que peu de différences. On me demande toujours si une Japonaise peut danser le flamenco. A l'égard du flamenco, je ne suis pas japonais, je suis une artiste. L'Unesco a reconnu le flamenco comme un Patrimoine immatériel de l'Humanité, par conséquent cet art appartient un peu à tous. Si tu le sens et tu le respectes, le flamenco c'est réellement ça, universel, de et de chacun de nous »¹⁵⁶

Tout comme Shoji Kojima, son discours tend à réduire les différences : *« il y a peu de différences »*, souligne-t-elle. Pour renforcer cette idée, elle invoque l'inscription du flamenco au patrimoine mondial de l'UNESCO et considère le flamenco comme *« universel »*, *« appartenant à tous »*, *« à chacun de nous »*. Cette notion de l'universel s'accorde avec la conception de l'UNESCO qui définit le patrimoine mondial comme *« appartenant à tous les peuples du monde, sans tenir compte du territoire sur lequel ils sont situés¹⁵⁷ »*. On soulignera aussi que Yoko utilise tout comme Shoji Kojima le terme *« humanité »* dans le but d'effacer les frontières ethniques du flamenco. La fameuse phrase répétée avec insistance par les artistes espagnol-e-s *« el flamenco es algo nuestro »* se transforme ici en *« el flamenco es de todos »*. Face à ces arguments, le

¹⁵⁶ Ma traduction *Tenía miedo de que no comprendieran que Japón y España sobre el escenario y a través del flamenco tienen pocas diferencias. Me preguntan siempre si 'una japonesa puede bailar flamenco'. Respecto al flamenco no soy japonesa, soy artista. La Unesco ha reconocido que el flamenco es Patrimonio Inmaterial de la Humanidad con lo que este arte pertenece un poco a todos. Si lo sientes y lo respetas el flamenco es realmente eso, universal, de todos y cada uno de nosotros.* in Presse en ligne *El Periodico Extremadura* 2015. "Yoko Tamura, bailaora: "Respecto al flamenco no soy una japonesa, soy una artista"

http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/badajoz/yoko-tamura-bailaora-respecto-flamenco-no-soy-japonesa-soy-artista_889798.html

¹⁵⁷ Site web UNESCO. Page d'accueil : <http://whc.unesco.org/fr/apropos/> (consulter le 15.07.2018).

danseur J acquiesce : « *Je suis de ceux qui pense que si on danse bien et si on pense qu'il y a des étrangères qui dansent mieux que des Espagnols, si elles dansent bien et désirent être meilleures, alors c'est fantastique parce que le flamenco est universel. Il fait partie du patrimoine pour cette raison, si elles dansent bien pourquoi pas !* »¹⁵⁸.

Aussi, on notera que Yoko insiste sur le fait d'être identifiée comme « artiste » et non comme « Japonaise ». Dans un autre article, elle affirme « *Je suis danseuse, pas Japonaise* »¹⁵⁹. En s'identifiant au groupe « artiste » et « danseuse », elle définit la pratique du flamenco en termes d'art. Yoko affirme cette posture jusque sur la scène. Dans son spectacle *Kizuna* qui signifie « lien, connexion avec quelqu'un » selon ses mots, elle utilise sur scène une corde pour unir les quatre danseuses japonaises au danseur espagnol. Ainsi est redessinée symboliquement et matériellement une nouvelle définition du flamenco : le « flamenco sans frontières ».

Le dernier exemple que je souhaiterais présenter est le cas de l'association nippone de flamenco (ANIF). Cette dernière défend également une dimension universelle du flamenco. Sur son site web, l'association se décrit en ces termes :

« L'association nippone de flamenco a pour but de contribuer au développement et à l'évolution majeure de l'Art Flamenco au Japon.

*Le flamenco, étant un art folklorique espagnol et à première vue un produit local, en réalité c'est un art très universel, né en embrassant beaucoup de cultures occidentales et orientales. Pour cela, nous croyons que nous, les Japonais, pouvons également contribuer efficacement en faveur de cet art. Maintenant que plusieurs décennies sont passées depuis la première importation de cet art au Japon, durant ces années il est véritablement impressionnant l'accroissement en quantité et qualité, des artistes spécialistes et des aficionados du flamenco. En voyant cette réalité, nous avons décidé de fonder une association qui serait utile pour la continuité du développement de cet art au Japon, en réunissant les volontés d'artistes et d'aficionados, et c'est ainsi qu'est née l'Association Nippone de Flamenco (ANIF) en juillet 1990. Maintenant, ANIF poursuit la réalisation de plusieurs projets pour obtenir son objectif et avoir comme membre quiconque porte un intérêt pour le flamenco. S'il vous plaît, venez collaborer avec nous pour créer un futur meilleur. »*¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ma traduction: « *Yo soy de lo que pienso que si se baila bien y si pensamos que hay extranjeras que bailan mejor que españolas, si bailan bien y deseen ser mejor pues es fantástico porque el flamenco es universal. Es patrimonio por lo cual si bailan bien porque ¡no!* ».

¹⁵⁹ Presse en ligne *El País* 2015. "No quiero ser una japonesa que baila: quiero ser bailaora, sin más" Yoko Tamura recorrerá su país junto a artistas españoles con el espectáculo 'Miradas'
https://elpais.com/cultura/2015/11/24/actualidad/1448368747_649431.html

¹⁶⁰ Traduit de l'espagnol: "*La Asociación Nipona de Flamenco tiene por propósito el contribuir al desarrollo y a la mayor evolución del Arte Flamenco en Japón. El flamenco, siendo un arte folklórico español y pareciendo a primera*

Ce riche extrait nous renseigne sur les tentatives de redéfinition du flamenco par l'association japonaise. Cette dernière rompt la frontière ethnique du flamenco en le considérant non plus comme du « folklore » mais comme un « art » dont la dimension n'est plus « locale » et « espagnole » mais « universelle ». Dès lors, le flamenco perçu comme un « art universel » peut englober une communauté plus large et sans distinction ethnique. L'association utilise le langage universel de l'art pour nier l'exclusivité andalouse et espagnole et se placer également au centre du champ du flamenco. Cette stratégie permet aux artistes et aficionado-a-s japonais-e-s de s'intégrer dans ce champ.

De ce point de vue, l'association s'engage dans une stratégie de brouillage des frontières du flamenco (*blurring strategies* DUEMLER 2010 :33). L'ANIF attribue la dimension universelle au fait que le flamenco porterait, comme on l'a vu, des origines occidentales et orientales. L'association joue sur une incertitude des origines du flamenco pour déplacer la frontière en sa faveur. A travers ce discours, le flamenco n'est plus rattaché uniquement à l'Andalousie mais devient une « musique du monde » dont l'origine est déplacée en Asie comme on l'a vue précédemment.

L'association insiste également sur une certaine ancienneté de la pratique du flamenco au Japon pour se légitimer. En effet, évoquer le fait que la pratique est installée déjà depuis plusieurs décennies permet d'ancrer plus légitimement le flamenco sur les terres nippones. Dans une discussion informelle, les membres de l'association parlent même en termes d'« histoire du flamenco japonais » et construisent leurs propres références du flamenco japonais avec les figures comme Shoji Kojima, Yoko Komatsubara, Masami Okada, considérés comme les piliers du flamenco japonais.

Bien que l'association porte un discours universalisant autour du flamenco, sur le terrain, la diaspora d'artistes espagnol-e-s me confiait que jusqu'à très récemment encore les artistes espagnol-e-s ne pouvaient être membres de cette association. Benito me disait

vista un producto local, en realidad es un arte muy universal por haber nacido abarcando las esencias de muchas culturas occidentales y orientales. Por eso creemos en que también los japoneses podemos contribuir eficazmente en pro de este arte. Ya que han pasado varias décadas desde la primera importación de este arte a Japón, en estos años es verdaderamente impresionante el engrandecimiento, en número y en calidad, de los artistas especialistas y los aficionados del flamenco. Nosotros, al ver esta realidad, hemos decidido establecer una asociación que sea útil para el más desarrollo de este arte en Japón, congregando las voluntades de artistas y aficionados, y así nació la Asociación Nipona de Flamenco (ANIF) en julio del año 1990. Ahora ANIF sigue realizando varios proyectos para conseguir su propósito y siempre tiene postura de acoger como su miembro a cualquier persona que tenga interés por el flamenco. Por favor que venga a colaborar con nosotros para crear juntos el mejor futuro. Site web ANIF https://www.anif.jp/ctt_anif_about.htm#smn_espa

avoir reçu une réponse de l'association du type : « *mais, toi tu n'as pas besoin d'être dans l'association !* ». Nous retrouvons cette distinction entre le « Nous » et « Eux » mobilisées par les membres de l'association eux-mêmes. Nous avons vu dans le chapitre 6.2 que les acteurs mobilisent différentes « catégories de pratiques » (BRUBAKER 2001) comme « japonais », « andalou », « espagnol », « gitan » et construisent leur appartenance au groupe dans une dynamique d'inclusion/exclusion (BARTH 1969). Les limites entre le « Nous » et le « Eux » sont maintenues malgré le discours universalisant. Par l'exclusion de membres espagnols, l'association contribue au maintien et renforcement du travail des frontières entre artistes espagnol-e-s et japonais-e-s. L'artiste espagnol Benito n'aurait pas la nécessité d'intégrer l'association, car il aurait déjà acquis une légitimité par le fait qu'il est non seulement un artiste consacré mais parce qu'il appartient également au groupe « artiste espagnol et andalou » qui lui assure de fait le label d'authenticité.

7.3. Se faire « consacré-e » : l'enjeu des rites de consécration et son capital symbolique

L'appartenance par la pratique dans la sphère professionnelle du flamenco au Japon ne suffit pas pour être reconnu en tant qu'artiste. Cette règle vaut de manière générale pour les carrières artistiques (BOURDIEU 1991, 1992 ; BECKER 1988). Dans sa théorie consacrée au champ littéraire, BOURDIEU (1991, 1992) définit ce champ comme un lieu de lutte pour la définition de « l'écrivain » (véritable) ou de la « (vraie) littérature ». Cette lutte distinctive se fait à coup de publications et d'interventions médiatiques et/ou artistique (interviews, happening, spectacles, exposition, performances diverses, etc...) qui fonctionnent comme autant de prises de position, mais elle se fait également par l'intermédiaire d'instances de consécration comme les académies, les systèmes d'enseignements, les sélections dans de prestigieux festivals et les prix décernés par les concours et institutions. Par conséquent, ces instances de consécration jouent un rôle primordial dans l'opération d'attestation ou de qualification. BOURDIEU les définit comme « *détentrice du monopole de la définition légitime de l'art et de l'artiste, du nomos, principe de vision et de division légitime permettant de faire la distinction entre l'art le non-art, entre les "vrais" artistes, dignes d'être publiquement et officiellement exposés* » (BOURDIEU 1991 : 23).

Dans le contexte du flamenco, ces instances de consécration, qui fonctionnent comme vecteurs de légitimation, se trouvent principalement en Andalousie (AIX-GARCIA 2014 : 97,151) : concours, prix décernés par la chaire de flamencologie de Jerez, Biennale de Séville et Festival de Jerez, la *Llave de Oro del Cante Flamenco*¹⁶¹, *Instituto Andaluz de Flamenco* (annexe 9.1). En parcourant la listes des nominé-es des festivals et des concours, on constate que l'importante majorité des artistes consacré-es sont espagnol-e-s. De plus, on retrouve un pourcentage minime d'étranger-ères participant au festival, et un nombre infime de nominé-e-s étranger-ère-s. Une anecdote personnelle me permet d'illustrer ce phénomène. Une de mes professeures de danse à Séville me racontait que lorsqu'elle a gagné le second prix du concours national de *Baile por Alegrias* à Cadix en 2010, des critiques se sont élevées du fait qu'elle était de nationalité péruvienne. Elle m'a avoué que certains même se sont opposés à cette nomination. Cette anecdote prouve bien l'accès difficile à la consécration pour les artistes étranger-ères.

7.3.1. Le rôle des concours japonais de l'association ANIF et la fondation MARUWA dans la consécration des artistes japonais-e-s de flamenco

La mise en place d'instances japonaises de consécration permet de contrebalancer en partie le monopole des instances espagnoles, en nommant leur propres artistes « locaux » (c'est-à-dire japonais).

Pour cela, des entités comme l'association ANIF et la fondation MARUWA fonctionnent comme instances de consécration à travers la mise en place de concours nationaux, réservés exclusivement aux artistes japonais-e-s aspirant-e-s. Sans vouloir reprendre l'entièreté de la théorie du champ artistique de BOURDIEU, on peut dire que ces instances fonctionnent comme un « *principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du grand public* » (BOURDIEU 1991 : 10). Ces instances de consécration fonctionnent donc comme un système de distinction (BOURDIEU 1979) permettant de définir le statut d'artiste – c'est-à-dire de professionnel de l'art – par rapport à celui d'amateur, et qui

¹⁶¹ Prix de distinction historique qui a été octroyé, depuis sa création en 1868, à cinq occasions : Tomas el Nitri (1868), Manuel Vallejo (1926), Antonio Mairena (1962), Camarón de la Isla (2000), Fosforito (2005).

donne à chacun un degré de reconnaissance (artiste confirmé, artiste émergeant, etc...). Ces instances de consécration permettent d'accumuler ce que BOURDIEU (1991) nomme le « capital symbolique », c'est-à-dire un volume de reconnaissance des pairs acquis et conquis qui fonctionne comme un « exposant de prestige ». Ce capital est symbolique dans le sens qu'il dépend de l'appréciation des pairs, c'est-à-dire de ceux qui, engagés dans la poursuite des mêmes enjeux au sein d'un même univers social et plus ou moins pourvus d'autorité à en juger, par le crédit qu'ils ont eux-mêmes accumulé, sont aussi dotés de mêmes critères de perceptions et d'évaluation des qualités présentées et des succès obtenus. Aussi, ce capital symbolique, crédit obtenu auprès des pairs, se trouve associé – comme il en va de toute valeur essentiellement sociale – à un ensemble de signes plus ou moins matériels qui, tout en manifestant ce crédit, le réalisent. Ces signes peuvent prendre la forme de distinction conférée par les différentes instances elles-mêmes inégalement cotées : prix, récompense, bourses, subventions, nomination, titres.

Dans le cas des instances japonaises, l'ANIF décerne à l'occasion de son concours annuel de Nakano des prix qui n'impliquent pas de récompense en termes d'argent, mais en termes de prestige. Le concours de Nakano présente trois sections : el *baile*, el *cante* et la *guitarra*. Pour chacune des sections, trois prix de « nomination » sont décernés. La plupart des participant-es sont des artistes émergent-es qui débute leur carrière. Ce concours est donc significatif pour le lancement de leur carrière. Des participantes me confiaient dans les coulisses que le concours leur permettrait de gagner en visibilité : « *Gagner un prix, c'est extrêmement bien pour notre CV, et puis ça nous fait connaître auprès du public, quand tu vas danser au tablao les gens reconnaissent ton nom* ». Une autre renchérit : « *Et puis, tu peux mettre sur ton site internet le prix que tu as gagné, ça fait bien !* ». Toutefois, elles me précisent que pour acquérir une reconnaissance en tant qu'artiste, il faut surtout aller se former en Espagne auprès des *maestros*. Pour cela, celles et ceux qui souhaitent entamer une carrière professionnelle dans le flamenco, visent également le concours de la fondation MARUWA qui attribue des bourses à trois primées. Cette bourse permet de séjourner pendant une année en Espagne. Selon les années académiques, la fondation MARUWA signe des accords avec certaines écoles espagnoles comme la Fondation Cristina Heeren à Séville dans laquelle la boursière/le boursier effectue son année de perfectionnement, d'autres années la boursière/le boursier effectue son année dans les écoles qu'elle/il souhaite. Les danseuses Ayasa

Kajiyama et Yoko Tamura ont toutes deux suivis ce parcours échelonné. Elles ont remporté le prix de Nakano, puis ensuite celui de MARUWA qui leur a donné l'opportunité de se perfectionner en Espagne.

Ayasa a remporté le premier prix de Nakano en août 2008. Puis, en février 2009, elle gagne le prix des jeunes du concours de MARUWA qui lui a permis d'obtenir une bourse pour Séville. En 2011, elle obtient le second prix de MARUWA qui lui offre une somme plus importante, ce qui lui permet de repartir une année et demie à Séville. Finalement, elle obtient le premier prix du concours de MARUWA en 2014 qui lui offre à nouveau la possibilité de repartir en Andalousie. Ayasa raconte au sujet du concours de MARUWA :

« Le concours de MARUWA t'offre une somme importante, parce que sans cet argent tu ne peux pas partir en Espagne autant de temps consécutif ! Et en plus, ils te paient le billet pour l'Espagne, ils t'offrent des chaussures de flamenco et des costumes, c'est vrai que c'est un concours très bien fait, et en plus, là-bas (au concours) tu te fais connaître parce que beaucoup de gens viennent voir le concours, alors les gens commencent à te connaître dans le monde du flamenco. (...) Ces prix m'ont permis de me perfectionner parce que grâce à cet argent ou aux contacts que j'ai eus, grâce à ce concours, j'ai connu beaucoup de gens, et me voilà ici ! »¹⁶²

Comme le met en avant Ayasa, les ressources matérielles et le réseau de relations sont donc des conditions nécessaires pour développer une carrière professionnelle d'artiste de flamenco. Néanmoins, pour remporter ce type de concours, cela exige un travail de préparation sur le long terme qui implique des heures, des jours et des années d'entraînement pour atteindre un niveau de maîtrise et de « savoir-faire ». Les récompenses et les prix sont donc le fruit de ce travail de longue haleine.

Toutefois, le réseau de relations joue un rôle primordial dans la professionnalisation de l'artiste de flamenco. Ayasa, par l'intermédiaire du concours de MARUWA a pu développer une série de contacts qui l'ont aidée dans son parcours. En effet, le concours japonais fonctionne comme lieu de connexion et de réseautage entre professionnel-le-s. Le jury du concours est formé de professionnel-le-s japonais-e-s et espagnol-e-s, qui offre l'opportunité de se connecter au réseau professionnel d'artistes espagnol-e-s. La fondation MARUWA offre également une fois par année des stages intensifs avec des

¹⁶² Ma traduction: «El concurso de MARUWA te pagan dinero, te pagan mucho dinero, iporque sin ese dinero no puedes ir a España tanto tiempo seguido! Y encima te pagan billete para España, te regalan unos zapatos de flamenco y traje de flamenco, verdad que es un concurso muy bien hecho y encima allí te conocen porque mucha gente viene a ver el concurso entonces empiezan a conocerte en el mundo flamenco. (...) Esos premios me permitieron perfeccionarme porque gracia a ese dinero o contactos que tuve por gracia a ese concurso conocí a mucha gente, y pues aquí estoy».

danseur-euse-s professionnel-le-s espagnol-e-s, qui est l'occasion aussi d'échanges et de réseautage pour les danseur-euse-s japonais-e-s.

Yoko Tamura - qui a remporté le premier prix de MARUWA en 2009 - me racontait que c'est lors de ce concours qu'elle a rencontré Cristina Hoyos qui l'a prise sous son aile. Cristina Hoyos l'a supervisée et entraînée pour se présenter au concours espagnol de *Cantes de las Minas*. Puis, par l'intermédiaire de sa mentore espagnole, elle s'est liée d'amitié avec d'autres danseurs espagnols avec qui elle collabore actuellement au Japon et en Espagne. En effet, à partir de ces rencontres, des projets artistiques sont nés et Yoko Tamura a réalisé plusieurs spectacles au Japon en collaboration avec des artistes espagnols. Puis, depuis septembre 2017, elle s'est installée à Séville où elle se consacre à la réalisation de projets artistiques avec le danseur Jesus Ortega, avec qui elle se produit dans différents *tablaos* à Séville et dans la région d'Estrémadure.

Il me faut préciser un élément important quant à la question de la reconnaissance du statut d'« artiste *flamenco* » pour mes intervenant-e-s japonais-e-s. J'évoque ici uniquement la reconnaissance du statut d'artiste dans le contexte spécifique du Japon. Il s'agit pour mes intervenant-e-s japonais-e-s désireux-euses d'être des professionnel-le-s de maximiser le capital de reconnaissance et de crédibilité en accumulant des connaissances, des compétences et un réseau de relations spécifiques à l'univers du flamenco. Ce capital accumulé leur donne une reconnaissance sur la scène japonaise du flamenco¹⁶³. Plus ils/elles accumulent de capital, plus ils/elles auront de reconnaissance. Prenons le cas de Ayasa afin d'illustrer ce schéma de manière plus explicite. Ayasa a accumulé un certain capital de reconnaissance auprès de la communauté *flamenca* japonaise, c'est-à-dire auprès des élèves, des aficionado-a-s et des professionnel-le-s (artistes, propriétaires de *tablaos*, critiques et journalistes de revues japonaises comme *Paseo Flamenco*). Les spectacles d'Ayasa attirent un public important, son nombre d'élèves a augmenté depuis son retour au Japon, elle est très sollicitée comme danseuse pour des spectacles, et elle est régulièrement invitée dans le prestigieux *tablaos* japonais

¹⁶³ Pour ce qui est de la scène espagnole du flamenco, je ne me prononcerai que très peu car je n'ai que quelques bribes de données empiriques et il s'agit d'un autre terrain ethnographique à explorer.

El Garlochi comme « *special guest* », ainsi que dans les pays asiatiques à proximité (Corée du Sud et Taïwan).

En effet, le fait d'avoir été récompensée par l'ANIF et MARUWA, d'attester d'une expérience en Espagne et enfin d'avoir gagné le second prix du concours espagnol de Ronda en 2014¹⁶⁴ lui a permis d'acquérir un capital symbolique qui lui attribue un volume de reconnaissance et de prestige à l'intérieur du milieu du flamenco japonais. Ce capital symbolique vaut uniquement pour la scène japonaise car, comme me confiait Ayasa, ses perspectives d'être reconnue en Espagne en tant qu'artiste – bien qu'elle ait remporté le prix de Ronda, – et de travailler comme danseuse sont restreintes.

7.3.2. Le rôle des institutions espagnoles dans la valorisation des artistes japonais-es

L'exemple d'Ayasa me permet de mettre en évidence le rôle des institutions espagnoles dans la valorisation des artistes japonais-e-s. Tout comme le fait de se former en Espagne auprès des *maestro-as*, acquérir des prix ou certificats d'institutions espagnoles est valorisant pour les artistes japonais-e-s dans le milieu du flamenco au Japon. Ces titres de consécration augmentent leur volume de capital symbolique – c'est-à-dire de reconnaissance et de prestige – au sein du milieu du flamenco japonais. Ce volume global de capital renvoie à la plus ou moins grande dotation en capital symbolique de l'artiste. Plus l'individu accumule de prix et de titres de reconnaissance de la part des institutions espagnoles (et japonaises), plus il occupera une place privilégiée au sein du milieu du flamenco japonais. Par ailleurs, ces titres de consécration permettent aussi de créer une distinction au sein des artistes japonais-e-s et de définir leur position¹⁶⁵ dans l'espace du flamenco japonais (qui est mouvante au fur et à mesure qu'ils accumulent le capital symbolique). Ces positions permettent de décliner différents profils¹⁶⁶ d'artiste :

¹⁶⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=LztI3OQy7UQ&sns=em>

¹⁶⁵ Je reprends ici le concept d'espace social et de position élaboré par BOURDIEU dans *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action* (1994), Paris, Seuil, pp.13-29. BOURDIEU voit une conception relationnelle de l'espace social : la position des individus et des groupes n'existe pas d'une manière absolue mais elle se définit en comparaison avec les capitaux détenus par les autres individus et groupes. D'ailleurs, la notion d'« espace » est définie par BOURDIEU (1994 :20) comme : « un ensemble de positions distinctes et co-existantes, extérieures les unes aux autres, définies les unes par les autres, par leur *extériorité mutuelle* et par des relations de proximité, de voisinage ou d'éloignement et aussi par des relations d'ordre, comme au-dessus, au-dessous, et *entre* ».

¹⁶⁶ J'élaboré ici ces catégories analytiques inspirées des *Mondes de l'art* de BECKER (1988 : 236-275) afin de rendre plus compréhensible de quel type d'artiste il s'agit dans ce contexte ; ces profils d'artistes évoluent au fur et à mesure

- Professionnel-le-s confirmé-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, ce qui leur vaut une place privilégiée, et qui ont été consacré-e-s par les instances japonaises et espagnoles
- artistes émergent-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, et qui ont été consacré-e-s par les instances japonaises
- artistes aspirant-e-s : ceux/celles dont les activités sont en adéquation avec les conventions du monde flamenco, et qui aspirent à une carrière professionnelle, mais qui n'ont pas encore été consacré-e
- amateur-trice-s : ceux/celles qui ne se dédient pas professionnellement au flamenco, mais le font par hobby, ils/elles peuvent se consacrer à leur hobby à des degrés divers (très, moyennement ou peu impliqué), ils/elles regroupent en général les aficionado-a-s, les élèves

Les artistes japonais-e-s confirmé-e-s utilisent donc ces titres de consécration d'institutions espagnoles pour se valoriser dans le milieu du flamenco japonais. Par exemple, le jeune danseur japonais Siroco qui a remporté durant l'été 2017 la première place du concours de *Baile Flamenco Aniya La Gitana de Ronda*, s'est vu consacré un article entier dans la revue japonaise *Paseo Flamenco*. Il a également valorisé ce titre sur les réseaux sociaux comme sa page Facebook qui lui a valu 225 likes à sa publication. Par ailleurs, alors qu'il dansait en compagnie d'Ayasa Kajiyama au tablao de *Casa Esperanza*, Ayasa a relevé à plusieurs reprises lors du spectacle le titre fraîchement gagné par le danseur japonais: «*¡Es el número uno, el number one ! ¡un flamenco puro!*».

qu'ils accumulent leur capital symbolique (titres de consécration, prix, invitations dans les festivals de flamenco en Espagne, etc.).

フラメンコの旬な話題をお届け! 今月のふらめんこ時報

SIROCO、ロンダのコンクールで優勝

Alma FlamencaやTOKYO VIVAの中心人物として、様々なアーティストを巻き込みながら全国的に活躍を続けているバイラオールのSIROCOが、今年6月に開催されたコンクール、第23回アニージャ・ラ・ヒターナ・デ・ロンダ(XXIII Concurso Nacional de Cante y Baile Aniya La Gitana de Ronda 2017)で見事優勝を飾った。

一般的に“ロンダのコンクール”と言えばこのコンクールのことを指す。当コンクールはカンテとバイレを対象にしており、ロンダのペーニャである、ラ・ペーニャ・フラメンカ・デ・ロンダ・トバロ・イ・ベルナルダが主催している(La Peña Flamenca de Ronda Tobalo y Bernarda)。

このコンクールでは2010年にバイラオーラ萩原淳子が外国人として初優勝、2014年には同じく髙山彩沙が準優勝を飾っており、SIROCOは男性舞踏手として初優勝を果たした。

SIROCOは6月19日に予選でアレグリアスとソレアを踊って通過、6月30日の本選ではシギーリャとソレア・ポルプ



©Antonio Perez

レリアを踊り、優勝を勝ち取った。伴奏はギターに、ファルキートのバックを務めるエル・ベルラ、カンテにモイ・デ・モロンとファン・カンタローテ。

このコンクールでのカンテとバイレの優勝者は、その後に行われるロンダ市主催のフェスティバル(Festival de Cante Grande de Ronda)に出演することになっており、今年は8月19日にアラメーダ・デル・タホで、アルカンヘル、ヘスス・メンデス、アナ・ラ・ロジヤに加え、カンテの優勝者ファン・ルイス・ファン・コロネル・チコ、そしてSIROCOの5組が舞台上がった。なお、このロンダのフェスティバルは第49回となる。

優勝後には、KBS京都『おやかまっさん』(8月4日)、毎日放送(TBS系)『ちんぷいぷい』(8月8日)に出演するなど、SIROCOの注目度がさらに高まった。次号2017年11月号ではインタビュー記事を掲載予定。



コンクールのポスター



フェスティバルのポスター

Figure 22 Siroco 1^{er} Prix du concours espagnol Baile flamenco Aniya La Gitana de Ronda 2017 ¹⁶⁷

Shoji Kojima, quant à lui, a consacré sur son site internet, une page entière à ses awards : <https://www.shojikojima.com/en/news/>



Figure 23 Certificat de reconnaissance de Jerez de la Frontera décerné à Shoji Kojima
Figure 24 Certificat de reconnaissance de l'Institut Cervantes de Tokyo

¹⁶⁷ Tiré de la revue japonaise Paseo flamenco 10, n°400 2017, p.50.

Pour Shoji Kojima, ses titres de consécration ainsi que son expérience en Espagne dans les années 1970 au côté d'artistes espagnol-e-s confirmé-e-s lui valent une place privilégiée dans le monde du flamenco japonais. Ce n'est pas par hasard si Shoji Kojima est devenu le directeur artistique de l'association ANIF (fondée en 1990) dès sa création. Bien que le danseur japonais évolue actuellement dans un style qui lui est propre, il conserve toutefois cette place importante au sein du flamenco japonais de par l'accumulation de son capital symbolique (s'être formé en Espagne, avoir partagé la scène avec les artistes espagnol-e-s confirmé-e-s, avoir intégré le ballet national d'Espagne, avoir reçu les honneurs de l'empereur du Japon et du roi d'Espagne, s'être fait décerné les titres,...).

Comme on l'a vu avec les artistes comme Shoji Kojima, Yoko Tamura, Ayasa Kajiyama ou encore Siroco, le fait d'être consacré-e par une instance espagnole augmente leur prestige sur la scène japonaise.

8. CONCLUSION

8.1. Synthèse

Nous sommes arrivé-e-s au terme de ce voyage ethnographique qu'il est temps ici de clore. Ce travail a tenté de répondre à la question de savoir comment les artistes japonais-e-s légitiment leur position d'artiste dans le monde complexe du flamenco, et quelles stratégies mettent-ils/elles en place pour acquérir la reconnaissance de leurs pairs japonais et espagnols ainsi que du public japonais ?

Cette question de recherche a surgi de mes observations de terrain qui ont révélé des tensions entre les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s autour de la notion d'authenticité. Qui est authentique pour danser, chanter ou jouer du flamenco et pour quelles raisons cette authenticité est-elle liée à un groupe social en particulier ? HEINICH (2014) souligne justement que l'exigence d'authenticité semble être une question inhérente aux pratiques artistiques et à ses « faiseurs d'art ». Cette épreuve de l'authenticité est définie par HEINICH (2014) comme une épreuve de la continuité du lien entre le produit et son origine. Cette continuité du lien entre l'objet tel qu'il se présente et l'objet tel qu'il est censé avoir été à l'origine est marqueur du degré de pureté (HEINICH 2014 : 50).

L'authenticité liée au lieu d'origine structure donc le champ du flamenco. Comme nous l'avons vu, chaque *palo* est défini par plusieurs éléments dont son éventuelle origine géographique, par exemple on parle d'*alegría* de Cadiz, de *tango* de Triana, de fandango de Huelva ou encore de *bulería* de Jerez. Quant aux *letras* traditionnelles des chants, elles célèbrent cet ancrage communautaire en intégrant le dialecte andalou et des termes de *caló*, langue vernaculaire gitane (LOPEZ RUIZ 2003 : 211-214), et en valorisant la métaphore ethnique : « *mi raza* », « *mi sangre* », « *esa gitana* ». Par conséquent, cette quête d'authenticité au sein du monde du flamenco s'accompagne aussi de l'idée que l'origine culturelle du danseur-euse est un gage du caractère authentique de sa danse (DECOREZ-AHIHA 2005 : 161).

Dans ce travail, j'ai présenté les critères d'authenticité qui ont été mobilisés par mes interlocuteurs japonais et espagnols en interaction, et comment ces critères sont mutuellement construits (chapitre 6.2.2) sur la base de ce que je nomme les « *cultural stuff* », terme emprunté à BARTH (1969). Ces « *cultural stuff* » proviennent en partie des

conventions idéologiques (BECKER 1988) rattachées au mythe fondateur qui ancre l'authenticité autour des notions d'andalousité et de gitanité. J'ai démontré dans le chapitre 6.2 comment ces conventions idéologiques circulent entre l'Espagne et le Japon, et sont par conséquent reprises par la communauté *flamenca* japonaise (artistes, élèves, aficionados, propriétaires de *tablao* et *peña*, revue *Paseo Flamenco*, Boutiques de costumes *Sonia Johnes*, *Iberia*) et ainsi réifiées dans le milieu japonais du flamenco.

Aussi, j'ai décrit la manière dont les frontières symboliques, sociales, ethniques et esthétiques interagissent dans la production du flamenco, et comment celui-ci est considéré alternativement comme un genre musical « andalou » et/ou « gitan ». J'ai montré comment ces « *cultural stuff* » tels que la culture andalouse, le dialecte andalou, la tradition et les lieux géographiques (Andalousie, Séville, Cadiz) sont utilisés pour définir les artistes espagnol-e-s comme authentiques, et construire ainsi les frontières claires (*bright boundaries*¹⁶⁸) entre les artistes espagnol-e-s et japonais-e-s. J'ai également mis en évidence la construction des frontières ethniques entre artistes espagnol-es et japonais-e-s qui n'est pas basée uniquement sur la différence mais aussi sur l'exclusion des artistes japonais-e-s dans la sphère professionnelle. De sorte que les artistes japonais-e-s éprouvent des difficultés à être considérés par leur pairs espagnols comme étant aussi des professionnels et des *flamencos*, et pouvant également être considérés comme authentiques.

Cet état des lieux force les artistes japonais-e-s à se légitimer dans le champ du flamenco, et à élaborer ce que j'ai nommé des stratégies et des tentatives de légitimation. J'ai exposé trois types de stratégies tirés de mes observations : un travail d'assimilation (*boundary crossing*), un travail de distinction (*boundary shifting*) et la consécration par les instances japonaises et espagnoles comme forme de prestige et de valorisation (capital symbolique).

¹⁶⁸ ALBA (2005).

8.2. Ambivalence des stratégies de légitimation

En somme, ces différentes stratégies rendent compte d'une attitude ambivalente de la part des artistes japonais-e-s. D'un côté, les artistes japonais-e-s et l'ensemble de la communauté *flamenca* japonaise partagent cette idée que l'authentique source du flamenco se situe en Andalousie. Aussi, ils perçoivent le flamenco non seulement en termes de musique, mais également de culture dans le sens de coutumes, de vie quotidienne et de tradition. Par conséquent, ils adoptent la stratégie du « *boundary crossing* » pour travailler à devenir des « *flamenco-as* » et s'assimiler au groupe dominant des artistes espagnol-e-s. De plus, la circulation vers ce centre-symbolique est également une manière de se légitimer, car elle atteste de l'acquisition de connaissances « authentiques » car provenant de « *flamenco-a-s natif-ive-s* » c'est-à-dire d'« Espagnols, Andalous ou Gitans ».

D'un autre côté, les artistes japonais-e-s tentent de se distinguer du centre-symbolique, en dés-ethnicisant les frontières du flamenco et en les redessinant sous d'autres « *cultural stuff* » : en leur attribuant soit des origines orientales et un lien de similarité avec la tradition artistique japonaise (*buto*, *kabuki*, théâtre *Nô*, *naniwa-bushi*) ; soit une dimension universelle (les humains, l'art universel, le patrimoine de l'humanité, les émotions humaines) qui détachent le flamenco de son ancrage local lié à l'Andalousie. Cette stratégie a montré que les artistes japonais-e-s tentent ici de rendre les frontières du flamenco plus floues (*blurring*) et moins distinctes (*brightening*) afin d'atténuer la « différence culturelle » et par conséquent leur exclusion. En outre, la communauté *flamenca* japonaise crée ses propres lieux du flamenco (*tablaos* et *peñas*) et instances de consécration, face au monopole des instances espagnoles quant à la remise de titres et de prix¹⁶⁹.

Toutefois, ces stratégies de distinction et d'assimilation relèvent de tentatives, car comme je l'ai présenté tout au long de ce travail, les tensions liées à la légitimité et l'authenticité des personnes par rapport à leur appartenance ethnique structure fortement le monde du flamenco. Nous avons vu que le flamenco est revendiqué comme « *algo nuestro* » par les

¹⁶⁹ Comme je l'explique au chapitre 7.3, on retrouve un pourcentage minime d'étranger-ère-s nommé-e-s et participant aux festivals et concours en Espagne.

artistes espagnol-e-s. De plus, la pratique du flamenco hors du « pays d'origine » ne fait que renforcer ce sentiment d'appartenance du côté des artistes espagnol-e-s. Ainsi, les tentatives d'assimilation des artistes japonais-e-s restent partielles du fait qu'ils/elles sont souvent considérés par leurs pairs espagnols comme « étranger-ères » à cette pratique. De même que les tentatives de distinction et d'autonomisation des instances japonaises de consécration, qui exercent un effet intérieur (c'est-à-dire sur le territoire japonais), n'excluent pas que la production du flamenco soit déterminée par les conventions et les références du centre-symbolique. En effet, l'association ANIF et la fondation MARUWA attribuent leur prix sur la base du respect et de la continuité du « flamenco traditionnel ». Les participant-es au concours doivent prouver qu'ils/elles ont assimilé les conventions idéologiques et esthétiques du « flamenco traditionnel ». De plus, la fondation MARUWA encourage, par l'attribution de bourses, à étudier en Andalousie. A mon sens, ces stratégies sont partielles étant donné que malgré cette indépendance institutionnelle japonaise, le milieu japonais du flamenco se définit en dernier ressort par rapport aux instances et aux références andalouses. Le fait que les artistes japonais-e-s attendent la reconnaissance « définitive » d'acteurs andalous (artistes, festivals, concours, instances publiques comme la *Junta de Andalucía*, la municipalité de Jerez) prouverait l'insuffisance de ses propres instances de consécration. A souligner qu'au sein même de la communauté japonaise, élèves, public, aficionados, propriétaires de tablaos ou directeur de la revue *Paseo flamenco*, valorisent le flamenco provenant du « lieu d'origine » et ses références traditionnelles liées au mythe fondateur.

8.3. Ouverture

En guise de conclusion, j'aimerais ouvrir la réflexion sur des thématiques parallèles émergeant de mon terrain.

La relation que possède la communauté *flamenca* japonaise avec le flamenco est particulière dans le sens où elle maintient des connexions extrêmement fortes avec l'Andalousie et l'Espagne, en invitant les artistes espagnol-e-s, ou par la collaboration entre agences et entreprises espagnoles et japonaises. Par exemple, l'agence de Tina Panadero a travaillé durant 35 ans (1981-2016) avec le tablao *El Flamenco* (actuel

renommé *El Garlochi*¹⁷⁰). Quant à l'agence japonaise *Iberia*, celle-ci possède des appartements à Grenade et offre des pacs de voyages (cours de flamenco, cours d'espagnol et entrées dans les *tablaos* de Grenades) aux Japonaises. Cette agence produit plusieurs spectacles à Tokyo avec des célèbres artistes espagnol-e-s. Son directeur Teruo Kabaya possède également une *peña flamenca* à Grenade du nom de *El Samurai*. De même pour les personnalités comme Shoji Kojima, Yoko Komatsubara ou encore Siroco, ceux-ci contribuent à la diffusion du flamenco en produisant des spectacles avec en tête d'affiche des artistes espagnol-e-s reconnu-e-s par le milieu *flamenco*. Ces divers exemples montrent à quel point le Japon offre des opportunités de travail intéressantes pour les artistes espagnol-e-s et devient une nouvelle terre d'accueil du flamenco. On pourrait donc se demander : *en quoi le capital économique de certains acteurs de la communauté flamenca japonaise participe-t-il au développement et à la production du flamenco espagnol ? Et quel est le degré d'implication des acteurs japonais dans le financement du flamenco tant au Japon qu'en Espagne ?*

Enfin, le second phénomène que j'ai pu observer – et qui n'a pu être traité que partiellement – est cette attribution de prix et de certificats venant d'instances publiques espagnoles comme la *Junta de Andalucía*, la municipalité de Jerez ou encore les logos de l'Institut Cervantes de Tokyo et de l'ambassade d'Espagne sur certaines affiches de spectacles japonais. Les questions qui se sont posées lors de mon terrain et auxquelles je n'ai pu que brièvement répondre et qui mériteraient d'être approfondies sont : *Sur quels critères ces instances publiques espagnoles se basent-elles pour attribuer ces titres, logos, prix, certificats aux artistes japonais-e-s de flamenco et quels sont les enjeux de ces titres de reconnaissance ?* Ces questions demandent à explorer un nouveau terrain que sont les institutions espagnoles.

¹⁷⁰ En août 2016, le tablao *El Flamenco* change de propriétaire après 49 ans, c'est Naoyuki Muramatsu qui reprend le lieu et le renomme *El Garlochi*.

9. ANNEXES

9.1. Instances espagnoles et processus d'institutionnalisation

Création d'instances à partir des années 1950 (initiatives d'artistes et aficionados) ¹⁷¹

- La publication de *Flamencologia* de Gonzalez Climent (1955) – nouvelle étape des études sur le flamenco, est considéré comme la première analyse systématique du genre
- La publication de *Antologia del cante flamenco* du label Hispavox (1954) (triple album qui regroupe une trentaine de chants, a été primé en 1956 par l'Académie française du disque ce qui lui a valu une reconnaissance internationale)
- L'ouverture de nouveaux *tablaos* comme nouveaux espaces scéniques et plateformes
- Le premier concours national de chant *Concurso nacional de Arte Flamenco de Cordoba* (1954) lancé par Gonzalez Climent et le poète cordouan Ricardo Molina avec le soutien de la municipalité de Cordoue (concours à vocation restauratrice, faire revivre les styles considérés comme traditionnels et en voie de disparition)
- La création de la chaire de flamencologie et d'études folkloristes de Jerez de la Frontera (1958) à l'initiative de jeunes poètes (liée au concours de Cordoue, l'objectif de la chaire était l'étude, la conservation, l'investigation, la récupération, la promotion et diffusion du flamenco. En parallèle, la chaire a entrepris une quantité d'activités comme l'organisation de festivals, édition de revues, réalisation d'hommages, octroi annuel de prix nationaux de flamenco à des artistes, personnalités, événements, œuvres et institutions)
- *La Llave de Oro del Cante Flamenco* (1962), littéralement la clef d'or du chant flamenco est un symbole de récompense transmis à certains chanteurs qui sont considérés comme ceux qui ont préservé la pureté du chant flamenco. Cette récompense a été accordée, depuis sa création en 1868, à cinq chanteurs : Tomás el Nitri (1868), Manuel Vallejo (1926), Antonio Mairena (1962), Camarón de la Isla (2000, à titre posthume) et Fosforito (2005). L'octroi de cette clé d'or s'est fait apparemment lors d'occasions diverses, alors que les premières semblent être décernées par les aficionados et les concours - par exemple la troisième a été décernée lors du concours national de Cordoba -, les quatrième et cinquième ont été sollicitées par les députations de Cadix et Malaga pour les décerner aux chanteurs Camaron¹⁷² de la Isla et Fosforito¹⁷³.

¹⁷¹ Tiré de AIX-GARCIA (2014).

¹⁷² https://elpais.com/diario/2000/11/07/cultura/973551614_850215.html

https://elpais.com/diario/2000/12/06/andalucia/976058546_850215.html

¹⁷³ <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/consejo/sesion/detalle/45191.html>

- L'émergence de *peñas flamencas* en Andalousie (clubs d'*aficionados*) à partir des années septante parrainées par la figure du chanteur Antonio Mairena (elles organisaient entre autres les festivals d'été)

Les développements institutionnels entrepris par le gouvernement régional andalou

- En 1988, Fondation andalouse du Flamenco

La fondation se crée et installe son siège à Jerez de la Frontera, initié par les administrations andalouses comme concrètement Junta de Andalucía, Diputación de Cadix, Ayuntamiento de Jerez y Caja de Ahorros de Jerez (initialement seulement Ayuntamiento de Jerez et Caja de Ahorros de Jerez), elles dotent ce lieu d'un centre de documentation (archives sonores et audiovisuelles, bibliothèque etc...). Ce centre a pour objectif de « sauvegarder les valeurs traditionnelles de l'art flamenco, promouvoir sa recherche et étude, réunir et conserver les documents, archives, objets et éléments qui sont en lien avec cet art » (AIX GARCIA 2014 : 185). La fondation met également sur pied le *Premio de Investigación*, événement annuel qui remet le prix au travail académique le plus « pertinent et significatif » (AIX GARCIA 2014 : 185). Ce prix assure non seulement la reconnaissance mais dote le/la primé-e d'une somme d'argent¹⁷⁴ ainsi que la publication de la recherche. De plus se crée *Fondo de Ayudas para Nuevos Investigadores*¹⁷⁵ qui sélectionnait quatre projets de recherche en les dotant d'un montant de 1500 euros (Aix-Garcia, p. 185). Ce soutien à la recherche a permis l'ouverture d'un champ d'investigation interdisciplinaire (sociologue, anthropologue, historien, musicologue, se sont intéressés au sujet) et a apporté un regard plus critique sur l'interprétation historique du flamenco. Cette ouverture critique crée une certaine distance avec les précédents postulats mairénistes.

- En 1993 se crée le *Centro Andaluz de Flamenco*

Il s'agit d'un centre de documentation qui est rattaché à la *Junta de Andalucía* suite à la création de la *Fundación Andaluza de Flamenco* de 1988 (CRUCES ROLDAN 2014 :834)

- En 1994 naît la compagnie andalouse de danse, aujourd'hui *Ballet Flamenco de Andalucía*, qui est une compagnie publique et qui reçoit les subventions du gouvernement andalou.
- En 1997, la *Junta de Andalucía* a commencé un processus administratif pour déclarer les archives sonores de la Niña de los Peines comme bien d'intérêt culturel du patrimoine d'Andalousie.
- En 2005 se crée l'*Agencia Andaluza para el Desarrollo del Flamenco* maintenant l'*Instituto Andaluz de Flamenco* qui rassemble toutes les politiques publiques

¹⁷⁴ Le montant s'élève à 6000 euros (250'000 pesetas) (AIX GARCIA 2014 :185).

¹⁷⁵ Fond d'aides pour les nouveaux chercheurs.

andalouses en relation avec l'études, la recherche, la conservation, la formation/enseignement et la promotion du flamenco (CRUCES ROLDAN 2014 :820). Son objectif était d'assurer la préservation et la diffusion du flamenco en Espagne et à l'extérieur du pays.

- En 2007, l'inclusion du flamenco dans la Constitution andalouse à travers l'article 68 qui expose que le Gouvernement andalou a « *la competencia exclusiva en materia de conocimiento, conservación, investigación, formación, promoción y difusión del flamenco como elemento singular del patrimonio* ¹⁷⁶ » (*traduction « *l'exclusive compétence (responsabilité) quant à la connaissance, recherche, développement, promotion et diffusion du flamenco comme élément unique du patrimoine culturel andalou* »).
- Cette institutionnalisation trouve sa continuité avec les candidatures successives pour l'inscription au Patrimoine culturelle immatériel de l'UNESCO (CRUCES ROLDAN 2014 : 819-821) : la première tentative en 2004 est vaine, puis en 2005, la *Junta de Andalucía* élabore une nouvelle demande comme candidature internationale *El Flamenco y la Musica Andalusí* avec le Maroc, la Tunisie et l'Algérie sous le slogan « le flamenco universel : mémoire vivante dans le quartier de Santiago » et « Musique *Andalusí* : confluence culturelle entre Orient et Occident ». Finalement, il faut attendre 2009 pour que l'Andalousie représente une candidature, cette fois en consensus avec Estrémadure et Murcie qui avaient manifesté leur désaccord précédent pour avoir été exclues. C'est donc en 2010 que le Flamenco est inscrit dans la liste représentative du Patrimoine culturel immatériel de l'humanité dans la convention pour la sauvegarde.

9.2. Grille des entretiens semi-directifs

| Nom | Âge | Nationalité | Métier(s) | Résidence | Trajectoire en lien avec le flamenco |
|----------------|-----|-------------|--------------------------|-----------|--|
| Ayasa Kajiyama | 28 | Japonaise | Danseuse professionnelle | Tokyo | commence le flamenco à 16 ans, à 17 ans premier voyage en Espagne (cours de langue et danse), gagne le 1 ^{er} prix du concours de l'ANIF en 2008 à 18 ans, le 1 ^{er} prix des jeunes flamenco de la fondation MARUWA 2009, le 2 ^{er} prix du concours MARUWA 2011 et le 1 ^{er} prix du concours MARUWA 2013. Elle gagne le 2 ^{er} prix du concours espagnol <i>Aniya la gitana de Ronda</i> . En décembre 2017, elle gagne le VI concours de baile flamenco du tablao Villa Rosa (Madrid). Elle est aussi invitée à se produire en Corée du |

¹⁷⁶ Loi 2/2007 du 19 mars de la réforme du statut de *Autonomia* pour l'Andalousie, BOJA num. 56 20 mars 2007 et BOE num 68. 20 mars 207 (cité par CRUCES ROLDAN 2014 :820).

| | | | | | |
|--|--------|------------------------------|---|-------|--|
| | | | | | Sud et Taiwan pour se représenter lors d'événements flamenco. |
| Yasuko Sado | 40 | Japonaise de Tokyo | Danseuse aspirante. Architecte | Tokyo | début le flamenco à 20 ans, travaille comme architecte. Au départ, le flamenco était un hobby. En août 2017, elle gagne le 3 ^e prix du concours de l'ANIF. va régulièrement en Espagne (1 fois/an) |
| Yoko Tamura | Env 35 | Japonaise | Danseuse professionnelle | Tokyo | 20 ans qu'elle se dédie au flamenco, formation auprès de Yoko Komatsubara et passe 10 ans dans sa compagnie. Remporte 1 ^{er} prix du concours de MARUWA en 2009. Se présente en 2015 au concours espagnol Cante de las Minas (La Union). Va régulièrement en Espagne (plusieurs fois par année) |
| Akemi | Env 40 | Japonaise | Danseuse professionnelle | Tokyo | A appris avec Masami Okada un des trois piliers du flamenco japonais. Organise une fois par année un spectacle avec des artistes espagnols. Va régulièrement en Espagne pour se former. |
| 2 élèves | 35, 45 | Japonaises | Employées de bureau | Tokyo | Élèves danse, plusieurs séjours en Espagne Madrid et Séville |
| Wakana Hamada | Env 40 | Japonaise | Ecrivaine | Tokyo | Aficionada du chant flamenco, son père est également un aficionado et président de l'association ANIF |
| Enrique Sakai | 69 | Japonais, originaire de Gifu | Guitariste professionnel, et chanteur aficionado | Tokyo | Guitariste reconnu. A commencé la guitare vers 16 ans et a appris la guitare en jouant dans un tablao japonais à Nagoya. A vécu en Espagne de 1972 à 1977, s'est produit dans plusieurs tablaos de Madrid (Cueva de Nemecio, ...). En 1988 a participé comme artiste invité à la Biennale de Séville. Organise depuis 1988 la <i>peña flamenca de Tokyo</i> et invite des artistes espagnols chanteurs et guitaristes comme Perico de Lunar, Rancapino, Chocolate, Rafael Romero, David Palomar. |
| Shoji Kojima | 79 | Japonais de Tokushima | Danseur professionnel | Tokyo | Danseur reconnu, considéré comme un des piliers du flamenco japonais avec les danseuses Yoko Komatsubara et Masami Okada, ils fondent les premières écoles japonaises de flamenco. Kojima et Komatsubara créent leur propre compagnie et engage un grand nombre d'artistes espagnols. Kojima a vécu de 1966 à 1976 en Espagne. Se forme à Madrid à l'école Amor de Dios. En 1967 il est engagé dans la compagnie nationale du Ballet d'Espagne, puis dans la compagnie Maria Rosa. Se produit dans les tablaos à Madrid et Séville avec plusieurs artistes espagnols reconnus de l'époque. |
| Masanobu Takimoto (nom d'artiste El Cartero) | 66 | Japonais de Osaka | Chanteur professionnel (métier de base : postier) | Tokyo | à 9 ans il apprend la guitare flamenco, puis le chant vers 16 ans. A 19 ans, il part à Madrid à Amor de Dios, pour une durée de 3 à 4 semaines. En 1988, s'est produit à la Biennale de Séville avec un groupe d'artistes japonais. A laissé son métier de postier à l'âge de 40 ans pour se dédier uniquement au flamenco. |

| | | | | | |
|------------------------------------|--------|-----------------------------|--|---------------------|--|
| Benito Garcia | 41 ans | Espagnol de Cordoba | Danseur professionnel | Tokyo depuis 20 ans | A 7 ans il débute la danse flamenco, puis le conservatoire de danse Luis del Rio. A 16 ans il est engagé dans la compagnie japonaise de flamenco Yoko Komatsubara. A 20 ans, il s'établit au Japon. A fondé son académie de danse à Tokyo, et a formé Ayasa Kajiyama. |
| Chanteur D | Env 40 | Espagnol de Cadiz | Chanteur professionnel | Cadiz | Commence à chanter à 5-6 ans. Début comme professionnel à 17 ans dans la compagnie Cristina Hoyos. En 2001, va pour la 1 ^{er} fois au Japon avec la compagnie Cristina Hoyos invité par Shoji Kojima. Puis, la 2 ^{er} fois au Japon engagé par la compagnie japonaise Komatsubara. Déjà une vingtaine de fois au Japon pour le flamenco. |
| Danseur J | Env 40 | Espagnol de Estrémadure | Danseur professionnel, Étude universitaire en parallèle (en sciences de l'éducation) | Estrémadure | Commence à danser à 8 ans. En 2002 entre dans la compagnie Cristina Hoyos et le Ballet Flamenco Andaluz (dirigé aussi par C.Hoyos). En 2002, première fois au Japon avec Cristina Hoyos, invités par Komatsubara. Puis, 2 ^{er} fois au Japon en 2011 invité par la compagnie Komatsubara. Puis depuis 2011 va une fois par an au Japon. En 2012, vient pour 6 mois engagé par le célèbre tablao japonais <i>El Flamenco</i> (actuel <i>El Garlochí</i>). |
| Guitariste E | Env 50 | Espagnol de Grenade (gitan) | Guitariste professionnel | Tokyo | Provient d'une famille de gitan flamenco très reconnue dans le milieu flamenco. S'est installé depuis 5 ans à Tokyo, marié à une japonaise, a un fils. Le premier espagnol a être accepté comme membre dans l'association ANIF. Il est très sollicité comme guitariste sur la scène japonaise de flamenco |
| Chanteur P | Env 40 | Espagnol de Séville | Chanteur professionnel (métier de base : coiffeur) | Tokyo | A commencé comme professionnel à 16 ans. S'est produit au célèbre tablao <i>El Flamenco</i> , puis en 2011 il s'établit au Japon, se marie avec sa femme japonaise danseuse de flamenco. |
| Propriétaire de <i>El Garlochí</i> | Env 45 | Japonais | Gérant tablao <i>El Garlochí</i> et directeur <i>Sonia Johnes</i> (mode et accessoire) | Tokyo | Il reprend en 2016 la gestion du célèbre tablao <i>El Flamenco</i> créé en 1967. Il gère aussi une boutique de mode et accessoire, crée le design et fait fabriquer les costumes au Vietnam. |
| Teruo Kabaya | Env 65 | Japonais | Gérant tablao <i>Sala Andaluza</i> et directeur Agence <i>Iberia</i> | Tokyo | A produit plusieurs spectacles au Japon avec des artistes espagnols. Possède des appartements à Grenade et Séville qu'il loue à travers son agence <i>Iberia</i> , offre des pacs (cours de danse et langue). Possède un tablao à Grenade <i>El Samurai</i> . |
| Senya Ogura | Env 40 | Japonais | Directeur de la revue <i>Paseo Flamenco</i> | Tokyo | A repris récemment la direction de la revue fondée en 1984 par Yuji Koyama. 2 correspondantes japonaises en Espagne écrivent sur le flamenco espagnol. Il va une fois par an en Espagne lors d'événements flamenco (SIMOF, Biennale Séville, festival Jerez, etc...) |
| Hiroe Miyashita | Env 40 | Japonais | Directrice de la fondation Maruwa | Tokyo | Organise le concours MARUWA et décerne des bourses d'études pour l'Espagne et organise des stages chaque été avec des danseur-euses espagnol-es |

| | | | | | |
|--|--------|---------------------|--|---------|---|
| Teresa Iniesta | Env 40 | Espagnol de Cadiz | Chargée de la gestion culturelle à Institut Cervantes | Tokyo | a organisé les quatre éditions des festivals Cumbre flamenca de Japon de 2012 à 2016. Elle laisse à disposition (en location) la salle de spectacle pour les écoles japonaises ou des spectacles de flamenco. |
| Tina Panadero | Env 50 | Espagnol de Séville | Directrice du musée de danse flamenco de Séville | Séville | Nièce de Cristina Hoyos, a travaillé pendant 35 ans avec le tablao japonais <i>El Flamenco</i> de 1981 à 2016 comme productrice et agente des compagnies espagnoles. |
| Keiko Highashi (questionnaire par email car ne souhaitait pas faire un skype) | Env 45 | Japonaise | Journaliste spécialisée en flamenco et correspondante pour <i>Paseo flamenco</i> | Madrid | 1 ^e voyage de 6 mois à Madrid en 1991. Puis en 1998 déménage à Madrid et se marie avec son époux espagnol de Madrid. Ecrit pour <i>Paseo flamenco</i> depuis 2000. Puis a édité une revue <i>Alma 100</i> en Espagne avec son mari de 1999 à 2009. Ecrit pour divers médias espagnols comme : radio RNE, des catalogue de festivals, le programme Callejon del Cante, etc... . |
| Kyoko Shikaze (entretien informel à Tokyo lors de ses vacances) | Env 45 | Japonaise | Journaliste spécialisée en flamenco et correspondante pour <i>Paseo flamenco</i> | Séville | A déménagé en Espagne vers 20 ans et travaille comme journaliste spécialisée en flamenco, écrit pour divers journaux et revues espagnoles. A fait la numérisation des archives de Shoji Kojima pour le centre d'archives de Jerez. Accompagne certains artistes espagnols lors de leur tournée au Japon. |

9.3. Grille des événements observés

| Lieu | Type d'événement | Personnes | Date |
|-------------------------|---|--|----------------------|
| Dans un théâtre à Tokyo | Kizuna, spectacle | Yoko Tamura et 3 autres danseuses japonaise, avec 3 artistes espagnols | 7 juillet 2017 |
| Peña Flamenca de Tokyo | Concert | Enrique Sakai (guitare japonais) et David Palomar (chanteur espagnol) | 8 juillet 2017 |
| El Garlochi | Tablao avec artistes espagnols | La compagnie Paloma Fantova | 24 juillet 2017 |
| Casa artista | Concert d'un guitariste espagnol | | 28 juillet 2017 |
| November 11th | Tablao avec artistes japonais | Ayasa (danse), El Cartero (chant) et les deux frères Tokunaga (guitare) | 29 juillet 2017 |
| Esperanza | Tablao avec artistes japonais | Midori (danse), son mari (guitare) et un chanteur | 2 août 2017 |
| Casa artista | Tablao d'aficionados japonais (guitare, chant et danse) | Plusieurs aficionados de danse, chant et guitare | 4 août 2017 |
| Esperanza | Tablao - artistes japonais | Ayasa, Siroco, et deux autres danseuses, les frères Tokunaga à la guitare, et un chanteur espagnol | 16 août 2017 (filmé) |

| | | | |
|---|--|--|---|
| Alhambra | Tablao avec élèves japonais | Enrique Sakai (guitariste professionnel) et les élèves de sa femme (danse) | 17 août 2017 (filmé) |
| Concours national de l'association nippone de flamenco (ANIF) | Concours national | Artistes émergents chant, danse et guitare | 18, 19 et 20 août 2017 (filmé) |
| El Garlochi | Tablao artistes espagnols et <i>special guest</i> (danseuse japonaise) | Compagnie Paloma Fantova et Ayasa Kajiyama (danse) | 21 août 2017 |
| Alhambra | Tablao artistes et aficionados japonais et un chanteur espagnol aficionado | El Cartero (Guitare), un autre guitariste japonais, Ayasa Kajiyama et 3 autres danseuses japonaises, un chanteur espagnol aficionado | 2 septembre 2017 (filmé) |
| Alhambra | Tablao avec artistes japonaises, guitariste E et un chanteur espagnol | | 16 septembre 2017 |
| Théâtre de Tokushima | Spectacle | Shoji Kojima, 2 guitaristes espagnols et 2 chanteurs espagnols | 22-23 septembre 2017 (filmé coulisses, répétition et spectacle) |
| Institut Cervantes | Spectacle | Benito Garcia, un chanteur espagnol P et un guitariste espagnol | 27 septembre 2017 |

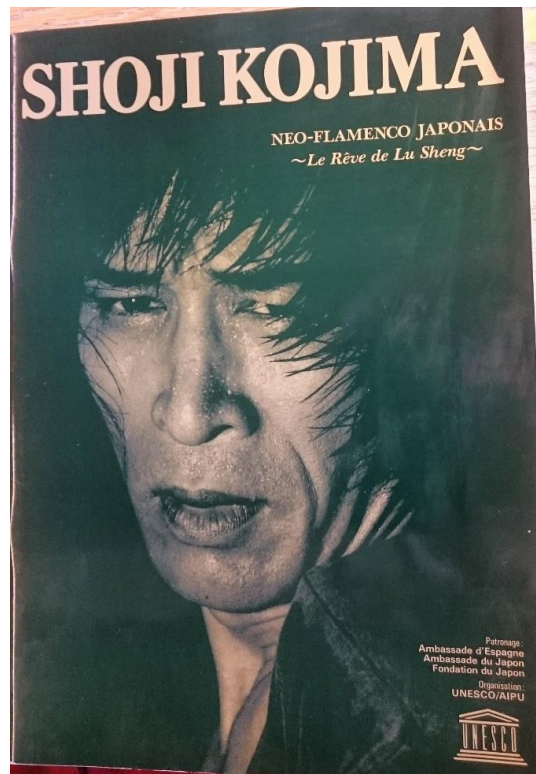
Entraînements

| Répétitions en vue du spectacle | Lieu | Date |
|--|---|----------------------|
| Spectacle Kizuna | Au studio de l'école de Yoko Tamura | 5 juillet 2017 |
| Spectacle Shoji Kojima (prévu à Tokushima) | Au studio de l'école de Shoji Kojima | 11,18 septembre 2017 |
| Enrique Sakai et ses élèves pour la représentation au tablao <i>Alhambra</i> | Au studio de l'école de Enrique Sakai et sa femme | 12, 17 août 2017 |

Cours, stages

| Professeur-e | Mon statut | Information |
|-----------------|--------------|--|
| Ayasa Kajiyama | Élève | J'ai suivi deux cours de danse par semaine pendant un mois |
| Yoko Tamura | Élève | Stage 2 jours |
| Danseur J | Élève | Stage 2 jours |
| Shoji Kojima | Observatrice | 3 Cours de danse pour avancées |
| Yasuko Kobayshi | Observatrice | 1 Cours de danse pour avancées |
| Midori | Observatrice | 1 Cours de danse avec des débutantes |
| Enrique Sakai | Observatrice | 3 Cours de chant avec des élèves aficionados |
| Benito Garcia | Observatrice | 2 cours de danse avec des élèves niveau intermédiaire |

9.4. Catalogue Shoji Kojima Neo-Flamenco japonais



9.5. Arbre des palos¹⁷⁷



¹⁷⁷ Tiré du blog <https://www.flamencoviejo.com/arbol-del-cante-flamenco> (consulté le 18.07.2018).

10. GLOSSAIRE¹⁷⁸

Alegrías : sous-genre de flamenco en douze temps, originaire de Cadiz.

Bailaor-a : Danseur-euse, en opposition au terme « *bailarín-a* » utilisé pour les danseurs d'autres styles.

Baile : partie du flamenco dédiée à la danse.

Ballet flamenco : constitue une ligne artistique qui apparaît tout au long du XXe siècle jusqu'à nos jours, parallèlement au courant central du flamenco. Son développement parallèle permet d'éviter l'autoréférentialité caractéristique de la standardisation mairéniste cristallisée à partir des années 1950¹⁷⁹.

Bata de cola : Signifie littéralement une « robe avec une queue », c'est une jupe ou robe avec une longue traîne (extension de volants).

Bulería : un sous-genre de flamenco, compté par les musicologues en 12 temps. Le « *palo* » réputé être le plus typique des Gitans, originaire de Jerez.

Cajón : caisse en bois péruvienne, parfois utilisée pour faire des percussions en accompagnement à la musique flamenco.

Caló : langue des Gitans d'Espagne, apparemment une langue hybride entre le romani et l'espagnol, aujourd'hui réduites à quelques centaines de mots et non utilisée pour la communication courante.

Cantaor-a : chanteur-euse de flamenco, en opposition au terme « *cantador-a* » utilisé pour les chanteurs d'autres types de musique.

Cante : partie du flamenco dédiée au chant.

Cante chico : Le « chant petit », en opposition au *cante grande*. Des thèmes et rythmes en général plus enjoués.

Cante grande : voir *cante jondo*.

Cante jondo : littéralement « le chant profond ». Aussi appelé « *cante grande* » (le chant grand). Se réfère surtout aux sous-genres dramatiques du flamenco, en particulier la *seguriya* et la *solea*, mais certains y incluent aussi certains types de *fandango*. Répertoire flamenco considéré comme le plus ancien et le plus « authentique ».

Cantes de Levante : Un groupe de sous-genres de flamenco dont l'origine est la région de Murcie et Valence.

¹⁷⁸ Tiré de THÈDE N., 2000, *Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité*, PASQUALINO C., 1998, *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, et complété de mon expérience d'insider.

¹⁷⁹ Tiré de AIX-GARCIA 2005:161.

Cantes mineras : Des chants flamencos de la région minière de l'Andalousie orientales et de Murcie.

Compás : cycles rythmiques, « temps du flamenco ».

Copla : Le vers du chant flamenco.

Duende : L'atmosphère magique de transe collectif momentané qui s'installe lors d'une session de flamenco particulièrement inspirée.

Falseta : Phrase mélodique exécuté par le guitariste où il peut montrer sa virtuosité.

Feria : foire annuelle, propre à chaque ville ou village en Andalousie. A l'origine, des foires agricoles, elles sont devenues avant tout sociales et festives aujourd'hui.

Flamenco : nom commun ou adjectif qui désigne à la fois le genre musique, la pratique (danse, chant ou guitare), les praticiens (*los flamencos* ou être *flamenco*) ou un état d'âme, un style de vie, une manière d'être.

Jaleo : cris d'encouragement de la part de l'auditoire pendant la session de chant, danse ou guitare flamenco, type de cri : *jolé !, jarza !, jazúcar !, ¡vamos !*

Jondo : littéralement «profond», qualifie un flamenco considéré comme pur et authentique et qui porte et transmet des sentiments, des émotions.

Juerga : fête flamenca.

Letra : Strophe (poétique) qui sont chantées dans le flamenco.

Lunares : Terme employé pour désigner les motifs à pois des costumes de flamenco.

Mairenismo : mouvement faisant référence au chanteur gitan Antonio Mairena (1909-1983), défenseur d'un flamenco *jondo* et des origines gitanes du flamenco.

Opera flamenca : Entre 1920 et 1955, les spectacles de flamenco se sont célébrés sur les places de taureau et dans les théâtre sous le nom de « opera flamenca ». Cette dénomination était une stratégie économique des promoteurs, puisque l'opéra était sujette à un impôt de seulement 3% alors que les spectacles de variété s'élevaient à 10%. A cette époque, les spectacles de flamenco s'étendirent à toute l'Espagne et aux principales villes comme Paris et New York. Ce grand succès comercial a engendré la disparition sur scène de certains *palos* anciens, en faveur d'aire plus léger et festifs comme les *alegrías, cantiñas, cantes de ida y vuelta*, et les *fandangos*. Les puristes, comme Lorca et Falla ont attaqué cette simplification des chants.

Palmas : Rythme d'accompagnement de la musique flamenca frappé avec les mains. Dans les spectacles de flamenco, il est commun de voir des palmero-as, dont le rôle spécifique est d'assurer l'accompagnement rythmique adéquat.

Palos : Les sous-genres de la musique flamenco. Il y en aurait une vingtaine.

Payo-a : En Espagne, le non-gitan, appelé aussi « *gachó* », « *gaché* », il est souvent considéré comme péjoratif.

Peña flamenco : Club ou association de personnes qui se réunissent régulièrement pour partager leur passion du flamenco, lieu où s'organise des concerts de flamenco, des tertulias.

Quejío : Contraction andalouse de « *quejido* » (gémissement, plainte). Se réfère aux longues plaintes du *cante jondo*.

Seguiriya : Sous-genre de flamenco, très dramatique, en douze temps. Très prisé par les Gitans, qui le considèrent comme le summum du *cante jondo*.

Sevillanas : Un style de musique folklorique andalouse en six temps, et souvent confondue par les non-initiés avec le flamenco.

Soleá : Sous-genre de flamenco, très dramatique, en douze temps. Reconnu comme faisant partie des *palos* de *cante jondo*, son nom vient du mot espagnol « *soledad* » (solitude).

Tablao : Un local où se tiennent des spectacles de flamenco. Héritier de anciens *café cantantes* (café chantant) à partir des années 1960, il est censé être un lieu à l'ambiance intime, et exclusivement consacré au spectacle de flamenco, ce qui n'était pas le cas de son ancêtre le *café-cantante*. Les tablaos ont contribué au maintien de l'art flamenco, dont la portée universelle a été reconnue en 2010 par l'UNESCO. Le passage du *café cantante* au tablao s'inscrit dans le mouvement de retour vers une certaine pureté de style du *Cante jondo*, à la recherche de ses racines, porté par le *cantaor* et flamencologue Antonio Mairena, et initié dès 1922 par Federico García Lorca et Manuel de Falla avec la *Generación del 27*. Ce « retour aux sources » a marqué l'histoire de ce genre musical après-guerre en réaction à l'époque de la « *Ópera flamenca* », au cours de laquelle, avant la Guerre Civile espagnole de 1936, en s'exportant sur les scènes du monde (Paris, New York, etc.) le flamenco s'était allégé (retenant surtout les styles ou *palos* plus joyeux et frivoles du *Cante Chico*) et peut-être un peu dilué pour s'adapter à tous les publics, mettant en scène une sorte d'« exotisme » andalou¹⁸⁰.

Tertulia : Groupe de discussion informel mais régulier.

Toque : Action de jouer de la guitare.

Zapateado : Technique de pieds qui consiste à frapper le sol rythmiquement.

¹⁸⁰ BLAS VEGA, José (2006). *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Madrid: éd. Guillermo Blázquez.

11. BIBLIOGRAPHIE

ABU LUGHOD Lila

1991. « Writing against culture ». In R.G.FOX (dir.). *Recapturing anthropology. Working in the Present*. Santa Fe, New Mexico, School of America Research Press, 137-162. Traduction française, par Carole Gayet-Viaud (consulté le 27.06.2018): [http://www.academia.edu/3640480/Ecrire contre la culture Lila AbuLughod trad fr](http://www.academia.edu/3640480/Ecrire_contre_la_culture_Lila_AbuLughod_trad_fr)

ACETI Monica

2010. « Des imaginaires en controverse dans la pratique de la capoeira : loisir, "métier" et patrimoine culturel immatériel ». *Staps* 2010/1, n°87, pp. 109-124.

ALBA Richard

2005. «Bright vs. blurred boundaries: Second-generation assimilation and exclusion in France, Germany, and the United States». *Ethnic and Racial Studies*, 28(1), pp. 20-49.

ANDERSON Benedict

1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London : Verso.

1996. *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris : La Découverte.

BARTH Fredrik

1969. «Introduction», in Barth, Frederik (éd.) *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. London: Allen & Unwin.

BEAUD Stéphane & WEBER Florence

2010. *Le guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte.

BECKER Howard

1988 (1^e édition), 2006 (éd. français). *Les Mondes de l'Art*. Présentation Pierre-Michel Menger et trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort. Paris : Flammarion Champsarts.

1999. *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan.

2002. *Les ficelles du métier : comment conduire sa recherche en sciences sociales*. Paris: La Découverte (1^e éd. en anglais 1998).

BECKER Howard S. & FAULKNER Robert R.

2005. "The Jazz Repertoire". *Sociologie de l'art* (2005), p. 15-24.

BONNELLS 2009. *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique latine*, sous la dir. de Jordi Bonells, Paris : R. Laffont, 2009.

BOURDIEU Pierre

1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, « Le sens commun ».

1991. *Le champ littéraire*. Actes de la recherche en sciences sociales n°89, Paris : service des publications de la Maison des sciences de l'homme, pp. 3-46.

1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 480 p.

1994. *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Paris, Seuil, pp.13-29.

BREGANTE Jesus

2003. *Diccionario Espasa literatura española*. Madrid: Espasa.

BRUBAKER Rogers

2001 (trad. JUNQUA Frédéric). « Au delà de L' "identité" », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°139. L'exception américaine (2), pp. 66-85.

2006. *Ethnicity without Groups*. Cambridge: Harvard University Press.

CANTOS CASENAVE Marieta

1996. « "Gitanofilia": de algunos rasgos costumbristas del "género andaluz" » *Romanticismo 6: Actas del VI Congreso. El costumbrismo romántico*, pp. 65-70.

CHARMAZ Kathy

2001. « Qualitative interviewing and grounded theory analysis », in Gubrium, Jaber F. & James A. Holstein (éd.) *Handbook of interview research. Context and Method*. Thousand Oaks: SAGE Publications, pp.675-694.

CLIFFORD James

1986. « Introduction: Partial Truths », in James Clifford and George E. Marcus (éd), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, p. 1-26. Berkeley: University of California press.

CRAVATTE Céline

2009. « L'anthropologie du tourisme et l'authenticité. Catégorie analytique ou catégorie indigène ? ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 193-194, no. 1, pp. 603-620.

CUCHE Denys

2004 (1^e édition 1996). *La notion de culture dans les sciences sociale*. Paris : La Découverte.

DECORET-AHIHA Anne

2005. « L'exotique, l'ethnique et l'authentique ». *Civilisations*, n°53, pp. 149-166, en ligne URL : <http://civilisations.revues.org/600> (consulté le 3.07.2018)

DESVEAUX Emmanuel

2002. « Mythe », in Pierre Bonte et Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: Presses universitaires de France, pp. 498-502

DIMITROVA Anna Dimitrova

2005. « Le « jeu » entre le local et le global : dualité et dialectique de la globalisation », *Socioanthropologie*, n°16, consulté le 18 juin 2018. URL:

<http://journals.openedition.org/socio-anthropologie/440>

DUEMMLER Kerstin, DAHINDEN Janine & MORET Joelle

2010. « Gender Equality as "Cultural Stuff": Ethnic Boundary Work in a Classroom in Switzerland ». *Diversities*, 12(1), pp.19-37.

DUPUIS Blaise & SODERSTROM Ola (textes réunis par)

2010. *Mondialisations urbaines : Flux, formes et gouvernances*. Collection *Géo-Regards* n°3, Neuchâtel, 133 p.

ELLIS Carolyn & BOCHNER Arthur P.

2003. « Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject », in Denzin N.K. & Y.S. Lincoln (dir.), *Collecting and Interpreting Qualitative Materials*, Thousand Oaks, Sage Editor, pp. 199-258.

FAURE Sylvia

1999. « Les processus d'incorporation et d'appropriation des savoir-faire du danseur ». *Education et Société : Revue internationale de sociologie de l'éducation*, n°4/2, 75-90.

2000. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : La Dispute, 279 p.

FLICK Uwe

2009. *An Introduction to Qualitative Research* (4th edition). London : Sage Publications.

FOURNIER Laurent Sébastien & RAVENEAU Gilles

2010. « Anthropologie de la globalisation et cultures sportives », *Journal des anthropologues*, 120-121, consulté le 24 avril 2018. URL: <http://journals.openedition.org/jda/4207>

GHASARIAN Christian

1998. « A propos des épistémologies postmodernes ». *Ethnologie française*, 28(4), pp. 563-577.

GLASER Barney & STRAUSS Anselm

1967. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine Publishing Company.

GRAZIAN David

2003. *Blues Chicago: The search for Authenticity in Urban Blues Clubs*. Chicago: University of Chicago Press.

GUPTA Akhil & FERGUSON James

1992. « Beyond "Culture": Space, Identity, and the Politics of Difference ». *Cultural Anthropology*, Vol. 7, n°. 1, Space, Identity, and the Politics of Difference, pp. 6-23, en ligne: URL: <https://www.jstor.org/stable/656518> (consulté le 10.05.2018).

HEINICH Nathalie

1999. « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, n° 33, en ligne : URL <http://journals.openedition.org/terrain/2673> (consulté le 07.06.2018).

2014. « Authenticité et modernité ». *Noesis* 22-23 Ethique et esthétique de l'authenticité, pp. 43-56.

HELD David, MCGREW Anthony G., GOLDBLATT David & PERRATON Jonathan

1999. *Global transformations: politics, economics and culture*. Cambridge: Polity Press

HOBBSBAUWM Eric & RANGER Terence

1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

JENKINS, Richard

1994. « Rethinking ethnicity: identity, categorization and power ». *Ethnic and racial studies*, 17(2): 197-223.

1996. *Social Identity*. New York: Routledge.

1997. *Rethinking ethnicity: arguments and explorations*. London: SAGE.

LAHIRE Bernard

2005. *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris : Armand Colin.

LALLIER Christian

2009. *Pour une anthropologie filmée des interactions sociales*, Paris : éditions des archives contemporaines, 250 p.

LAMONT Michèle & MOLNAR Virag

2002. «The Study of Boundaries in the Social Sciences». *Annual Review of Sociology*, 28, pp. 167-195.

LENA Jennifer C.

2004. « Meaning and membership: samples in rap music 1979 to 1995 ». *Poetics* 32, pp. 317-323.

2006. « Social context and musical content of rap music 1979 to 1995 ». *Social Forces* 85 (1), pp. 479-495.

LENCLUD Gérard

1994. « Qu'est-ce que la tradition ? » in : Marcel Detienne (dir.), *Transcrire les mythologies: tradition, écriture, historicité*, Paris : Albin Michel, pp. 25-44.

1987. « La tradition n'est plus ce qu'elle était... », *Terrain* 9, en ligne URL : <http://journals.openedition.org/terrain/3195> (consulté le 25 mai 2018)

LEONARDI Cécile

2003. « Sylvia Faure, "Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse". Paris, La Dispute, 2000 », *Sociologie de l'Art* 2003/1 (Opus 1&2), p. 189-194.

LOPES Paul

2005. « Signifying deviance and transgression: Jazz in the popular imagination ». *American Behavioral Scientist* 48, pp. 1468-1481.

MARCUS Georges & CLIFFORD James

1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 305 p.

MARCUS Georges

1998. « Sticking with Ethnography through Thick and Thin ». in *Ethnography through Thick and Thin*. Princeton : Princeton University Press, pp.231-253.

2002. « Au delà de Malinowski et après Writing culture : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie ». *Ethnographiques.org*, n°1, en ligne, <http://www.ethnographiques.org/2002/marcus.html> (consulté le 27.05.2018).

2010(1995). « Ethnographie du/dans le système-monde : l'émergence d'une ethnographie multisituée », in CEFAI D. (éd.) *L'engagement ethnographique*. Paris EHESS, 371-395.

MAUSS, Marcel.

(1934) 1936. « Les Techniques du Corps », in *Sociologie et Anthropologie*, article originellement publié in *Le Journal de Psychologie*, XXXII : 23p.

MONSERRAT Serrano Mañes

2005-2006. « L'Andalousie du XIX siècle sous les regards des voyageurs », *Cuadernos de Investigacion Filologica* 2005-2006, Vol. 31-32, pp.121-134.

MUELLER Alain

2010. *Worldwide united. Construire le monde du hardcore*. Thèse doctorale d'ethnologie. Université de Neuchâtel, Institut d'ethnologie.

2015. « Altérités et affinités ethnographiques : réflexions autour du proche, du lointain, du dedans et du dehors », in *SociologieS*, La recherche en actes, Rationalités, référentiels et cadres idéologiques, mis en ligne le 23.02.2015, consulté le 18.05.2018.

PACHUCKI Mark A., PENDERGRASS Sabrina & LAMONT Michèle

2007. «Boundary Processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions». *Poetics*, 35, pp. 331-351.

PETERSON Richard A. & ANAND N.

2004. « The production of culture perspective ». *Annual Review of Sociology*, n°30, pp. 311-334.

RAVENEAU Gilles

2008. « Des anthropologues à la recherche des cultures globalisées». *Journal des anthropologues*, 112-113, pp. 409-425.

ROBITAILLE Laurence

2007. « Les jeux de la capoeira avec l'identité brésilienne ». *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, vol. 32, n°63, pp. 213-235, en ligne URL: <http://www.jstor.org/stable/41800602> (consulté le 3.05.2018).

ROY William G.

2002. « Aesthetic identity, race and American folk music». *Qualitative Sociology*, 25, pp.459-469

SCHUTT Russell K.

2001. *Investigating the Social World. The Process and Practice of Research*. Boston: Pine Forge Press.

STEPHAN Lucien

1991. « Le vrai, l'authentique et le faux ». *Cahiers du musée national d'Art moderne*, n°36, pp. 7-38.

STRAUSS Anselm & CORBIN Juliet

1998. *Basics of Qualitative Research Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory*. London: Sage Publications.

WACQUANT Loïc

1995. « Pugs at work: bodily capital and bodily labour among professional boxers ». *Body & Society*, vol.1, n°1, pp.65-93.

2002(1^e édition 2000). *Corps & Âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, seconde édition revue & augmentée, Marseille : Agone, 286 p.

WENGER Etienne & LAVE Jean

1991. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.

WENGER Etienne

1998. *Communities of practice: Learning, meaning and identify*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

WENGER E., MCDERMOTT R. & SNYDER W.M

2002. *Cultivating communities of practice*. Watertown, MA: Harvard Business School Press.

WIMMER Andreas & GLICK SCHILLER Nina

2002. "Methodological Nationalism and beyond: Nation-State Building, Migration and the Social Sciences". *Global Networks: a Journal of Transnational Studies* 2 (4), 301-334.

WIMMER Andreas

1996. "L'héritage de Herder: nationalisme, migrations et pratique théorique de l'anthropologie". *Tsantsa: revue de la Société Suisse d'ethnologie*, n°1, pp. 4-19.

2008. "Elementary strategies of ethnic boundary making". *Ethnic and Racial Studies* 31 (6), pp. 1025-1055.

ZOLBERG Astride R. & WOON Long Litt

1999. "Why Islam is like Spanish: Cultural incorporation in Europe and the United States". *Politics & Society* 27 (1): 5-38

LITTERATURE SPECIFIQUE AU FLAMENCO

AIX-GARCIA

2014. *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE, 555 p.

2005. «Aproximación a las condiciones de producción artística en el baile flamenco actual». *Música oral del Sur: revista internacional* (Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 4". Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales), n°6, pp. 153-186.

ANTUNEZ ROJANO María Teresa

2014. *La presencia del flamenco en Japón. Factores determinantes en la motivación de un sector de la sociedad femenina japonesa para la práctica del baile*, Thèse de doctorat, Université de Madrid.

AOYAMA Yuko

2007. « The role of consumption and globalization in a cultural industry: The case of flamenco ». *Geoforum*, n°38, pp. 103-113, en ligne URL : <https://www.sciencedirect.com/journal/geoforum/vol/38/issue/1> (consulté 7.11.2017).

BERLANGA Miguel Angel

2017. *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*, éd. Amazon.

BLAS VEGA José

2006. *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Madrid: éd. Guillermo Blázquez.

BRENEL Eve

2006. «Hacerse cantaor: un proceso de socialización al mundo del flamenco». *Música oral del Sur: revista internacional* (Enfoques musicales y periodismo flamenco), n°7, pp.59-69.

CRUCES ROLDAN Cristina

2014. «El flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas», *PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, vol. 12, n°4, Universidad de la Laguna, pp.819-835.

2015. «Normative aesthetics and cultural constructions in Flamenco Dance: Female and Gitano Bodies as Legitimizers of Tradition» (trad. K.Meira GOLDBERG), in K.Meira Goldberg, Ninotchka Devorah Bennahum & Michelle Heffner Hayes (dir.), *Flamenco on the global stage. Historical, critical and theoretical perspectives*, Jefferson North Carolina: éd. McFarland&Company, pp.210-225.

DE FALLA Manuel

1988 (4e édition). *Escritos sobre música y músicos*, introduction y notes de Frederico SOPENA, Madrid, Espasa.

FARES Gustavo

2015. « Tango's Elsewhere: Japan », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 48, n°1, pp. 171-192. En accès libre sur URL: <http://www.jstor.org/stable/43549876> (consulté le 17.04.2018)

FRAYSSINET Corinne

2002. Les chemins musicaux de l'identité gitane, *Meditaria*, n°16, p. 18-20.

2008. « Le paradoxe de la performance flamenca », *Cahiers d'ethnomusicologie*, 21, en ligne: <http://ethnomusicologie.revues.org/1205> (consulté le 10.05.2018).

GAMBOA José Manuel

2001. *Guía libre del flamenco*. Madrid, SGAE, 454 p.

2005a. "el mairénisme". *Música oral del Sur: revista internacional* (Actas del Coloquio Internacional "Antropología y Música. Diálogos 4". Pensar el Flamenco desde las Ciencias Sociales), n°6, 106-117.

2005b, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Calpe, 581 p.

GIGUERE Hélène

2006. "Vues anthropologiques sur le patrimoine culturel immatériel : Un ancrage en basse Andalousie", *Anthropologie et Sociétés* vol.30, n°2, pp. 107–127.

2010. *¡Viva Jerez!: enjeux esthétiques et politiques de la patrimonialisation de la culture*, Québec : Presses de l'Université Laval, 386 p.

HEFFNER HAYES Michelle

2009. *Flamenco: conflicting histories of the dance*, Jefferson NC: McFarland Publishers. 212 p.

HIGASHI Keiko

2009. «Planta Japón. Dos culturas, un solo arte», *Música oral del Sur: revista internacional* (Los espacios de la música), n°8, pp. 110-124.

LEBLON Bernard

1990. *Musique tzigane et flamenco*. Paris: L'Harmattan.

1991, *El cante flamenco, entre las músicas gitanas y las tradiciones andaluzas*, Madrid, Cinterco, 192 p.

LEFRANC Pierre

1998. *Le cante jondo : le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Nice, Faculté des Lettres de Nice, 268 p.

LOPEZ RUIZ Luis

2011. *Guide du flamenco*. (trad. Anne WETZSTEIN) Paris: L'Harmattan (1e éd. Madrid, ediciones Istmo, 1999).

MACHADO ALVAREZ Antonio

1999 (2e édition). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*, introduction et notes Enrique BALTANAS, Séville: Signatura Ediciones, 290 p. (1e édition 1996).

MACHIN-AUTENRIETH Matthew

2015. « *¿Flamenco Algo nuestro?* Music, regionalism and political geography in Andalusia Spain », *Ethnomusicology Forum* 24:1, 4-27, en ligne <http://dx.doi.org/10.1080/17411912.2014.966852> (consulté le 5.02.2018).

MAIRENA Antonio, MOLINA Ricardo

1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: revisa de Occidente, 326 p.

MITCHELL Timothy

1994. *Flamenco Deep Song*, New Haven, Yale University Press, 232 p.

MORENO NAVARRO Isidor

1996. «El flamenco en la cultura andaluza», in CRUCES ROLDAN (éd.), *El flamenco: identidades sociales, ritual y patrimonio cultural*. Jerez: Centro Andaluz de Flamenco, pp. 15-33.

PASQUALINO Caterina

1998. *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS édition, Maison des Sciences de l'Homme, 293 p.

PEREZ GIRALDEZ Mari Carmen

2015. «El significado de "cante jondo" antes de 1922», in *Música oral del Sur: revista internacional*, n°12, pp. 103-122.

SANCHEZ Pepa

2013. *La fonografía flamenca como instrumento de análisis musicológico*. Texte d'intervention de Pepa Sánchez dans la rencontre organisée par la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) à Séville entre le 19 et el 21 novembre 2013. Programme de UNIA arteypensamiento: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=845

STEINGRESS Gerhard

1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz del Flamenco.

2002. «El flamenco como patrimonio cultural o una construcción artificial más de la identidad andaluza». *Anduli: revista andaluza de Ciencias sociales*, n°1, pp. 43- 64.

2007. *Flamenco postmoderno. Entre tradición y heterodoxia. Un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006)*, Séville, Signatura Ediciones, 366 p.

SUÁREZ JAPÓN Juan Manuel, 1995.

«La Geografía y el Flamenco», in Collectif, *Historia del Flamenco*, Séville, Tartessos, vol.6, p.389-425.

THÈDE Nancy

2000. *Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité*, Paris : L'Harmattan, 404 p.

VAN EDE Yolanda

2014. « Japanese flamenco : Sensory shifts in a transcultural relocation of dance genre », *Journal of Dance & Somatic Practices*, Vol. 6, n°1, pp. 61–74, en ligne : https://doi.org/10.1386/jdsp.6.1.61_1 (consulté le 15.07.2017).

WASHABAUGH William

1995. "Ironies in the History of flamenco" in *Theory, Culture & Society*, Vol.12(1), pp.133-155.

1996. *Flamenco: Passion, Politics and Popular Culture*, Michigan: Berg

2012. *Flamenco Music and National Identity in Spain*. Farnham: Ashgate

SOURCES

Certificat de reconnaissance de la Ville de Jerez de la Frontera décerné à Shoji Kojima, 4 mars 2016, signé par Carmen Sánchez Díaz Alcaldesa de Jerez.

Certificat de reconnaissance de l'Institut Cervantes de Tokyo décerné à Shoji Kojima, 2015.

Cumbre flamenca de Japon I, Instituto Cervantes de Tokyo, 2012 (programme).

Cumbre flamenca de Japon II, Instituto Cervantes de Tokyo, 2013 (programme).

Cumbre flamenca de Japon III, Instituto Cervantes de Tokyo, 2015 (programme).

Cumbre flamenca de Japon IV – Chiaki Horikoshi, Instituto Cervantes de Tokyo, 2016 (programme).

Diario de Jerez (version papier)

2016 (3 mars). «El bailaor Shoji Kojima ha provocado el primer pellizco de este Festival con su propuesta, "A este chino no le canto"».

Paseo flamenco, n°8 - 389, 2017 (revue japonaise de flamenco).

Paseo flamenco, n°10 - 400, 2017 (revue japonaise de flamenco).

Latido, Sonia Johnes n°22, 2013 (revue japonaise de mode flamenca).

Latido, Sonia Johnes n°33, 2016 (revue japonaise de mode flamenca).

Shoji Kojima neo-flamenco japonais – le rêve de Lu Sheng, 1993, patronage ambassade d'Espagne, ambassade du Japon, Fondation du Japon, organisation UNESCO (catalogue spectacle).

SITES WEB

Asociación Nipona de flamenco (ANIF), consulté le 15.07.2018, https://www.anif.jp/ctt_anif_about.htm#smn_espa

Flamenco viejo (blog), consulté le 18.07.2018, <https://www.flamencoviejo.com/arbol-del-cante-flamenco>

Shiho Morita, consulté le 12.05.2017, <https://shiho-morita.jp>

Shoji Kojima, consulté le 15.04.2018, <https://www.shojikojima.com>

Shoji Kojima, La Celestina, Festival de Jerez 2011, consulté le 25.11.2017, <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=wQV1R-BPLV8>

Soléa Ayasa Kajiyama Concours Baile Flamenco Aniya La Gitana de Ronda 2014, consulté le 29.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Lztl3OQy7UQ&sns=em>

UNESCO Patrimoine mondial, consulté le 15.07.2018, <http://whc.unesco.org/fr/apropos/>

PRESSE EN LIGNE

Granada hoy

2014 août. «Ayasa Kajiyama: la japonesa que baila flamenco “por derecho”», https://www.granadahoy.com/ocio/Ayasa-Kajiyama-japonesa-flamenco-derecho_0_834816749.html
(consulté le 17.04.2018)

El País

2015. «“No quiero ser una japonesa que baila: quiero ser bailaora, sin más” Yoko Tamura recorrerá su país junto a artista españoles con el espectáculo “Miradas”», https://elpais.com/cultura/2015/11/24/actualidad/1448368747_649431.html
(consulté le 25.06.2018)

El Periódico Extremadura

2015. «Yoko Tamura, bailaora: "Respecto al flamenco no soy una japonesa, soy una artista"», http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/badajoz/yoko-tamura-bailaora-respecto-flamenco-no-soy-japonesa-soy-artista_889798.html
(consulté le 25.05.2018)

