



ISSN : 2802-7329

Directrices de publication :
Cécile BERTIN-ELISABETH
Vinciane TRANCART

Directrices du numéro : Vinciane TRANCART
Anne-Sophie RIEGLER

Publié en ligne le 17 janvier 2022
<https://unilim.fr/flamme/339>

FLAMME N°2 | 2022
Culture flamenca : *cante* et traduction



Édito : La revue FLAMME est enchantée !

The FLAMME Review Is Delighted

Anne-Sophie RIEGLER¹

EHIC – Université de Limoges
annesophie.riegler@gmail.com

Vinciane TRANCART²

EHIC – Université de Limoges
<http://orcid.org/0000-0002-9391-6071>
vinciane.trancart@unilim.fr

1. La revue *FLAMME* est enchantée !

Enchantée ? La revue *FLAMME* l'est à maints égards ! D'abord parce que c'est une joie d'en publier le deuxième numéro en ce début d'année 2022, trois mois seulement après le premier, sur une thématique fort différente, mais tout aussi passionnante. Après les mondes noirs, *FLAMME* nous fait entrer dans l'univers du flamenco, un genre esthétique gitano-andalou mondialement renommé, et pourtant encore trop méconnu. La revue *FLAMME* est aussi enchantée, parce que cette nouvelle thématique permet à des chercheurs et artistes, doctorants ou professionnels confirmés, francophones et hispanophones, de publier dans ses pages des textes, mais aussi des photographies et, surtout, des œuvres sonores inédites, dans un style flamenco. Ainsi, la revue *FLAMME* est enchantée, au sens propre ! Elle sonne et résonne, faisant entendre, dans plusieurs de ses pages, la guitare de Claude Worms et les voix de Chloé Houillon et Maguy Naïmi qui chantent, pour la première fois, du flamenco... en français !

Ce numéro 2 de la revue est donc plus particulièrement consacré à l'un des trois arts que le flamenco réunit, avec la musique et la danse : le chant. L'axe privilégié ici est celui des enjeux de la traduction des textes chantés en français.

Nous ne saurions assez dire la joie qui est la nôtre, à l'heure de cette publication, qui constitue une étape importante dans le processus de travail que nous menons depuis 2019 au sein du télé-atelier de traduction Trad. Cant. Flam., lequel s'était déjà vu fort enrichi par les réflexions partagées lors de la journée d'étude et du *workshop* organisés par le laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles – EA 1087) à l'Université de Limoges en septembre 2020.

Notre recherche a pour point de départ le constat d'un manque et d'une nécessité, qui ont fait naître en nous le désir de traduire le flamenco en alliant rigueur scientifique, caractère poétique

¹ **Anne-Sophie Riegler** est docteure en philosophie de l'Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*. Ses recherches portent sur l'esthétique de la musique et de la danse ainsi que sur la traduction du chant flamenco. C'est à ce titre qu'elle codirige l'atelier de traduction Trad. Cant. Flam. au sein du laboratoire EHIC, dont elle est membre associée. Ses recherches sont étroitement liées à sa pratique de la danse flamenca et du chant traditionnel. Elle enseigne par ailleurs la philosophie en sections d'arts appliqués.

² Agrégée d'espagnol, **Vinciane Trancart** est maîtresse de conférences à l'université de Limoges depuis 2017. Ses recherches, menées au sein du laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles – Université de Limoges) et du CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), portent sur la musique dans l'Espagne contemporaine. En 2015, elle a obtenu le premier prix Andrew Britton, octroyé par le Consortium for Guitar Research de Cambridge pour ses recherches sur la guitare, dont sa thèse de doctorat, publiée sous le titre *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (Trancart, 2019). Elle a cofondé et codirige la revue scientifique du laboratoire EHIC, *FLAMME*, ainsi que l'atelier de traduction de *cantes* flamencos Trad. Cant. Flam.

et chantabilité³. Il est en effet paradoxal que les traductions réalisées jusqu'à aujourd'hui soient exclusivement écrites, alors que le flamenco est un art fondamentalement oral. Ainsi, les traductions existantes accordent le plus souvent la priorité à l'aspect littéral ou à une certaine poéticité. Si les traductions libres sont rares (Bois, 1985, 2016), la recherche de chantabilité l'est plus encore. Seul Vicente Pradal ambitionne ouvertement de s'approcher du *cantabile* (2014) et il n'est nullement question, pour lui, de donner un caractère chantable à ses textes en français. Ces traductions sont généralement conçues pour être lues en dehors des performances – exception faite des programmes de concert (Frayssinet-Savy, 1995, 1996, 2002). Néanmoins, tant pour les chercheurs que pour les *aficionados* au flamenco, ou même pour les mélomanes intéressés par ce genre esthétique de renommée internationale, comprendre les textes interprétés constitue un réel besoin, les chanteurs accordant eux-mêmes une grande importance aux paroles qu'ils prononcent. Le télé-atelier, la journée d'étude et les *workshops* ont jusqu'à ce jour visé à offrir quelques réponses à ce besoin. Et les documents réunis dans ce numéro rendent possible leur transmission.

La première partie de ce numéro intitulé « Culture flamenca : *cante* et traduction » porte sur la nature, les objectifs et les méthodes de cette recherche. Elle comprend trois textes, dont l'un présente plus particulièrement les origines, le corpus et le bilan actuel du télé-atelier Trad. Cant. Flam. Le deuxième correspond à la charte de transcription et de traduction qui fédère ce travail collectif. Le troisième constitue un document méthodologique précieux, car il a été rédigé par deux chanteuses présentes en atelier (Chloé Houillon et Maguy Naïmi) qui offrent un retour d'expérience sur leurs essais de mise en chant de nos traductions françaises dans un style flamenco.

Logo de l'atelier Trad. Cant. Flam.



Réalisation : Anouck Chan

Après cette présentation de l'atelier Trad. Cant. Flam., la deuxième partie du numéro donne à la fois à entendre et à lire les traductions des chants issus de notre base de travail, à savoir la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar (Perico el del Lunar, 1954, 1958, 2007). On pourra écouter les voix de l'une ou l'autre des deux chanteuses susmentionnées, accompagnées à la guitare par Claude Worms, dans les enregistrements qu'ils ont effectués suite au travail de l'atelier. Chacun sera ainsi à même d'accéder aux performances chantées en français. À la suite de ces documents audios, il est possible de lire le texte écrit des *palos* transcrits et traduits à ce jour : *caña*, *polo*, *nanas* (berceuses) et *alboreás*⁴.

La troisième partie regroupe les articles portant sur la traduction du flamenco. Les cinq premiers articles de cette partie sont centrés sur le chant : il s'agit des travaux rédigés par des membres de l'atelier Trad. Cant. Flam., en lien avec la *Antología del cante flamenco* de Perico el del

3 Ce terme est défini dans le premier texte scientifique qui suit cet éditorial, et qui présente la démarche de l'atelier Trad. Cant. Flam. Il est aussi présent dans le glossaire.

4 Pour la définition de tous ces termes, voir glossaire.

Lunar, qui constitue notre corpus. Celui de Claude Worms livre un examen musicologique et historique de trois anthologies de chants flamencos, et étudie en particulier les ambiguïtés propres à leur genèse et à leur constitution. Il compare ainsi l'élaboration, les objectifs et le contenu de la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar, la *Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano* (1965) et l'*Archivo del cante flamenco* (Caballero Bonald, 1968). Le deuxième article, de Chloé Houillon, porte sur le phénomène croissant de l'autoréférence dans les chants flamencos. Elle revient sur la typologie des références à la pratique flamenca dans les chants eux-mêmes, et sur la difficulté de traduire des notions spécifiques à ce genre esthétique : autant d'intraduisibles qui invitent à une expérience artistique active de « déterritorialisation ». Les articles d'Anne-Sophie Riegler, d'Hilda González et Cécile Bertin-Elisabeth, et de Mercedes Gómez-García Plata, portent sur les réalisations de l'atelier Trad. Cant. Flam. présentées antérieurement : il s'agit d'en offrir le commentaire critique et analytique en mentionnant, entre autres, les difficultés posées par la transcription des *coplas* de l'anthologie, leur traduction et leur mise en chant. Chacune de ces études prend en charge un ou une famille de *palos* – dans l'ordre, *caña* et *polo*, berceuses et *alboreás*. Ces articles reviennent sur leur histoire, leur constitution, leur importance et leurs spécificités littéraires et musicales dans le répertoire flamenco.

Rassemblés dans la catégorie des *varia*, deux textes clôturent cette partie, en abordant le flamenco à partir d'autres perspectives. Considérant le terme « traduction » en un sens métaphorique, Marion Lapchouk-Ortega propose une étude de cas : celle de la traduction intralinguistique « par abduction » chez Felix Grande dans *Memoria del flamenco* (2001). Isabelle de Montgolfier, quant à elle, étudie les multiples manières dont le réalisateur et scénariste Carlos Saura « sublime » le flamenco en lui conférant une place essentielle dans ses œuvres de cinéma musicales.

La quatrième partie comporte des comptes rendus de documents récents et/ou faisant écho à l'actualité de la recherche sur le flamenco, au-delà du seul domaine du chant. David Pérez livre une lecture de l'ouvrage dirigé par Enrique Encabo et Inmaculada Matía Polo, *Copla, ideología y poder* (2020) ; Marion Lapchouk-Ortega s'intéresse à la *Nueva historia del flamenco* de Juan Vergillos (2021). Julie Olivier revient sur un ouvrage plus ancien, *La España que bailó con Franco*, qui porte néanmoins sur des questions de genre très actuelles pour le flamenco (Casero, 2000). Francisco Javier Escobar Borrego apporte un éclairage sur le recueil du poète et artiste Ginés Jorquera, *Letras del arte jondo* (2021), en particulier sur ses dimensions poétiques et plastiques, et sur les influences littéraires dont il est imprégné. Enfin, le dernier texte offre un compte rendu d'un document audiovisuel : l'inauguration filmée du Congrès Mondial de Flamenco qui s'est réuni à Madrid le 29 mars 2021. Marion Lapchouk-Ortega montre en quoi cette cérémonie axée sur la diffusion internationale du flamenco rejoint les préoccupations de l'atelier Trad. Cant. Flam.

Ces comptes rendus sont complétés par de précieux documents, également inédits : les annexes du livre de Claude Worms récemment paru aux Presses Universitaires de Limoges, *Une introduction musicale au flamenco* (2021). Ces annexes comprennent d'abondants exemples musicaux à écouter, de nombreux enregistrements et partitions de l'auteur, autant de compléments qui enrichissent cet ouvrage désormais indispensable à tous les flamencophiles.

Puis, les œuvres photographiques d'Olivia Pierrugues traduisent avec force des exemples d'incarnation du chant flamenco. Elles sont commentées par la photographe, qui expose sa démarche.

En dernier lieu, un glossaire réunit des définitions des principales notions et des termes techniques utilisés dans les documents de ce numéro 2.

Pour clore ce texte d'ouverture, rappelons que l'atelier Trad. Cant. Flam. a vocation à poursuivre le travail déjà commencé et que toute personne intéressée est invitée à contacter ses directrices afin d'y participer comme scientifique, traducteur ou traductrice, ou en tant qu'artiste (notamment chanteuse ou chanteur, mais aussi danseur ou danseuse). Les séances à distance sont ponctuellement complétées par des rencontres en présentiel, importantes pour le travail collectif. Gageons ainsi que ce numéro 2 de la revue *FLAMME* soit suivi d'autres numéros sur le flamenco, permettant de réunir progressivement les traductions chantées et écrites de tous les *palos* enregistrés dans la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar.



2. Remerciements

Un immense merci aux artistes qui ont permis à ce numéro de prendre corps, par d'audacieuses propositions sonores et photographiques : merci à Chloé Houillon, Maguy Naïmi, Olivia Pierrugues et Claude Worms.

Les coordinatrices de ce numéro souhaitent aussi remercier chaleureusement les anglicistes qui ont apporté leur concours pour parfaire les traductions en anglais : Muriel Cunin, Bertrand Rouby, Fabien Desset, Ramón Solano et Tomasz Wyslobocki.

Enfin, ce numéro n'aurait pas vu le jour sans le support informatique de Laurent Léger, ni sans les relectures attentives et exigeantes des membres du comité éditorial : qu'ils en soient aussi chaleureusement remerciés.



3. Comité éditorial du n°2

- Bertin-Elisabeth Cécile, PR, Université de Limoges
- Bracco Diane, PRAG, Université de Limoges
- Cantos Casenave Marieta, Profesora Titular, Universidad de Cádiz (Espagne)
- Cayuela Anne, PR, Université Grenoble Alpes
- Chanfreau Marie-Catherine Talvikki, MCF, Université de Poitiers
- Cunin Muriel, MCF, Université de Limoges
- Desset Fabien, MCF, Université de Limoges
- Di Cío Mariana, MCF, Université Sorbonne-Nouvelle
- Escobar Borrego Francisco Javier, Profesor Titular de Universidad, Universidad de Sevilla (Espagne)
- Escudero Xavier, PR, Université Littoral Côte d'Opale

- Epinoux Estelle, MCF, Université de Limoges
- Fernández García Alicia, MCF, Université Paris 8
- Fourrel de Frettes Cécile, MCF, Université Sorbonne Paris Nord
- Frayssinet Savy Corinne, chargée de cours, Université Paul Valéry Montpellier 3
- Frison Hélène, MCF, Université Paris 13
- Galant Ivanne, PRAG, Université Sorbonne Paris Nord
- Géal Pierre, MCF, Université Grenoble Alpes
- Kuhnle Till, PR, Université de Limoges
- Lacau St Guily Camille, MCF, Sorbonne Université
- Marti Solano Ramón, MCF HDR, Université de Limoges
- Martinière Nathalie, PR, Université de Limoges
- Nallet Thierry, MCF, Université Grenoble Alpes
- Ramos Barranco José Rafael, MCF, Université Gustave Eiffel
- Renoux-Caron Pauline, MCF, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
- Richard Odile, MCF HDR, Université de Limoges
- Riegler Anne-Sophie, chercheuse indépendante, membre associée EHIC
- Rouby Bertrand, MCF, Université de Limoges
- Roussiès Joseph, ATER, Université de Bourgogne
- Salaün Serge, PR émérite, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
- Trancart Vinciane, MCF, Université de Limoges
- Wyslobocki Tomasz, MCF, Université Wroclaw (Pologne)

Références

- Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano.* (1965). [Vinyle]. Columbia.
- Bois, M. (1985). *Flamencos : Une approche du grand chant flamenco et de la poésie populaire chantée en Andalousie.* M. Fourny.
- Bois, M. (2016). *Le flamenco dans le texte. Grand chant et poésie populaire.* Atlantica.
- Caballero Bonald, J. M. (1968). *Archivo del cante flamenco* (Vol. 1-6). Discos Vergara.

- Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina*. Nuevas Estructuras.
- Encabo, E., & Matía Polo, I. (2020). *Copla, ideología y poder*. Dykinson.
- Frayssinet-Savy, C. (1995). *Flamenco à la Cité. Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Frayssinet-Savy, C. (1996). *L'Andalousie, musiques traditionnelles, musiques gitanes : Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Frayssinet-Savy, C. (2002). *Flamenco : Créativité ou innovation ? Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Grande, F. (2001). *Memoria del flamenco* (4e éd.). Nueva Galaxia Gutemberg.
- Jorquera, G. (2021). *Letras del cante jondo. En el curso de la lírica tradicional hispana* (G. García Gómez, Éd.). Comares.
- Perico el del Lunar. (1954). *Anthologie du Cante Flamenco* [Vinyle]. Ducretet-Thomson.
- Perico el del Lunar. (1958). *Antología del cante flamenco* [Vinyle]. Hispavox.
- Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY
- Pradal, V. (2014). *100 coplas flamencas*. Sables.
- Trancart, V. (2019). *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. PUZ.
- Vergillos, J. (2021). *Nueva historia del flamenco*. Almuzara.
- Worms, C. (2021). *Une introduction musicale au flamenco*. PULIM.

Présentation de l'atelier Trad. Cant. Flam.

Presentation of the Trad. Cant. Flam. Workshop



Est-il possible de chanter du flamenco en français ?

Can Flamenco Be Sung in French?

Anne-Sophie RIEGLER⁵

EHIC – Université de Limoges
annesophie.riegler@gmail.com

Vinciane TRANCART⁶

EHIC – Université de Limoges
<http://orcid.org/0000-0002-9391-6071>
vinciane.trancart@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/563>

DOI : 10.25965/flamme.563

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Le présent article revient sur l'historique de l'atelier Trad. Cant. Flam., le corpus qui constitue son objet d'étude et l'avancement des travaux pendant l'hiver 2021-2022. Cet atelier se réunit à distance depuis 2019 afin de traduire en français les *cantes* de la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar enregistrés par Hispavox pour la première fois en 1954, et réédités ultérieurement par le même label. À ce jour, quatre traductions ont été réalisées et approuvées suite à une collaboration entre chercheurs et artistes, qui ont testé la chantabilité des versions obtenues. Ces enregistrements assortis de transcriptions en espagnol et en français ne constituent que l'une des étapes d'un travail en cours, ouvert à de futures collaborations.

Mots clés : flamenco, traduction, chant, musique, chantabilité

Abstract: The aim of the paper is to discuss the history of the Trad. Cant. Flam. workshop, the corpus which is the object of its interest, and the progress of its work by winter 2021-2022. The workshop has been held remotely since 2019 in order to translate into French the *cantes* from *Antología del cante flamenco* by Perico el del Lunar, recorded by Hispavox for the first time in 1954 and subsequently reissued by the same label. To date, four translations have been made and approved as a result of a joint collaboration between researchers and artists, who tested the singability of the obtained versions. These recordings, along with their transcriptions, are published both in Spanish and French and are just one of the steps of a work in progress which stays open to future collaborations.

Keywords: flamenco, translation, song, music, singability

⁵ **Anne-Sophie Riegler** est docteure en philosophie de l'Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*. Ses recherches portent sur l'esthétique de la musique et de la danse ainsi que sur la traduction du chant flamenco. C'est à ce titre qu'elle codirige l'atelier de traduction Trad. Cant. Flam. au sein du laboratoire EHIC, dont elle est membre associée. Ses recherches sont étroitement liées à sa pratique de la danse flamenca et du chant traditionnel. Elle enseigne par ailleurs la philosophie en sections d'arts appliqués.

⁶ Agrégée d'espagnol, **Vinciane Trancart** est maîtresse de conférences à l'université de Limoges depuis 2017. Ses recherches, menées au sein du laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles – Université de Limoges) et du CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), portent sur la musique dans l'Espagne contemporaine. En 2015, elle a obtenu le premier prix Andrew Britton, octroyé par le Consortium for Guitar Research de Cambridge pour ses recherches sur la guitare, dont sa thèse de doctorat, publiée sous le titre *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (Trancart, 2019). Elle a cofondé et codirige la revue scientifique du laboratoire EHIC, *FLAMME*, ainsi que l'atelier de traduction de *cantes* flamencos Trad. Cant. Flam.

Introduction

Depuis 2019, l'atelier de traduction de *cantes* flamencos Trad. Cant. Flam. s'est donné pour objectif d'offrir des traductions de *letras* flamencas chantables en français, grâce au travail collectif de membres provenant de divers horizons et disciplines⁷. La finalité de chacune de ces traductions est donc liée à la possibilité de les chanter réellement, en français, sur une musique flamenca, ce qui correspond au terme « chantabilité », traduit de l'anglais « *singability* », tel qu'il a été défini et analysé notamment par Johan Franzon (2008, 2015). Ce substantif, issu de l'adjectif « chantable » ou « *singable* », apparaît désormais, en anglais comme en français, dans différents dictionnaires pour désigner « *the quality of being singable* » (« Singability », 2000), soit la « capacité à pouvoir être chanté » (« Chantabilité, nom », 2021) ou encore la « qualité de ce qui peut être chanté » (« Définition "Chantabilité" », 2021). Dans le domaine de la traduction de chants ou de chansons, ce concept est désormais bien accepté et fréquemment utilisé, quoiqu'il ait fait l'objet de plusieurs définitions, plus ou moins étroites ou précises (Franzon, 2008, 2015 ; Gorlée, 2005 ; Pruvost, 2017). D'abord exclusivement appliqué au genre de l'opéra, par Kaindl par exemple (1995), ou en lien avec l'articulation des voyelles (Nida), il a donné lieu à plusieurs théories et méthodologies, dont celles de Dürr (2004), Franzon (2008) et Low, qui offrent un cadre intéressant pour l'atelier Trad. Cant. Flam., comme cela est exposé dans la charte qui suit ce document. La définition que donne Johan Franzon de la chantabilité (« *singability* ») est intéressante dans la mesure où elle part « d'un point de vue fonctionnel » (« *from a functional point of view* ») : « *the ambiguous term "singability" can be defined as a musico-verbal fit of a text to music* » (Franzon, 2008, p. 373). Ce concept implique donc une concordance, une adéquation entre le texte et la musique qui permet à un texte d'être effectivement chanté, interprété oralement, sur la musique en question. La chantabilité suppose qu'une telle performance soit possible vocalement. Ce concept peut être utilisé dans le cadre d'une traduction de chant ou de chanson, à la fois pour le texte de la langue source et celui de la langue cible. Franzon fait donc fusionner les définitions étroite et large de la notion, pour expliquer ce qui rend des paroles « chantables » : « *the attainment of musico-verbal unity between the text and the composition* » (Franzon, 2008, p. 375). Selon lui, la réussite d'une telle entreprise, qui vise à obtenir une « unité musico-verbale entre le texte et la composition », dépend de trois conditions, qui sont requises pour toute performance chantée : la nécessité d'une adaptation prosodique, poétique et sémantico-réflexive entre le texte et la musique (« *a prosodic match* », « *a poetic match* » et « *a semantic-reflexive match* » (Franzon, 2008, p. 391). Autrement dit, le texte et la musique doivent être adaptés l'un à l'autre. Ceci apparaît musicalement, au niveau de la mélodie, de la structure et des modalités expressives et, dans le texte, cette adéquation est également perceptible aux trois niveaux (prosodique, poétique et sémantique). Une telle définition du terme « chantabilité » correspond à la démarche de l'atelier Trad. Cant. Flam., qui s'est engagé dans la manière la plus évidente et la plus complète de traduire le chant flamenco, à savoir celle qui consiste à adapter la traduction à la musique originale⁸.

Ce texte vise à présenter l'historique de cet atelier, le corpus choisi et l'état d'avancement des travaux à l'hiver 2021. Une charte est publiée à la suite de ce document. Les auteures de ces

7 Voir glossaire pour les termes en italique.

8 Johan Franzon rappelle qu'il existe cinq choix possibles s'offrant au traducteur de chants ou de chansons : 1. Ne pas traduire le texte chanté. 2. Traduire les paroles sans tenir compte de la musique. 3. Écrire de nouvelles paroles sur la musique originale, sans lien avec le texte original. 4. Traduire les paroles et adapter la musique en fonction de ces nouvelles paroles – parfois en donnant lieu à une nouvelle composition musicale. 5. Adapter la traduction à la musique originale (Franzon, 2008, p. 377). Toute traduction peut ponctuellement faire appel à l'une ou l'autre de ces stratégies, même si dans le cas de l'atelier Trad. Cant. Flam., la cinquième et dernière est souvent privilégiée.

lignes s'expriment au nom des membres de l'atelier, en tant que cofondatrices et codirectrices de celui-ci.

1. Historique

Si le flamenco connaît un succès international depuis ses débuts, au XIX^e siècle, c'est surtout grâce aux dimensions non traduisibles de cet art, à savoir la danse et la musique. Ce sont, en effet, les *bailaoras*, qui ont été les premières à susciter l'intérêt des étrangers en Andalousie et dans les grandes villes d'Europe telles que Paris, Londres, Vienne ou Saint-Pétersbourg (Steingress, 2006). La danse et la musique sont donc les arts les plus exportables du flamenco. Pourtant, le *cante* bénéficie aussi d'un certain succès auprès des étrangers, surtout en complément de la danse : pour ceux qui ne comprennent pas les paroles, il peut être apprécié comme simple accompagnement musical, indépendamment du sens qu'il véhicule. Néanmoins, de plus en plus de non hispanophones souhaitent aussi comprendre ces paroles, ce qui explique les traductions de *letras* dans des programmes de concert, dans des livrets adjoints à des CD ou sur d'autres supports écrits, qu'il s'agisse d'œuvres de fiction ou non (entre autres exemples : Curro Piñana, 2011 ; El Barullo & Moraito, 1995 ; Fauquemberg, 2013 ; Frayssinet-Savy, 1995, 1996, 2002 ; Zentner & Veracruz, 2002). Surtout, depuis la parution des *Chansons populaires de l'Espagne*, en 1896, par Léo Rouanet, une quinzaine de traducteurs français ont entrepris de publier des recueils dédiés spécifiquement aux *coplas* ou aux *letras* qu'ils ont entendues ou lues. Ces ouvrages ont rencontré un succès croissant, comme le prouvent les multiples rééditions d'une partie d'entre eux, ou le fait que certains soient épuisés⁹. Il existe donc un public francophone demandeur de comprendre les paroles des chants flamencos¹⁰. Toutefois, jusqu'à présent, ces traductions de textes flamencos ont été publiées essentiellement dans des livres imprimés, ce qui implique une modification substantielle du genre, celui-ci étant par essence un art sonore interprété et transmis oralement, avec tous les paramètres musicaux que cela suppose (mélodie, harmonie, rythme et prosodie, mais aussi intensité, tempo, timbre et accompagnement instrumental le cas échéant, voire participation sonore de l'assistance à travers le *jaleo*...). Ces dimensions, qui disparaissent dans les traductions écrites, méritent pourtant d'être prises en compte, de manière à aboutir à une version plus complète et plus fidèle de l'ensemble des éléments qui composent le flamenco, en tant qu'art vivant¹¹. C'est pourquoi, au sein du laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles de l'université de Limoges (EHIC – EA 1087), Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart ont fondé l'atelier Trad. Cant. Flam., comme laboratoire expérimental visant à répondre au besoin du public francophone de comprendre et entendre le flamenco vivant en français – que ce public soit flamencophile ou qu'il souhaite découvrir ce genre esthétique. L'objectif est de proposer et de publier des traductions chantables, dont on vérifie de manière effective la chantabilité, grâce à la mise en voix du chant en français, par des artistes flamencos. La présente publication en ligne, *en open*

9 Ces recueils ont fait l'objet d'éditions imprimées (Amaya, 1993; Andrade de Silva, 1954; 333 coplas populaires andalouses, 1939; Bois, 1985, 2016; Dumas, 1973; Prieto, 1996; Joulia, 2001; Lévis Mano, 1965, 1970, 1955, 1964, 1958, 1961, 1993, 1998a, 1998b, 2000a, 2000b, 2001a, 2001b, 2004a, 2004b, 2016, 1951a, 1951b, 1960; Pradal, 2014; Rouanet, 1896; Vidal, 1992). Pour plus de précisions sur ces ouvrages, voir Trancart (2020, 2021).

10 Ce phénomène est aussi confirmé par le développement de cours de *cante* en France, en présentiel ou à distance, ces dernières années, avec des professeurs comme Cécile Evrot, Alberto García ou Andrés de Jerez. Le distanciel permet également à des élèves de différents pays d'accéder à des cours de *cante* dispensés depuis l'Espagne.

11 À ce titre, la question de la traduction chantée de musiques orales comporte à la fois des points communs et des différences avec le fait de chanter en langue étrangère des œuvres musicales plus littéraires ou dont l'origine est une partition écrite, comme les opéras. Ceux-ci étaient autrefois largement traduits et chantés (donc chantables) dans la langue du pays où ils étaient donnés, quitte à altérer le sens du texte pour adapter ce dernier au rythme de la composition. Les premières études sur la traduction de la musique chantée ont d'ailleurs porté sur ce genre (Franzon, 2008, p. 375; Frutos Domínguez, 2013).

access, permet de rendre ces traductions accessibles à tous, non seulement dans une des versions écrites possibles, mais également sous forme d'enregistrements audios, dans des versions orales testées et approuvées collectivement au sein de l'atelier.

Depuis septembre 2019, l'atelier Trad. Cant. Flam. réunit donc des chercheurs, des enseignants, des traducteurs et des artistes de langue maternelle française ou espagnole, pour étudier et traduire des chants flamencos en français, de manière à ce que ce répertoire soit interprété dans cette langue cible. Au terme d'une année de travail (2019-2020), les premières expérimentations artistiques de *cantes* en français et les premières analyses scientifiques ont été présentées lors des journées « Traduire le chant flamenco » organisées à l'université de Limoges. Ces rencontres débutèrent par une journée d'étude incluant des communications universitaires et une performance vocale du *cantaor* sévillan Juan Murube¹² qui interpréta des *cantes de trilla* en français. La seconde journée fut composée de *workshops* au cours desquels la *cantaora* française Chloé Houillon et le *cantaor* Andrés de Jerez¹³, chantèrent des *letras* en français, en étant accompagnés par le *tocaor* Santiago Lara Puerto, également né à Jerez de la Frontera. Toutes ces performances, présentées à titre expérimental, ont été enregistrées¹⁴. Suite à ces interprétations vocales, les *workshops* se sont poursuivis par des séances de traduction collective, nourries par des échanges avec la *cantaora* Chloé Houillon, toujours dans la perspective d'obtenir des textes chantables en français et de comparer leurs spécificités aux originaux espagnols, qui se conforment aux moules poétiques et musicaux que constituent les *palos*¹⁵.

Figure 1 : Affiche des journées « Flamenco et traduction » (journées d'étude, *workshop*, stage et spectacle), 24-27 septembre 2020, Limoges



Réalisation : Marion Chabassier

12 Voir sa biographie sur <https://caminitodelaire.wordpress.com/juan-murube/>, consultée le 25/11/2021

13 Voir des éléments biographiques sur <http://musiquealhambra.com/andres-de-jerez.htm> et https://www.trident-scenenationale.com/spectacle/flamenco/andres_de_jerez__samuelito/1524, consultés le 25/11/2021.

14 Les enregistrements peuvent être demandés aux responsables de l'atelier, qui conservent les archives : trad.cant.flam@gmail.com

15 Ces rencontres universitaires ont ensuite été suivies de stages de *cante* et de *baile*, avec Andrés de Jerez, Mercedes Ruiz et Santiago Lara Puerto, et d'un spectacle proposé par ces trois artistes, les stages et le spectacle ayant été organisés du 25 au 27 septembre 2020 à Limoges, par l'association Triana Flamenca, sous la direction de Marion Chabassier.

Ces premières manifestations ont permis de vérifier l'intérêt esthétique et scientifique de la démarche consistant à produire des traductions de *cantes* chantables. Ceci fait, l'année suivante (2020-2021) a été consacrée à la poursuite de cette tâche au sein de l'atelier, avec la collaboration de trois artistes, sollicités à la fois pour contribuer à traduire des *letras* en français, pour tester leur chantabilité dans un style flamenco, et pour enregistrer les traductions, de manière à publier les deux versions, écrite et orale, dans la présente revue du laboratoire EHIC. Les trois artistes qui, depuis fin 2020, ont accepté d'exercer leurs talents au service de cette expérience, sont Chloé Houillon et Maguy Naïmi pour le *cante*, ainsi que Claude Worms à la guitare.

2. Corpus

Dans un premier temps, l'atelier Trad. Cant. Flam. s'est fixé de traduire les *letras* de la *Antología del cante flamenco*. Cette anthologie a été choisie car elle forme un ensemble restreint et cohérent, composé de trente-trois chants accompagnés par le *tocaor* Perico el del Lunar. En 1954, elle avait été la première anthologie sonore de chants flamencos dans la discographie et portait alors le titre français *Anthologie du cante flamenco*. La version de 1958, choisie initialement par l'atelier, en est une réédition par le même label, Hispavox ; c'est la plus ancienne des éditions facilement accessibles. Claude Worms explique les différences entre ces enregistrements :

La fameuse anthologie dirigée par **Perico el del Lunar**, publiée en 1954 par Ducretet-Thomson sous licence Hispavox et couronnée par l'Académie Charles Cros, a fait l'objet de nombreuses rééditions et fait depuis longtemps partie de la discothèque de base de tout amateur de flamenco. Sa parution en France en un album de trois 33t 25cm, sous le titre *Anthologie du Cante Flamenco* (LA 1051-52-53) fut suivie en 1955 et 1958 de deux éditions espagnoles sous label Hispavox (même format, puis en deux 33 tours 30 cm en 1971, en deux Cds en 1988...), avec un livret de Tomás Andrade de Silva qui n'existait pas dans la première édition française, mais qui sera repris et traduit pour un tirage « de luxe » par les Éditions du Tambourinaire (Worms, 2017).

La version enregistrée en 1958 est complétée par des transcriptions et des traductions des *cantes*, ce qui peut servir d'élément de comparaison avec les écrits des membres de l'atelier. Cette version a été enregistrée sur vinyle au départ, puis commercialisée sous forme de CD. Une version remasterisée en 2007 par Fonotrón et Calé Records se trouve aussi disponible sur Internet (Spotify ou YouTube, notamment). Ces versions sont répertoriées ci-dessous :

Date	Titre	Enregistrement audio	Support papier
1954	<i>Anthologie du cante flamenco</i> ¹⁶ (LA 1051-52-53) (Perico el del Lunar, 1954)	Vinyle (Ducretet-Thomson). Trois 33 tours 25 cm	L'anthologie en vinyle ne comporte pas de transcription, mais seulement une double page avec une préface, en français, par Roger Wild.
1954	Tomás Andrade de Silva, <i>Anthologie du cante flamenco</i> ¹⁷	Néant	Publication de luxe aux éditions du Tambourinaire, comportant un avant-propos et des illustrations de Roger Wild, des commentaires de Tomás Andrade de Silva ainsi que des transcriptions et des traductions en français réalisées par Marie-Loup Sougez, Adolphe Falgairolle et Jean Babelon (Andrade de Silva, 1954).
1955, 1958	<i>Antología del cante flamenco</i>	Vinyle (Hispavox). Trois 33 tours 25 cm	Avec livret de transcriptions et de traductions en français et en anglais. Transcriptions en espagnol et traductions en français comme dans le livre de 1954 + ajout d'une version anglaise dont on ignore le traducteur ¹⁸ . (Perico el del Lunar, 1958)
1960	<i>Antología del cante flamenco</i>	(Hispavox)	Livret adjoint de transcriptions et de traductions en français (même typographie que celle de 1958, mais sans l'anglais).
1971 et 1980	<i>Antología del cante flamenco</i>	Deux 33 tours 30 cm (Hispavox)	
1988	<i>Antología del cante flamenco</i> (Perico el del Lunar et al., 1988)	Deux CD (Hispavox)	Livret adjoint de transcriptions et de traductions en français (même typographie que celle de 1958, mais sans l'anglais). (Perico el del Lunar et al., 1988)
2007	<i>Antología del cante flamenco</i> , Calé Records (Perico el del Lunar, 2007)	Trente-six titres remasterisés en 2007 sous forme de 2 CD, et désormais téléchargeables en ligne, depuis Spotify ou You Tube ¹⁹	Néant

16 Le titre est en français puisque c'est Ducretet-Thomson qui s'était chargé de cette première édition.

17 Il s'agit ici du livre uniquement, comme l'indique l'absence d'enregistrement dans la colonne suivante.

18 Peut-être sera-t-il envisagé ultérieurement de traduire les *cantes* en anglais, si des anglophones se montrent intéressés. Cette première version écrite en anglais sera alors précieuse.

19 Par exemple, https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY, dernière mise à jour 29-10-2021 ; consulté le 19-11-2021. Cette version comporte trente-six titres et non pas trente-trois, car les quatre *saetas* finales apparaissent comme quatre enregistrements séparés et non pas comme un seul titre. La remasterisation, différente d'un réenregistrement, consiste à modifier le son avec des logiciels à partir d'un enregistrement préexistant. Différents paramètres peuvent ainsi être modifiés grâce à un ingénieur du son ou par un logiciel automatique. Il est ainsi possible de changer l'équilibre entre les instruments et les voix par le mixage (ici, entre voix et guitare, et éventuellement *palmas*), d'agir sur la dynamique, d'ajouter de la *reverb*, d'élargir la bande passante (vers les deux extrêmes, graves et aigus), de renforcer certaines fréquences (en général les graves). Les effets recherchés dépendent des réflexes d'écoute induits par l'usage des smartphones, notamment, et la consommation en ligne de genres dominants, tels que le hip-hop, le rap, le rock, les variétés, etc. — d'où le renforcement systématique des basses. Cependant, le plus important est que le contenu musical reste inchangé. Calé Records est une sous-marque de Fonotrón, les deux labels étant basés à Séville. Ils ont pu collaborer sur l'ensemble du processus ou se répartir les missions de remasterisation, d'édition et de commercialisation. En

Dans ce tableau, ne sont pas répertoriées les versions de la *Antología completa del cante flamenco* commentées par Claude Worms dans son article qui retrace l'histoire des cinq CD Calé Records parus sous ce titre « complet » (Worms, 2017). Pour plus de clarté, les traductions et les articles scientifiques des membres de l'atelier Trad. Cant. Flam. spécifient les versions qui ont été utilisées pour les transcriptions, les traductions et les commentaires, en en donnant les références précises. En effet, l'objectif de l'atelier est de transcrire et de traduire les chants de cette anthologie à l'écrit, d'en proposer des versions orales chantées (dont au moins une enregistrée), et d'analyser les productions réalisées, en tenant compte des variantes provenant d'autres sources, que ces dernières soient en espagnol (chantées ou écrites) ou en français (uniquement à l'écrit, pour les variantes en français, puisque aucun enregistrement antérieur n'a été trouvé dans cette langue).

3. État d'avancement

Pour cette première édition des travaux de l'atelier dans la revue *FLAMME*, il a été possible de présenter quatre traductions de *cantes* tirés de la *Antología del cante flamenco*, dont les versions orales ont été enregistrées par Maguy Naïmi ou Chloé Houillon (*cante*) et Claude Worms (*toque*). Ces quatre *cantes* sont la *caña*, le *polo*, les *nanas* et les *alboreás*, composés chacun, respectivement, d'une, deux, quatre et, de nouveau, quatre *coplas*. Ces enregistrements ne prétendent pas être des réalisations définitives : il s'agit d'expérimentations que les artistes ont eu l'amabilité de partager avec le public. Ainsi, les versions orales présentées constituent une proposition parmi plusieurs options qui ont été envisagées et discutées collectivement, sachant que le point de départ est un matériau multiple : diverses variantes existent pour une même *copla* en espagnol (que ce soit dans l'enregistrement choisi lui-même, quand un chanteur répète un fragment en lui faisant subir des variations, ou dans des productions écrites ou orales issues d'autres sources). De la même manière, plusieurs variantes ont pu être envisagées en français. Pour uniformiser les choix effectués en matière de transcription et de traduction, la charte de l'atelier est publiée dans ce numéro, à la suite de ce texte de présentation. Concernant les versions adoptées à l'écrit ou à l'oral, elles ne sont pas conçues comme des ensembles figés, mais comme des propositions d'étude, de manière à respecter la liberté des artistes quant aux variations qu'ils sont amenés à opérer ou qu'ils pourraient réaliser ultérieurement pour le même corpus, s'agissant de musiques de tradition orale. Les chanteuses Maguy Naïmi et Chloé Houillon ont rédigé un texte sur les tests de chantabilité effectués afin d'offrir un retour d'expérience sur leurs pratiques. Ce document fait suite à cette présentation et à la charte de l'atelier Trad. Cant. Flam²⁰.

Outre les quatre *palos* mentionnés, d'autres traductions ont d'ores et déjà été validées et feront l'objet d'une prochaine publication : les *bulerías* et les *fandangos*, notamment. D'autres encore font actuellement l'objet de réflexions et de tests, comme les *alegrías*, les *soleares*, les *saetas*, les *tarantas*, les *tangos* et les *jaberas*²¹. Les enregistrements ont commencé pour certains de ces *cantes*. Enfin, une partie des pistes de la *Antología del cante flamenco* reste à traduire et à interpréter : c'est le programme de l'atelier Trad. Cant. Flam. pour les mois à venir.

En plus des transcriptions, des traductions écrites et des enregistrements, sont publiés dans la revue *FLAMME* des articles scientifiques afin d'analyser les sources (notamment les variantes écrites et orales). Ces textes visent aussi à expliciter les démarches et les réalisations de l'atelier

2014, tous deux ont été rachetés par Magnesound. (Ces dernières informations ont été apportées par Claude Worms, *via* correspondance électronique, en décembre 2021).

²⁰ Chloé Houillon et Maguy Naïmi, « Essais de chantabilité des *cantes* en français : retours d'expérience »

²¹ Pour tous les mots techniques, voir glossaire.

ou à aborder des sujets connexes. Enfin, les transcriptions et les traductions écrites sont parfois assorties de notes de bas de page, de même que les enregistrements sont complétés par quelques commentaires des artistes. Cependant, ces notes complémentaires ont été restreintes au minimum, de manière à ne pas embarrasser l'écoute des documents audios ou la lecture des chants, qui sont autant d'œuvres musicales et de textes poétiques. L'appareil critique est davantage développé dans les articles qui sont publiés à la suite des productions artistiques.

Conclusion

L'atelier Trad. Cant. Flam. en est encore à ses débuts, mais ses membres sont heureux de pouvoir offrir au public le fruit des réflexions menées depuis deux ans. Ce texte de présentation, permettant de revenir sur l'histoire de l'atelier, le corpus choisi depuis 2019 et le bilan actuel des travaux, est complété par sa charte, qui fait état des objectifs, des modalités de fonctionnement et de la méthodologie élaborés au cours de ces deux années. Le travail continue, avec une série de projets pour l'année 2021-2022 : une dizaine de *cantes* de la *Antología del cante flamenco* sont en cours de transcription et de traduction. Ils seront enregistrés en français dans les mois à venir. De plus, il est question d'en tester prochainement la « dansabilité », pour les *palos* qui s'y prêtent : des *bailaoras* ou des *bailaores* seront sollicités pour exercer leur art sur ces traductions. L'objectif sera d'analyser les éventuelles modifications qu'ils ou elles opéreraient en fonction de la langue chantée pendant qu'ils évoluent. À terme, l'on voudrait aussi étudier les adaptations de ces chants traduits en français sur des musiques non flamencas. Le musicien Justin Bonnet s'y est déjà essayé avec son ensemble vocal polyphonique « La Note Jaune », dédié aux musiques populaires de tradition orale²². Enfin, la traduction de chants flamencos en anglais ou dans d'autres langues permettrait d'approfondir et d'élargir la perspective. L'atelier Trad. Cant. Flam., qui prévoit d'organiser un colloque en 2022-2023, est ainsi ouvert à de futures collaborations.

Références

- 333 *coplas populaires andalouses* (L.-L. Barbès, Trad.). (1939). Cafre.
- Amaya, P. (1993). *El mundo es mi casa: Cantes flamencos y otros poemas gitanos* (N. Capdevila, Trad.). L'Aphélie.
- Andrade de Silva, T. (1954). *Anthologie du cante flamenco* (M.-L. Sougez, A. de Falgairolle, & J. Babelon, Trad.). Tambourinaire.
- Bois, M. (1985). *Flamencos : Une approche du grand chant flamenco et de la poésie populaire chantée en Andalousie*. M. Fourny.
- Bois, M. (2016). *Le flamenco dans le texte. Grand chant et poésie populaire*. Atlantica.
- Chantabilité, nom. (2021). In *Cordial*. Synapse Développement. <https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/chantabilit%C3%A9.php>
- Curro Piñana. (2011). *Anthologie du Cante Minero* (Vol. 1-2) [CD]. Inédit Maison des cultures du monde. <https://www.youtube.com/watch?v=8ItRrLoMxsA>
- Définition « Chantabilité ». (2021). In Y. Bigot (Éd.), *TV5MONDE Dictionnaire « Découvrir le français »*. TV5MONDE. <https://langue-francaise.tv5monde.com/decouvrir/dictionnaire/c/chantabilite>

²² Sur le parcours du musicien Justin Bonnet, voir <https://www.franceculture.fr/personne-justin-bonnet.html>, consulté le 19/11/2021.

- Dumas, D. (Éd.). (1973). *Chants flamencos. Coplas flamencas*. Aubier Montaigne.
- El Barullo, & Moraito. (1995). *Plazuela* [CD]. Audivis.
- Fauquemberg, D. (2013). *Manuel El Negro*. Fayard.
- Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>
- Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyric in Sung Verse*, 334-346.
- Frayssinet-Savy, C. (1995). *Flamenco à la Cité. Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Frayssinet-Savy, C. (1996). *L'Andalousie, musiques traditionnelles, musiques gitanes : Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Frayssinet-Savy, C. (2002). *Flamenco : Créativité ou innovation ? Notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Frutos Domínguez, R. de. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di sivilgia de G. Paisiello*. Universidad de Sevilla.
- Gorlée, D. L. (2005). *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi.
- Jouliá, M. (2001). *Je me consume. 2, Coplas flamencas, introduction de Jean-Yves Bériou*. Laüt.
- Lévis Mano, G. (1951a). *Douze coplas pour les douze mois de l'année*. GLM.
- Lévis Mano, G. (1951b). *Douze coplas pour les douze mois de l'année*. G. L. M. (impr. G. Lévis Mano).
- Lévis Mano, G. (1955). *Cantes flamencos : Trente-six coplas*. G.L.M.
- Lévis Mano, G. (1958). *Coplas de la peine et de l'amour*. G. L. M. (impr. G. Lévis Mano).
- Lévis Mano, G. (1960). *Soleares = Solitudes*. G. L. M. (impr. G. Lévis Mano).
- Lévis Mano, G. (1961). *Coplas espagnoles*. G. L. M. (impr. G. Lévis Mano).
- Lévis Mano, G. (1964). *Coplas de l'amour andalou*. G.L.M.
- Lévis Mano, G. (1965). *Cantes flamencos*. G.L.M.
- Lévis Mano, G. (1970). *Cantes flamencos: Coplas, Soleares*. Le Club français du livre.
- Lévis Mano, G. (1993). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (1998a). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (1998b). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (2000a). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (2000b). *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (4^a ed.). Allia.
- Lévis Mano, G. (2001a). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (2001b). *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (2^a ed.). Allia.
- Lévis Mano, G. (2004a). *Coplas, poèmes de l'amour andalou*. Allia.
- Lévis Mano, G. (2004b). *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (3^a ed.). Allia.

- Lévis Mano, G. (2016). *Coplas, poèmes de l'amour andalou* (5^a ed.). Allia.
- Perico el del Lunar. (1954). *Anthologie du Cante Flamenco* [Vinyle]. Ducretet-Thomson.
- Perico el del Lunar. (1958). *Antología del cante flamenco* [Vinyle]. Hispavox.
- Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY
- Perico el del Lunar, Montoya (Jarrito), R., Niño de Almadén, Bernardo el de los Lobitos, Romero, R., El Chaqueta, Pericón de Cádiz, Niño de Málaga, Pepe de la Matrona, Lolita Triana, & Banda de Cornetas y Tambores. (1988, 1960). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Hispavox.
- Pradal, V. (2014). *100 coplas flamencas*. Sables.
- Prieto, J.-R. (1996). *Je me consume. Coplas flamencas, introduction de Jean-Yves Bériou*. Laüt.
- Pruvost, C. (2017). Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité. *Vox popular*, 1/2, 168-186.
- Rouanet, L. (1896). *Chansons populaires de l'Espagne*. A. Charles.
- Singability. (2000). In *Sensagent: Encyclopédie en ligne, Thesaurus, dictionnaire de définitions et plus*. Le Parisien. <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/singability/en-en/>
- Steingress, G. (2006). *...Y Carmen se fue a París: Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*. Almuzara.
- Trancart, V. (2019). *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. PUZ.
- Vidal, R. J. (1992). *Coplería flamenca: Coplas et letras*. L'Or des îles.
- Worms, C. (2017, août 12). *Antología completa del cante flamenco. La otra antología de Perico*. Flamenco web. <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article654>
- Zentner, J., & Veracruz, S. de. (2002). *Flamenco* (A.-M. Ruiz, Trad.). Casterman.



Charte de l'atelier Trad. Cant. Flam.

The Charter of the Trad. Cant. Flam. Workshop

Anne-Sophie RIEGLER²³

EHIC – Université de Limoges
annesophie.riegler@gmail.com

Vinciane TRANCART²⁴

EHIC – Université de Limoges
<http://orcid.org/0000-0002-9391-6071>
vinciane.trancart@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/561>

DOI : 10.25965/flamme.561

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Le présent texte constitue la charte de l'atelier Trad. Cant. Flam., les principes fondamentaux fixés par ses membres : ses objectifs, ses modalités de fonctionnement et la méthodologie mise en œuvre. Le principal objectif est d'offrir au public francophone des chants flamencos traduits en français dans une version chantable : il s'agit donc de transcrire, de traduire et simultanément de tester la chantabilité de ces nouvelles versions françaises, qui sont ensuite enregistrées et diffusées. D'autres objectifs pourront s'y ajouter par la suite, comme danser sur ces traductions dans un style flamenco, quand cela s'y prête, voire chanter et/ou danser à partir de ces textes dans des styles non flamencos. Cela suppose de prêter attention à certaines propriétés des *coplas* dans la langue source, en vue d'harmoniser les critères de transcription et de traduction. C'est la finalité de cette charte qui se fonde, pour la méthode de traduction, sur le modèle du « pentathlon » proposé par Peter Low (2005).

Mots clés : chantabilité, musique, flamenco, traduction, transcription

Abstract: The paper presents the charter of the Trad. Cant. Flam. workshop: its goals, operating methods and methodology. The main objective of the workshop is to offer the French-speaking audience flamenco songs translated into French in a singable version. It is therefore a matter of transcribing, translating and simultaneously testing the singability of these new French versions, which are then recorded and broadcast. Other objectives are also attained, such as dancing, when suitable, to the translations in a flamenco style or even singing and/or dancing to these in non-flamenco styles. For this purpose, great attention must be paid to some of the properties of *coplas* in the original language and to harmonise the transcription and translation criteria. These are the goals of the charter, whose translation method is based on the "pentathlon approach to translating songs" proposed by Peter Low (2005).

Keywords: singability, music, flamenco, translation, transcription

²³ **Anne-Sophie Riegler** est docteure en philosophie de l'Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*. Ses recherches portent sur l'esthétique de la musique et de la danse ainsi que sur la traduction du chant flamenco. C'est à ce titre qu'elle codirige l'atelier de traduction Trad. Cant. Flam. au sein du laboratoire EHIC, dont elle est membre associée. Ses recherches sont étroitement liées à sa pratique de la danse flamenca et du chant traditionnel. Elle enseigne par ailleurs la philosophie en sections d'arts appliqués.

²⁴ Agrégée d'espagnol, **Vinciane Trancart** est maîtresse de conférences à l'université de Limoges depuis 2017. Ses recherches, menées au sein du laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles – Université de Limoges) et du CREC (Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), portent sur la musique dans l'Espagne contemporaine. En 2015, elle a obtenu le premier prix Andrew Britton, octroyé par le Consortium for Guitar Research de Cambridge pour ses recherches sur la guitare, dont sa thèse de doctorat, publiée sous le titre *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)* (Trancart, 2019). Elle a cofondé et codirige la revue scientifique du laboratoire EHIC, *FLAMME*, ainsi que l'atelier de traduction de *cantes* flamencos Trad. Cant. Flam.



Introduction

La présente charte vise à exposer les règles de l'atelier Trad. Cant. Flam. fixées par ses membres pour en faciliter et en optimiser l'activité sur le long terme : elle en définit les objectifs, les modalités de fonctionnement, puis la méthodologie.

Quatre raisons principales ont conduit à l'établissement de cette charte : la nécessité d'harmoniser un travail de nature collective, le fait que celui-ci s'inscrive dans la durée, l'objectif de rigueur scientifique et celui de publication. Est donc apparue la nécessité d'établir des critères de transcription et de traduction à la fois communs, pérennes, fiables et transmissibles permettant, dans tous les cas, d'aboutir à une version chantable en français des *cantes* flamencos²⁵.

Ces règles ont été élaborées au fil de la pratique : si certaines d'entre elles étaient présentes telles quelles dès le départ, d'autres ont été modifiées ou sont apparues comme nécessaires suite aux réflexions menées en atelier, notamment grâce aux échanges avec les musiciens (chanteurs et instrumentistes). Ces règles pourront donc continuer à évoluer ou être complétées ultérieurement, si besoin.

Cette charte s'adresse aux membres de l'atelier Trad. Cant. Flam. et à toute personne souhaitant comprendre ses démarches et sa finalité. Elle complète le texte de présentation précédent (dans le même numéro de la revue *FLAMME*), qui revient sur l'historique de l'atelier Trad. Cant. Flam., rappelle le corpus choisi et précise l'état d'avancement à l'automne 2021.

Logo de l'atelier Trad. Cant. Flam.



Réalisation : Anouck Chan

1. Objectifs

L'atelier Trad. Cant. Flam. poursuit plusieurs objectifs, le premier et le plus important d'entre eux étant de produire des traductions chantables, qui tiennent compte des caractéristiques musicales, prosodiques et poétiques du flamenco. En effet, ce genre est par essence oral, les *coplas* étant transmises et interprétées vocalement depuis les origines du flamenco, même si une partie d'entre elles a fait l'objet de transcriptions depuis la fin du XIX^e siècle. Si les *cantes*

²⁵ Pour une définition des termes techniques, voir glossaire.

s'inscrivent dans les moules poétiques et musicaux que sont les *palos*, les transcriptions ne reflètent pas leurs spécificités musicales mais dépendent, en revanche, de paramètres visuels liés à la disposition des vers sur la page. Malgré ces différences et les difficultés qu'implique leur mise à l'écrit, les transcriptions en espagnol sont désormais abondantes, aussi bien dans des recueils imprimés que sur Internet²⁶. En écho à ces productions dans la langue source, un nombre croissant de traducteurs ont proposé des versions écrites en français, en particulier ces dernières décennies, depuis la fin du franquisme²⁷. Néanmoins, seuls quelques-uns d'entre eux ont explicitement prêté attention aux paramètres poétiques de ce répertoire ou, du moins, ont sciemment voulu les faire apparaître dans les versions françaises²⁸. Surtout, aucun n'a fourni de version destinée à être chantée et encore moins de version orale, qui respecterait pourtant l'essence même de ce répertoire, dont les chants s'inscrivent dans des cadres mélodico-rythmiques codifiés, les *palos*. L'atelier Trad. Cant. Flam. a donc décidé de se lancer dans une entreprise inédite : donner à entendre ses traductions et ce, sans restriction d'audience, puisque les versions françaises enregistrées sont destinées à être publiées dans la revue en *open access* *FLAMME*, qui offre un accès libre et gratuit à ces données, dans le respect des droits d'auteur. Les *cantes* sont ainsi mis à disposition des universitaires et des spécialistes, mais aussi de tous les auditeurs et lecteurs francophones désirant connaître et comprendre les paroles du flamenco. Dès lors, la démarche et les exigences de l'atelier sont scientifiques mais, parce que l'auditoire visé est plus large, il a été décidé de présenter, d'une part, les productions artistiques que sont les versions enregistrées et écrites en français et, d'autre part, à la suite des précédentes, les productions scientifiques (articles et *varia*), de manière à permettre aux personnes qui voudraient accéder aux seules traductions de ne pas être gênées, dans leur écoute ou leur lecture, par l'abondance de l'appareil critique.

À long terme, d'autres finalités seront probablement envisagées pour ces traductions : les versions orales pourraient permettre de danser sur du flamenco en français (un concept de « dansabilité » pourra ainsi à son tour être interrogé). Les versions écrites, quant à elles, pourraient être incluses dans des livrets en accompagnement de CD ou d'autres enregistrements en ligne, par exemple. Elles pourraient aussi servir de sous-titres pour des spectacles flamencos présentés à des francophones. Elles pourraient même être chantées sur d'autres musiques, à savoir sur d'autres *palos* ou sur des musiques non flamencas, puisque des chanteurs d'autres styles ont déjà exprimé leur intérêt en ce sens²⁹.

2. Fonctionnement de l'atelier Trad. Cant. Flam.

Fondé au sein du laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles de l'université de Limoges (EHIC – EA 1087), Trad. Cant. Flam. s'inspire des ateliers du Centre de Recherche

26 De nombreux recueils en espagnol sont spécifiquement dédiés ce répertoire depuis la fin du XIX^e siècle (Voir par exemple Balmaseda y González, 2019; Cenizo et al., 1992; Fernández Bañuls & Pérez Orozco, 2004; Machado y Álvarez, 1881; Ortiz Nuevo, s. d.). Pour les sites Internet comportant des transcriptions de *letras*, voir (Canteytoque, 2021; Jafari, 2016; Núñez, 2011).

27 Pour des analyses des traductions publiées en français, voir Trancart (2020a, 2020b, 2021). La question de la transcription a été étudiée par Marco Stefanelli dans sa thèse de doctorat, *Un chapitre dans l'histoire des représentations phonologiques : les transcriptions des « coplas flamencas » au tournant des XIX^e et XX^e siècles* (2019).

28 Martine Joulia reconnaît avoir accueilli le rythme et les rimes des vers lorsqu'ils surgissaient spontanément dans la traduction française mais Vicente Pradal est le seul à indiquer avoir volontairement recherché une certaine poésie (Joulia, 2001; Pradal, 2014; Prieto, 1996). Pradal a même reconnu avoir « essayé de "faire sonner" le poème en s'approchant du *cantabile* » (2014, p. 10).

29 Pour plus de précisions sur les travaux de Justin Bonnet, par exemple, voir texte précédent « Est-il possible de chanter du flamenco en français ? ».

sur l'Espagne Contemporaine de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (CREC – EA 2292) quant à son organisation pratique. Les rencontres ont lieu tous les deux mois, le vendredi, de 16h à 18h³⁰. Par rapport aux ateliers du CREC, une des différences repose sur la modalité hybride ou distancielle, mise en place dès les premières réunions, avec un compte rendu écrit et un enregistrement vidéo des échanges et des prestations chantées, diffusés aux membres, après chaque séance. En outre, les travaux et les archives de l'atelier – traductions, variantes, bibliographie, base de données, affiches, programmes et autres documents de travail – sont rassemblés dans un dossier partagé « Drive », qui est régulièrement mis à jour.

Lors des séances collectives et entre les réunions, chaque participant est invité à proposer de nouvelles traductions, à chercher des variantes préexistantes en espagnol ou en français, à apporter des éléments d'analyse musicologique, historique, culturelle, littéraire, linguistique ou encore traductologique, ou bien à participer à l'oralisation des textes (chant, accompagnement instrumental, *palmas*). La pluridisciplinarité, nécessaire, est mise en pratique au sein de l'atelier qui accueille des spécialistes de divers horizons et disciplines : hispanisme, traduction, philosophie, musicologie, histoire, chant, guitare, danse...

En conséquence, les traductions obtenues sont le fruit d'une réflexion collective sur les *cantes* choisis³¹. L'on part des enregistrements, en prenant appui sur des transcriptions déjà existantes mais retravaillées en atelier. Puis, pour chaque chant, une traduction écrite est proposée et fait l'objet de discussions, en fonction de sa mise en voix par les artistes. Peu à peu, les versions sont modifiées et amendées jusqu'à obtenir l'aval de l'ensemble des membres. Cette validation est nécessaire pour procéder à un enregistrement, destiné à être diffusé, et qui est analysé en parallèle dans des articles. La discussion se veut ouverte, démocratique (à l'image des ateliers du CREC), tout en visant la rigueur et l'excellence scientifiques. On se doit, en effet, de réfléchir aux différents paramètres requis avant de choisir une version. Plus précisément, deux versions sont retenues : l'une orale et l'autre écrite, sachant qu'elles peuvent différer l'une de l'autre, notamment parce que toutes les répétitions, antépositions ou autres variations orales ne peuvent pas être reflétées dans la transcription. Les versions conservées sont celles qui semblent les plus adéquates à l'ensemble des participants, en fonction des objectifs qui viennent d'être énoncés et de la méthodologie indiquée ci-dessous. Logiquement, la version enregistrée correspond à une traduction relativement proche de celle qui est écrite, mais ce ne sont pas les seules options possibles, c'est-à-dire que d'autres traductions peuvent être considérées comme chantables, y compris pour un même *palo*. L'appareil critique, formé des articles scientifiques et de quelques notes numérotées en regard des traductions, vise à éclairer au cas par cas les différences entre l'écrit et l'oral (en espagnol comme en français), à apporter les précisions contextuelles et culturelles nécessaires, en particulier sur les variantes existantes, et à aborder des questions de prononciation ou de traduction.

3. Méthodologie

Au départ, les membres de l'atelier se fondent sur une version chantée en espagnol pour aboutir à une version chantable en français, en étant conscients que ces interprétations ne sont que deux réalisations parmi de nombreuses autres possibles ou ayant effectivement existé. Les *cantes* sont formés de *coplas* dont certaines ont déjà fait l'objet de maintes interprétations ou

30 Le lien de connexion, ouvert à toute personne intéressée est <https://join.skype.com/aGXcwBTp74HS>.

31 Le répertoire sélectionné initialement par l'atelier est composé des *cantes* de la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar, enregistrée pour la première fois par Hispavox en 1954 et rééditée par la suite à plusieurs reprises (Perico el del Lunar, 1954, 1958; 1988; 2007). Pour des précisions sur ce corpus, voir texte précédent : « Est-il possible de chanter du flamenco en français ? ».

enregistrements. Afin d'adopter une méthodologie claire et traçable d'une séance à l'autre, le protocole suivi est à chaque fois identique :

1. **Transcription** en espagnol de la version orale de référence, par un membre de l'atelier, en amont d'une séance collective.
2. **Traduction** en français à l'écrit, par un membre de l'atelier, également avant une rencontre.
3. En atelier, **vérification** collective de la transcription, de la traduction et **test de chantabilité** par les musiciens : la traduction évolue en fonction des échanges entre les traducteurs et les artistes, **jusqu'à son approbation** définitive. Ce processus peut s'étendre sur plusieurs réunions.
4. **Enregistrement** d'une version orale en français, par les artistes, entre deux séances.
5. **Publication** de la traduction écrite approuvée collectivement, de l'enregistrement effectué et de l'appareil critique (articles scientifiques, commentaires et notes), dans un numéro de la revue *FLAMME* dédié au flamenco.

Chacune de ces étapes suppose de suivre une méthode et des règles précises, qui sont détaillées ci-après, en particulier concernant la transcription, la traduction et le contenu de l'appareil critique. Pour ce qui a trait plus spécifiquement au travail des artistes, le document qui suit cette chartre propose leur retour d'expérience : il est corédigé par les chanteuses Maguy Naïmi et Chloé Houillon³².

● **Transcription en espagnol et en français**

La transcription du livre d'Andrade de Silva (ou livret adjoint aux CD) n'est pas systématiquement adoptée par l'atelier Trad. Cant. Flam., et ce pour deux raisons. La première est que la priorité est donnée aux conventions admises pour les strophes littéraires, telles qu'elles sont traditionnellement reconstituées depuis Antonio Machado y Álvarez (AMA) (1881). La deuxième est que des erreurs ont été repérées dans ce livre, ou des incohérences par rapport à l'enregistrement de l'anthologie. C'est pourquoi ce dernier est privilégié par rapport à la transcription, puisque le premier objectif est d'aboutir à une traduction chantable. La source sonore sert donc logiquement de point de départ. De ce fait, les membres de l'atelier procèdent à une (re)transcription des *coplas*, à partir de l'enregistrement. Si le texte qui figure dans le livret de l'anthologie se révèle différent de la version chantée, il peut néanmoins être utilisé en complément (dans les articles), dans la mesure où il permet d'éclairer ou de justifier des choix de traduction.

Pour la strophe reconstituée, il a été décidé de ne pas écrire les reprises effectuées par les *cantaores*, mais d'ajouter des notes en regard des traductions, pour pointer les répétitions ou la présence de « lalies »³³, par exemple. Il s'agit de transcrire fidèlement la version orale, en respectant autant que possible les usages établis par les recueils antérieurs, tout en évitant de surcharger le texte littéraire, pour préserver l'agrément de la lecture poétique. De même, dans la transcription en français, on n'écrit pas les répétitions audibles dans l'enregistrement afin d'éviter de surcharger le texte.

Pour des raisons de lisibilité, il a été décidé de respecter les normes morphosyntaxiques de l'espagnol contemporain pour les transcriptions de l'original. Cependant, il est entendu que la prononciation andalouse, qui est récurrente dans les *cantes*, implique un certain nombre de

32 Essais de chantabilité des *cantes* en français : retours d'expérience

33 Voir glossaire.

différences par rapport à la grammaire normative espagnole : la plupart des -s finaux sont élidés ainsi que le -d final ou intervocalique. Des syllabes entières sont parfois omises. Ces spécificités sont dès à présent indiquées comme une constante, de sorte qu'elles n'auront pas besoin d'être listées à chaque occurrence, hormis si elles impliquent la suppression de syllabes entières, car cela a une incidence sur la métrique. Par souci de fidélité, et uniquement quand des syllabes entières sont concernées, on respecte ces particularités liées à la prononciation dans les transcriptions. Les mots concernés sont alors notés en italique et une note est ajoutée en regard, pour expliciter ces syllabes élidées. Par exemple, dans les *tangos*, Pericón de Cádiz chante « *a to lo ojito negro* », mais on écrit « *a to los ojitos negros* » (Perico el del Lunar, 1958), en précisant en note que « *to* » est chanté à la place de « *todos* ». Les andalousismes systématiques peuvent être évoqués dans un article scientifique, mais n'apparaissent pas dans le corps du texte, précisément parce qu'ils sont récurrents³⁴.

De la même manière, pour les traductions à l'écrit, la grammaire française actuelle est respectée, pour l'agrément du lecteur. Certes, dans les enregistrements en français, des marques d'oralité sont perceptibles, comme des « e » muets. Cependant, conformément aux transcriptions en espagnol, on écrit en français selon les règles grammaticales usuelles. Toutefois, en note de bas de page et dans les articles scientifiques, des précisions complémentaires sont ajoutées, lorsque cela est nécessaire. Les « e » muets, par exemple, sont indiqués par des apostrophes, dans l'appareil critique. Par exemple, cela donne, pour la traduction écrite du *polo*, dans le corps du texte : « Carmona a une fontaine / De quatorze ou quinze jets ». En note, en revanche, l'élision du « e » muet au chant est précisée de la manière suivante : « un' fontaine ».

Enfin, pour les transcriptions de la langue source, on s'adapte à l'usage espagnol de mettre des minuscules au début de chaque vers. En revanche, pour les traductions dans la langue cible, on respecte l'usage français de la majuscule en début de vers.

● « Pentathlon » flamenco

Les *letras* flamencas s'apparentent à de courts poèmes répondant à des règles métriques précises liées aux *palos* dans lesquels elles sont interprétées. Néanmoins, pour les traduire de manière à ce qu'elles soient chantables, il ne suffit pas de se fonder sur un modèle poétique. Les contraintes sont bien plus nombreuses lorsque le texte est destiné au chant, comme l'ont montré différents chercheurs, dans la lignée des analyses cantologiques menées par Stéphane Hirschi (2005). Si les travaux de Dinda Gorlée sont éclairants pour la musique lyrique, d'autres recherches centrées sur la traduction de la chanson ont également guidé l'atelier, même si elles concernent d'autres styles et genres musicaux, ou la traduction dans d'autres langues (Abbrugiati et al., 2019; Cayuela & Bertonèche, 2020; Gorlée, 2005; Pruvost, 2017; Susam-Saraeva, 2015, 2018). Ces travaux offrent des pistes méthodologiques qui s'avèrent utiles au moment de traduire les chants flamencos en français. L'on s'arrêtera ici plus particulièrement sur les principes du « pentathlon » proposés par Peter Low, car ils sont utiles à l'atelier Trad. Cant. Flam³⁵.

En vue de l'objectif ultime de la chantabilité, définie comme « *skopos* », dans la lignée des fonctionnalistes tels que Hans J. Vermeer, Peter Low souligne la nécessité de chercher à traduire cinq paramètres. Chacun d'entre eux est indispensable pour obtenir des traductions chantables

34 Pour une étude sur la question des transcriptions, voir la thèse de Marco Stefanelli (2019).

35 Johan Franzon, qui étudie en détail trois dimensions de la « chantabilité », montre les limites du « pentathlon » de Peter Low, qu'il trouve trop scolaire et auquel il reproche de séparer parfois des paramètres qui sont mêlés dans l'œuvre chantée, et doivent être pris en compte ensemble, et non pas séparément (2015). Cependant, pour un travail de traduction collective, comme celui de l'atelier Trad. Cant. Flam., ce « pentathlon » présente l'avantage d'une méthode claire et rigoureuse, bien qu'il soit nécessaire de l'adapter au genre flamenco.

(« *singable translations* ») : « *The Pentathlon Principle states that the evaluation of such translations should be done not in terms of one or two criteria but as an aggregate of all five.* » (Low, 2005, p. 184-185 et 191). Ces cinq dimensions sont respectivement la chantabilité (« *Singability* »)³⁶, le sens (« *Sense* »), le naturel (« *Naturalness* »), le rythme (« *Rhythm* ») et la métrique (« *Rhyme* ») (Low, 2005, p. 192). Dans la mesure où il est impossible de respecter totalement ces cinq critères, il convient de fixer des priorités, de manière à sacrifier les paramètres qui pourront l'être, avec le minimum de perte (Low, 2005, p. 186). Il est à noter que selon le cas, ces priorités diffèrent, de sorte qu'il n'existe pas de hiérarchie préétablie ou définitive entre ces cinq critères. Il importe surtout de les traiter tous les cinq, sans en omettre aucun.

La métaphore du pentathlon est aisément compréhensible grâce à la comparaison avec le domaine sportif : les athlètes doivent faire en sorte d'être performants dans cinq catégories, pour n'être disqualifiés dans aucune d'entre elles. Ils doivent parfois accepter de moins exceller dans l'une des disciplines afin de conserver l'énergie suffisante pour arriver au bout des cinq épreuves. L'une des qualités à développer à un haut niveau est donc la flexibilité. De même, dans le domaine de la traduction des chansons, il s'avère souvent nécessaire de prendre quelques libertés avec l'original, de manière à respecter le plus possible l'ensemble des paramètres requis. Cette approche pratique, fondée sur l'objectif de chantabilité, se présente comme une aide à la traduction, non seulement en tant que stratégie globale, mais également pour les décisions à prendre au cas par cas (Low, 2005, p. 191-192). Dès lors, le « pentathlon » apparaît comme un soutien utile à l'atelier Trad. Cant. Flam. ; il peut aisément être adapté au cas du flamenco.

– Chantabilité

Le premier critère du pentathlon à satisfaire est la chantabilité, puisque c'est, en même temps, l'objectif principal à atteindre. Les chanteurs sont en droit d'attendre un matériau utilisable – « *a usable product* » – qui puisse donner lieu à une véritable performance, à la vitesse requise par l'original (Low, 2005, p. 192). Il faut donc prêter attention aux problèmes de diction, en particulier lorsque le tempo est rapide ou exige, au contraire, des ruptures de mots, en lien avec l'« éclatement de la strophe » propre au chant flamenco, qui est dû notamment aux « lalies », aux pauses, aux répétitions et aux silences susceptibles d'affecter, en nombre variable, la source originale (Leblon, 1995, p. 57-58). De la sorte, le choix des mots est effectué en fonction de la prosodie française, telle qu'elle peut s'adapter à la musique flamenca, avec une prise en compte, en particulier, des successions de consonnes ou des voyelles accentuées.

Un autre aspect de la chantabilité est la mise en relief, par la musique, de certains vocables : s'ils sont soulignés dans l'original par une nuance *forte* ou un allongement des valeurs de notes, par exemple, on tente de les mettre en valeur également dans la version française, par exemple en plaçant au même endroit de la mélodie un mot ou une expression traduisant l'idée forte correspondante (Low, 2005, p. 193).

De manière à pouvoir vérifier à tout moment la chantabilité des traductions, celles-ci sont systématiquement testées par des *cantaoras* ou *cantaoras*, spécialistes du genre flamenco. Cette mise à l'épreuve par le chant conduit à réviser la hiérarchie établie au départ entre les différents paramètres dont on tient compte dans toute traduction poétique. Par exemple, lors du *workshop* du 25 septembre 2020, il est apparu que la régularité métrique des vers ne devait pas être l'axe méthodologique principal, contrairement à ce qui avait été imaginé au départ. Confronter les

36 Pour une définition détaillée du terme *singability*, voir texte précédent : « Est-il possible de chanter du flamenco en français ? ». Le terme est également présent dans le glossaire.

traductions aux structures mélodiques des *cantes* permet de mettre l'accent sur d'autres aspects essentiels comme la rime, la position des accents chantés et, parfois, les sonorités des mots français eux-mêmes, notamment pour permettre les mélismes. Un déplacement musicologique de la méthode de traduction de l'atelier s'est donc révélé nécessaire à partir de cette prise de conscience.

– Sens

L'objectif de rigueur scientifique ainsi que celui de transmission du sens des textes chantés au public impliquent de chercher à rester au plus près de la littéralité. La finalité est de comprendre et de faire passer dans la langue cible la signification des *letras* avec un maximum de fidélité et de précision. Cependant, une concurrence est susceptible de s'établir entre le respect du sens et la forme musicale des *letras*, commandée par l'objectif de chantabilité. Alors que dans une traduction non chantée la dimension sémantique est souvent le paramètre principal à observer, dans le cas d'une traduction chantable, elle n'arrive pas en première position, ce qui signifie qu'il est toujours indispensable de la prendre en compte, mais avec une plus grande flexibilité (Low, 2005, p. 194). Des compromis sont nécessaires, comme le remplacement d'un vocable par un synonyme proche, plus précis ou au contraire générique, ou encore par la substitution d'une métaphore par une autre qui serait également fonctionnelle en français. La nécessité de tenir compte du nombre de syllabes et de leur durée dans la phrase chantée ajoute des contraintes qui ne conduiraient pas nécessairement à de tels choix de traduction si l'objectif de chantabilité n'était pas prioritaire. Les accommodements effectués sont expliqués dans les articles commentant les traductions.

– Naturel

Un autre critère à respecter correspond à la recherche d'une traduction qui « sonne » de façon naturelle en français, par opposition à une version trop littérale qui paraîtrait étrange ou ridicule. Pour cela, il faut éviter les archaïsmes, mais pas seulement : il est aussi nécessaire de tenir compte du registre de langue et de l'ordre des mots, pour éviter les formulations peu fluides ou les inversions inopportunes. On ne cherche pas l'indulgence d'un lecteur qui serait conscient d'être face à une traduction et dont on attendrait qu'il fasse un effort de compréhension devant un texte très littéral, parce qu'il aurait la possibilité de ralentir sa lecture ou de relire le texte plusieurs fois. Au contraire, le texte étant conçu pour être chanté, sa communication au public doit être de bonne qualité dès son émission : il faut qu'il puisse être compris au fur et à mesure de son énonciation, car le tempo de l'enregistrement ne peut pas être ralenti pour permettre à l'auditeur de mieux saisir le sens des paroles (Low, 2005, p. 195). Cette quête d'une traduction naturelle en français est indispensable dans le cas des *cantes* flamencos, même s'il s'agit de chants enregistrés, qui peuvent être réécoutés plusieurs fois. Leur efficacité doit être immédiate si l'on veut obtenir l'effet attendu d'une œuvre musicale. À l'inverse, un manque de fluidité exigerait du public un effort supplémentaire de compréhension, alors qu'une grande attention est déjà requise s'agissant de textes pourvus d'une mélodie et d'un rythme plus complexes, plus riches et moins réguliers que dans la communication parlée. À ce sujet, Peter Low se montre intransigent : « *The TT [Target Text] is not worth making unless it can be understood while the song is sung* » (Low, 2005, p. 196). La recherche d'expressions idiomatiques en français, correspondant aux lexies figées espagnoles, est à cet égard un point très positif, lorsque cela est

possible, et ce, même si les *letras* originales ne sont elles-mêmes pas toujours immédiatement compréhensibles par les locuteurs hispanophones non initiés au genre³⁷.

Concernant le langage, les *coplas* flamencas incluent des éléments relevant d'un registre courant, voire familier. Comme indiqué plus haut, les mots sont fréquemment tronqués³⁸ ; le lexique du quotidien prévaut³⁹ ; certains gitanismes parsèment les textes ; les expressions idiomatiques espagnoles, andalouses ou gitanes sont fréquentes. Sans tomber dans l'écueil du calque – par exemple celui d'une prononciation andalouse ou gitane qui serait en français incompréhensible –, le même esprit est recherché dans les traductions. Les marqueurs d'oralité repérés dans l'original trouvent donc un écho dans la version française, notamment lors de leur mise en musique. En particulier, l'élision du « -e », très fréquente en français à l'oral, est considérée comme une option acceptable, voire recommandée, surtout si elle permet d'obtenir un nombre de syllabes intéressant du point de vue métrique. Comme on l'a précisé antérieurement, la présence de telles élisions effectuées dans les enregistrements est notée par une apostrophe dans les notes et les articles scientifiques. La question du « e » muet est d'autant plus épineuse que les usages évoluent dans le chant ou la chanson en français, de même que pour les accents finaux (Pruvost, 2017, p. 171). Dans certains cas, la stratégie peut alors être d'éviter les « e » muets dans les traductions. Quoi qu'il en soit, ce point est traité au cas par cas, en le pondérant avec les autres critères du pentathlon. En effet, le naturel n'est pas le seul critère à prendre en compte, de sorte qu'il faut toujours le comparer aux autres paramètres pour fixer les priorités, tout en visant, toujours, la plus grande rigueur sur les plans esthétique et scientifique.

– Rythme et mélodie

Le quatrième paramètre est le rythme, selon Peter Low. Toutefois, Peter Low mentionne aussi la question de la mélodie dans cette partie et il semble opportun d'en tenir compte en même temps. Concernant ces deux aspects, le but visé demeure que la traduction obtenue puisse être interprétée sur le même rythme et la même mélodie que ceux de l'original, en respectant pour chacun des chants choisis le moule préexistant des *palos*, sachant que ceux-ci offrent simultanément un cadre poétique et musical : le rythme est donc lié à la métrique et, en même temps, à la mélodie.

Afin de garder le caractère oral des *coplas*, on essaie de traduire les vers brefs (*de arte menor*) par d'autres vers courts, de manière à conserver la régularité sonore et le caractère enlevé, toujours dans un souci de chantabilité. Ceci est généralement facilité par des questions prosodiques, le nombre de syllabes en français et en espagnol devant être proche, pour avoir le temps de toutes les prononcer dans le rythme et le tempo voulus. Dans le cas du flamenco, on a remarqué que les *cantes libres* étaient plus faciles à traduire sous forme de textes versifiés que les *cantes a compás*. Il faut incessamment creuser cette question de la chantabilité en lien (ou en conflit) avec la traduction poétique (et sa métrique).

En effet, pour le rythme, une parfaite exactitude entre le nombre de syllabes du texte source et celui du texte cible n'est ni toujours possible, ni toujours souhaitable. En réalité, c'est moins le nombre que l'emplacement des syllabes accentuées qui importe, de manière à obtenir un chant

37 S'ajoute donc une difficulté supplémentaire : on souhaite rendre compréhensible, en français, un texte qui ne l'est pas nécessairement, de prime abord, dans la source originale, pour les hispanophones non habitués au flamenco.

38 Et ce, en raison de l'oralisation à l'andalouse ou peut-être d'un haut degré de métaphorisation et de collages qui peuvent transformer une langue populaire en style savant, en particulier dans les *letras* anciennes.

39 Ou du moins d'une certaine vie quotidienne, faite de nombreux maux et travaux.

compréhensible et naturel. Dans certains cas, il est préférable d'omettre une syllabe ou d'en ajouter une, par rapport à l'original. Il arrive d'ailleurs que les musiciens-compositeurs eux-mêmes effectuent de telles variations entre deux strophes, au sein d'un même chant, dans la langue source. Ceci est également valable pour la mélodie : « *Even changes to the melody are not completely out of the question either. May not a cautious translator sometimes choose deliberately to incur a loss in small melodic detail rather than sacrifice (say) a verbal consideration such as meaning or natural word-order?* » (Low, 2005, p. 197). Ainsi, afin d'adapter le texte cible à la mélodie et au rythme originaux, il est même possible d'ajouter ou d'ôter un mot, de répéter un vocable ou une phrase, ou encore d'ajouter ou de supprimer des notes (de passage) dans la mélodie. L'attention doit toujours être portée, pour ce faire, sur les syllabes accentuées en espagnol, celles qui sont mises en valeur par la mélodie ou le rythme, pour prendre en compte à la fois la hiérarchie des syllabes et celles des notes musicales.

C'est ainsi que le décompte métrique ne doit pas être la seule mesure du rythme, comme l'indique Peter Low : « *In any case, syllable-count is not an accurate measure of rhythm. Rhythm in songs is not the same as meter in traditional poetic scansion* » (Low, 2005, p. 197). Les accents des mots, mais aussi la longueur des notes – qui peut varier considérablement selon le rythme et le tempo – sont à prendre en compte. Il ne s'agit pas de répliquer la forme métrique de l'espagnol à l'identique, sachant que les formes strophiques et poétiques espagnoles n'ont de toute façon pas d'équivalent en français. Pour atteindre l'objectif final qui consiste à pouvoir chanter les traductions, il faut en outre prêter attention à la façon dont les voyelles sont prononcées, notamment si elles sont rassemblées dans une synalèphe ou une synérèse ou au contraire, si un hiatus ou une diérèse les sépare. De même, la diction des consonnes (et la possibilité même de les prononcer) est une donnée importante. Enfin, il ne faut pas oublier de considérer les pauses et les silences (Low, 2005, p. 198) : s'ils ont une place dans l'original, leur présence sera aussi nécessaire dans la traduction sonore, quoique le texte écrit ne puisse pas les mettre en valeur⁴⁰. À ce sujet, les spécificités rythmiques du chant flamenco entrent parfois en contradiction avec le paramètre précédent (« *Naturalness* »), car aux mélismes s'ajoutent des ruptures, y compris au sein de certains mots, étant donné le morcellement de certaines strophes, ce qui ne semble naturel ni en espagnol, ni en français : le cas échéant, il faut donc savoir accepter les heurts occasionnés sur le plan sémantique. Ces éléments sont commentés dans les articles scientifiques, en prenant appui sur la méthode de Bernard Leblon, qui utilise le code suivant :

- les tirets au-dessus d'une voyelle représentent les mélismes ;
- les barres obliques signalent les ruptures et les pauses : elles peuvent être placées au milieu d'une voyelle, qui est alors coupée en deux ;
- des lignes de points figurent les silences, qui entrecoupent les strophes et sont souvent meublés par des séquences musicales à la guitare (Leblon, 1995, p. 57-58)

Pour compléter cette question du rythme et de la mélodie, les répétitions, en nombre variable, sont également évoquées dans les articles et dans les notes de bas de page.

Par ailleurs, il est à noter qu'une même strophe peut être chantée selon plusieurs *palos*, et donc s'inscrire dans des formes musicales différentes (par exemple, si le *compás* n'est pas le même

40 En réalité, la mise en page du texte poétique ménage une place pour des pauses, qui sont rendues « visibles » sur le blanc de la page, mais celles-ci ne reflètent pas les paramètres des silences de la musique (emplacement et durée, notamment).

d'un *palo* à l'autre). Ces variantes musicales sont aussi prises en compte, mais non signalées dans le corps du texte : elles apparaissent plutôt dans les articles critiques.

– Rime et autres paramètres poétiques

Le dernier paramètre du pentathlon est la rime : « *Applying the Pentathlon Principle [...], the rhymes won't have to be as perfect or numerous as in the ST [Source Text], and the original rhyme-scheme need not be observed* » (Low, 2005, p. 199). Peter Low donne l'exemple d'un quatrain, qui est parlant pour le flamenco, dans la mesure où dans ce genre esthétique, les *coplas* sont fréquemment composées de trois ou quatre vers et comportent au moins une rime assonante. Dans un quatrain (quelle que soit la langue), la rime la plus audible, et donc la plus importante, est celle qui se trouve en position finale et clôt la strophe. Toutefois, pour Peter Low, peu importe si ce dernier vers rime avec le premier, le deuxième ou le troisième. La disposition des rimes (suivies, croisées ou embrassées), de même que la présence ou non d'une rime aux deux autres vers peut également être considérée comme secondaire, de même que la qualité de ces rimes (riches ou pauvres). Une rime imparfaite est parfois une meilleure solution, car elle permet une moindre perte sémantique. Peter Low rappelle aussi plusieurs stratégies qui peuvent être adoptées – surtout pour les rimes intermédiaires, moins importantes que les finales : assonances, allitérations, rimes internes ou autres systèmes d'échos peuvent enrichir les répétitions de sons en fin de vers, sans obéir strictement aux règles de la métrique de la langue source ou de la langue cible.

Ayant conscience des multiples paramètres poétiques présents dans les *coplas* originales, les membres de l'atelier y prêtent attention de façon différenciée selon les cas : non seulement les rimes mais aussi le rythme poétique et d'autres éléments métriques (longueur des vers, accents secondaires, etc.), les assonances, les allitérations, les paronomases et autres figures de style sonores dans l'original en espagnol sont pris en considération. En français, ils sont traduits par des ressources similaires ou par d'autres moyens, selon la qualité de la sonorité et des images obtenues.

Du point de vue pratique, les quatre autres paramètres du pentathlon invitent à chercher les meilleures rimes, tout en s'éloignant parfois d'une transposition trop systématique. Par souci d'efficacité et afin de suivre une stratégie collective, on commence souvent par traduire le dernier vers (ou le dernier mot), celui qui rime en espagnol, afin d'éviter de forcer la rime en français et, au contraire, de la faciliter. De plus, comme le préconise Peter Low, il arrive de modifier la disposition des rimes, voire leur nature (passage d'une assonance à une rime riche ou inversement).

● Appareil critique

Comme évoqué dans la présentation de l'atelier Trad. Cant. Flam. (voir texte précédent), l'appareil critique accompagnant les traductions se trouve en deux endroits : de façon développée, dans les articles scientifiques et, de façon plus réduite, dans les notes en regard des traductions elles-mêmes. Il vise à exposer des problèmes rencontrés dans le travail de transcription et/ou de traduction, dont certains ont pu être totalement résolus ou non, et à éclairer les traductions par des éléments qui ne sont pas directement lisibles ou audibles.

Les articles, d'abord, comprennent des informations contextuelles et culturelles portant à la fois sur les *cantes* considérés dans leur généralité (histoire des *palos*, propriétés musicales) et sur les *coplas* traduites dans le cadre de l'atelier (éléments biographiques sur les interprètes, précisions sur le fond et la forme, etc.). Sont retenues toutes les données permettant de comprendre le contexte et pouvant offrir des éclairages à l'heure de transcrire et de traduire les *coplas*. Ces informations comprennent les variantes de transcription et de traduction, dont

l'étude peut motiver les choix effectués, en fonction de la priorité donnée à certains critères ou à d'autres. Ces articles comportent aussi des précisions sur les marques d'oralité, qu'on tente de conserver en français. Enfin, ces textes offrent l'occasion de signaler certaines limites des traductions : ambiguïté d'un terme espagnol non apparente dans son correspondant français, déperdition sémantique (par exemple, au profit de la sonorité), inversion de l'ordre des vers, difficulté à trouver des rimes, présence d'intraduisibles (noms propres), etc.

De plus, les traductions écrites sont accompagnées de quelques notes complémentaires en regard, dont l'objet principal est d'indiquer ce qui est propre à la performance chantée et qui n'est pas transcrit dans le corps du texte, par souci de lisibilité, c'est-à-dire ce qui permet de décrire les différences entre les enregistrements et l'écrit. Il peut s'agir de « lalies », d'interjections ou encore d'antépositions ou de répétitions de mots ou de vers : fréquentes dans le flamenco, celles-ci n'ont généralement pas de conséquence sur le sens des *coplas* mais affectent de façon importante leur forme, raison pour laquelle elles sont jugées dignes d'être mentionnées en note.

Conclusion

La présente charte définit l'organisation de l'atelier Trad. Cant. Flam., ses objectifs, son fonctionnement, les modalités de travail adoptées par ses membres, de manière à aboutir à des réalisations collectives harmonieuses et cohérentes sur le long terme. Néanmoins, le groupe est amené à évoluer et, peut-être, à adapter ses réflexions et ses pratiques, au fur et à mesure des avancées et des découvertes. En particulier, un objectif ultérieur sera de tester la « dansabilité » des *coplas* traduites en français. Dans la mesure où l'on tente, à l'heure actuelle, de respecter les paramètres sonores de l'œuvre source, l'on peut penser que le spectacle ne sera pas transformé de façon radicale par le changement de langue. Toutefois, le fait de chanter sur d'autres paroles, sera susceptible d'influencer les danseurs. Il faudra prendre en compte ce sixième paramètre, dû à la dimension visuelle (et rythmique⁴¹) de la performance : il sera alors possible d'envisager un « hexathlon », comme Peter Low le préconise pour la traduction d'airs d'opéra, le sixième critère étant alors, dans ce cas, l'efficacité dramatique. Si besoin est, cette charte pourra donc être adaptée aux circonstances, quoique son utilité soit, présentement, de fixer des règles collectives sur lesquelles s'appuie, d'ores et déjà, l'atelier Trad. Cant. Flam.

Références

- Abbrugiati, P., Chaudier, S., Hirschi, S., Jacono, J.-M., July, J., & Pruvost, C. (Éds.). (2019). *Cartographeur la chanson contemporaine*. Presses Universitaires de Provence.
- Balmaseda y González, M. (2019). *Primer cancionero de coplas flamencas populares : Según el estilo de Andalucía, comprensivo de polos, peteneras, jaleo, cantos de soledad (vulgo soleares) y playeras o seguidillas gitanas*. Wentworth Press.
- Canteytoque*. (2021). <http://canteytoque.es/letras.html>
- Cayuela, A., & Bertonèche, C. (2020, décembre 15). *Traduire la chanson* [Revue de l'université Toulouse II - Le Mirail]. La main de Thôt. <https://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/>
- Cenizo, J., Fernández, S., Naranjito de Triana, Peña, J., Porlán, J., Prada, J., Rodríguez Baltanás, E. J., Rodríguez Ojeda, J. L., Sánchez, C., & Villar, M. Á. (1992). *De la tierra al aire (Antología de coplas flamencas)*. Gallo de Vidrio.

41 Le point de vue du danseur ou de la danseuse sur le rythme pourra apporter un autre éclairage sur les traductions, puisqu'il y aura, dès lors, trois niveaux de rythme à prendre en compte : celui du texte poétique, celui du texte chanté et celui du texte dansé.

Fernández Bañuls, J. A., & Pérez Orozco, J. M. (Éds.). (2004). *Poesía flamenca, lírica en andaluz* (2^a). Signatura ediciones.

Franzon, J. (2015). Three dimensions of singability. An approach to subtitled and sung translations. *Text and Tune. On the Association of Music and Lyric in Sung Verse*, 334-346.

Gorlée, D. L. (2005). *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation*. Rodopi.

Hirschi, S. (2005). Aragon et la chanson. Dans *Aragon, la parole ou l'énigme* (p. 151-163). Éditions de la Bibliothèque Publique d'Information. <https://books.openedition.org/bibpompidou/823#bodyftn4>

Jafari, A. (2016). *Letrapedia. El creciente portal del Cante Flamenco*. <http://letrapedia.com/letrapedia/>

Jouliá, M. (2001). *Je me consume. 2, Coplas flamencas, introduction de Jean-Yves Bériou*. Laüt.

Leblon, B. (1995). *Flamenco*. Cité de la musique.

Low, P. (2005). The Pentathlon Approach to Translating Songs. Dans D. L. Gorlée, *Song and Significance : Virtues and Vices of Vocal Translation* (p. 185-212). Rodopi.

Machado y Álvarez, A. (1881). *Coleccion de cantes flamencos recogidos y anotados por Demófilo*. [s.n.] (Impr. y Lit. de el Porvenir).

Núñez, F. (2011). *Flamencopolis*. <https://www.flamencopolis.com/las-letras-del-cante-flamenco>

Ortiz Nuevo, J. L. (s. d.). *Coplas flamencas del siglo XX (1969-2000)*. Signatura Ediciones de Andalucía.

Perico el del Lunar. (1954). *Anthologie du Cante Flamenco* [Vinyle]. Ducretet-Thomson.

Perico el del Lunar. (1958). *Antología del cante flamenco* [Vinyle]. Hispavox.

Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records. https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NjyDYAs9mKVCC-774eswY

Perico el del Lunar, Montoya (Jarrito), R., Niño de Almadén, Bernardo el de los Lobitos, Romero, R., El Chaqueta, Pericón de Cádiz, Niño de Málaga, Pepe de la Matrona, Lolita Triana, & Banda de Cornetas y Tambores. (1988, 1960). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Hispavox.

Pradal, V. (2014). *100 coplas flamencas*. Sables.

Prieto, J.-R. (1996). *Je me consume. Coplas flamencas, introduction de Jean-Yves Bériou*. Laüt.

Pruvost, C. (2017). Traduire la chanson, un révélateur de sa spécificité. *Vox popular*, 1/2, 168-186.

Stefanelli, M. (2019). *Un chapitre dans l'histoire des représentations phonologiques : Les transcriptions des « coplas flamencas » au tournant des XIXe et XXe siècles* [Université de la Sorbonne nouvelle - Paris 3]. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02864894/document>

Susam-Saraeva, Ş. (2015). *Translation and Popular Music : Transcultural Intimacy in Turkish–Greek Relations*. Peter Lang.

Susam-Saraeva, Ş. (2018). Music, politics and translation. In F. Fernández & J. Evans, *The Routledge Handbook of Translation and Politics*. Routledge.

Trancart, V. (2019). *Visiones desafinadas. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía (1883-1922)*. PUZ.

Trancart, V. (2020a). D'une langue à l'autre : état des lieux des traductions de *coplas* et *letras* flamencas en français. Dans L. Demeyer, X. Escudero, & I. Pouzet Michel (Éds.), *Le flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image*. SHAKER VERLAG, 357-381

Trancart, V. (2020b). Stylistique, métrique et musique des *coplas* flamencas traduites en français. *La main de Thôt*, 8. <http://revues.univ-tlse2.fr/lamaindethot/index.php?id=825>

Trancart, V. (2021). Las traducciones de *coplas* y *letras* flamencas al francés: Fuentes, objetivos y recepción. Dans E. Encabo & I. Matía Polo (Éds.), *Entre copla y Flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios*. Editorial Dykinson.



Essais de chantabilité des *cantes* en français : retours d'expérience

Singability Tests of *Cantes* in French: First Feedbacks

Chloé HOUILLON⁴²

UR 3402 ACCRA, université de Strasbourg
chloe-houillon@hotmail.fr
chloe.houillon@etu-unistra.fr

Maguy NAÏMI⁴³

maguynaimi@orange.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/562>

DOI : 10.25965/flamme.562

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Il s'agit ici de proposer une première réflexion, un premier retour d'expérience, sur la chantabilité des traductions de *letras* flamencas qui ont été testées au sein de l'atelier Trad. Cant. Flam., et notamment d'interroger la méthodologie d'une telle mise à l'épreuve des traductions par le chant.

Mots clés : chantabilité, traduction, flamenco, paroles de chants, lien texte-musique

Abstract: The aim of this paper is to give a feedback on, and first analysis of, the singability of flamenco lyrics translated into French, as tested in the Trad. Cant. Flam. workshop, and especially to question the methodology used in testing translations through singing.

Keywords: singability, translation, flamenco, lyrics, text-music relation

⁴² Professeure de philosophie en lycée, Chloé Houillon a obtenu un contrat doctoral avec l'université de Strasbourg, au sein de l'ACCRA (EA 3402), sous la direction d'Alessandro Arbo. Son projet de thèse traite spécifiquement du flamenco comme d'un genre musical et chorégraphique de l'oralité, relevant de deux de nos catégories ontologiques usuelles : l'œuvre et la performance. Actuellement, elle bénéficie d'une bourse annuelle d'étude de la Fundación de Arte Flamenco Cristina Heeren à Séville, dans la spécialité de *cante*. Elle a notamment participé aux journées d'étude « Danse et textualité » du Conservatoire National de la Danse de Pantin en juin 2021, dont les actes sont à paraître.

⁴³ Ancienne professeure d'espagnol en lycée, Maguy Naïmi, aujourd'hui à la retraite, allie connaissances linguistiques et civilisationnelles à la pratique du chant flamenco qu'elle exerce depuis plusieurs décennies. Elle fait notamment partie des rédacteurs spécialistes qui alimentent de leurs articles le site de référence entièrement consacré au flamenco flamencoweb.fr, pour lequel elle produit également de nombreuses traductions.

Introduction

L'atelier Trad. Cant. Flam. s'est donné pour objectif de transposer des textes de *cantes* flamencos en français et ce, dans le but de les réaliser vocalement. Cette réalisation vocale prétend néanmoins s'inscrire dans le respect d'une tradition d'origine : malgré le changement de langue, il s'agit dans un premier temps de chercher à « sonner » flamenco en français, autrement dit de chanter ces traductions dans le cadre de l'idiome musical flamenco⁴⁴. Les tests de chantabilité consistent donc à s'assurer que les traductions proposées peuvent fonctionner à l'intérieur de ce cadre.

Si cette démarche inédite peut sembler aisée ainsi présentée, sa mise en application soulève un certain nombre d'interrogations et de problèmes concrets. Certes, déjà dans la pratique du chant flamenco traditionnel le texte chanté occupe une place prépondérante (avec une très grande attention portée à la mise en rythme du texte, à sa prononciation et à son intonation), mais il est néanmoins plutôt rare d'être confronté à la création de texte dans le flamenco dit traditionnel : il s'agit la plupart du temps pour le chanteur de reprendre des *letras* déjà existantes. Or si traduire, du point de vue littéraire, n'est pas tout à fait synonyme d'une création artistique (ou du moins peut l'être mais en un sens alors particulier), chanter une traduction sur une mélodie déjà existante semble s'apparenter davantage à un tel acte créatif tant ce geste consiste à donner naissance à quelque chose d'inédit. Dans ce cas, il n'est en effet ni possible de compter sur la tradition orale, ni de prendre appui sur un enregistrement ou une performance qui précèderaient cet acte. Se pose alors inévitablement la question de la méthodologie : comment valider ou invalider une traduction flamenco *via* le chant ? Quels critères nous permettent de dire que telle proposition est plus chantable que telle autre ?

Lors des ateliers Trad. Cant. Flam., c'est toujours pas à pas, avec des doutes et surtout beaucoup de précautions qu'il a fallu parfois trancher entre des traductions. En tant qu'artistes essayant de chanter ces traductions, nous devons alors chercher une raison de préférer une version plutôt qu'une autre et, surtout, nous devons être en mesure de pouvoir la formuler et d'en débattre avec l'ensemble du groupe de chercheurs. Autrement dit, il fallait mettre des mots sur nos intuitions (lorsque nous en avons) et essayer de comprendre quels critères un tant soit peu objectifs pouvaient justifier un choix de traduction du point de vue de la chantabilité.

Dans le meilleur des cas, une traduction peut dire d'elle-même qu'elle ne fonctionne pas par son impossibilité à être chantée : le chanteur s'arrête alors au milieu de la phrase en s'apercevant qu'il ne parvient pas à respecter la mélodie et/ou le rythme initial du *cante*. Mais lorsque plusieurs traductions possibles fonctionnent, il devient nécessaire d'argumenter, de dire où va notre préférence et surtout pourquoi. C'est donc ce « pourquoi » qu'il s'agit d'éclaircir au cours de nos recherches. Pour un premier moment réflexif sur cette question, nous insisterons ici sur l'importance de la mélodie chantée comme premier critère permettant de valider ou d'invalider une traduction chantable.

Retour d'expérience

En expérimentant la chantabilité des traductions proposées lors des ateliers Trad. Cant. Flam., deux cas de figures se sont présentés : le premier, lorsque la traduction et l'essai de chantabilité sont assurés par la même personne, simultanément traductrice et chanteuse ; le deuxième,

⁴⁴ En espagnol, « *suena flamenco* » signifie que la musique entendue correspond au cadre, aux normes de l'idiome musical flamenco et aux attentes des récepteurs qui possèdent cette culture flamenca et connaissent ce patrimoine, ses textes et ses formes.

lorsqu'une traduction est d'abord effectuée par un traducteur pour ensuite être proposée à un chanteur.

Quel que soit le cas de figure, il semble que le travail préalable et essentiel soit l'étude du modèle mélodique du *cante* correspondant à la *copla* traduite (et ce, avant même la prosodie ou l'adéquation du rythme musical au *compás*, s'il y en a un). En effet, tester la chantabilité d'une traduction, c'est avant tout pouvoir lier un texte et une mélodie. Il semble donc nécessaire dans un premier temps de s'appuyer sur la structure mélodique *générale* du *cante*, autrement dit de faire émerger le profil mélodique qui le caractérise, indépendamment des conditions particulières de telle interprétation, de telle version enregistrée ou performée⁴⁵. La première difficulté en tant que chanteur pour expérimenter la chantabilité est alors de savoir distinguer entre les éléments nécessaires et les éléments contingents d'un *cante*. Pour faire émerger cette structure mélodique générale, un travail concret de comparaison de différentes versions d'un même *cante* s'avère nécessaire et ce, afin de repérer les notes dites « obligées » qui permettent de reconnaître cette ligne musicale. Tester la chantabilité revient ainsi à se demander premièrement si la versification de la *copla* traduite en français peut ou non *coïncider* avec ce modèle mélodique général du *cante*, en se demandant par exemple : y a-t-il le nombre de syllabes adéquat pour placer les notes obligées ? Autrement dit, il s'agit d'accorder la prosodie à la mélodie du *cante*. Dans le cadre d'un chant *a compás*, tout ce travail mélodique et prosodique sera doublé d'un autre, qui portera sur le rythme et qui sera plus contraignant encore (et qui sera différent des efforts – d'ordre rythmique, déjà – de la seule diction) : les vers proposés doivent pouvoir être en adéquation avec le cycle rythmico-harmonique du *palo* correspondant (sa durée, ses accentuations) et cela ajoute une contrainte supplémentaire à la traduction.

Une fois ce processus – qui consiste finalement à reconstituer des *tercios*⁴⁶ – terminé, peuvent être ajoutés les mélismes et ornements sur les syllabes les plus pertinentes, c'est-à-dire en essayant de respecter à la fois l'accentuation propre à la langue d'arrivée, le sens du texte et le modèle mélodique qui facilite ou appelle tel ou tel mélisme. À cet égard, il faut également noter que les répétitions de vers au sein d'une même *copla* (que la transcription ne fait pas apparaître) occupent une place importante dans le travail du chanteur puisque la répétition d'un même vers ne donnera pas forcément lieu à la répétition du même *tercio*, la mélodie ou son ornementation pouvant varier, alors même que le texte reste le même.

Le travail de *traduction chantée* jusqu'ici effectué a permis de constater que traduire un texte en vue de sa chantabilité exige de ce texte des qualités différentes de celles demandées par la traduction poétique étrangère à toute mise en musique. Notamment, il arrive parfois que la ligne mélodique empêche le respect d'une régularité métrique du vers dans la langue d'arrivée, celle-ci passant alors au second plan pour permettre de répondre à la triple exigence : 1) sémantique, 2) musicale, et 3) de prosodie textuelle. C'est ce qu'illustrent bien par exemple ces *coplas* de *nanas* traduites lors des ateliers Trad. Cant. Flam. (colonne de droite) et qui ne rendent pas compte de la régularité initiale du texte original (colonne de gauche)⁴⁷ :

45 Tels que les ornements, les mélismes, les respirations, les allongements d'une note plutôt qu'une autre, etc., autrement dit l'ensemble des paramètres qui peuvent varier selon les interprètes (et même selon différentes exécutions d'un même interprète) et les conditions d'exécution.

46 Ce que l'on nomme *tercio* correspond justement à une phrase mélodique qui coïncide généralement avec un vers de la strophe chantée. Voir glossaire.

47 Pour une analyse approfondie de ces *nanas*, voir l'article de Cécile Bertin-Elisabeth et Hilda González. <https://www.unilim.fr/flamme/496>.

Nanas por Bernardo el de los Lobitos	Berceuses par Bernardo el de los Lobitos
A dormir va la rosa (7)	La rose des rosiers (6)
De los rosales; (5)	va s'endormir. (4)
A dormir va mi niño (7)	Mon enfant sans plus tarder (7)
Porque ya es tarde (5)	il faut aller dormir. (6)
Este niño chiquito (7)	Ce tout petit bébé (6)
No tiene cuna; (5)	dort sans berceau, (4)
Su padre es carpintero (7)	son père charpentier (6)
Y le hará una. (5)	en fera un bientôt. (6)
Mi niño, cuando duerme, (7)	Quand il dort, mon bébé (6)
Lo guarda un ángel, (5)	un ange le surveille (6)
Que le vela su sueño (7)	Il garde son sommeil (6)
Como su madre. (5)	Tout comme sa mère. (5)
Nana, nana, nana, nana (8)	Câlin, câlin, câlin (6)
Duérmete, lucerito (7)	Dors ma petite étoile (6)
De la mañana. (5)	du matin. (3)

Une bonne traduction du point de vue de la chantabilité serait alors une traduction faisant coïncider les accents de la ligne mélodique et du *compás* avec les accents du texte, telle que celle par exemple proposée dans la *letra* de *caña* suivante, qui allie notes obligées, accents du *compás* et accentuation de la langue, ici soulignés⁴⁸ :

On peut toujours m'obliger
À servir Dieu et le roi.
Réussir à te quitter
La loi ne m'y oblige pas.

On peut donc dire qu'il y aurait trois grandes contraintes dans ce type de traduction :

- une contrainte propre à toute traduction, à savoir traduire correctement le sens du texte, ce qui suppose non seulement la connaissance des deux langues mais également du contexte socio-culturel duquel émanent les *coplas* ;
- respecter le nombre de syllabes appelé par le modèle mélodique et rythmique propre à chaque *cante*, ce qui revient, dans la mesure du possible, à essayer de reproduire des

48 Pour une analyse approfondie de cette traduction, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à l'article d'Anne-Sophie Riegler qui lui est dédié dans ce même volume de la revue, ainsi qu'à l'enregistrement joint. <https://www.unilim.fr/flamme/408>.

aspects métriques comme la longueur du vers et/ou certaines particularités du texte original, ceci permettant généralement de répondre aux nécessités musicales ;

- reproduire dans la mesure du possible la prosodie de l'espagnol, c'est-à-dire essayer de trouver des mots de même longueur, ayant les mêmes accentuations et des voyelles qui puissent supporter les ornements, afin de placer les mélismes aux mêmes endroits.

Nous retrouvons ici en trame de fond le pentathlon de Peter Low (chantabilité, sens, naturel, rythme et métrique) qui vise à déterminer une méthodologie permettant de produire des traductions de chants⁴⁹. Nous sommes en mesure d'en étoffer le premier axe, celui de la chantabilité, en ce qui concerne la traduction du flamenco spécifiquement. Puisqu'il ne s'agit pas de créer une musique pour une traduction mais d'adapter une traduction à une donnée musicale déjà existante et en partie figée – les *cantes* sont des compositions mélodiques passées dans le répertoire traditionnel flamenco –, un premier critère important dans notre démarche, pour discriminer entre différentes traductions d'une même *letra*, est leur confrontation avec le modèle mélodique du *cante* préalablement existant et avec le modèle rythmique du *palo* correspondant (si celui-ci en possède un, dans le cadre des *cantes* à *compás*). Ce seul critère n'est sans doute pas suffisant pour déterminer une méthodologie de la chantabilité des traductions de *letras* flamencas, mais il s'est révélé être, pour nous, chanteuses, une première étape essentielle.

Conclusion

En somme, l'avantage d'être à la fois traducteur et chanteur est d'assumer d'emblée les différents choix de traduction en tenant compte de ces nécessités musicales. Néanmoins, tester la chantabilité d'une *letra* sans l'avoir soi-même traduite permet de prendre en compte, comme une donnée supplémentaire, les spécificités d'une traduction destinée au chant, engageant une collaboration entre traducteurs et musiciens au sein de l'atelier. Ces tests de chantabilité donnent lieu, en tout état de cause, à de véritables exercices de traduction collective et soulignent l'hétérogénéité des compétences pouvant intervenir dans le champ de la traduction, en l'occurrence, ici, des compétences linguistiques, artistiques, musicologiques et flamencologiques.

49 Voir la charte co-rédigée par Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart. <https://www.unilim.fr/flamme/561>

Traductions de chants de la *Antología del cante*
flamenco

Translations of the Songs from the *Antología del cante flamenco*

Versions orales en français (enregistrements) Oral Translations in French (Recordings)



La caña (Paris, 13 août 2021)

Chloé HOUILLON et Claude Worms

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/358>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Enregistrement sonore :

<https://www.unilim.fr/flamme/358>

- *Cante* : Chloé Houillon
- *Toque* : Claude Worms
- Lieu et date d'enregistrement : Paris, 13 août 2021
- Paroles : Atelier Trad. Cant. Flam. [La caña / La caña \(Rafael Romero\)](#)

Selon Perico el del Lunar, le *polo* et la *caña* étaient originellement accompagnés par de courts motifs mélodiques récurrents plutôt que par des *rasgueados*. C'est d'ailleurs ce que confirment les exemples publiés en 1902 par Rafael Marín (1902/1995, p. 188-198). Nous nous sommes donc conformés à l'avis de Perico el del Lunar et à son style pour les *falsetas* — « *a cuerda pelá* », expression qui désigne un jeu monodique exécuté essentiellement avec le pouce de la main droite. D'autre part, les modèles mélodiques des *cantes* sont structurés le plus souvent sur des *medios compases* de six temps, et non sur le *compás* de douze temps de la *soleá*. Ces spécificités cumulées donnent au *polo* et à la *caña* un caractère nettement différent de celui des *soleares*, qui est souvent estompé dans les versions contemporaines.

Claude Worms

Références

Marín R. (1995). *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra, único publicado de aires andaluces*. edición facsímil, Ediciones de la Posada [Sociedad de Autores Españoles], Córdoba, 216 p.



Le polo (Paris, 7 mars 2021)

Maguy NAÏMI et Claude Worms

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/362>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Enregistrement sonore :
<https://www.unilim.fr/flamme/362>

- *Cante* : Maguy Naïmi
- *Toque* : Claude Worms
- Lieu et date d'enregistrement : Paris, 7 mars 2021
- Paroles : Atelier Trad. Cant. Flam. El polo / Le [polo](#) (El Niño de Almadén)

Selon Perico el del Lunar, le *polo* et la *caña* étaient originellement accompagnés par de courts motifs mélodiques récurrents plutôt que par des *rasgueados*. C'est d'ailleurs ce que confirment les exemples publiés en 1902 par Rafael Marín (1902/1995, p. 188-198). Nous nous sommes donc conformés à l'avis de Perico el del Lunar et à son style pour les *falsetas* — « *a cuerda pelá* », expression qui désigne un jeu monodique exécuté essentiellement avec le pouce de la main droite. D'autre part, les modèles mélodiques des *cantes* sont structurés le plus souvent sur des *medios compases* de six temps, et non sur le *compás* de douze temps de la *soleá*. Ces spécificités cumulées donnent au *polo* et à la *caña* un caractère nettement différent de celui des *soleares*, qui est souvent estompé dans les versions contemporaines.

Claude Worms

Références

Marín R. (1995). *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra, único publicado de aires andaluces*. edición facsímil, Ediciones de la Posada [Sociedad de Autores Españoles], Córdoba, 216 p.



Berceuses (Paris, 13 août 2021)

Chloé HOUILLON et Claude Worms

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/363>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Enregistrement sonore :
<https://www.unilim.fr/flamme/363>

- *Cante* : Chloé Houillon
- *Toque* : Claude Worms
- Lieu et date d'enregistrement : Paris, 13 août 2021
- Paroles : Atelier Trad. Cant. Flam. Nanas / Berceuses (Bernardo el de los Lobitos)



Alboreás (Paris, 17 août 2021)

Maguy NAÏMI et Claude Worms

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/364>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Enregistrement sonore :

<https://www.unilim.fr/flamme/364>

- *Cante* : Maguy Naïmi
- *Toque* : Claude Worms
- Lieu et date d'enregistrement : Paris, 17 août 2021
- Paroles : Atelier Trad. Cant. Flam. Alboreás / [Alboreás](#) (Rafael Romero)

Il est possible que ce soit Rafael Romero qui ait apporté ces *alboreás* pour le programme de l'anthologie. Les premier et troisième *cantes* sont en effet caractéristiques du répertoire de Jaén. Perico el del Lunar les connaissait peut-être mal, ce qui expliquerait son accompagnement hésitant entre *bulería*, *bulería por soleá* et *jaleo*. C'est pourquoi nous avons opté pour un cadrage systématique sur le *compás* de la *bulería* dans le style de Morón, basé sur les versions de Joselero et Diego del Gastor (en respectant, naturellement, les profils mélodiques de la version de Rafael Romero).

Claude Worms

Transcriptions en espagnol et traductions écrites en français

Transcriptions in Spanish and Written Translations in French



La caña / La caña (Rafael Romero)

The *caña* (Rafael Romero)

Atelier Trad. Cant. Flam.

EHIC, Université de Limoges
trad.cant.flam@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/366>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

L'enregistrement qui a servi de base à la traduction est le suivant :

https://youtu.be/_MosZnh4_mU

(Perico el del Lunar, 2007)

La caña por Rafael Romero

A mí me pueden mandar⁵⁰
a servir a Dios y al rey⁵¹.
Pero dejar a tu persona⁵²
no me lo manda la ley⁵³.
(*Arsa y viva Ronda*⁵⁴,
reina de los cielos)⁵⁵.

La caña par Rafael Romero

On peut toujours m'obliger
À servir Dieu et le roi.
Réussir à te quitter
La loi ne m'y oblige pas⁵⁶.
(Allez ! Vive Ronda,
Reine des cieux)

Références

Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY

50 Le chanteur répète « *ay mandar* » à la suite de ce vers.

51 Le chanteur répète « *a servir a Dio, a servir a Dio* » au milieu du vers.

52 Le chanteur répète « *ay a tu persona* » à la suite de ce vers.

53 Le chanteur dit exactement : « *no me lo man, eso no lo manda la ley* ».

54 Le vers commence par « *ay* ».

55 Les deux vers finaux sont mis entre parenthèses dans la transcription, car même s'ils sont fréquemment présents à la fin de cette *copla*, ils ne le sont pas de façon systématique. Ils n'appartiennent pas à la *copla* proprement dite, mais à ce que l'on appelle le *macho*, partie qui fait souvent suite à la *copla*. Voir « *Le polo et la caña de la Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar : enjeux de transcription, de traduction et de chantabilité ». Par ailleurs, le *cante* se termine par « *no me lo manda, no me lo manda la ley* » après le *macho*, donc une reprise approximative du quatrième vers.

56 Il y a élision du e muet : « *oblig'* » au chant.



El polo (El Niño de Almadén)

The *polo* (El Niño de Almadén)

Atelier Trad. Cant. Flam.

EHIC, Université de Limoges
trad.cant.flam@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/383>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

L'enregistrement qui a servi de base à la traduction est le suivant :

<https://youtu.be/-19YfPzAAbw>

(Perico el del Lunar, 2007)

El polo por El Niño de Almadén

Carmona tiene una fuente⁵⁷
con catorce o quince caños⁵⁸,
con un letrero que dice⁵⁹:
«viva el polo de Tobalo⁶⁰».

Toítos le piden a Dios⁶¹
la *salú* y la *libertá*;
y yo le pido la muerte
no me la quiere mandar⁶².

Le *polo* par El Niño de Almadén

Carmona a une fontaine⁶³
De quatorze ou quinze jets
Il est dit sur l'écriteau :
« Vive le polo de Tobalo »⁶⁴

Tout le monde demande à Dieu⁶⁵
La santé et la liberté ;
Moi je lui demande la mort
Mais il ne veut me l'envoyer.

57 Le vers est suivi de l'interjection « *ay* ».

58 Le chanteur répète « *con catorce* » au milieu du vers.

59 Le vers est suivi de « *ay que* ».

60 Le vers est précédé de « *y* ». Le chanteur répète « *viva el polo* » au milieu du vers.

61 Le vers est suivi de l'interjection « *ay* ».

62 Le vers est précédé de « *y* ». Il est suivi de la répétition des deux premiers vers : « *Toítos le piden a Dios ay / la salú y la libertá* ».

63 Il y a élision du e muet de « une » au chant : « un' fontaine ».

64 Il y a élision du e muet de « Vive » au chant : « Viv' le polo ».

65 Il y a élision du e muet de « monde » et « demande » au chant : « Tout le mond' demand' à Dieu »

Références

Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY



Nanas / Berceuses (Bernardo el de los Lobitos)

Lullabies (Bernardo el de los Lobitos)

Atelier Trad. Cant. Flam.

EHIC, Université de Limoges
trad.cant.flam@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/387>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

L'enregistrement qui a servi de base à la traduction est le suivant :

https://youtu.be/s_ar7xmG478

(Perico el del Lunar, 2007)

Nanas por Bernardo el de los Lobitos

A dormir va la rosa
de los rosales;
a dormir va mi niño
porque ya es tarde.

Este niño chiquito
no tiene cuna;
su padre es carpintero
y le hará una.

Mi niño, cuando duerme,
lo guarda un ángel,
que le vela su sueño
como su madre.

Berceuses par Bernardo el de los Lobitos

La rose du rosier⁶⁷
Va s'endormir.
Mon enfant sans plus tarder
Il faut aller dormir.

Ce tout petit bébé
Dort sans berceau,
Son père charpentier⁶⁸
En fera un bientôt.

Quand il dort mon bébé
Un ange le surveille⁶⁹
Il garde son sommeil
Tout comme sa mère⁷⁰.

67 Il y a élision du e muet de « rose », au chant : « La ros' du rosier ».

68 Il y a élision du e muet au chant, ce qui donne « pèr' charpentier ».

69 Il y a élision du e muet de « ange » au chant : « un ang' le surveille ».

70 Il y a élision du e muet de « comme » : « tout comm' sa mère ».

Nana, nana, nana⁶⁶, nana
duérmete, lucerito
de la mañana.

Câlin, câlin, câlin, câlin⁷¹
Dors ma petite étoile⁷²
Du matin.

Références

Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY

66 Le chanteur ajoute un « ay » après la troisième occurrence de « nana ».

71 La chanteuse ajoute un « ay » après la troisième occurrence de « câlin ».

72 Il y a élision du e muet de « petite » au chant : « petit' étoile ».



Alboreás / *Alboreás* (Rafael Romero)

Alboreás (Rafael Romero)

Atelier Trad. Cant. Flam.

EHIC, Université de Limoges
trad.cant.flam@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/390>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

L'enregistrement qui a servi de base à la traduction est le suivant :

<https://youtu.be/IoManKTn7n4>

(Perico el del Lunar, 2007)

Alboreás por Rafael Romero

Jesucristo te llama
desde su huerto⁷³
coronaíto de espinas
y el pelo suelto⁷⁴.

En un verde *prao*
tendí mi pañuelo⁷⁵
salieron tres rosas
como tres luceros⁷⁶.

En el carro de la infanta
ha[n] *gastao* un dineral⁷⁷

Alboreás par Rafael Romero⁸²

Du Mont des Oliviers,
Le Christ Jésus t'appelle,
D'épines couronné
Et les cheveux tombants.

Sur une verte prairie⁸³
J'ai tendu mon mouchoir
Trois roses y ont fleuri
Comme un trio d'étoiles⁸⁴.

Pour le carrosse princier,
On paya le prix fort

73 Le chanteur répète ici les deux premiers vers.

74 Le chanteur répète ici les deux derniers vers.

75 Le chanteur répète ici le deuxième vers.

76 Le chanteur répète ici le dernier vers.

77 Le chanteur répète ici les deux premiers vers. Andalousisme : « *gastao* » remplace « *gastado* »

82 Pour l'ensemble de ce *cante*, la chanteuse effectue en français les mêmes répétitions que le chanteur en espagnol.

83 Il y a élision du e muet de « une » au chant : « Sur un' verte prairie ».

84 Il y a élision du e muet de « comme » au chant : « comm' un trio ».

para venir a tu *boa*⁷⁸
de *madrugá*⁷⁹.

Subir a la novia
*pa' arriba*⁸⁰
que se despida
de su familia⁸¹.

Afin d'être à tes nocés⁸⁵
Longtemps avant l'aurore.

Tout en haut !
Levez la mariée⁸⁶,
Afin que sa famille
Elle puisse quitter⁸⁷.

Références

Perico el del Lunar. (2007, mai 15). *Antología del cante flamenco* [2 CD]. Calé Records.
https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nhVcNKYGeaI5NyjDYAs9mKVCC-774eswY

78 On entend plutôt « *por venir a tu boa* » au lieu de « *para venir a tu boda* »

79 Le chanteur répète ici les deux derniers vers. Andalousisme : « *madrugá* » remplace « *madrugada* »

80 « *pa' arriba* » remplace « *para arriba* »

81 Le chanteur répète ici les deux derniers vers.

85 Il y a élision du e muet de « être » au chant : « afin d'êtr' à tes nocés ».

86 Hiatus au chant : « Levez la mari-ée »

87 Il y a élision du e muet au chant : « ell' puisse ».

Articles

Academic Content

Articles issus de l'atelier Trad. Cant. Flam.

Papers from the Trad. Cant. Flam. Workshop



Trois anthologies de *cante* flamenco : enjeux et équivoques

Three Anthologies of Flamenco *Cante*: Issues and Ambiguities

Claude Worms⁸⁸

claudeworms@wanadoo.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/345>

DOI : 10.25965/flamme.345

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : L'anthologie sonore de chants flamencos est une nouveauté apparue dans la discographie en 1954. Au cours des années 1960-1970, plusieurs réalisations de ce type informent durablement les perceptions, historique et esthétique, du flamenco. Alors qu'une anthologie musicale documente en général un répertoire déjà circonscrit, tel n'est pas le cas de ces anthologies de *cante* flamenco, qui, simultanément, établissent un corpus « légitime » ou « authentique », sa classification et ses modes d'interprétation. Explicitement conçues comme des outils didactiques, elles visent à éduquer le public et, pour les jeunes artistes, à compléter, voire à remplacer, la transmission orale. Aussi convient-il d'interroger les critères et les hiérarchies stylistiques et/ou territoriales implicites qu'elles mettent en œuvre.

Mots clés : anthologie, authenticité, *cante*, *compás*, *palo*

Abstract: Musical anthologies of flamenco singing were a novelty when they were released in 1954. During the sixties and seventies, several such recordings had a lasting influence on the historical and aesthetic perception of flamenco. While musical anthologies are generally limited to an already defined repertoire, this is not the case for these anthologies of flamenco singing, which simultaneously established a legitimate corpus, its classification and its modes of interpretation. They were explicitly intended as didactic tools aimed at educating the public and completing or replacing oral transmission to young artists. It is therefore appropriate to question the implicit stylistic and/or regional criteria and the hierarchies they deploy.

Keywords: anthology, authenticity, *cante*, *compás*, *palo*

⁸⁸ Licencié en histoire et en philosophie. Étudie la guitare flamenca avec José Peña, Pedro del Lunar, Manuel Cano et Víctor Monge « Serranito ». Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages sur la guitare flamenca (méthodes, transcriptions et compositions) et d'une *Introduction musicale au flamenco* (2021). Il a enseigné la guitare flamenca dans de nombreux stages (festivals de guitare et conservatoires) et à l'école ATLA (Paris) et présenté des conférences sur l'histoire et l'esthétique du *cante* et du *toque* en France et en Espagne (Séville, Morón de la Frontera, Lebrija).

Introduction

Le genre anthologique est apparu tardivement dans la discographie flamenca. Alors que la production de cylindres, puis de 78 tours de *cante* flamenco, commence à la fin des années 1890 et s'intensifie dès la première décennie du XX^e siècle, la première anthologie (*Antología del Cante Flamenco*) n'est éditée qu'en 1954 et 1955 – respectivement, en France par Ducretet-Thomson, puis en Espagne par Hispavox (Perico el del Lunar, 1954). Cette réalisation pionnière lance une éphémère fureur anthologique dont nous n'avons retenu pour notre article que trois exemples comparables, dans la mesure où il s'agit d'enregistrements réalisés spécifiquement pour le projet, mobilisant plusieurs musiciens, chanteurs (*cantaores*) et guitaristes (*tocaores*) : outre l'anthologie citée ci-dessus, l'*Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano* (1965) et l'*Archivo del cante flamenco* (1968). Les autres sont, soit des sélections d'enregistrements préexistant, propriétés d'un label discographique dont le catalogue contraint le programme (*Magna antología del cante flamenco*, 1982 ; *El cante flamenco. Antología histórica*, 1987), soit des œuvres réalisées par un seul *cantaor* (Manolo Caracol, 1958 ; Pepe Marchena, 1963 ; Juan Valderrama, 1968 ; Pepe de la Matrona, 1973 ; Fosforito, 1968-1974 ; Porrina de Badajoz, 1974). Dans cette catégorie qui, plutôt que de prétendre à l'exhaustivité, illustre les choix esthétiques d'un artiste, le dernier projet d'envergure est une réalisation de Carmen Linares (1997).

La disparition du genre anthologique depuis près d'un quart de siècle semblerait donc indiquer que le répertoire du *cante* est définitivement clos, ce qui pose naturellement problème pour un genre musical de tradition orale, donc sujet à de permanentes mutations. D'autre part, les jeunes artistes utilisent fréquemment ces anthologies, et d'autres enregistrements de *cantaores* considérés comme des maîtres, d'une manière similaire à celle dont les musiciens classiques font usage de partitions. Ils se substituent de plus en plus à la transmission orale vivante, et ont dès lors une influence considérable sur le devenir du *cante* – c'était d'ailleurs bien là l'un des deux objectifs visés par les « encyclopédistes » flamencos : clôturer le corpus considéré comme « authentique » et en donner des réalisations à valeur pédagogique. Il n'est donc pas inutile d'interroger les choix, et plus encore les omissions (en fait, souvent, des exclusions délibérées), des maîtres d'œuvre de trois anthologies dont nous tenterons de comprendre les partis pris, qui ne vont pas sans paradoxes et équivoques⁸⁹.

1. Quelques éléments de méthode

Nous le verrons dans la suite de cet article, le problème fondamental auquel se heurte notre étude comparative est l'incohérence (et/ou l'arbitraire) des classifications du corpus du *cante* flamenco, telles qu'elles apparaissent dans les trois anthologies. Nous proposons ici deux notions (*cantes* et *palos*) fondées exclusivement sur des critères musicaux, auxquelles nous les confronterons. Bien que d'usage courant dans les milieux professionnels et dans les ouvrages théoriques, elles n'ont jamais, à notre connaissance, été définies précisément en termes musicaux. De plus, leur signification implicite, telle du moins qu'on peut l'induire du contexte, varie fréquemment au cours d'une même étude⁹⁰. Pour les comprendre, il convient de préciser les caractéristiques modales et rythmiques des *cantes*.

89 On trouvera en annexe les noms des *cantaores* et des *tocaores* ayant participé à la réalisation de ces trois anthologies, ainsi que des statistiques sur leur répartition par genre, et sur le poids des différents *palos* et *cantes* dans leurs programmes. Nous nous y référerons dans la suite de cet article.

90 Pour une étude plus exhaustive du vocabulaire technique en usage dans les ouvrages de « flamencologie », voir (Worms, 2021).

Mélo-diquement et harmoniquement, les *cantes* sont basés sur trois modes : majeur, mineur et « flamenco ». Ce dernier est fondamentalement le mode phrygien, mais il en diffère par une tierce mobile (majeure ou mineure) et surtout par la couleur sonore caractéristique des harmonisations de ses différents degrés réalisées par les guitaristes, variables selon ses transpositions – pour nous en tenir aux plus usuelles : sur Mi (« *por arriba* »), sur Fa# (« *por taranta* »), sur Sol# (« *por minera* »), sur La (« *por medio* ») et sur Si (« *por granáina* »). Ces harmonisations suffisent parfois à caractériser un *palo*.

Certains *cantes* sont régis par des modes rythmiques nommés *compases*. Il en existe deux catégories :

- *compases* de 12 temps : cycles métriques divisés en deux groupes de 6 temps avec des accents rythmiques de type hémiole, alternativement ternaires et binaires (6/8 | 3/4 ou 6/4 | 3/2) – compter, de manière « flamenca » : **12 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11**. Le placement des hémioles à l'intérieur des cycles caractérise les *compases* des *bulerías* et *guajiras* (temps 12), des *soleares* et *cantiñas* (temps 1) et des *siguiriyas* (temps 8).
- *compases* de 8 temps : cycles métriques divisés en deux groupes de 4 temps (4/4), accentués fondamentalement de manière classique sur les temps impairs, même si les contretemps, les syncopes et les interpolations ternaires ne manquent pas (*tangos* et *tientos* notamment).

• *Cantes*⁹¹

Les *cantes* sont des compositions mélodiques attribuées selon la tradition à des chanteurs-compositeurs et/ou à des zones de transmission orale (nous les renseignons en annexe). Il s'agit, non de mélodies précisément déterminées, mais de profils mélodiques (« modèles mélodiques » (Lortat-Jacob dans Nattiez, 2007, p. 669-689) caractérisés par quelques notes clés, les passages des unes aux autres variant, selon les interprètes et à chaque réalisation, quant à leurs profils, leurs durées et leurs ornements⁹². Ce sont des unités musicales indépendantes, chaque *cantaor* étant libre de créer des suites de *cantes* en les associant en nombre et en ordre aléatoires. Il en va de même pour les textes (*letras*), divisés eux aussi en strophes (*coplas*) autonomes⁹³. Les mêmes *coplas* peuvent être adaptées à différents *cantes*, voire à différents *palos*. Dans notre annexe, chaque *copla* est comptabilisée comme un *cante*, même si plusieurs correspondent à un seul modèle mélodique.

• *Palos*

Le terme *palo*⁹⁴ désigne une forme soumise à des règles harmoniques et/ou métriques et rythmiques (*compases*). Selon que l'une ou l'autre de ces règles est déterminante pour caractériser un *palo*, nous distinguerons deux grandes catégories, qui permettent de classer l'essentiel du répertoire du *cante* traditionnel :

91 Au singulier, le terme *cante* désigne l'action de chanter dans le style flamenco.

92 La nature des *cantes*, jointe aux aléas de la transmission orale, rend périlleuse la distinction entre simples variantes et créations originales. Nous nous sommes conformés aux nomenclatures communément admises par les artistes et les « flamencologues ».

93 Dans ces conditions, les *letras* traditionnelles, à l'exception de celles des *romances*, sont rarement narratives.

94 Il s'agit d'un terme de métier que les auteurs espagnols rendent souvent par le mot *estilo* – forme, ou genre, conviendrait mieux.

- Les *palos a compás* – *compás* déterminant.
- Les *palos* de type *fandango* – cycle harmonique déterminant. Celui-ci alterne des intermèdes de guitare dans un mode flamenco et des *cantes* dans sa tonalité majeure relative (ex. : mode flamenco sur Mi et tonalité de Do majeur). Les *fandangos* « *abandolaos* » et « *de Huelva* » sont dépourvus de *compás* au sens strict, mais accompagnés sur des mesures à 6/4 – pour les premiers, rythme et carrure harmonique ternaires coïncident ; pour les seconds, la carrure harmonique est binaire (3/2). Les autres *palos* associés ne sont pas mesurés, mais identifiables par leurs répertoires de modèles mélodiques et par les modes flamencos et tonalités de leurs accompagnements : *fandangos ad lib.*, *granaínas*, *malagueñas*, *cantes de mina*.

Pour constituer un *palo*, nous considérerons donc qu'il faut deux caractéristiques communes : un répertoire de *cantes* et un mode flamenco ou une tonalité de référence, associés à une couleur harmonique caractéristique.

Toutefois, pour décrire la totalité du programme de ces trois anthologies, il est nécessaire d'ajouter à ces deux types de *palos* trois autres groupes dont le répertoire est quantitativement moins important :

- « *Cantes assignables à...* » : nous rattachons les *cantes* considérés traditionnellement comme indépendants, mais adaptés à un *compás*, au *palo* correspondant (ex. : la *caña* est un *cante* assignable au *palo soleá* ; la *farruca* est un *cante* assignable au *palo tango*, etc.).
- « Modalité rythmique 3/4 | 6/8 » : cette appellation s'applique à des genres dépourvus de mode flamenco ou de tonalité de référence (*bulerías*), ou de répertoire de *cantes* suffisamment diversifié (*guajiras*, *peteneras*).
- « *Cantes non assignables à un palo* » : groupe hétérogène incluant les *cantes* échappant à nos critères de classification : *cantes a palo seco* (*debla*, *martinetes* et *tonás*), chants de travail rural, *nanas*, *romances*, *saetas*, *sevillanas* et *villancicos*.

Quantitativement, les corpus de *cantes* les plus conséquents concernent six *palos* : *soleá* et *siguiriya*⁹⁵, d'une part ; *fandangos* « *abandolaos* », *fandangos de Huelva*⁹⁶, *malagueña* et *cantes de mina*, d'autre part. Il est impossible de les dénombrer avec certitude, mais un ordre de grandeur suffira à situer leur importance relative.

- *soleares* : 90 (Soler Guevara et Soler Díaz, 2004).
- *siguiriyas* : 60 (Soler Guevara et Soler Díaz, 2004).
- *fandangos* « *abandolaos* » : 20 (Martín Salazar, 1998).
- *fandangos de Huelva* : 30 (Romero Jara, 2002).

95 Les *bulerías* sont innombrables, mais beaucoup sont des chansons adaptées à cette modalité rythmique plutôt que des *cantes* proprement dits.

96 Nous ne compterons pas les *fandangos ad lib.*, au nombre d'une bonne centaine, tous les *cantaores* s'étant efforcés de composer le leur entre les années 1930 et 1950.

- *malagueñas* : 40 (Ortega Castejón, *et. al.*, 2019).
- *cantes de mina* (*cartageneras, levanticas, mineras, murcianas, tarantas* et *tarantos*) : 50 (Chaves Arcos et Kliman, 2012).

Même en tenant compte des *cantes*, nettement moins nombreux, des répertoires des autres *palos* de nos deux catégories, on voit que les *palos a compás* (augmentés des « modalités rythmiques 6/8 | 3/4 ») et les *palos* de type fandango se partagent environ pour moitié la nomenclature des *cantes* – une proportion qui n’est respectée par aucune des trois anthologies.

2. Genèses

● 1954/97

L’initiative de cette première anthologie est franco-espagnole. Pour initier le projet, Ducretet-Thomson avait dépêché à Madrid le musicologue et producteur Serge Moreux, avec mission d’y engager le guitariste Luis Maravilla, connu en France pour son disque *Alegrías y penas de Andalucía* primé par l’Académie Charles (1952) qu’il pensait trouver au *tablaó*⁹⁸ *Villa Rosa*. Maravilla étant en tournée, il choisit un autre *tocaor*⁹⁹, Pedro « el del Lunar », renommé pour sa connaissance du *cante*. Né à Jerez en 1894, et d’abord influencé par Javier Molina, il avait décidé de s’établir à Madrid dès les années 1920, et réussi à succéder à Ramón Montoya en tant que guitariste attitré d’Antonio Chacón. Au *Villa Rosa*, puis au *tablaó La Zambra*, il travailla quotidiennement avec la plupart des *cantaores* qu’il choisit pour l’enregistrement de l’anthologie. Il en élaborait également le programme, en attribua les *cantes* aux interprètes, corrigea leurs versions ou même leur enseigna certains *cantes* (à Rafael Romero notamment).

À l’exception de Jacinto Almadén, Bernardo el de los Lobitos et Pericón de Cádiz, les *cantaores* dont les contributions sont les plus importantes, n’avaient que très peu enregistré auparavant, bien qu’ils fussent professionnels de longue date : quelques 78 tours pour Pepe « el de la Matrona » (1911)¹⁰⁰ et Antonio « el Chaqueta » (1951) ; les plus jeunes (Roque Montoya « Jarrito » et Rafael Romero) initièrent leur discographie avec l’anthologie. Les séances d’enregistrement au studio Hispavox de Madrid occupèrent huit jours, à raison de six à huit heures quotidiennes – une durée exceptionnelle à l’époque, un disque de flamenco étant ordinairement achevé en une demi-journée. Le producteur prit soin de mettre les artistes « en condition », et d’attendre que surgisse l’inspiration (*duende*). Quelques *cantes* sont des premières dans la discographie flamenca : *alboreás, cabales, cante de cierre* (ou *macho*) de la *caña*, *liviana, nanas* (arrangement original « *por tango* » de Perico « el del Lunar ») et *romeras*. Le Grand Prix de l’Académie Charles Cros, qui couronna l’anthologie l’année même de sa parution, eut un grand retentissement en Espagne : le volume des ventes dépassa toutes les attentes et stimula l’intérêt d’autres artistes et d’autres labels.

● 1965

L’*Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano* est la pierre angulaire d’une vaste entreprise élaborée au cours des années 1950 par le *cantaor* Antonio Mairena, professionnel de

97 Pour la biographie de Perico el del Lunar et plus d’informations sur le processus de la réalisation de l’anthologie, on consultera : (Gamboa, 2001).

98 *Tablaó* : cabaret spécialisé dans les spectacles de flamenco.

99 *Tocaor* : guitariste de flamenco.

100 Il avait cependant enregistré 51 *cantes* pour la collection privée du musicologue Manuel García Matos en 1947.

longue date, pour restaurer un répertoire de *cantes* qu'il estimait en voie d'extinction. Sa théorie, qu'il exposera dans un livre co-écrit avec Ricardo Molina (1971), oppose le *cante gitano* au *cante flamenco* : le *cante* « authentique » appartiendrait aux Gitans (essentiellement : *cantes a palo seco*, *siguiriyas*, *soleares* et *tangos*) qui en auraient été dépossédés par des artistes *payos* (non gitans) qui l'auraient édulcoré (*cante flamenco*). De ce point de vue, son anthologie est une réplique à celle de 1954, accusée d'être frauduleuse parce qu'accordant une place prépondérante au répertoire *payo*. Pour l'époque, la stratégie de Mairena est originale en ce qu'elle consiste à mobiliser tous les moyens possible — média, spectacles et enseignement — (Aix Gracia) pour promouvoir ses thèses : programmes radiophoniques¹⁰¹, critiques et revues spécialisées, festivals¹⁰², concours¹⁰³ et *peñas*¹⁰⁴. Les séances de studio furent réalisées à intervalles irréguliers de 1958 à 1965. Outre Mairena lui-même, seuls Pepita Caballero, la Perla de Triana, Manuel Centeno et José Salazar disposaient d'une discographie relativement conséquente. Aurelio Sellés n'avait quasiment plus enregistré depuis 1928-1929 (dix 78 tours avec Ramón Montoya), à l'exception d'une *malagueña del Mellizo* (1960)¹⁰⁵. Surtout La Piriñaca, Rosalía de Triana, Juan Talega et Pepe Torres, artistes amateurs ou semi-professionnels dont la renommée était limitée à des cercles étroits d'*aficionados* locaux (Alcalá de Guadaíra, Jerez et Triana), initièrent leurs carrières tardives à cette occasion.

● 1968

L'*Archivo del Cante Flamenco* est le corollaire discographique de la série documentaire *Rito y geografía del cante flamenco* réalisée entre 1971 et 1973, pour la télévision espagnole, par José María Velázquez Gaztelu, Pedro Turbica et Mario Gómez. Comme eux, José Manuel Caballero Bonald est un jeune intellectuel passionné de flamenco. Dans les deux cas, il s'agit d'enregistrements de terrain « préparés », inspirés des collectages réalisés en Andalousie par Alan Lomax (1952) et Manuel García Matos (1960). Mais ces deux précurseurs s'étaient intéressés à l'ensemble de l'Espagne et à ses folklores, très marginalement au flamenco. Le projet de Caballero Bonald est indissociable du tournant économique libéral du franquisme, qui ouvrit les frontières espagnoles aux productions culturelles étrangères. Il s'inscrit dans la descendance du *blues* et du *folk revivals* états-unis, y compris de leurs intentions sociales et politiques – Caballero Bonald écrira d'ailleurs des *letras* « engagées » pour de jeunes *cantaores*. Au lieu d'opérer en studio, le producteur enregistre les artistes chez eux, ou en reconstituant l'ambiance des « réunions de *cante* » dans des bars ou des *patios de vecinos*. Il accumule à partir des années 1960 de longues heures d'enregistrements en continu (réalisés par Francisco et José María Batlle), la sélection et le montage étant effectués *a posteriori*. À l'exception de deux brèves incursions à Cordoue et à Álora (Málaga), le périple, tel qu'il est décrit dans le livret, est centré sur la basse vallée du Guadalquivir et la baie de Cadix, où se situent les « *núcleos flamencos básicos* (Caballero Bonald) : dans l'ordre des sessions, Séville,

101 L'émission *Cantares de Andalucía*, diffusée par la *Radio Nacional de España en Sevilla*, date de 1950. Mairena en change radicalement les orientations esthétiques à partir de 1960.

102 *Le festival de Cante Jondo Antonio Mairena* (Mairena del Alcor) fut inauguré en 1963. Il avait cependant été précédé par le *Potaje Gitano de Utrera* (1957), de même orientation.

103 Le premier en date est le *Concurso Nacional de Arte Flamenco* de Cordoue, créé en 1956.

104 Les *peñas* sont des associations d'*aficionados*. Elles organisent régulièrement des cours, des spectacles et des concours.

105 Pour être exhaustif, ajoutons des *alegrías* et des *tangos* pour le film *Duende y misterio del flamenco* d'Edgar Neville (1952) et des enregistrements réalisés avec Manolo de Huelva pour la collection privée de Marius de Zayas, récemment édités en six CDs et un DVD. Mais l'attribution de ces derniers à Aurelio Sellés demeure sujette à controverse, certains *cantes* n'appartenant pas à son répertoire habituel et le style du *cantaor* y étant méconnaissable (Worms, 2015).

Utrera, Alcalá de Guadaíra, Mairena del Alcor, La Puebla de Cazalla, Morón de la Frontera, Osuna, Arcos, Lebrija, Jerez, Sanlúcar de Barrameda, Puerto de Santa María, Puerto Real, San Fernando et Cadix. Vu l'envergure de l'*Archivo* (six LPs, sans compter les volumes complémentaires parus ultérieurement, comprenant des enregistrements non retenus pour l'édition originelle, regroupés par *palos*), il nous est impossible de nous intéresser ici aux 34 *cantaores* qui y participèrent. Nous nous contenterons de remarquer que les critères de choix sont proches de ceux de Mairena (plusieurs *cantaores* apparaissent d'ailleurs dans les deux anthologies), les artistes amateurs ou semi-professionnels étant cependant plus nombreux.

3. Classifications, objectifs et contenus

• Classifications

Les livrets des anthologies de 1954 et de 1965 sont signés respectivement par Tomás Andrade de Silva (pianiste et professeur de musique de chambre au *Real Conservatorio* de Madrid) et Emilio González de Hervás (poète). Tous deux connaissent peu le flamenco, et ont donc rédigé leurs notes en fonction des instructions des maîtres d'œuvre, Perico « el del Lunar » et Antonio Mairena. Seul José Manuel Caballero Bonald est un *aficionado* averti. Sur la base de récits historiques plus ou moins développés mais toujours fragmentaires, véhiculant des postulats implicites et des jugements de valeur personnels (entre autres, la conviction que les *cantes* de type *fandango* seraient par essence inférieurs aux *siguiriyas* ou aux *soleares*, parce que manquant de *jondura*), les trois auteurs partagent le point de vue selon lequel le flamenco « authentique » serait mis en péril par sa commercialisation. Les livrets de deux anthologies incluent les *letras*, transcrites plus (1968) ou moins (1954 – quelques modifications intempêtes) exactement. González de Hervás a choisi de leur substituer des poèmes de son cru, censés exprimer les *ethos* des *cantes*.

Pour les trois anthologies, les critères de classification du répertoire sont plus (1954) ou moins (1968) hétérogènes et/ou passablement arbitraires (1965) :

- 1954 – 7 catégories : cantes con baile / cantes de Levante / estilos de Málaga / cantes matrices / estilos camperos / cantes autóctonos / cantes sin guitarra.

Quatre groupes sont fondés sur des considérations géographiques, l'une étant de surcroît très imprécises (« autochtones » ?). Quant à leur structure musicale, les *cantes de Levante*, les *estilos de Málaga* et les *fandangos* inclus dans le premier groupe sont identiques (*palos* « de type *fandango* »). Les *estilos camperos* associent des chants de travail (*trilla*, battage du blé), à la *liviana* et à la *serrana* qu'aucun paysan n'a jamais chantées, du moins dans l'exercice de son travail. Les *cantes autóctonos* se passent de commentaires : berceuses (*nanas*) ; adaptation d'un chant vernaculaire castillan au *compás de tiento (mariana)* ; chants du rituel des noces gitanes (*alboreás*) ; transformation d'airs à danser andalous, de plus d'origine mexicaine, en *cantes (peteneras)*. Un autre groupe (le premier de la liste) suppose une association à la danse, mais c'est aussi le cas de nombreux *cantes* classés dans d'autres catégories, tels que la *caña*, les *peteneras*, les *siguiriyas*, les *soleares*, les *verdiales*, etc. – de plus, la liste des *cantes bailables* n'a jamais cessé de s'étoffer. La notion de *matriz* peut renvoyer, soit à des *cantes* qui en auraient engendré d'autres, soit à leur antériorité, ce qui est faux dans les deux interprétations. La *caña* et le *polo* n'ont engendré qu'eux-mêmes, ou possiblement les *soleares*, classées dans le même groupe. Les *siguiriyas* sont restées sans postérité. Les *fandangos* « *abandolaos* » et de *Huelva* et les *malagueñas* (entre autres) leur sont contemporains, sinon antérieurs. Enfin, les *cantes sin guitarra* relèvent encore d'un autre critère. De plus, s'ils sont effectivement dénués

d'accompagnement de guitare, c'est aussi le cas des *cantes de trilla* et des *nanas* (sauf arrangement *ad hoc*, non traditionnel, pour ces dernières).

- 1965 – 2 catégories : *cantes flamencos* / *cantes gitanos*.

La classification repose certes sur un seul critère, mais qui, outre son ambiguïté (cf. *infra*), relève du fantasme. D'une manière générale, et outre son ethnicité douteuse (dans les notices biographiques, les expressions « *de raza gitana* », « *de pura raza gitana* », etc. sont systématiques), il est totalement illusoire de prétendre distinguer *cante flamenco* (= *payo*) et *cante gitano* : les premiers artistes flamencos étaient avant tout andalous, et baignaient dans le même environnement musical populaire. De plus, toutes les sources (récits des voyageurs, littérature *costumbrista*, articles de journaux, affiches, etc.) prouvent que les artistes, gitans ou non, se côtoyaient et échangeaient quotidiennement. Quelques exemples suffiront à démontrer l'arbitraire d'une telle classification : les suites de *cantes* nommées *caracoles* et *mirabrás*, considérées respectivement comme flamencas et gitanes, ont toutes deux été créées, dans leurs configurations définitives, par Antonio Chacón (*payo*) ; la *siguiriya* de María Borrigo, « *cante de cierre* » usuel de la *serrana*, et la *malagueña del Mellizo* sont, comme leur nom l'indique, attribuées à deux chanteurs-compositeurs gitans, mais classées dans la catégorie flamenca ; les chaînes de transmission-création de la *caña* et du *polo* (catégorie *gitano*) passent par El Fillo (Gitan), Silverio Franconetti et Antonio Chacón (*payos*), etc.

- 1968 – 4 catégories divisées en sous-groupes :
 - *cantes primitivos* – *tonás*, *siguiriyas* et *soleares*
 - *cantes derivados* en lien direct avec les *cantes primitivos* – *polo*, *caña*, *livianas*, *serrana*, *saetas*, *tientos*, *tangos*, *bulerías*, *alboreás*, *cantiñas* y *estilos gaditanos* (*cantiñas* et *alegrías*)
 - *fandangos malagueños* – *cantes* « *abandolaos* » et *malagueñas*
 - *cantes derivados* (sous-entendu, des *fandangos malagueños* ?) – *cantes de mina*, *granaínas*, *fandangos* de Huelva et « variantes issues de divers chansonniers populaires » (sous-groupe dans lequel on trouve pêle-mêle *sevillanas*, *garrotín*, *peteneras*, *farruca*, *guajiras*, *tangos del Piyayo* et *rumbas*).

Cette classification regroupe pour la première fois de manière musicalement cohérente les *cantes* que nous avons désignés comme assignables au *palo* « de type *fandango* ». Mais pour le reste, les catégories de *cantes primitivos* et de *cantes derivados*, qui recourent pour partie les *cantes básicos* (1954), mêlent constamment des références musicales (*compases*), géographiques (« styles gaditans ») et ethniques inspirées de Mairena. Par exemple, les *tangos* et *tientos* (*cantes derivados de los cantes primitivos*) n'ont aucune parenté musicale avec les *tonás*, les *siguiriyas* ou les *soleares* dont ils sont supposément dérivés (*cantes primitivos*) – de toute évidence, leur classement est inspiré par une origine commune, décrétée gitane.

● Objectifs et contenus

Ces classifications sont plus ou moins incohérentes parce qu'elles sont en fait ajustées *a posteriori* aux objectifs de chaque anthologie, qui en dictent eux-mêmes les contenus.

- 1954 – pour Tomás Andrade de Silva, l’anthologie est clairement pédagogique, et s’adresse moins aux futures générations d’artistes qu’au public du « monde entier », trompé quant à l’authenticité des « *estilos jondos* » par la popularité des spectacles tels l’*Ópera flamenca* ou le *Ballet flamenco*. Coupables d’avoir promu des genres mineurs (*fandangos ad lib.*, *cuplés por bulería* et *cantes de ida y vuelta*¹⁰⁶), « [...] *no han podido ofrecer sino una visión fugaz e incompleta de lo que son realmente los estilos jondos. Esencialmente el cante permanece aún casi desconocido [...]* » (Andrade de Silva, 1954/1955). Il s’agit de présenter un répertoire aussi vaste et varié que possible – d’où le choix de l’adjectif *flamenco* :

Por lo demás, hemos escogido el enunciado flamenco como determinante calitativo de la antología porque en esta palabra pueden implicarse sin error todos los cantes grandes, chicos y de baile, lo que no sería posible si hubiéramos empleado los denominadores andaluz, jondo, gitano o cualquier otro. (Andrade de Silva, 1954/1955)

Ainsi s’explique la proportion moindre des *palos a compás*, particulièrement des *cantes por soleá* et *por siguiriya*, dans le répertoire de cette anthologie, comparativement aux deux autres. En revanche, les *cantes* non assignables à un *palo* y sont beaucoup plus nombreux, certains n’apparaissant même que dans cette œuvre (*nanas*, *cantes de trilla*, auxquelles s’ajoute la *mariana*, assignable au *tiento*). C’est aussi pourquoi les compositeurs présumés des *cantes* ne sont pas mentionnés. Outre Perico « el del Lunar », la plupart des artistes ont fait partie du cercle présidé par Don Antonio Chacón au bar Los Gabrieles, puis au *tablao* Villa Rosa de Madrid. Jacinto Almadén et Rafael Romero (*via* Perico) furent aussi ses disciples – *caña*, *caracoles*, *cartagenera*, *granaínas*, deux de ses *malagueñas*, *mirabrás*, *polo*, *serrana* et *tientos*. Dans leur jeunesse, les deux vétérans sévillans, Pepe « el de la Matrona » et Bernardo « el de los Lobitos », avaient pu avoir une connaissance directe des *cantes* de Triana (*cantes a palo seco* ; les quatre *soleares* appartiennent à cette aire stylistique, même celle du gaditan Paquirri « el Ganté ») et du répertoire des artistes qui se produisaient dans les bars de l’*Alameda de Hércules*, haut-lieu du *cante* professionnel à Séville – *mariana* et *peteneras*. Seuls Antonio « el Chaqueta », Roque Montoya « Jarrito » et Pericón de Cádiz sont étrangers à ces deux chaînes de transmission orale (Séville et Silverio Franconetti / Antonio Chacón). La participation des deux derniers est marginale, mais nous devons à El Chaqueta la révélation des deux modèles mélodiques de *cabales* et des *romeras*. Enfin, les deux *siguiriyas* renvoient sans doute aux souvenirs jérézans de Perico « el del Lunar ».

- 1965 – L’opposition *cante flamenco* / *cante gitano* est une version ethnicisée d’autres dichotomies – *cante flamenco* / *cante jondo*, *cante chico* / *cante grande*, etc., toutes inspirées du *Concurso de Cante Jondo* de Grenade (1922) et des théories de ses deux principaux promoteurs, Federico García Lorca et Manuel de Falla. Il s’agit à chaque fois de séparer le bon grain (la deuxième catégorie) de l’ivraie (la première), sur des critères d’authenticité et de non commercialisation, donc de non professionnalisme. Antonio Mairena et son porte-parole, Emilio González de Hervás, les reprennent à leur compte d’une manière particulièrement offensive. L’objectif est non seulement de ressusciter le *cante* « authentique », mais aussi de rendre justice à ses seuls créateurs, les Gitans, spoliés par les visées mercantiles d’artistes majoritairement *payos*, au premier rang desquels figurent Silverio Franconetti et Antonio Chacón. Ce raisonnement part d’un

106 Les *cuplés* sont des chansons de variétés adaptées au *compás de bulería*. Les *cantes de ida y vuelta* sont des versions flamencas de chants vernaculaires latino-américains, ou supposés tels (la *colombiana* est en fait une création de Pepe Marchena).

postulat, démenti depuis par tous les travaux d'archives, selon lequel les Gitans auraient gardé leurs chants soigneusement cachés pendant des siècles (voire des millénaires...), jusqu'à ce que des intrus sans scrupules les aient édulcorés en les commercialisant :

Fue a mediados del pasado siglo, cuando se creó entre los aficionados al cante una especie de confusión entre lo Flamenco y lo Gitano, sin que nadie pusiera en claro el origen de la misma. [...]. La mayoría de los investigadores folkloristas –afortunadamente no todos– tergiversaron el concepto de la palabra Flamenco [...]. Creemos que este cante nació y comenzó a llamarse así en el mismo instante que el cantaor se mercantilizó. [...]. Hace unos cincuenta años que el verdadero Cante Flamenco se ha perdido. Y lo más lamentable es que fue estrangulado precisamente por los mismos cantaores no gitanos quienes, con desmesurado apetito de ganancias económicas, han hecho de él una serie de excentricidades, tan extrañas, que ya nadie sabe a qué país pertenecen, ni qué es lo que con ello pretenden. [...]. He aquí lo que interesaba, discriminar y aclarar, con el único y noble deseo de que la afición mundial sepa comprender, y por tanto diferenciar, cantes tan distintos como lo son el Cante Gitano y el Cante Flamenco. (González de Hervas).

Conformément à cette déclaration d'intention, et à son titre, cette anthologie documente des *cantes* liés aux principaux lieux de transmission orale au sein de dynasties gitanes (Alcalá de Guadaíra, Cadix, Jerez, Lebrija, Los Puertos (baie de Cadix), Utrera et Triana) – singulièrement pour deux *palos*, la *siguiriya* et la *soleá*, qui totalisent près de la moitié des *cantes*. À l'exception de ceux que le maître d'œuvre considère comme gitans (*cantes a palo seco* et *saetas*), les *cantes* non assignables à un *palo* sont exclus. L'attribution des *cantes* à des chanteurs-compositeurs est une innovation qui fera école, sans qu'il soit possible de vérifier leur autorité avec certitude (la plupart des créateurs présumés n'ont jamais enregistré), ni d'évaluer la part de récréation, voire de création *ex nihilo*, de Mairena – ses déclarations sur ce point sont souvent ambiguës, et parfois contradictoires.

- 1968 – Les « archives » de José Manuel Caballero Bonald sont des documents sonores bruts, enregistrés pour la plupart *in situ*, « *testimonio[s] vivo[s] de un arte popular en permanente riesgo de desfiguración* » (caballero Bonald). Pour le corpus, ses choix sont implicitement fondés sur ceux de Mairena, mais il entend étendre leur diversité et surtout leur donner une dimension anthropologique :

[...] Se ha querido ofrecer una crónica viva y directa del proceso del trabajo efectuado. En cierto modo, hemos ceñido nuestras personales informaciones a una especie de diario de viaje en torno al complejo mundo moral y material del flamenco, prestando atención primordial a las experiencias vividas durante la búsqueda de fuentes y la concreta realización de las grabaciones [...]. El flamenco continúa siendo un fenómeno de la música popular muy fragmentario y apresuradamente conocido [...]. Se nos planteó, en principio, el espinoso problema del sondeo de fuentes acreditadas en la zona nativa del cante y el no menos arduo escollo del cada vez más frecuente profesionalismo de los cantaores. El carácter de nuestro Archivo no podía soslayar ese fundamental capítulo de la localización de intérpretes no profesionales, anónimos en muchos casos o sólo conocidos en algún limitado sector de sus respectivos lugares de nacimiento. (Caballero Bonald).

Sur ces bases, l'importance quantitative des *palos* et des *cantes a compás*, notamment des *siguiriyas* et des *soleares*, est proche de celle de l'anthologie de 1965. Cependant, le nombre

des enregistrements autorise un peu plus de variété – notamment pour les corpus des *cantiñas*, des *cantes de mina* et des *malagueñas* – et trois premières (*guajiras*, *romances* et *rumbas*).

Conclusions

Ces trois anthologies pionnières ont eu l’inestimable mérite de sauver de l’oubli un grand nombre de *cantes* (*siguiriyas* et *soleares* surtout) et de révéler des *cantaores* majeurs. Mais, en conséquence de présupposés, explicites ou non, concernant l’« authenticité » du répertoire, elles sont, à des degrés divers, lacunaires et partiales :

- La sous-représentation des *cantaoras* est systématique, pour les artistes recrutés et plus encore pour le nombre d’enregistrements qui leurs sont dévolus – seule l’anthologie de Mairena échappe un peu à ce travers. Elle confirme une situation professionnelle plus générale, quantifiée par José Manuel Gamboa pour l’année 1975, sur les quinze festivals andalous les plus importants : hommes : 82,5 % ; femmes : 17,5 % – dont *bailaoras* : 10,2 %, *cantaoras* : 7,3 %, *tocaoras* : 0 % (Gamboa, 2005, p. 75). Elle n’est pas justifiable compte tenu de l’importance historique des compositrices de *cante* (*bulerías*, *cantes de mina*, *fandangos*, *malagueñas*, *soleares*, *tangos*, entre autres), et plus encore du nombre des interprètes féminines de grand talent. Elle est particulièrement paradoxale pour l’entreprise anthropologique de 1968, du fait du rôle majeur des femmes dans la transmission orale au sein des familles gitanes. L’exclusion des *tocaoras* n’a aucune justification historique et n’est motivée que par des préjugés machistes tenaces, plus encore dans les milieux *aficionados* que chez les artistes professionnels. Cette situation ne peut pas non plus être totalement imputée au franquisme, puisqu’elle a longtemps perduré et n’a évolué timidement que très récemment.
- La focalisation des trois anthologies sur l’axe Séville-Cadix minore, voire ignore, arbitrairement les traditions flamencas des autres provinces andalouses (Almería, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén et Málaga) et des régions limitrophes (Extremadura, Mancha, Murcia). Elle réduit logiquement à la portion congrue les corpus des *cantes* assignables au *palos* « de type *fandango* », mais aussi ceux des *bulerías* et des *tangos*.
- Jugés trop légers ou trop commerciaux, les *cantes de ida y vuelta* (*colombianas*, *guajiras*, *milongas*, *rumbas*, *vidalitas*) brillent par leur quasi-absence. Ils ont pourtant fait partie du répertoire enregistré de la plupart des *cantaores* importants dès le début du XX^e siècle. La *guajira* en particulier a sans doute eu un rôle considérable dans la gestation de certains *cantes* réputés *jondos* ou *gitanos* : par exemple, la plus ancienne *siguiriya* répertoriée dans les nomenclatures usuelles, attribuée à El Planeta, est en fait une sorte de psalmodie en mode majeur, chantée *arioso* sur un *ostinato* harmonique dominante/tonique et une alternance 6/8 | 3/4 de type *guajira*, le chant ne respectant qu’occasionnellement l’*incipit* canonique sur le temps 8. De même, certains *cantes* restés trop proches de leurs racines folkloriques sont très peu documentés (*marianas*, *nanas*, *tanguillos*¹⁰⁷, chants accompagnant des travaux ruraux¹⁰⁸, etc.).

107 *Tanguillos* : chants du Carnaval de Cadix.

108 Parmi lesquels : *cantes de trilla* (battage du grain), *cantes de siega* (moisson), *temporeras* (labour), etc.

Plus généralement, ces trois anthologies ont induit deux points de vue jusqu'alors étrangers aux artistes professionnels comme à leur public, l'un touchant la hiérarchie professionnelle et l'autre, la définition même du flamenco :

- Hiérarchie professionnelle : affirmation de la prééminence du *cante* sur les deux autres disciplines majeures du flamenco, le *baile* et le *toque*. Il s'ensuit également pour le *cante* une nouvelle hiérarchie, plaçant le *cante pa'lante* (chant soliste) au-dessus du *cante pa'trás* (chant pour accompagner la danse). Pour les guitaristes, elle implique une théorie inédite selon laquelle le seul usage licite de leur instrument serait l'accompagnement – rappelons que des *tocaores* (Paco « el Barbero », Paco de Lucena, etc.) se produisaient en concert dès la deuxième moitié du XIX^e siècle et que le premier enregistrement d'un solo de guitare flamenca date de mai 1909 : « *Aires flamencos. Soleares* » (Cuenca, 1909).
- Définition du flamenco : dans le domaine du chant, la référence au flamenco resta longtemps liée à un style d'interprétation, dénotée par l'expression *por lo flamenco*, qui visait moins un répertoire précisément balisé qu'un ensemble de techniques vocales, tels une ornementation mélismatique abondante et des effets de timbre (proscrits en tant que « bruits » par le chant lyrique). L'objectif de clôture du répertoire poursuivi par les anthologies a changé cette conception : dorénavant, ne pouvaient être considérés comme « flamencas », quelle que soit la discipline, que les performances conformes à un *palo* et / ou à un *cante* dûment catalogués comme licites. Les censeurs les plus rigoristes prohibaient même toute nouvelle composition de modèle mélodique (*En el cante todo está hecho*). Tous s'accordaient au moins sur un point : hors *palos* ou *cantes* annexes strictement répertoriés, point de salut. Sans doute plus que la commercialisation, ces prescriptions et ces interdits risquaient de menacer la vitalité d'un art populaire qui n'avait jamais cessé, depuis sa gestation, d'être irrigué par des apports exogènes qu'il recyclait avec génie. Ils pesèrent durablement sur la formation des jeunes *cantaores* qui ne les contestèrent progressivement qu'au cours des années 1980-1990, en renouant avec l'antique tradition consistant à chanter *por lo flamenco*, certes avec des bonheurs divers, des musiques venues d'ailleurs auxquelles ils accédaient de plus en plus aisément. Ces tentatives d'émancipation n'empêchaient pas les plus créatifs et talentueux d'apprendre et de maîtriser les répertoires exhumés par les anthologies, auxquels ils ajoutèrent les *cantes* qu'elles avaient négligés, puisés dans les enregistrements de maîtres moins soucieux d'orthodoxie, tels Manolo Caracol, Pepe Marchena ou Juan Valderrama. Ces nouvelles générations, qui allient sans complexe savoir et savoir-faire encyclopédiques et productions iconoclastes, nourrissent une persistante querelle des anciens et des modernes, dont l'âpreté témoigne d'un dogmatisme équitablement partagé... tout autant que de la vitalité du flamenco.

Références

Auteurs divers. (1965). *Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano*. [Vinyle]. Columbia.

Auteurs divers. (1968). *Archivo del cante flamenco*. [Vinyle]. Vergara.

Auteurs divers. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. [Vinyle]. Hispavox.

Auteurs divers. (1987). *El cante flamenco. Antología histórica*. [Vinyle]. Philips.

Aix Gracia, F. (2014). *Flamenco y poder*. Datautor / Fundación SGAE.

- Andrade de Silva, T. (1954/1955). *Antología del Cante Flamenco*. (livret). Ducretet-Thomson / Hispavox.
- Caballero Bonald, J. M. (1968). *Archivo del Cante Flamenco*. (livret). Discos Vergara, 1968.
- Caracol, M. (1958). *Una Historia del Cante Flamenco*. [Vinyle]. Hispavox.
- Chaves Arcos, R. et Kliman, N. P. (2012). *Los cantes mineros a través de los registros de pizarra y cilindros*. El Flamenco Vive.
- Cuenca, A. (1909). *Aires flamencos. Soleares*. (78 tours). Edison 22342.
- De la Matrona, J. (1973). *Tesoros del Flamenco Antiguo*. [Vinyle]. Hispavox.
- De Zayas, M. (2015). *Manolo de Huelva acompaña...* (CD et DVD). Pasarela.
- Fosforito. (1968-1974). *Selección Antológica del Cante Flamenco*. [Vinyle]. Belter.
- Gamboa, J. M. (2001). *Perico el del Lunar. Un flamenco de Antología*. Ediciones La Posada.
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa.
- Lortat-Jacob, B. (2007). « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale ». Dans Nattiez J. J. (dir.), *Musiques. 5. L'unité de la musique*. Actes Sud / Cité de la Musique.
- Martín Salazar, J. (1998). *Las malagueñas y los cantes de su entorno*, Ediciones Guadalfeo.
- Ortega Castejón, J. F., Soler Guevara, L., Ruiz García, R. et Gómez Alarcón, A. (2019). *Malagueñas, creadores y estilos*, Prensas Universitarias de Murcia et Málaga.
- Perico el del Lunar. (1954). *Anthologie du Cante Flamenco* [Vinyle]. Ducretet-Thomson.
- Romero Jara, M. (2002). *Éste es otro cantar*, Caja Rural del Sur.
- Soler Guevara, L. et Soler Díaz, R. (2004). *Los cantes de Antonio Mairena*, Ediciones Tartessos.
- Worms, C. (2015). *Manolo de Huelva accompagne...*
<http://www.flamencoweb.fr/spip.php?article525>.
- Worms, C. (2021). *Une introduction musicale au flamenco*. PULIM.

Annexes

	<i>Antología del Cante Flamenco</i>	<i>Antología documental de Cante Flamenco y Cante Gitano</i>	<i>Archivo del Cante Flamenco</i>
1. Cantaores	10 Niño de Almadén (1899-1968) Antonio « el Chaqueta » (1918-1980) Bernardo el de los Lobitos (1887-1969) Niño de Málaga (1907- ?) Pepe el de la Matrona (1887-1980) Roque Montoya « Jarrito » (1925-1985)	10 Pepita Caballero (1907-1993) Manuel Centeno (1885-1961) Antonio Mairena (1909-1983) Perla de Triana (1903-1972) La Piriñaca (1899-1987) Rosalia de Triana (1905-1973) José Salazar (1941) Aurelio Sellés (1887-1974) Juan Talega (1891-1971)	34 Jerónimo Parra « el Abajao » Antonio Mera « Almendrita » Ángel de Álora (1917-1992) Manuel de Angustias (1921-2005) Juan Barcelona (1906-1974) El Borrico (1910-1983) Luis Caballero (1919-2010) Antonio Calzones (1934-1992) Santiago Donday (1932-2004)

	<p>Juan Martínez Vílchez (1901-1980) Pericón de Cádiz (1901-1980) Rafael Romero (1910-1991) Lolita Triana (?- ?)</p>	<p>Pepe Torres (1897-1970)</p>	<p>Luis Torres « Joselero » (1910-1985) El Lebrijano (1941-2016) Curro Mairena (1914-1993) Manolito el de la María (1904-1966) José Menese (1942-2016) Montesino el Lobo Fernando Montoro (1939-2006) Negro del Puerto (1913-1995) José Moreno « Onofre » (1893-1972) Rodolfo Parrita Merced de la Paula Pericón de Cádiz (1901-1980) Perrate de Utrera (1915-1992) La Piriñaca (1899-1987) Amós Rodríguez (1926-1996) Antonio Romero Juan Pantoja « el Guapo » (1924) Rafael Romero (1910-1991) Juan Talega (1891-1971) Tomás Torres (1907-1976) Rafael Ruix Bernarda de Utrera (1927-2009) Fernanda de Utrera (1923-2006) María Vargas (1947) Manuel Zapata (1912-1990)</p>
Statistique par genre	<p><i>cantaors</i> : 88,89 % <i>cantaoras</i> : 11,11 %</p>	<p><i>cantaors</i> : 60 % <i>cantaoras</i> : 40 %</p>	<p><i>cantaors</i> : 85,29 % <i>cantaoras</i> : 14,71 %</p>
2. Tocaors	<p>1 Perico el del Lunar (1894-1964)</p>	<p>4 Antonio Arenas (1929-2008) Juan Moreno « Moraíto chico » (1935-2002) Manuel Morao (1929) Melchor de Marchena (1907-1980)</p>	<p>19 Benítez de Alcalá Paco de Antequera (1938-2000) Antonio Arenas (1929-2008) Juan Caro Paco Cepero (1942) Diego del Gastor (1908-1973) Paco de La Isla Perico el del Lunar hijo (1940) Eduardo de la Malena (1925-1990) Antonio Maravilla José Morales Luis Morales Fernández « el Negro »</p>

			Juan de Paradas Parrilla de Jerez (1945-2009) Luis Pastor (1933-2013) Rafael de Paterna Niño de los Rizos (1933-2010) Antonio de Sanlúcar (1900-1980)
3. Plages	33	34	77
Statistiques par genre	<i>cantaoras</i> : 96,97 % (32 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 3,03 % (1 enregistrement partagé avec Roque Montoya « Jarrito »)	<i>cantaoras</i> : 64,71 % (24 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 35,29 % (12 enregistrements)	<i>cantaoras</i> : 87,01 % (67 enregistrements) <i>cantaoras</i> : 12,99 % (10 enregistrements)
4. Palos	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> / <i>tientos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 / 3/4 : <i>bulería</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » (ou « <i>de fragua</i> ») / <i>cantes de trilla</i> / <i>nanas</i> / <i>saetas</i> / <i>sevillanas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 / 3/4 : <i>bulería</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » / <i>saetas</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>A compás</i> : <i>bulerías</i> / <i>cantiñas</i> / <i>soleares</i> / <i>siguiriyas</i> / <i>tangos</i> / <i>tientos</i> • De type <i>fandango</i> : <i>fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » / <i>fandangos</i> de Huelva / <i>granainas</i> / <i>malagueñas</i> / <i>cantes de mina</i> • Modalité rythmique 6/8 3/4 : <i>bulería</i> / <i>guajira</i> / <i>petenera</i> • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : <i>cantes</i> « <i>a palo seco</i> » / <i>guajiras</i> / <i>peteneras</i> / <i>romances</i> / <i>saetas</i> / <i>sevillanas</i> / <i>villancicos</i>
5. <i>Cantes</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 3 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 + <i>romeras</i> : 3 = 8 • <i>Siguiriyas</i> : 2 (Jerez : Manuel Molina / Joaquín La Cherna) + <i>cabales</i> : 2 (El Loco Mateo / Juan Junquera) + <i>livianas</i> : 2 + <i>serrana</i> : 1 = 7 • <i>Soleares</i> : 3 (Triana : José Lorente / Paquirri / Silverio Franconetti) + <i>caña</i> : 1 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 3 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 = 5 • <i>Siguiriyas</i> : 9, dont : Paco la Luz (1), El Loco Mateo (2), Diego « el Marrurro » (1), Tío José de Paula (1) (= total Jerez : 5) María Borrico (1), Curro Dulce (1), Tomás « el Nitri » (1) (= total Los Puertos : 3) Manuel Cagancho (1) (= total Triana : 1) + <i>cabales</i> : 3 (El Planeta / El Fillo / Silverio Franconetti) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantiñas</i> : <i>alegrías</i> : 6 + <i>cantiñas de Córdoba</i> : 4 + <i>cantiña del Pinini</i> : 1 + <i>caracoles</i> : 1 + <i>mirabrás</i> : 1 + <i>romeras</i> : 3 (même modèle mélodique) = 16 • <i>Siguiriyas</i> : 22, dont : Francisco la Perla (1), El Viejo de La Isla (1) (total Cádiz : 2) Joaquín La Cherna (1), Paco la Luz (3), Loco Mateo (1), Juanichi « el Manijero » (1), Diego « el Marrurro » (2), Manuel Molina (2),

	<p>+ <i>polo</i> (1 + « <i>cante de cierre</i> » : <i>soleá apolá</i>) = 6</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tangos</i> : 4 (Cádiz) • <i>Tientos</i> : 7 (Antonio Chacón) <p>+ <i>marianas</i> : 4 = 11</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Fandangos</i> « <i>abandolaos</i> : rondeñas : 3 (même modèle mélodique) <p>+ <i>jaberas</i> : 2 (même modèle mélodique) = 5</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Granaínas</i> : 2 • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (2) <p>+ Enrique « el Mellizo » (1) = 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartageneras</i> : 2 (Antonio Chacón / Rojo el Alpargatero) <p>+ <i>tarantas</i> : 2 (Cojo de Málaga / Manuel Vallejo) = 4</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Bulerías</i> : 4 (Triana : 1 / Cádiz : 1 / Jerez : 2) <p>+ <i>alboreás</i> : 4 = 8</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Peteneras</i> : 3 (« <i>cortas</i> », même modèle mélodique) • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> 1 <p>+ <i>martinetes</i> 3</p> <p>+ <i>tonás</i> : 3 (+ « <i>cante de cierre</i> » : 1) = 8</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes de trilla</i> : 3 • <i>Nanas</i> : 4 • <i>Saetas</i> : 4 • <i>Sevillanas</i> : 4 	<p>+ <i>liviana</i> : 1 + <i>serrana</i> : 1 = 14</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Soleares</i> : 22, dont : Joaquín « el de la Paula » (3) (= total Alcalá de Guadaíra : 3) <p>Enrique « el Mellizo » (1), Paquirri (1), Aurelio Sellés (1) (= total Cádiz : 3) Antonio Frijones (3), anonymes (2) (= total Jerez : 5) Juaniquí (2) (= total Lebrija : 2) La Andonda (1), Manuel Cagancho (1), Manuel Lorente (1), Ramón « el Ollero » (1), Enrique Ortega (1) (= total Triana : 5) Merced « la Serneta » (4) (= total Utrera : 4) + <i>bulerías por soleá</i> : 5 (Rosalía de Triana / anonymes) + <i>caña</i> (1) + <i>polo</i> (1) = 29</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tangos</i> : Cádiz (4) / Triana (4) (tous de tempo modéré, proche de celui des <i>tientos</i>) = 8 <ul style="list-style-type: none"> • <i>Fandangos</i> « <i>abandolaos</i> » : de Lucena, même modèle mélodique attribué à Dolores « la de la Huerta » (3) <i>malagueñas</i> de Juan Brega sur rythme « <i>abandolao</i> » (4) <i>verdial</i> : (1) = 8 <ul style="list-style-type: none"> • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Fandangos ad lib.</i> : 2 (Triana) • <i>Granaína</i> : 1 (Antonio Chacón) • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (1) 	<p>Tío José de Paula (3), Manuel Torres (2) (total Jerez : 15) María Borrico (1), Curro Dulce (1), El Fillo (1) (total Los Puertos : 3) Manuel Cagancho (2) (total Triana : 2) + <i>cabales</i> : 3 (El Fillo / Silverio Franconetti) + <i>livianas</i> (4) + <i>serrana</i> (1) = 30</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Soleares</i> : 63, dont : Joaquín « el de la Paula » (11), La Roezna (1), Agustín Talega (2), Juan Talega (1) (total Alcalá de Guadaíra : 15) Enrique « el Mellizo » (3), José « el Morcilla » (1), Paquirri (3) (total Cádiz : 7) Juanero « el Feo » (4) (total Córdoba : 4) El Borrico (2), Antonio Frijones (8), Teresa Mazzantini (1) (total Jerez : 11) Juaniquí (4) (total Lebrija : 4) La Jilica (4) (total Marchena : 4) Juan Brega (1) (total Málaga : 1) Joselero (1), El Tenazas (1) (total Morón de la Frontera : 2) Francisco Amaya (1), La Andonda (1), El Fillo (1), El Machango (2), Antonio Silva « el Portugués » (1), El Quino (1) (total Triana : 8), La Serneta : 7) (total Utrera : 7) + « <i>cantes de cierre</i> » : 6 = 69 <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tangos</i> : 12 (Cádiz : 6 / Morón : 6) + <i>cantes del Piyayo</i> (même modèle mélodique) : 4
--	---	---	---

		<p>Enrique « el Mellizo » : (1) <i>malagueña-granaína</i> de Aurelio Sellés (1) = 3</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartagenera</i> : 1 (Antonio Chacón) <i>taranta</i> : 1 (Cojo de Málaga) + <i>tarantos</i> : 2 (Pedro « el Morato » / El Pajarito) = 4 • <i>Bulerías</i> : 3 (Triana) • <i>Petenera</i> : 1 (Pastora Pavón « Niña de los Peines ») • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> : 1 + <i>martinetes</i> : 2 + <i>tonás</i> : 3 (+ « <i>cante de cierre</i> » : 1) = 7 • <i>Saetas</i> : 2 	<p>+ <i>farruca</i> : 1 + <i>garrotín</i> : 4 (même modèle mélodique) + <i>rumbas</i> : 6 = 27</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Tientos</i> : 2 • <i>Fandangos « abandolaos »</i> : <i>fandangos de Lucena</i> (attribués à Dolores « la de la Huerta », même modèle mélodique) : 2 <i>jaberas</i> (même modèle mélodique) : 2 <i>rondeñas</i> (Rafael Romero, même modèle mélodique) : 3 <i>malagueñas</i> de Juan Brea sur rythme « <i>abandolao</i> » : 5 = 12 • <i>Fandangos de Huelva</i> : 3 • <i>Fandangos ad lib.</i> : 2 • <i>Granaínas</i> : 2 (Antonio Chacón) • <i>Malagueñas</i> : Antonio Chacón (1) Fosforito « el Viejo » (1) Enrique « el Mellizo » (1) Diego « el Perote » (1) La Trini (1) = 5 • <i>Cantes de mina</i> : <i>cartagenera</i> (Antonio Chacón) : 1 + <i>minera</i> : 1 (Antonio Chacón) + <i>tarantas</i> : 2 (El Fruto de Linares / Fernando « el de Triana ») + <i>tarantos</i> : 3 (Pedro « el Morato » / Manuel Torres) = 7 • <i>Bulerías</i> : 15 (Jerez : 5 / Utrera : 6 / Manolito « el de la María » : 4) + <i>alboreás</i> : 4 = 19 • <i>Guajiras</i> : 2 • <i>Peteneras</i> : 2 (« <i>corta</i> » / Pastora Pavón « Niña de los Peines ») • <i>Cantes « a palo seco »</i> : <i>debla</i> : 1 + <i>martinetes</i> : 7 + <i>tonás</i> : 5 + <i>cantes « de cierre »</i> : 4
--	--	---	---

			<p>= 17</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Romance</i> : 1 • <i>Sevillanas</i> : 4 • <i>Villancicos</i> (compás de tango) : 5 (même modèle mélodique)
Total des <i>cantes</i>	87	90	225
6. Statistiques par <i>palo</i>	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 41,38 %, dont : <i>siguiriya</i> : 8,05 % / <i>soleá</i> : 6,90 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 19,54 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 12,64 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 26,44 % 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 62,22 %, dont : <i>siguiriya</i> : 15,56 % / <i>soleá</i> : 32,22 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 23,33 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 4,45 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 10 % 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo a compás</i> : 64 %, dont : <i>siguiriya</i> : 13,33 % / <i>soleá</i> : 30,67 % • <i>Cantes</i> assignables à un <i>palo</i> de type <i>fandango</i> : 13,78 % • <i>Cantes</i> assignables à la modalité rythmique 6/8 3/4 : 10,22 % • <i>Cantes</i> non assignables à un <i>palo</i> : 12 %



Les autoréférences dans les *coplas* flamencas : le flamenco cité par lui-même¹⁰⁹

Self-references in the Flamenco *Coplas*: Flamenco Quoted by itself

Chloé HOUILLON¹¹⁰

UR 3402 ACCRA, université de Strasbourg
chloe.houillon@etu-unistra.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/370>

DOI : 10.25965/flamme.370

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Il s'agit d'étudier ce que l'on pourrait appeler « l'autoréférence » présente dans les *coplas* flamencas, c'est-à-dire le fait que les textes chantés font souvent référence au flamenco lui-même et à ses propriétés (telles que des allusions aux différents *palos*, au *compás*, au jeu spécifique de la guitare flamenca, à la manière spécifique de chanter, de danser, etc.). On peut constater que ces autoréférences posent le problème de leur traduction puisqu'elles incluent la plupart du temps un vocabulaire spécifique qui n'a pas d'équivalent dans les autres langues.

Mots clés : flamenco, autoréférences, traduction, esthétique, œuvre

Abstract: The aim is to study what one could call the "self-reference" present in flamenco *coplas*, that is to say the fact that the sung texts often refer to flamenco itself and to its properties (such as allusions to the different *palos*, the *compás*, the specific flamenco guitar playing, the specific way of singing, dancing, etc.). It may be observed that these self-references raise the issue of their translation since most of the time they include a specific vocabulary that has no equivalent in other languages.

Keywords: flamenco, self-references, translation, aesthetic, art

¹⁰⁹ Ce texte a fait l'objet d'une communication lors la journée d'étude « Traduire le chant flamenco » à l'université de Limoges le 24 septembre 2020.

¹¹⁰ Professeure de philosophie en lycée, Chloé Houillon a obtenu un contrat doctoral avec l'université de Strasbourg, au sein de l'ACCRA (EA 3402), sous la direction d'Alessandro Arbo. Son projet de thèse traite spécifiquement du flamenco comme d'un genre musical et chorégraphique de l'oralité, relevant de deux de nos catégories ontologiques usuelles : l'œuvre et la performance.



Introduction

Le chant flamenco est un chant à texte : il passe essentiellement par la réalisation de courtes strophes chantées en espagnol. Comprendre le flamenco, mais aussi tout simplement en faire l'expérience, c'est donc passer par ces textes chantés que l'on appelle des *coplas* flamenca.

Parmi les thématiques de ces *coplas*, on rencontre de manière de plus en plus récurrente le flamenco lui-même. De nombreux textes contiennent des allusions aux différents *palos*, au *compás*, aux manières de pratiquer la guitare, le chant et la danse, ou encore à l'histoire et à la géographie qui sont propres au flamenco. Ces *coplas* semblent ainsi avoir pour objet le flamenco lui-même, ses propriétés, ses codes, son appareil musical et chorégraphique. C'est ce que l'on se propose d'appeler le phénomène d'autoréférence dans les *coplas* : le flamenco se citant lui-même et faisant référence à lui-même¹¹¹.

Un des problèmes posés par ces autoréférences dans les *coplas* est celui de leur traduction, ne serait-ce que parce qu'elles incluent souvent un vocabulaire spécifique à la pratique flamenco. À ce titre, on peut citer pour exemple cette *letra* de *soleá por bulería*, qui illustre bien la difficulté posée par ces autoréférences à l'entreprise de traduction :

*Despacito y a compás
La bulería gitana, compañero de mi alma
Se viste de soleá*¹¹².

Quelle traduction en proposer ? Il semble que l'on puisse expliquer ou décrire les termes « *compás* », « *bulería* » et « *soleá* » mais non les traduire, qui plus est de manière à ce que cette traduction ait une fonction équivalente et soit chantable. Force est de constater que les différents recueils de traduction de *coplas* font souvent le choix de ne pas traduire ces termes problématiques, de les laisser tels quels, comme s'ils n'étaient pas traduisibles.

Quels problèmes cela pose-t-il ? Sans doute l'objectif d'une traduction est d'abord de chercher à rendre accessible son objet en le faisant passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre. Ne pas traduire ces autoréférences, c'est donc admettre qu'il existe une *résistance* à la tentative de faire passer le flamenco d'une culture à l'autre et, en ce sens, c'est peut-être accepter de le laisser « enfermé » dans une histoire et une géographie culturelles déterminées. Bien que pratiqué dans le monde entier, le flamenco reste dans l'imaginaire collectif intimement lié à l'Espagne (et à l'Andalousie en particulier), au point de fonctionner comme un marqueur d'identité culturelle. Au contraire d'autres styles musicaux et chorégraphiques tels que le jazz ou le rock, le flamenco ne semble pas parvenir à s'émanciper de cet ancrage. Alors que l'on assiste à la diffusion massive de productions artistiques venues du monde entier, tout se passe

¹¹¹ On utilisera ce terme en un sens non linguistique : il ne s'agit pas de dire que c'est l'énoncé qui fait référence à lui-même mais qu'une pratique fait référence à elle-même.

¹¹² Nous avons eu l'occasion d'apprendre cette *copla* de *soleá por bulería* lors d'un stage effectué à la fondation Cristina Heeren, en juillet 2016, auprès de la *cantaora* Lidia Montero. Elle se trouve également dans le recueil en ligne « *Letras flamenca* » de décembre 2011 : cf. https://issuu.com/letrasflamencas/docs/letras_flamencas_septiembre-diciembre_2011.

comme si le flamenco n'apparaissait toujours que comme un exotisme, une « espagnolade », autrement dit un marqueur stéréotypé de l'Espagne ne pouvant exister et être compris que depuis son lieu et sa culture d'origine¹¹³.

Ne pas traduire ces autoréférences c'est alors faire que le sens de ce qui est chanté – et avec lui une dimension essentielle de ce qu'est l'expérience artistique proposée par le flamenco – ne soient accessibles qu'à une petite minorité d'individus, non seulement hispanophones, mais de plus *aficionados*¹¹⁴.

Il s'agit donc de questionner la difficulté à traduire ces autoréférences – c'est-à-dire ce vocabulaire propre au flamenco et utilisé dans la performance – en se demandant ce que cela nous apprend de ce genre musical et chorégraphique : doit-on de fait le considérer comme une pratique artistique *locale* et *mineure*, accessible à un public d'initié et réservée à l'étude ethnomusicologique ?

L'enjeu plus général posé par la non traductibilité de ces autoréférences est finalement celui de la remise en cause d'une certaine conception de l'expérience artistique comme ayant une portée universelle. La présence de ces autoréférences semble devoir nous faire renoncer à considérer le flamenco comme un art potentiellement accessible à tous, pouvant être apprécié par tous, quelle que soit sa langue et sa culture, dans une expérience esthétique pleine et entière.

Il s'agira d'abord d'établir une typologie de ces autoréférences dans les *coplas*, pour ensuite se demander en quel sens elles seraient « intraduisibles ». Enfin, cette analyse nous conduira à questionner le rapport plus général entre le spectateur et l'objet artistique.

1. Typologie des autoréférences

● Un phénomène relativement récent

Si l'on observe différentes sources de *coplas* flamencas¹¹⁵, on s'aperçoit que les autoréférences sont finalement peu présentes et moins diverses dans la discographie et dans les recueils de *coplas* les plus anciens. En revanche, elles se multiplient à mesure que l'on s'approche du XXI^e siècle et sont omniprésentes dans le flamenco contemporain.

On peut sans doute expliquer ceci par le fait qu'il faut d'abord que le flamenco, un genre musical et chorégraphique relativement récent, se constitue en un *objet* avant de devenir un *sujet*, un *thème*, dans les *coplas*. Ainsi, les autoréférences deviennent de plus en plus riches à mesure que l'on avance dans la seconde moitié du XX^e siècle, comme si la construction du

113 Jusqu'à récemment, les musiques de l'oralité ne constituaient pas un objet d'étude de la musicologie et de l'esthétique en général. Ainsi, lorsque le flamenco devenait un objet d'étude scientifique, ce n'était que par l'intermédiaire de sa propre discipline, la flamencologie, ou *via* l'ethnomusicologie, autrement dit une discipline qui étudie non pas simplement les pratiques musicales et chorégraphiques mais également les contextes sociaux-culturels dans lesquels elles s'insèrent. Le musicologue Marc Vignal a pu considérer que l'existence d'une telle discipline, maintenue à part de la musicologie générale, posait finalement problème en distinguant d'un côté ce qui était un art musical et de l'autre ce qui était un art ethnique (Vignal *et al.*, 2005, p. 487-489). Cependant, sous l'impulsion de nombreux musicologues et ethnomusicologues, l'ethnomusicologie fait désormais partie intégrante d'une musicologie générale (Nattiez *et al.*, 2005) et enrichit les outils méthodologiques permettant l'étude de toute musique.

114 Terme qui désigne les amateurs et les connaisseurs de flamenco.

115 Puisqu'il semble difficile de renvoyer le lecteur à des *coplas* transmises oralement ou par l'intermédiaire du spectacle vivant, nous avons essentiellement construit ce travail d'après des sources bibliographiques (recueils de *coplas*) et discographiques. Pour un rapide aperçu des différentes sources étudiées, voir annexes. Il n'en reste pas moins que le propos vise également l'ensemble de cette textualité orale qu'une bibliographie et une discographie, même les plus exhaustives, ne sont pas en mesure d'épuiser.

flamenco en un véritable genre artistique s’achevait et laissait place à une certaine réflexivité de la pratique sur elle-même.

Ces autoréférences sont néanmoins déjà en germe dans une discographie relativement ancienne telle que l’*Antología del cante flamenco* de 1958, dirigée par Perico el del Lunar et éditée chez Hispavox.

● Dans l’*Antología del Cante Flamenco*

Dans cette anthologie, les références au flamenco dans les *coplas* sont présentes essentiellement sous une forme : la citation de noms de *palos* et de *cantes*¹¹⁶ – citation qui correspond d’ailleurs la plupart du temps au *palo* ou au *cante* qui est en train d’être exécuté. C’est le cas du *mirabrás*, de la *romera*, des *caracoles*, des *verdiales*, et du *polo*¹¹⁷. Mais c’est dans le *tango* de Pericón de Cádiz que l’on trouve la *copla* la plus riche en autoréférences :

*Si alguna vez vas por Cái
pasa por barrio Santa María
y tu veras los gitanos
como se bailan por alegrías*¹¹⁸

Il s’agit ici de faire référence à un autre *palo* flamenco que celui qui est exécuté (l’*alegría* devient ici le *sujet*, le *thème* d’une *copla* de *tango*), à la géographie du flamenco (l’*alegría* naissant à Cádiz) et à la manière dont on pratique le flamenco (l’*alegría* est aussi un *baile*, c’est-à-dire un chant flamenco qui se danse).

● Trois types d’autoréférences

Cette *copla* de *tango* flamenco regroupe finalement les trois types d’autoréférences que l’on rencontre le plus souvent :

- citation de noms de *palos* et de *cantes* (*bulería*, *soleá*, *cantiñas*, *malagueñas*, *tientos*, etc.)
- référence à la manière de pratiquer le flamenco
- allusion à l’histoire et/ou à la géographie du flamenco

On retiendra donc ces trois types d’autoréférences et l’on peut déjà remarquer que le travail de traduction rencontrera des difficultés lorsqu’est utilisé un vocabulaire qui n’existe qu’au sein de la pratique flamenca. Plus encore, même les références qui nous semblent au premier abord facilement traduisibles (parce qu’elles n’utilisent pas un vocabulaire inventé *par* et *pour* le flamenco) vont se révéler tout aussi difficiles à traduire car, utilisées en tant qu’autoréférences, elles sont toujours en excès sur leur signification la plus commune.

116 Nous remercions Claude Worms de nous avoir fait remarquer qu’il convient de distinguer les *palos* et les *cantes* : alors que le *palo* désigne un cadre formel, les *cantes* (également appelés *estilos*) sont les « compositions » répertoriées par la mémoire collective et construites dans ce cadre.

117 Voir l’annexe n°2, *coplas* 1 à 7.

118 Voir dans les annexes n°2 la *copla* n°4.

2. De l'intraduisibilité de ces autoréférences au titre d'œuvre

• Des intraduisibles ?

Les autoréférences dans les *coplas* semblent ainsi entrer dans la catégorie de ce que l'on peut appeler des « intraduisibles »¹¹⁹ et ce en deux sens :

- au sens *radical* de « non-traduisibles », car elles font appel à un vocabulaire spécialisé et technique, inventé par et pour le flamenco. Ce sont principalement les noms de *palos* et de *cantes*, mais aussi des mots tels que : *cantaor*, *afillá*, *falseta*, *jipío*, *palo*, *escobilla*, *palmas*, *palmero* ; bref, tous ces termes et expressions qui nécessitent un lexique à la fin de chaque ouvrage sur le flamenco. On notera que ces intraduisibles ne sont pas traduits dans les recueils en français : c'est donc aux lecteurs/spectateurs-auditeurs de *chercher* à savoir ce qu'ils veulent dire.
- en un sens plus *modéré* puisque le problème n'est pas qu'il n'existe pas d'équivalent dans une autre langue pour le mot en question, mais qu'il n'existe pas d'équivalent pour le sens que le mot a acquis dans son usage flamenco. Ce sont des mots et expressions tels que : *remate*, *cante*, *compás*, *llamada*, *quejío*, *subida*, *rasgueo*, *peso*, *juerga*, *fin de fiesta* ; c'est-à-dire des mots qui, pour les *aficionados*, ont acquis un sens spécifique.

Cette deuxième catégorie semble plus problématique que la première, justement parce qu'elle nous donne au premier abord l'impression que l'on possède d'une langue à l'autre le même concept-mot alors que ce n'est en réalité pas le cas. Ces mots sont intraduisibles du fait de leur utilisation comme des références à la pratique flamenco. Voilà qui donne du travail au traducteur de *coplas* qui doit veiller à ce que le lecteur-auditeur saisisse ce sens spécifique. Par exemple, « *compás* » ne coïncide pas tout à fait avec le mot « rythme » : il désigne davantage la structure rythmique d'un *palo* sous la forme d'une cellule comportant des accentuations ; de même que le mot « *cante* » désigne spécifiquement un chant flamenco et n'est en ce sens ni tout à fait traduisible par « chant », « chanson » ni même « morceau » ou « pièce ». C'est pourquoi, dans les recueils traduits en français que nous avons pu parcourir, on peut remarquer que ces mots ne sont pas traduits.

Donc, lorsqu'une *copla* fait référence au flamenco, elle utilise un vocabulaire technique et spécialisé, propre à une pratique et en ce sens intraduisible. L'intraduisibilité ne doit pas nous faire renoncer à la traduction mais elle nous rappelle que les langues ne sont pas superposables ni interchangeables. Ces autoréférences non traduites témoignent alors d'un certain particularisme, que la traduction signale en faisant justement le choix de ne pas traduire.

• Les noms de *palos* et de *cantes* sont-ils des titres d'œuvres ?

Dans le cas des noms de *palos* et de *cantes* – qui sont les autoréférences les plus nombreuses – on constate, là aussi, qu'ils ne sont pas traduits, mais laissés tels quels, avec parfois, dans les traductions écrites, l'ajout d'une majuscule ou une mise en italique. Il semble en effet que les noms de *palos* et de *cantes* soient souvent considérés comme des noms propres, cette catégorie linguistique que l'on s'accorde généralement à ne pas traduire.

119 Nous pouvons entendre le terme « intraduisible » comme désignant un terme qui pose des difficultés de traduction ou, pour reprendre une expression de Barbara Cassin, un « symptôme de la différence des langues » (Cassin, 2014). Bien que l'on puisse soutenir la thèse que tout est toujours traduisible (si l'on accepte un inévitable effet de perte) nous partons ici d'un état de fait qui est que des traducteurs font le choix de ne pas traduire. C'est donc en ce sens factuel que nous affirmons qu'il existe des intraduisibles.

Un nom propre est un désignateur rigide, c'est-à-dire qu'il désigne un objet singulier, individualisé, aux contours bien définis. Il possède un degré de figement¹²⁰ plus important qu'un nom commun ce qui lui permet d'identifier un individu dans sa singularité. Il en est ainsi de nos noms¹²¹ et prénoms, mais également de cette catégorie particulière de noms propres que sont les titres d'œuvres musicales.

Peut-on alors dire que les *palos* et les *cantes* flamencos entrent dans cette catégorie particulière ? Possèdent-ils ce « degré de figement », fonctionnent-ils comme des « désignateurs rigides » ? On a plutôt tendance à penser que les termes « *soleá* », « *alegría* » ou « *malagueña* », ne sont pas des titres d'œuvres musicales dans le sens où ils ont un caractère plutôt générique et non individuel : il existe plusieurs modèles mélodiques au sein du *palo* de *soleá* (par exemple la *soleá* de Alcalá, de Triana, de Joaquín de la Paula, etc.) ; de même, un *cante* de *soleá* peut être chanté avec des *letras* qui diffèrent et/ou une interprétation qui diffère, changeant ainsi sensiblement l'objet musical. Le mot « *soleá* » ne se réfère donc pas à un individu, mais à une classe d'individus ayant des propriétés communes. De plus, même lorsqu'il s'agit d'interpréter un modèle mélodique précis, celui-ci a toujours vocation à faire l'objet d'une interprétation qui se démarque des autres et qui, dans une certaine mesure, peut être considérée comme une récréation. Il semble donc qu'un nom de *palo* ou un nom de *cante* ne fonctionne pas tout à fait de la même manière qu'un titre d'œuvre musicale tel que par exemple *La Jeune Fille et la Mort* qui, lui, désigne une entité composée par Franz Schubert, figée et réinterprétable dans une certaine mesure à l'identique¹²². Le nom de *palo* et même, dans une certaine mesure, le nom de *cante*, semblent avant tout désigner une forme du répertoire traditionnel, non pas rigide, mais soumise à d'importantes variations, son identité se définissant avant tout par des caractéristiques harmoniques, mélodiques et parfois rythmiques, *générales*.

Pourquoi, alors, devrait-on les considérer comme des titres d'œuvres musicales ? Il semble que ce soit davantage la traduction écrite qui fige ces noms de *palo* en titre d'œuvre en ajoutant, par exemple, une majuscule¹²³, que ne possèdent pas les strophes écrites en espagnol¹²⁴. Le langage utilisé par le chanteur de flamenco tendrait plutôt à nuancer cette catégorisation en titre d'œuvre, puisque l'on dira par exemple « *Voy a cantar por soleá* », c'est-à-dire littéralement « je vais chanter *par la soleá* », « *via la soleá* », « à l'aide de la *soleá* », comme s'il s'agissait

120 C'est-à-dire qu'il est monoréférentiel.

121 On pourrait dire qu'un nom de famille désigne non pas un individu mais un groupe d'individus. Doit-on alors continuer de les considérer comme des noms propres ? Cette question reste en débat dans le champ linguistique : on peut par exemple les considérer comme des noms communs dont le statut est spécial puisqu'ils sont tributaires d'un prénom. Mais l'interprétation la plus courante est néanmoins de considérer les noms de famille comme des « noms propres collectifs ». La famille est alors considérée comme un individu (Vaxelaire, 2005, p. 312-315).

122 Bien que des différences d'interprétation modifient les exécutions, l'interprétation d'une telle œuvre est la plupart du temps fidèle aux nombreuses indications notées sur la partition, de sorte que l'on est capable de distinguer des exécutions différentes de *la même* œuvre.

123 On notera cependant qu'une majuscule indique la présence d'un nom propre, mais pas de manière systématique, dans la mesure où les systèmes d'écriture comportant des majuscules sont minoritaires (Vaxelaire, 2005, p. 74).

124 On trouve dans le recueil de Mario Bois (2016), dans la partie « *Copla de toreros* » cette *copla* suivie de sa traduction : « *Cual seguriya gitana / que abre por la primavera / es de Rafael Romero / la mágica revolera* », « Cette Siguriya gitane / marque l'arrivée du printemps / comme la *rebolera* del Gallo / commençait ses *faenas* » ; ou encore celle-ci dans la partie « La vie est une fête » : « *El tango se baila en Cádiz / con mucha gracia y salero / sobre todo cuando trae / el recivito er casero* », « Le Tango se danse à Cadix / dans les tavernes / avec d'autant plus de grâce / que le patron fait crédit ».

d'un mode, alors que, par ailleurs, on dira « *Interpretamos la quinta sinfonía de Beethoven* », identifiant ainsi une œuvre bien précise¹²⁵.

● Les noms de *palos* et de *cantes* sont-ils des titres « d'œuvres musicales orales » ?

Cependant, même s'ils ne correspondent pas à des entités individuelles et singulières, les *palos*, et plus encore les *cantes*, possèdent chacun leurs propres traits caractéristiques qui permettent de les identifier et de les distinguer les uns des autres lors d'une représentation, ce qui justifie sans doute que l'on puisse les considérer comme des « œuvres », alors même qu'ils ne désignent pas un objet musical précisément déterminé.

Les *palos* et les *cantes* pourraient en effet peut-être – c'est une hypothèse – être identifiés à des œuvres musicales particulières, à savoir des œuvres musicales *orales*. L'expression « œuvre musicale orale » semble au premier abord antithétique : l'usage de la notion d'œuvre musicale est plutôt réservé aux productions consignées par une notation et imputables à un auteur. Or, les musiques de tradition orale sont transmises par l'exemple et l'imitation et ne peuvent bien souvent pas être rattachées à une individualité créatrice. Ainsi, laissant davantage de place à la variation, elles auraient une nature processuelle, vouée à la transformation, toujours éphémère, provisoire et partielle, incompatible avec la notion d'œuvre.

Néanmoins, les *palos* et les *cantes* flamencos semblent fonctionner comme des œuvres par certains traits dont le principal serait un critère de « (ré-)identification » (Arbo, 2014 A, p. 25) qui peut s'opérer grâce à la présence d'une certaine inscription. Que le flamenco soit une musique de tradition orale n'implique pas l'absence de toute inscription¹²⁶ et il semble bien qu'à chaque exécution d'un même *cante*, quelque chose comme une inscription mémorisée structure la performance et se rejoue. Aussi, si le *palo* et le *cante* s'écartent de la notion d'œuvre en son usage traditionnel, il faudrait voir s'ils ne coïncident pas néanmoins avec ce que l'on peut appeler une œuvre orale, c'est-à-dire un cadre, un modèle ou un schéma sonore permettant, certes, la variation, mais qui restent suffisamment codifiés et structurés pour que l'on puisse parler d'exécution d'un même objet musical reconnaissable¹²⁷.

Ainsi, ne pas traduire les noms de *palos* et de *cantes*, ce serait les considérer comme des noms propres, en vertu de cette capacité de *représentation* qui leur accorde, malgré leur caractère oral, la permanence (ontologique) d'une œuvre par opposition à des objets musicaux entièrement produits *dans* et *par* la performance artistique¹²⁸.

Que certaines autoréférences, telles que les noms de *palos* et de *cantes*, se révèlent être des intraduisibles (voire des titres d'œuvres) montre que l'expérience artistique flamenca fait référence à tout un appareil musical complexe et codifié demandant, pour pouvoir être apprécié,

125 On peut noter que Robert Jean Vidal (1992, p. 51) laisse les noms de *palos* en italique, sans majuscules, et garde, lorsqu'elle est présente, la préposition « *por* » ; par exemple p. 51, *copla* n°64 : « *Los Ojos de Faraón / Y canto por martinetes / Marcando en el hierro, el son* » est traduit par « J'ai le visage foncé, / Les yeux de Pharaon, / Et je chante *por martinetes [sic]* / Marquant le rythme sur le fer ».

126 Il existe plusieurs formes d'inscription : l'écriture, certes, mais aussi la mémorisation, ou encore l'enregistrement (Arbo, 2014 A, p. 26).

127 Le terme d'œuvre orale serait alors davantage pertinent pour désigner les *cantes* : alors que le *palo* s'apparente à un cadre général, les *cantes* sont des compositions vocales, fussent-elles orales, qui précisent encore le cadre instauré par le *palo*. Sur la notion d'œuvre orale, voir également le travail de Jean Molino (2007, p. 477-527).

128 Cette hypothèse, que nous nous contentons ici d'esquisser et qui devrait faire l'objet d'une autre étude, s'inscrit dans le sillage des questionnements sur la nature de l'œuvre musicale que l'on trouve dans la philosophie et la musicologie contemporaine, par exemple dans les travaux de Jerrold Levinson, David Davies, Lydia Goehr, ou encore Stephen Davies.

des connaissances précises et exigeantes de la part de l'auditeur-spectateur. Le problème persiste donc : l'auditeur découvrant les *cantes*, passera à côté du sens de la *letra*, et par conséquent d'une expérience artistique complète, s'il ne possède pas les références nécessaires.

3. L'expérience artistique comme participation

● Pourquoi vouloir comprendre le texte ?

Ne pourrait-on pas pourtant considérer que comprendre le sens du texte n'est pas la priorité dans l'expérience artistique flamenca ? C'est un geste récurrent au sein de la flamencologie d'affirmer que cette expérience artistique s'adresse non pas au *logos* mais au *pathos*, non pas à l'intellect mais aux affects, qu'elle est le lieu par excellence d'expression des passions et que le spectateur-auditeur se retrouve, de fait, de par sa simple présence, comme « emporté » par la puissance d'une telle expérience¹²⁹. Aussi, la richesse de l'expérience artistique flamenca se situerait avant tout dans l'émotion véhiculée par la voix du chant, émotion que le texte ne ferait que soutenir, une émotion qui se veut universelle et authentique, émanant, tel un cri, de la sincérité idiosyncrasique de l'artiste¹³⁰.

Cette conception pourrait alors nous laisser faussement penser que « l'expérience esthétique devrait survenir spontanément, sans avoir fait l'objet de la moindre recherche » (Pouivet, 2007, p. 43).

● Le travail du spectateur/auditeur

Cependant, une telle conception de l'expérience artistique comme lieu par excellence des affects relève d'un dualisme contestable¹³¹. Mais plus encore, la non traduction des autoréférences a rappelé que les concepts et les idées ne sont pas indépendants de la culture et de la langue qui les porte. Aussi pourquoi serait-ce le cas des œuvres d'art et des émotions qu'elles véhiculent, lorsqu'elles en véhiculent ? Ce prétendu universalisme de l'objet artistique – qui serait immédiatement accessible, comme en surplomb de la diversité des cultures et des pratiques humaines – semble remis en cause par le fait que tout artefact (et donc tout objet artistique) émane d'un contexte précis qui l'ancre historiquement et géographiquement, déterminant ainsi certaines de ses propriétés¹³².

Il ne s'agit pas de dire qu'il est impossible de faire passer un objet artistique d'une culture à une autre mais que, pour le faire, il est nécessaire de compter sur un certain travail du spectateur-auditeur. Il ne semble pas qu'une expérience artistique puisse être simplement « reçue » par un

129 Une telle conception romantique de l'expérience artistique flamenca reste aujourd'hui présente. On peut citer à titre d'exemple la première partie du recueil de Mario Bois qui critique une approche rationnelle du flamenco en ce qu'elle nous « éloigne de l'émotion directe que procure ce chant primitif qui vous entre dans le cœur ». Il faudrait ainsi admettre que « [le *cante*] est insaisissable, se refusant lui-même à se définir » et surtout « [i]l faut se méfier de l'intellectualisme qui est le contraire du flamenco » (Bois, 2016, p.16, p. 46, p. 52).

130 Tel ce chant originaire, expression pure et sincère des passions humaines, qu'évoque Jean-Jacques Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues* (1995 [1781], pp. 373).

131 « On voit bien que le ressort principal d'une telle position est un dualisme radical entre corps et esprit, ou encore, entre émotion et raison. Ce dualisme tend à légitimer une conception de l'expérience esthétique comme étant nécessairement intérieure, égologique, subjective et incommunicable » (Riegler, 2018, p. 21). La flamencologie traditionnelle a souvent tendance à privilégier l'aspect émotionnel de l'expérience artistique flamenco : « *Y aunque el cante, como arte, es una unidad inseparable de sensación y reflexión manifestada por el "cantaor" en la copla y enriquecida por la música y el baile, la flamencología tiende a interpretarlo sólo como fuente de emoción, sin buscar sus causas concretas en la realidad social* » (Steingress, 1993, p. 26).

132 C'est la thèse du contextualisme esthétique portée par Jerrold Levinson : le contexte est déterminant dans la *nature* même des œuvres, qui sont avant tout des objets incorporés dans l'histoire (Levinson, 2005, p. 447-460).

spectateur passif, qui en saisirait immédiatement la teneur esthétique. L'appréciation esthétique *correcte* d'un objet repose au contraire sur une *capacité*, une *disposition participative* du spectateur-auditeur, lequel doit faire l'effort d'aller vers l'œuvre et vers l'ancrage dans lequel elle s'enracine.

Finalement, le problème de la traduction de ces autoréférences nous amène à penser l'idée d'un certain *travail* du spectateur/auditeur, cette idée étant par ailleurs renforcée par d'autres propriétés du flamenco, esthétiques cette fois, telles que par exemple l'importance de la participation du public à la performance par des *jaleos*¹³³.

● Une « déterritorialisation »

Ce travail artistique du spectateur/auditeur s'apparente à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari nomment dans *l'Anti-Œdipe* (Deleuze et Guattari, 1995, p. 72) une déterritorialisation : « Se déterritorialiser, écrivent-ils, c'est quitter une habitude, une sédentarité. Plus clairement, c'est échapper à une aliénation, à des processus de subjectivation précis ». Si l'on admet cette idée que, dans une expérience esthétique, il existe, non pas simplement un mouvement de réception allant de l'œuvre – en tant qu'elle s'adresse à – vers le spectateur, mais également un mouvement de participation du spectateur vers l'œuvre¹³⁴, alors la non traduction des autoréférences ne semble finalement pas un problème. Elle serait même essentielle : nous pensions d'abord que la traduction des *coplas* devait permettre de faire passer le flamenco d'une culture à l'autre, alors qu'en réalité, on peut davantage penser qu'elle permet de déclencher chez le spectateur-auditeur un travail de déterritorialisation.

La traduction de *copla* n'a ainsi pas vocation à remplacer une langue par une autre, mais justement à préserver et faire connaître la diversité des langues, diversité qui semble la

condition immédiate d'une croissance pour nous de la richesse du monde et de la diversité de ce que nous connaissons en lui ; par-là s'élargit en même temps pour nous l'aire de l'existence humaine, et de nouvelles manières de penser et de sentir s'offrent à nous sous des traits déterminés et réels (Humbolt, 1996, p. 443).

De la même manière, penser l'objet artistique à l'aune de l'universalité consisterait alors moins à affirmer que l'objet d'art serait partout et toujours accessible à tous, indépendamment de tout contexte culturel, qu'à inviter à *se* rendre accessible tel ou tel objet, par une déterritorialisation, par un élargissement de son aire.

Conclusion

La traduction du chant flamenco ne serait donc que partiellement possible, du fait notamment de ces autoréférences qui forment une langue dans la langue, un monde à part. Traduire les *coplas* revient à mettre en scène certains personnages tels que la *soleá*, la *bulería*, ou le *compás*, et à nous inviter à les rencontrer, par un geste de déterritorialisation, afin de saisir toutes les subtilités de l'expérience artistique flamenca.

133 Les *jaleos* sont des interventions vocales qui ponctuent le chant, la danse et les *falsetas*, telles que le célèbre « *olé* », et qui émanent généralement du public.

134 Et nous entendons par là non pas simplement une *disponibilité affective* du spectateur, mais un réel engagement notamment *cognitif*. Pour préciser cette idée nous renvoyons aux thèses défendues dans le domaine de l'ontologie musicale par Alessandro Arbo (2014 B), Sandrine Darsel (2009) et Roger Pouivet (2010) notamment. Ces travaux montrent comment certains jugements esthétiques sont liés à une compréhension ontologique (bien que souvent implicite) des objets artistiques.

Ces autoréférences, symptômes d'une dimension réflexive caractéristique d'un genre artistique *constitué*, ne semblent pas sans lien avec un statut ontologique particulier qui serait celui des productions flamencas : elles nous conduisent à penser le flamenco comme un genre musical et chorégraphique extrêmement codifié au sein duquel l'on pourrait, peut-être, distinguer des *œuvres*, et ce, malgré le caractère oral et performatif qui le caractérisent.

Références

- Amaya, P. (1993). *El mundo es mi casa: cantes flamencos y otros poemas gitanos*. L'Aphélie.
- Arbo, A. (2014 A). Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ? Dans *Les Corpus de l'oralité* (Mondher Ayari et Antonio Lai, dir.). Délatour.
- Arbo, A. (2014 B). Jugement esthétique et ontologie musicale. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1(45), 3-19.
- Balmaseda y Gonzalez, M. (2001). *Primer cancionero flamenco [1881]*. Signatura Ediciones de Andalucía.
- Bois, M. (2016). *Le flamenco dans le texte. Grand chant et poésie populaire*. Atlantica.
- Cassin, B. (2014). Traduire les intraduisibles, un état des lieux. *Cliniques méditerranéennes*, 90, 25-36. <https://doi.org/10.3917/cm.090.0025>
- Darsel, S. (2009), *De la musique aux émotions. Une exploration philosophique*. Presses universitaires de Rennes.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1995). *L'Anti-Œdipe [1972]*. Minuit.
- Dumas, D. (1973). *Chants flamencos. Coplas flamencas*. Aubier Montaigne.
- Fernández Bañuls, J. A. et Pérez Orozco, J. M. (eds.) (1983). *La poesía flamenca lírica en andaluz*. Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento.
- Frayssinet-Savy, C. (1996). *L'Andalousie, musiques traditionnelles, musiques gitanes : notes de programme et traductions*. Cité de la musique.
- Humbolt, W. (1996). Fragments de monographie sur les Basques (Pierre Caussat, trad.). Dans *La langue source de la nation*. Mardaga.
- Joullia, M. (2001). *Je me consume. 2, Coplas flamencas*, introduction de Jean-Yves Bériou. Laüt.
- Levinson, J. (2005). Le contextualisme esthétique. Dans J.-P. Cometti, J. Morizot et R. Pouivet (éds.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*. Vrin.
- Lévis mano, G. (éd.) (2016). *Coplas, poèmes de l'amour andalou / traduit de l'espagnol par Guy Lévis Mano, illustrations de Javier Vilató, 5^e*. Allia.
- Machado y Álvarez, A. dit *Demófilo*. (1975). *Colección de cantes flamencos [1881]*. Demófilo.
- Molino, J. (2007). Qu'est-ce que l'oralité musicale ? Dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5. Actes Sud-Cité de la musique.
- Nattiez, J.-J. (dir.) (2005). *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 3. Actes Sud-Cité de la musique.
- Nattiez, J.-J. (2007) *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 5. Actes Sud-Cité de la musique.
- Pouillaude, F. (2014). *Le désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*. Vrin.

Pouivet, R. (2007). *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Vrin.

Pouivet, R. (2010). *Philosophie du rock*. Presses Universitaire de France.

Riegler, A.-S. (2018) *Les enjeux d'une esthétique du flamenco : étude analytique et critique du duende* [Thèse de doctorat, Philosophie], Université PSL.

Pradal, V. (2014). *100 coplas flamencas*. Sables.

Rousseau, J.-J. (1995). Essai sur l'origine des langues [1781] dans *Œuvres complètes*. Gallimard.

Steingress, G. (1993). *Sociología del cante flamenco*. Centro Andaluz de Flamenco.

Vaxelaire, J.- L. (2005). *Les Noms propres, une analyse lexicologique et historique*. Honoré Champion.

Vidal, R.-J. (1992). *Coplería flamenca : coplas et letras*. L'Or des îles.

Vignal, M. (2005). *Dictionnaire de la musique*, entrée ETHNOMUSICOLOGIE. Larousse.

Annexes

N° 1 : État des lieux des autoréférences dans les recueils de *coplas*

On trouve quelques autoréférences dans les recueils de *coplas* flamencas, mais beaucoup moins que dans la discographie : cette thématique semble échapper à la sélection de *coplas* opérée par les auteurs des recueils. Voici une liste des recueils de *coplas* que nous avons pu explorer¹³⁵ et un bilan concernant ces autoréférences, par ordre chronologique¹³⁶ :

- *Cantes flamencos* d'Antonio Machado y Alvarez, édité en 1881 est un recueil qui compte peu, voire quasiment aucune autoréférence. Le mot « flamenco » y est lui-même synonyme de « gitan » (ou d'« andalou ») mais ne fait pas référence à un genre artistique, musical et chorégraphique, constitué. Cependant, on y trouve déjà des *coplas* faisant des allusions au fait de chanter ou de jouer de la guitare.
- *Primer cancionero flamenco* de Balmaseda y Gonzalez, édité en 1881 est un recueil de *coplas* composées par son auteur, ouvrier du chemin de fer. Il ne comporte aucune autoréférence. Les *coplas* ont un caractère très sombre et privilégient les thématiques tragiques, telles que la souffrance et la mort. Le prologue de José Luis Ortiz Nuevo souligne le caractère autobiographique de ces *coplas*.
- *Coplas, poèmes de l'amour andalou* de Guy Lévis Mano, réunit différents recueils de *coplas* traduites en français qui furent édités en 1955, 1958, 1960 et 1964. Ce recueil compte, là encore, peu d'autoréférences, si ce n'est quatre *coplas* faisant allusion à la manière de chanter et de jouer.
- *Chants flamencos. Coplas flamencas* de Danielle Dumas, édité en 1973, est un recueil qui classe les *coplas* par thématique (lyrique, mythique, psychosociologique, religieuse,

135 Bien que nous ayons privilégié les recueils bilingues afin d'observer la traduction, nous avons également étudié quelques recueils uniquement en espagnol, ne serait-ce que pour constater si les autoréférences y étaient plus nombreuses : cela ne semble pas le cas dans les recueils étudiés.

136 En choisissant de présenter ces autoréférences de manière chronologique, il s'agit de vérifier l'hypothèse de leur multiplication et de leur diversification dans le temps. De ce point de vue, les recueils (étant toujours le fruit d'une sélection) apparaissent moins parlants que la discographie.

philosophique, historique, anecdotique). Il compte peu d'autoréférences, si ce n'est une *copla* portant un nom de *palo* : « *Carmona tiene una fuente / con catorce o quince caños / con un letrero que dice : / ¡qué viva el polo de Tobalo !* » qui est traduite à l'aide de guillemets : « Carmona a une fontaine / a quatorze ou quinze jets d'eau : avec un écriteau qui dit : / vive le "polo" de Tobalo. ». On notera donc l'absence de majuscule, mais la présence des guillemets, pour signaler le nom de *palo*.

- *La poesía flamenca lírica en andaluz*, recueil de Juan Alberto Fernández Bañuls et José María Pérez Orozco, de 1983, est un recueil qui compte des autoréférences sous la forme de noms de *palos*, en référence à la manière de pratiquer le flamenco et à l'histoire du flamenco. On peut citer pour exemple ces deux *coplas* : « *A todos nos han cantao / en una noche de juerga / coplas que nos han matao* » ou encore « *Las campanas de Sevilla / cuando murió Manuel Torre / cantaron por siguiriyas* ».
- *Coplería flamenca : coplas et letras* de Robert Jean Vidal est un recueil bilingue, édité en 1992, dans lequel des noms de *palos* apparaissent. Dans la traduction française, ils sont laissés en italique, sans majuscules, et on observe que la préposition « *por* » n'est pas traduite. Par exemple, la *copla* n° 64, « *Los Ojos de Faraón / Y canto por martinetes / Marcando en el hierro, el son* » est traduite par « J'ai le visage foncé, / Les yeux de Pharaon, / Et je chante *por* martinetes / Marquant le rythme sur le fer ».
- *Le monde est ma maison* [1993], recueil de poèmes de Pedro Amaya, en édition bilingue, réédité en 2000, commence par une suite de *coplas* flamencas dont on retiendra les n° 25 et n° 27 : « *Huelva tiene la hermosura / el buen cante y buen vino / y yo tengo a mi gitana / que es la mare / de mis niños.* », traduite par : « Huelva a la beauté, / le bon cante, le bon vin, / et moi j'ai ma Gitane, / mère de mes enfants. » et « *Una guitarra / unas palmas / alguien que sepa bailar: se pasa un rato, señores, que no se puede olvidar.* » traduite par « Une guitare / des palmas / quelqu'un qui sait danser ; / mes amis, on passe un moment / qu'on ne pourra oublier ». Des astérisques dans la traduction signalent la définition de « *cante* » : « le chant Flamenco » et de « *palmas* » : « claquement des mains ».
- *Je me consume. 2, Coplas flamencas* de Martine Joulia avec une introduction de Jean-Yves Bériou est un court recueil bilingue, édité en 2001, qui ne compte pas d'autoréférences mais simplement une *letra* qui porte sur le fait de chanter.
- *100 coplas flamencas* de Vicente Pradal, est un recueil bilingue édité en 2014 qui ne compte pas d'autoréférences, mise à part, là encore, une *copla* faisant allusion à une certaine éthique du chanteur.
- *Le flamenco dans le texte, grand chant et poésie populaire* [1985] de Mario Bois, réédité et complété en 2016, est le recueil exploré qui contient le plus d'autoréférences, que ce soit des noms de *palos*, des manières de chanter, des réflexions sur les *coplas* ou encore des allusions à l'histoire et à la géographie du flamenco. Contrairement au recueil de Robert Jean Vidal, Mario Bois ajoute une majuscule aux noms de *palos* et traduit la préposition « *por* » par le déterminant « le » ou « la ». Ainsi, dans la partie thématique « *Cante* » du recueil, on peut trouver cette *copla* : « *Cuando murió la Serneta / la escuela quedó cerrá / porque se llevó la llave / del cante por soleá* » traduite par « Quand mourut la Serneta / l'école resta fermée / car elle avait emporté / la clé de la Solea ».

N° 2 : Exemples de *coplas* avec autoréférences dans la discographie

- De 1 à 7 : *coplas* venant de la *Antología del cante flamenco*, 1958, Hispavox.
- De 8 à 14 : autres exemples de *coplas*, dans un ordre chronologique¹³⁷.

/	Coplas	Référence	Type d'autoréférence
1	<i>A mi qué me importa que un rey me culpe, si el pueblo es grande y me abona. Voz del pueblo es voz del cielo, no hay más ley que son las obras. Con il mirabrás y andà</i>	<i>Mirabrás (mirabrás)</i> Rafael Romero, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : le <i>mirabrás</i> est un <i>cante</i> de la famille des <i>cantiñas</i> . Il est composé d'un <i>compás</i> de douze temps et se caractérise par l'alternance entre les modes majeurs et mineurs.
2	<i>Romera ay mi romera No me cantes más cantares Como te coja en el hierro No te salva ni tu mare</i>	<i>Romera de mis romeras (romera)</i> Chaqueta, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : la <i>romera</i> est également un <i>cante</i> de la famille des <i>cantiñas</i> , au même titre que le <i>mirabrás</i> et se caractérise par sa tonalité majeure, à la manière des <i>alegrías</i> .
3	<i>Caracoles, caracoles, ¿mocito qué ha dicho usted ? Que son tus ojos dos soles y vamos viviendo y jolé !</i>	<i>La Calle de Alcalá (caracoles)</i> Niño de Almadén, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : mais de manière seulement dérivée (au même titre que la <i>mariana</i> par exemple) puisque c'est l'usage d'un <i>pregón</i> (une annonce) de vendeur d'escargots qui a donné le nom du <i>cante</i> .
4	<i>Si alguna vez vas por Cói pasa por barrio Santa María y tu veras los gitanos como se bailan por alegrías</i>	<i>Tangos flamencos (tangos)</i> Pericon de Cádiz, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>palo</i> : le tango est un <i>palo</i> flamenco plutôt festif, caractérisé par un <i>compás</i> de quatre temps. - Référence à la manière de pratiquer le flamenco : le flamenco est un art à la fois professionnel et familial. Il se pratique ainsi sur scène mais également lors des fêtes familiales. Ici, cette <i>letra</i> fait référence aux pratiques des gitans habitant le quartier de Santa María à Cádiz.
5	<i>De los verdiales vengo Vengo de echarme una novia</i>	<i>Vengo de los verdiales (verdiales)</i> Bernardo el de los Lobitos, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>palo</i> : le <i>verdial</i> est un <i>palo</i> de la famille des <i>fandango</i> , caractérisé donc par un <i>compás</i> à trois temps. Il est originaire de Málaga.

137 Voir note précédente.

6	<p><i>Carmona tiene una fuente con catorce o quince cañas con un letrado que dice: ¡Viva el polo de Tobalo !</i></p>	<p><i>Carmona tiene una fuente (polo)</i> Niño de Almadén, 1958.</p>	<p>- Nom de <i>cante</i> : le <i>polo</i> est un <i>cante</i> relatif à la <i>soleá</i>. Il possède ainsi le même mode et le même <i>compás</i>.</p>
7	<p><i>De quien son esos machos</i> Con tanto rumbo Son de Pedro la Cambra Van pa Bollullos</p>	<p><i>Livianas (livianas)</i> Pepe de la Matrona, 1958.</p>	<p>- Allusion à l’histoire et/ou à la géographie du flamenco : le sévillan Pedro Lacambra (ici écrit la Cambra) était un célèbre contrebandier du XIX^e siècle, également chanteur et compositeur de <i>letras</i> flamencas et contemporain des premiers <i>cantaors</i> tels que El Planeta et El Fillo. Bullullos, commune de la province de Huelva, était alors une place forte de la contrebande.</p>
8	<p><i>De Lebrija a Sevilla</i> <i>Lleva el compás de los vientos</i> <i>Mi cante por siguiriya</i></p>	<p><i>De Lebrija a Sevilla (tangos de Cádiz)</i> Curro Malena y Manolo Sanlúcar, CD de 1990, « La cultura jonda, vol. 8 ».</p>	<p>- Vocabulaire propre au flamenco : on trouve ici le terme de <i>compás</i> précédemment évoqué. - Nom de <i>palo</i> : la <i>siguiriya</i> est un <i>palo</i> flamenco dont le <i>compás</i> alterne entre une mesure à 3/4 et une mesure à 6/8 sur le mode flamenco. Ses <i>letras</i> se caractérisent par une tonalité éminemment tragique. - Allusion à l’histoire et/ou à la géographie du flamenco : Lebrija et Sevilla, importantes villes portuaires reliées par le Guadalquivir, sont toutes deux d’importants lieux de développement du flamenco.</p>
9	<p><i>La palmera hacer compás yo he visto San Juan de Dios la palmera hacer compás cuando escuchaban Aurelio templarse para cantar</i> Cantiña y soleá por malagueña y por tiento por cantiña y soleá el siempre tocante de una forma genial</p> <p>Cuando Aurelio cantaba Toa la bahia Las palmeras bailaban Por alegrías</p> <p>Toa la via a cantaré Por Malagueña y por tiento Toa la via a cantarè</p>	<p><i>Alegrías (alegrías)</i> Juanito Villar, Paco Cepero, Enrique de Melchor, CD de 1990, « La cultura jonda, vol. 9 ».</p>	<p>- Vocabulaire propre au flamenco : on retrouve le terme de <i>compás</i>. - Noms de <i>palos</i> et de <i>cantes</i> : <i>cantiña</i>, <i>malagueña</i>, <i>tiento</i> et <i>soleá</i> désignent d’importants répertoires flamencos. - Allusion à l’histoire et/ou à la géographie du flamenco : cette <i>letra</i> fait sûrement référence au célèbre <i>cantaor</i> Aurelio Sellés (1887-1874). - Référence à la manière de pratiquer le flamenco : on perçoit dans cette <i>letra</i> notamment toute l’importance accordée au placement du chant, dans le flamenco.</p>

	<p>En memoria del maestro Que pa siempre Se lo fue</p>		
10	<p><i>Morón pone la guitarra</i> <i>Jerez ha puesto el compás</i> <i>Y Sevilla un sentimiento</i> <i>Y Triana pone lo demás</i></p>	<p><i>Bulerías,</i> José de la Tomasa, Pedro Peña, concert du 8 décembre 1996, 16h30 à la Cité de la musique (Frayssinet-Savy, 1996).</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vocabulaire propre au flamenco : on retrouve une nouvelle fois le terme de <i>compás</i>. - Allusion à l'histoire et/ou à la géographie du flamenco : Triana est un quartier de Séville où serait né le flamenco. Il reste encore aujourd'hui un des lieux emblématiques du flamenco.
11	<p><i>Canto con el corazón</i> <i>cuando canto granaína</i> <i>canto con el corazón</i> <i>porque yo sé que le gusta</i> <i>mi cante que es desilución</i> <i>la Virgen de las Angustias</i></p>	<p><i>Granaína (granaína)</i> Francisca Rosales, CD de 1997, « Cante de las Minas, vol. 2 ».</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Nom de palo : la <i>granaína</i> est un chant sans <i>compás</i> de la famille des <i>fandangos</i> et originaire comme son nom l'indique de Grenade. - Référence à la manière de pratiquer le flamenco : le chant flamenco est ici présenté comme un moyen d'expression des émotions.
12	<p><i>Con la guitarra en la mano</i> <i>Buscándose la vía</i> <i>Conocí yo a un buen gitano</i> <i>Cerca de la judería</i></p> <p><i>Su cantar estaba lleno</i> <i>De pura melancolía</i> <i>Recordaba a sus abuelos</i> <i>Cantando por bulerías</i></p>	<p><i>La Mancha de la mora</i> <i>(bulería)</i> José Mercé, CD de 1998, « Del Amanecer ».</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Nom de palo : la <i>bulería</i> est un <i>palo</i> festif, qui se déploie sur un <i>compás</i> de douze temps et qui englobe un répertoire important de <i>cante</i>. - Référence à la manière de pratiquer le flamenco : cette <i>letra</i> souligne le fait que le flamenco est un genre musical et chorégraphique traditionnel, qui se transmet par oralité, bien souvent au sein d'un cercle familial. Elle souligne également l'interdépendance du chant et de la guitare.
13	<p><i>Canta minerico canta</i> <i>y no pare de cantar</i> <i>canta minerico canta</i> <i>que me quiero</i> <i>al trino de tu taranta</i> <i>te escucho y me hace llorar</i></p>	<p><i>Minera, taranta y catagenera</i> <i>(minera)</i> Juanito Valderrama, CD de 2001, « Antología del festival nacional del cante de las minas, vol. 2 ».</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Nom de palo : la <i>taranta</i> est le <i>palo</i> principal des chants de mineurs, appelés <i>cantes de las minas</i>. Elle se caractérise par l'absence de <i>compás</i> et par des <i>coplas</i> narrant le quotidien et la détresse des mineurs. - Allusion à l'histoire et/ou à la géographie du flamenco : tout en témoignant de la réalité sociale des mineurs du XIX^e siècle, les <i>cantes de las minas</i> sont devenus un genre essentiel du flamenco. Ils ne cessent d'être interprétés et revisités par la création contemporaine flamenca.

14	<i>La guitarra está borracha el que la toca también y los que tocan las palmas no se pueden mantener</i>	De Belon (<i>bulería</i>) Tomasa la Macanita, CD de 2001, « La luna de Tomasa ».	<p>- Vocabulaire propre au flamenco : ici <i>palmas</i> ne désigne pas des « applaudissements » mais un véritable accompagnement rythmique du chant et de la guitare.</p> <p>- Référence à la manière de pratiquer le flamenco : le flamenco demande une très importante précision rythmique. Lorsque la concentration est absente comme cela semble être le cas ici, la performance ne peut se dérouler correctement.</p>
----	--	--	--



Le polo et la caña de la Antología del cante flamenco de Perico el del Lunar : enjeux de transcription, de traduction et de chantabilité

The Polo and the Caña of Perico el del Lunar's Antología del Cante Flamenco: Transcription, Translation and Singability Issues

Anne-Sophie RIEGLER¹³⁸

Membre associée d'EHIC, Université de Limoges
annesophie.riegler@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/408>

DOI : 10.25965/flamme.408

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Cet article porte sur deux des *cantes* de la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar (1958, 2007) : le « *Polo* » et la « *Caña* ». Ces *cantes* ont fait l'objet de transcriptions et de traductions collectives au cours de l'année 2020 au sein de l'atelier Trad. Cant. Flam. (Université de Limoges, EHIC). L'objectif du présent article est de justifier les choix de transcription et de traduction qui ont permis d'aboutir à des propositions stables, en donnant à voir le processus à l'œuvre dans le travail collectif, donc les difficultés rencontrées et les solutions envisagées, tout en y ajoutant des éléments de commentaires visant à discuter et/ou conforter ces choix et, le cas échéant, à en montrer certaines limites. La mise à l'épreuve de la chantabilité de la traduction constitue à cet égard une étape déterminante du processus.

Mots clés : *caña*, chantabilité, *polo*, traduction, transcription

Abstract: This paper focuses on two of the *cantes* of the Perico el del Lunar's *Antología del cante flamenco* (1958, 2007): the "Polo" and the "Caña". These *cantes* were transcribed and translated in 2020 by the Trad. Cant. Flam. workshop (Université de Limoges, EHIC). The purpose of this paper is to justify the transcription and translation choices which have led to stable proposals, by showing the process at work in the collective work, thus the difficulties encountered and solutions envisaged, while adding elements of individual commentary aimed at discussing and/or reinforcing these choices, and, where appropriate, showing some limits. Putting the translation to the test of its singability is a decisive step in the process.

Keywords: *caña*, *polo*, singability, transcription, translation

¹³⁸ **Anne-Sophie Riegler** est docteure en philosophie de l'Université de recherche Paris-Sciences-et-Lettres. Elle a soutenu en 2018 une thèse intitulée *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*. Ses recherches portent sur l'esthétique de la musique et de la danse, ainsi que sur la traduction du chant flamenco. C'est à ce titre qu'elle codirige l'atelier de traduction Trad. Cant. Flam. au sein du laboratoire EHIC, dont elle est membre associée. Ses recherches sont étroitement liées à sa pratique de la danse flamenca et du chant traditionnel. Elle enseigne par ailleurs la philosophie en sections d'arts appliqués.

Introduction

Cet article porte sur deux des *cantes*¹³⁹ de la *Antología del cante flamenco* de Perico el del Lunar¹⁴⁰ : le « *Polo* » et la « *Caña* », au titre évoquant les *palos*¹⁴¹ du même nom, classés dans l'anthologie parmi les *cantes matrices*, soit les « chants matriciels » ou « originels », considérés comme premiers et générateurs des autres¹⁴², et respectivement chantés par El Niño de Almadén¹⁴³ et Rafael Romero El Gallina¹⁴⁴. Ces *cantes* ont fait l'objet de transcriptions et de traductions collectives au cours de l'année 2020 au sein du télé-atelier Trad. Cant. Flam.¹⁴⁵ du laboratoire EHIC de l'Université de Limoges, avant d'être, pour partie d'entre eux, chantés dans leur traduction française lors du workshop qui s'est tenu à Limoges en septembre 2020¹⁴⁶. L'objectif du présent article est de justifier les choix de transcription et de traduction qui ont permis d'aboutir à des propositions stables, en donnant à voir le processus à l'œuvre dans le travail collectif, donc les difficultés rencontrées et solutions envisagées, tout en y ajoutant des éléments de commentaire individuels visant à discuter et/ou conforter ces choix, et, le cas échéant, à en montrer certaines limites.

Rappelons que le compromis qu'implique généralement tout travail de ce type a pris la forme, dans le nôtre en particulier, d'une recherche d'équilibre entre deux exigences et un désir : d'une part les exigences de fidélité au sens du texte et de poéticité, d'autre part le désir de chantabilité, conformément aux objectifs de l'atelier. Pour tendre vers ces objectifs, ont été mobilisés des éléments de nature variée : écoute du *cante*¹⁴⁷, bien sûr, mais aussi discussions linguistiques, littéraires, musicologiques, anthropologiques, et performances chantées des traductions.

Ainsi cet article présente-t-il l'ensemble du processus de recherche selon l'ordre de ses trois temps : le premier, celui de la transcription, préalable nécessaire à la traduction de la poésie orale ; le deuxième, celui de la traduction proprement dite ; et le dernier, qui met la traduction à l'épreuve de sa chantabilité. Tout au long de ce parcours, nous nous efforcerons de montrer comment l'attention portée aux variantes, qu'elles soient enregistrées, transcrites, traduites, ou

139 Chants flamencos, par différence avec le *canto*, le chant en général.

140 En voir les présentations dans ce même numéro par Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart : « Est-il possible de chanter du flamenco en français » et « Charte de l'atelier Trad. Cant. Flam. ». Voir aussi l'article de Claude Worms, « Trois anthologies de cante flamenco : enjeux et équivoques ». On s'appuie ici sur la version de 1958 remastérisée en 2007..

141 Types de flamenco. Voir glossaire. Pour plus de détails, voir dans ce même numéro, Claude Worms, « Trois anthologies de cante flamenco : enjeux et équivoques »

142 Sur la légitimité de cette catégorisation, voir *infra*, section « Préalables ».

143 El Niño de Almadén, de son vrai nom Jacinto Antolín Gallego, né en 1899 à Almadén et mort en 1968 à Igualada, fait ses débuts de chanteur à l'adolescence avant de se produire régulièrement dans les *cafés cantantes* (« cafés-chantants ») de Madrid au cours des années 1920, où ses prestations alternent avec celles de Antonio Chacón. Il est connu pour sa grande maîtrise des *cantes mineros*, ces chants de la mine, où il a lui-même travaillé.

144 Rafael Romero, né en 1910 à Andújar et mort en 1991 à Madrid, danse et chante enfant dans les *ferias* et les *juergas* (« fêtes privées »), mais ne devient véritablement chanteur qu'en allant vivre à Madrid dans les années 1930. Perico el del Lunar devient alors l'un de ses maîtres, puis son guitariste attitré.

145 Voir la présentation des télé-ateliers dans ce numéro par Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart : « Est-il possible de chanter du flamenco en français ».

146 Workshop faisant suite à la journée d'étude « Traduire le chant flamenco », organisée par Anne-Sophie Riegler et Vinciane Trancart (EHIC), Université de Limoges, 24 et 25 septembre 2020. Programme en ligne : https://www.unilim.fr/ehic/wp-content/uploads/sites/24/2020/09/Programme-Flamenco-et-Traduction_09-2020.pdf

147 Les *polos* peuvent être écoutés à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=wQWVvAZuMs8>
Et la *caña* : <https://www.youtube.com/watch?v=jgmyFrRDnG4>

chantées sur le vif, a constitué un guide précieux. Mais avant d'entrer dans le détail de ce parcours, commençons par exposer deux remarques.

1. Préalables

• Quels usages pour les termes de *cante*, *copla* et *letra* ?

Le premier préalable à notre étude est d'ordre lexicologique et conceptuel. Sa portée s'étend au-delà du cadre de cet article, dans la mesure où il concerne les usages des termes de *cante*, *copla* et *letra* dans le champ du flamenco en général. Une rapide observation des langages ordinaire et spécialisé montre que ces usages sont multiples et porteurs d'ambiguïtés sémantiques. Au seuil de notre article qui sera amené à les mobiliser, il nous semble prioritaire d'en proposer une analyse et de justifier nos choix.

Ainsi un premier flottement provient-il d'une différence notable entre les langages écrit et oral : alors que le terme de *copla* est majoritaire à l'écrit¹⁴⁸, c'est en revanche celui de *letra* qui l'est à l'oral, en particulier chez les praticiens¹⁴⁹. Un deuxième flottement est lié, quant à lui, aux propriétés esthétiques du flamenco. Comme on sait, il existe une réelle différence, dans le flamenco comme dans toute musique de tradition orale, entre d'une part le texte tel qu'il est présent chez le chanteur à titre de représentation mentale, ou, dans certains cas, écrit, et d'autre part sa « diction¹⁵⁰ » en cours de performance. Ce point est traité de façon précise par Cristina Cruces Roldán (2004) dans son article « Decir el cante: la lírica popular al servicio de la música flamenca », qui s'ouvre sur le paradoxe selon lequel la poésie flamenca est certes l'objet d'infinies louanges, mais aussi et surtout de modifications fréquentes de la part de ses interprètes, lesquels, au moment de chanter, transforment de multiples façons la représentation mentale qu'ils ont du chant. En raison d'une telle intrication entre contraintes et libertés dans la pratique, le sens donné à certains des termes du lexique flamenco est souvent multiple, et donc, cause de confusions.

Pour preuve, on repère que le *cante* désigne à la fois la discipline du chant dans le flamenco (par différence avec le *toque*¹⁵¹ et le *baile*¹⁵² avec lesquels il forme un trio, ou un quatuor si l'on ajoute les *palmas*¹⁵³), le chant tel qu'il est réalisé en fait – dans son ensemble (donc comprenant plusieurs strophes) –, et son éventuelle transcription. De son côté, la *letra* désigne l'ensemble des paroles d'une seule strophe de chant, les paroles étant alors considérées sous l'angle littéraire¹⁵⁴. C'est le texte dans sa part fixe¹⁵⁵. Rappelons à cet égard qu'on distingue le *cantaor*, celui qui réalise la performance chantée, du *letrista*, qui, lui, compose la *letra* (Leblon, 1995, p. 154 et 158). Mais, par ailleurs, et par extension, comme la danse interprète le chant en cours de performance, on a aussi coutume de désigner par *letra* la partie de danse effectuée sur les

148 Entre autres innombrables exemples : Machado y Álvarez, [1881] 1999 ; Andrade De Silva, 1954, p. 6 ; Gómez, 1988 ; Tarby, 1992 ; etc.

149 Observation issue d'enquêtes de terrain en situations de transmission (cours de danse et de chant en France et en Espagne, avec des artistes espagnols, entre 2009 et 2019). Dans l'enseignement de la danse, l'usage veut qu'on parle de *letra* quand on travaille la partie de danse qui interprète le chant. Voir *infra*, note 18.

150 D'après l'expression consacrée « dire le chant », traduite d'après le titre de l'article de Cruces Roldán, 2004.

151 Voir glossaire.

152 Voir glossaire.

153 Voir glossaire.

154 Voir par exemple le vocabulaire de fin de volume de Leblon, 1995, p. 158 : « *Letra* : nom espagnol du texte d'une *copla*, autrement dit, des paroles d'un chant ou d'une chanson ». Voir glossaire.

155 Remarquons que l'ensemble des textes composés, donc écrits, ou retranscrits par le chanteur Antonio Campos dans son livre-disque *Escribiendo en el alfar* (2015) sont systématiquement présentés comme des « *letra[s]* ».

paroles du chant, ce qui met cette fois la *letra* en rapport avec l'action effectuée¹⁵⁶. Quant à la *copla*, celle-ci désigne la strophe en tant qu'elle est destinée à être chantée (Leblon, 1995, p. 155), mais aussi en tant qu'elle l'est effectivement. Ce dernier terme désigne donc un texte modifiable en cours de performance et comportant une certaine musicalité. Ajoutons encore que, une certaine musicalité étant souvent associée dans l'esprit des artistes à une *letra*, cela est susceptible de la rapprocher de la *copla*¹⁵⁷. Pour terminer, on peut aussi mentionner l'usage non flamenco du terme de *copla* : le couplet de chanson populaire, ce qui achève de noyer les significations du terme.

Au vu de ces nombreux flottements sémantiques, et pour des besoins de clarté et de simplicité, je me propose dans le cadre de cet article de réserver les termes aux usages suivants : la *copla* pour la version chantée et éventuellement transcrite – ici prime l'idée de performance – ; la *letra* pour la version transcrite et traduite – de cette façon l'accent est mis sur l'aspect stable du texte – ; enfin le *cante* pour l'ensemble des strophes d'un même *palo*, qu'il soit écrit ou chanté.

La transcription consistant à la fois en une version écrite du chant et en un reflet de la performance – puisque c'est une version écrite qui reprend littéralement les paroles « dites » –, elle constitue le moment où l'ambiguïté est à son acmé, celui où peuvent s'employer indifféremment *copla* et *letra*. Dès lors, s'il est juste de dire que les processus de transcription et de traduction ne font pas autre chose que permettre la transformation d'une *copla* en *letra*, l'objet de cette étude sera de montrer comment transformer, d'abord, les *coplas* des *polo* et *caña* en *letras*, et ensuite, les *letras* ainsi obtenues en strophes (françaises), mais de sorte que celle-ci puissent accéder au statut de chant – donc redevenir des *coplas*, ou, en français, ce que l'on pourrait se risquer à nommer des « couplets ».

● La parenté historique et esthétique entre *polo* et *caña*

Le deuxième préalable – méthodologique cette fois – est en rapport plus direct avec la spécificité de cet article. Il concerne le choix de traiter ensemble *polo* et *caña* au sein de cette étude bien qu'il s'agisse de deux *palos* distincts.

Commençons par reconnaître qu'il existe certes des différences esthétiques entre *polo* et *caña* qui justifient leur distinction. D'abord, la structure du chant est différente dans l'un et l'autre cas. Dans la *caña*, les *quejío*¹⁵⁸ et *paseillo*¹⁵⁹ ont lieu avant le chant, alors que dans le *polo*, tout commence directement par le chant, puis le *paseillo* intervient au milieu de la *letra* (le plus souvent, il y a deux séries de mélismes¹⁶⁰ : au milieu (après les deux premiers vers) et à la fin (après les quatre vers). Le style diffère, aussi : dans la *caña*, le style est plus retenu, alors que dans le *polo*, le style est légèrement plus vigoureux. Enfin, les *ayes* des *paseillos* sont différents.

On peut cependant considérer ces différences comme n'étant pas suffisamment significatives pour justifier un traitement séparé de ces deux *palos* présentant par ailleurs une grande

156 On trouverait par exemple un usage du terme en ce sens chez Arnaud-Bestieu et Arnaud, 2013, p. 203-204 : « *Letra* : C'est la strophe chantée (dont la dénomination exacte est *copla*). Dans la composition *flamenca*, les *letras* sont les moments chantés appelant une certaine logique d'interprétation chorégraphique (gestuelle, accentuation...) ». Voir *supra*, note 11.

157 Voir *supra*, note 18.

158 Cri du chanteur qui a habituellement lieu en début de morceau.

159 Groupe de cinq ou six *ayes* (les *ayes* désignent les cris du chanteur formés par la répétition du « ¡Ay! ». Ils servent à placer la voix et/ou à exprimer la souffrance).

160 Étirement d'une même syllabe sur plusieurs notes proches les unes des autres.

parenté¹⁶¹. Comme on va s'efforcer de le montrer, cette dernière pourrait être à la fois historique et esthétique.

Quelle est l'histoire du *polo* et de la *caña* ? Il semblerait que l'on trouve les premières mentions littéraires du *polo* dès le dernier tiers du XVIII^e siècle. Il s'agit déjà d'une forme à la fois musicale et chorégraphique : on chante et on joue un *polo* pour accompagner la danse du même nom. Il est d'abord mentionné en 1773 dans les *Cartas marruecas* (Lettre VII) de José Cadalso¹⁶², puis en 1779 dans *La Quincaida* du comte de Noroña¹⁶³. D'après Lola Fernández Marín (2009, p. 58-59), à partir de la fin du XVIII^e siècle, certains compositeurs espagnols l'incluent dans leurs œuvres scéniques (arias d'œuvres lyriques de type opérettes : *tonadillas*, *zarzuelas*), d'où l'existence de partitions de *polos*. L'œuvre la plus connue de cette époque est sans doute *El poeta contrabandista* (1804-1805) de Manuel García. Puis, de la deuxième moitié du XIX^e jusqu'au début du XX^e, on ajoute souvent le qualificatif de *gitano* ou *flamenco* au *polo* dans les œuvres de certains compositeurs, en référence à la manière dont les Gitans s'approprieraient ce *palo* (même si l'on possédait déjà des descriptions de *polo* gitan ou flamenco, notamment chez Noroña). C'est enfin le *Voyage en Espagne* de Charles Davillier, en 1862, qui en fait l'un des premiers *palos* à être relayés par la chronique et les récits de voyage, avec la *caña*. L'ensemble de ces discours fait donc apparaître que le *polo* était un *palo* connu dès la fin du XVIII^e siècle et très présent au XIX^e, notamment grâce aux interprétations des chanteurs El Planeta et Antonio Chacón. Mais il semble que le *polo* soit moins connu aujourd'hui : il s'est en effet produit un déclin au XX^e siècle, puis une redécouverte qui s'est traduite par quelques enregistrements à partir des années 1950 – notamment celui de notre anthologie. Quant à la *caña*, on la trouve mentionnée par Serafín Estébanez Calderón dans les *Escenas andaluzas* en 1847, justement aux côtés d'un *polo* chanté par El Planeta. On peut dire de la *caña* la même chose que du *polo* : on sait que des partitions existaient au XIX^e siècle, y compris avec accompagnement de piano. Les versions enregistrées les plus anciennes sont celles de El Tenazas et de La Rubia de Málaga¹⁶⁴. De nos jours, la *caña* fait partie des *palos* les plus fréquemment chantés, bien davantage que le *polo*.

Voyons à présent en quoi, selon les flamencologues, l'hypothèse d'une hybridation historique entre *polo* et *caña* a du sens. Il faut commencer par reconnaître que la relation entre ces deux *palos* (et d'autres) a jusqu'ici fait l'objet d'hypothèses concurrentes dont il demeure difficile de savoir si l'une est plus plausible que l'autre. À titre d'exemple, il a été avancé que le *polo* pourrait n'être qu'une variante de la *rondeña* (Gamboa, 2005, p. 455sq)¹⁶⁵, ou bien de la *soleá* (Andrade de Silva, 1954, p. 53)¹⁶⁶. Mais, d'après Faustino Nuñez¹⁶⁷, le *polo* pouvait désigner au XIX^e un air à danser, comme le *jaleo*¹⁶⁸, auquel il est souvent associé. Par ailleurs, le *polo* pourrait aussi provenir d'une importation via Cadix d'airs américains (du sud) (García Matos,

161 Hypothèse défendue par de nombreux flamencologues. Voir par exemple Leblon, 1995, p. 160.

162 Un vieux Gitan, Tío Gregorio, chante un *polo*, dansé par Preciosilla. Un jeune dit : « ...*en sabiendo leer un romance y tocar un polo, ¿para qué necesita más un caballero?* »

163 Il s'agit d'un poème épique dans lequel apparaissent certains styles musicaux flamencos ou pré-flamencos, ainsi que les sévillanes. La mention d'un « *quejumbroso polo agitanado* » implique que le *polo* ne serait pas gitan au départ, mais seulement « gitanisé » (*agitanado*).

164 On peut les écouter à l'adresse suivante : <http://www.flamencopolis.com/archives/242>, consulté le 2 mars 2021.

165 La *rondeña* est un *palo* flamenco.

166 Andrade de Silva va même jusqu'à faire de la *soleá* l'origine du *polo*. La *soléa* est un *palo* flamenco.

167 Voir les articles du blog de Faustino Nuñez sur le sujet :

<http://elafinadordenoticias.blogspot.com/search?q=POLO>, consulté le 2 mars 2021.

Sur la parenté entre le *polo* et le *jaleo*, voir aussi : Castro Buendía, 2013.

168 *Palo* flamenco.

1984, p. 65 ; Callealta Barroso, 2011-2021, p. 12 ; Worms, 2011 ; Castro Buendía, 2014, p. 4-5). Enfin, qu'une synthèse successive des différents genres se soit produite n'est pas non plus à exclure. Quant à la *caña*, celle-ci est parfois assimilée à la mère du chant, comme c'est le cas dans notre anthologie (Andrade de Silva, 1954, p. 51)¹⁶⁹ ; ou, selon une version plus modérée, appartiendrait au tronc des chants primitifs (Estébanez Calderón, 1847) ; ou encore, serait seulement apparentée à la *soleá* et la *toná*¹⁷⁰. Dans ce dernier cas, pour certains c'est la *caña* qui a engendré la *soleá*, pour d'autres c'est le contraire. Enfin, la *caña* pourrait rappeler certaines propriétés de la musique arabe (Andrade de Silva, 1954, p. 51). Par conséquent, on le voit : la question de l'origine de nos deux *palos* est marquée par une grande incertitude. Mais on peut être attentif au fait qu'une dernière hypothèse conçoit le *polo* comme une dérivation de la *caña* (Estébanez Calderón, 1847 ; Mairena et Molina, [1971] 2004). Le *polo* pourrait en effet n'avoir jamais existé comme *palo* à part entière et n'être rien d'autre qu'une variante, créée par le chanteur du XIX^e siècle Curro Durse, de la *caña*. Ainsi peut-on s'acheminer vers le choix d'un traitement conjoint des *polo* et *caña* dans cet article.

Ce sont cependant les propriétés esthétiques communes à ces deux *palos* qui vont achever de nous conforter dans ce choix. Les principales sont au nombre de cinq : 1) *polo* et *caña* partagent le même *compás*¹⁷¹, qui est également celui de la *soleá*¹⁷² : douze temps (alternant sous-cellules binaires et ternaires) ; 2) ils partagent le même mode musical : le mode phrygien ou mode de mi (Fernández Marín, [2004] 2005, p. 61-65 et 103)¹⁷³ ; 3) comme on l'a vu, il y a dans les deux cas présence d'un *paseillo* ; 4) ils présentent une même métrique : quatre vers octosyllabiques, dont les deuxième et quatrième riment en assonance, avec parfois reprise de certains vers ; enfin 5) on chante parfois les mêmes *coplas* et *machos*¹⁷⁴ de manière interchangeable dans l'un ou l'autre *palo*, comme le montrent les variantes répertoriées plus bas¹⁷⁵. Il existe donc une forme d'hybridité stylistique susceptible de mettre fréquemment à mal la distinction entre *polo* et *caña*. Une conséquence en est que *polo*, *caña* et même *soleá* sont parfois chantés l'un après l'autre au sein d'un même *cante*¹⁷⁶. Ainsi trouve-t-on des *cantes* chantés dans un style de *soleá* avec les *ayes* de la *caña* ou du *polo*. Rappelons aussi que la *soleá* dite *apolá*¹⁷⁷ se définit comme un mixte de *soleá* et de *polo* par lequel il est parfois d'usage de terminer les *caña*, *polo* et *malagueña*¹⁷⁸. C'est d'ailleurs le cas dans le *polo* de notre anthologie : Guillermo Castro Buendía (2014, p. 39-40) rappelle que la deuxième *letra* ou *cante de remate*¹⁷⁹ n'est autre qu'une *soleá apolá*, celle qu'on attribue traditionnellement à Silverio Franconetti. Ainsi, pour

169 Tomás Andrade de Silva l'assimile au « chant originel par excellence ». Et notre anthologie la classe parmi les chants « matriciels ». Voir *supra*, Introduction.

170 La *toná* est un *palo* flamenco.

171 Cellule rythmique comprenant un nombre invariable de pulsations, un ou plusieurs systèmes d'accentuations fixées d'avance, plus ou moins définie par un tempo, et vouée à se répéter. Voir glossaire.

172 Le *compás* se compose de 12 temps, généralement accentués sur les temps 12, 3, 6, 8 et 10 (voir *infra*, schéma 15).

173 La *caña* est en mode phrygien mineur, mais le *polo* en mode phrygien avec tierce majeure, ce qui explique la différence de style signalée plus haut.

174 Vers accolés à une *letra* et qui la prolongent de façon comparable à un refrain (aussi appelé *estribillo*).

175 Voir *infra*, tableau 2.

176 Pensons par exemple à une performance de Diego Clavel avec Antonio Carrión (<https://www.youtube.com/watch?v=Y88XqYepae0&lc=z132ihsjexi5j1col04ce34yzzq3vznxobk>), qui au début de son chant précise qu'il souhaite chanter un peu de *soleá* en commençant sa *caña* ; et les accords de la guitare sont alors ceux de la *soleá*.

177 Style de *soleá*.

178 La *malagueña* est un *palo* flamenco.

179 Chant qui donne le « coup de grâce », c'est-à-dire qui termine le morceau.

l'ensemble de ces raisons, nous étudierons conjointement ici les enjeux de transcription, de traduction et de chantabilité, des *polos* et *caña* issus de notre anthologie.

2. Enjeux de transcription

Dans une première partie, je vais montrer comment et pourquoi ont été effectués les choix de transcription par l'atelier Trad. Cant. Flam., en traitant successivement des trois *coplas* de *polo* et *caña*, numérotées [1], [2] et [3] dans la suite. Le problème qui se pose à cette étape du travail est le suivant : comment établir une transcription du chant flamenco si ce dernier est bien, comme le dit Cruces Roldán (2004), l'objet paradoxal certes de louanges mais aussi de modifications de la part de ses interprètes ? Autrement dit, quelle version écrite stable retenir ou construire si, au moment de la performance, des variantes sont toujours susceptibles de venir la perturber ? Comme on le verra, pour répondre à ces questions, l'étude des variantes à la fois enregistrées et transcrites se révèle fort utile.

On trouvera ci-après un tableau récapitulatif des versions effectivement chantées dans notre anthologie, des transcriptions adoptées par Tomás Andrade de Silva dans le livre d'accompagnement de l'anthologie éditée en France en 1954, puis dans le livret du CD édité en Espagne en 1998, et celles finalement choisies par l'atelier. On peut observer que nos transcriptions sont relativement proches de celles de Tomás Andrade de Silva, à quelques détails lexicaux et typographiques près. Je m'en explique immédiatement après.

● Présentation des transcriptions de l'atelier Trad. Cant. Flam.

Tableau 1 : transcription des *coplas* [1], [2] et [3]¹⁸⁰

Version chantée de la <i>Antología del cante flamenco</i>	Transcription du livre d'accompagnement du disque ¹⁸¹	Transcription du livret du CD ¹⁸²	Transcription de l'atelier Trad. Cant. Flam.
<p><i>Polos del Niño de Almadén</i></p> <p>[1] Carmona tiene una fuente ay con catorce, con catorce o quince caños con un letrado que dice ay que y viva el polo, viva el polo de Tobalo</p> <p>[2] Toítos le piden a Dios ay la salú y la libertá y yo le pido la muerte y no me la quiere mandar. Toítos le piden a Dios ay la salú y la libertá.</p>	<p>« <i>Polo natural</i> »</p> <p>Carmona tiene una fuente con catorce ó quince caños con un letrado que dice: «Viva el Polo de Tobalo».</p> <p>Toítos le piden a Dios la salud y la libertad. Y yo le pido la muerte y no me la quiere dar.</p>	<p>« <i>El polo</i> »</p> <p>Carmona tiene una fuente con catorce o quince caños con un letrado que dice: «Viva el polo de Tobalo».</p> <p>Toítos le piden a Dios la salud y la libertad; y yo le pido la muerte y no me la quiere dar.</p>	<p><i>Letras de polo et soleá apolá</i></p> <p>Carmona tiene una fuente con catorce o quince caños con un letrado que dice: «viva el polo de Tobalo».</p> <p>Toítos le piden a Dios la salú y la libertá; y yo le pido la muerte no me la quiere mandar.</p>
<p><i>Caña de Rafael Romero</i></p> <p>[3] A mí me pueden mandar, ay mandar a servir a Dio, a servir a Dio y al rey pero dejar a tu persona, ay a tu persona no me lo man, eso no lo manda la ley pero dejar a tu persona (ay arsa y viva Ronda, reina de los cielos), no me lo manda, no me lo manda la ley.</p>	<p>« <i>La caña</i> »</p> <p>A mí me pueden mandar a servir a Dios y al Rey, Pero dejar a tu persona no me lo manda la Ley.</p> <p>Arsa y viva Ronda reina de los cielos eso no me lo manda la Ley.</p>	<p>« <i>La caña</i> »</p> <p>A mí me pueden mandar a servir a Dios y al rey. Pero olvidar tu persona (arsa y viva Ronda, reina de los cielos), no me lo manda la ley.</p>	<p><i>Letra de caña</i></p> <p>A mí me pueden mandar a servir a Dios y al rey. Pero dejar a tu persona no me lo manda la ley. (Arsa y viva Ronda, reina de los cielos).</p>

180 Tout au long de cette partie, le surlignement en gras met en valeur les différences entre les versions.

181 Andrade De Silva, 1954, p. 54 pour les *polos* et p. 52 pour la *caña*. Les titres entre guillemets sont ceux donnés par l'auteur.

182 Livret du CD de la réédition de 1998 par Hispavox. Les titres entre guillemets sont ceux donnés par l'auteur.

• Transcription de la première *copla* de *polo*

On peut observer que la transcription de l'atelier a négligé des éléments qu'on entend pourtant dans l'enregistrement de la *copla* [1] : deux répétitions (« *con catorce* », « *viva el polo* ») et des ajouts (« *ay* », « *que* », « *y* »). Les raisons en sont, d'abord, que ces ajouts résultent de choix propres à un chanteur, lesquels peuvent varier d'un chanteur à l'autre ; ensuite, qu'ils sont variables d'une performance à l'autre, y compris pour un même chanteur ; et, enfin, que les négliger ne change en rien le sens de la *copla*, puisqu'il s'agit d'éléments soit déjà formulés dans le texte, soit dépourvus de sens en eux-mêmes. Ces éléments ne constituent donc en rien des conditions nécessaires à l'établissement de la version stable de la *letra*.

Si l'on s'intéresse à présent aux variantes enregistrées, on observe le même phénomène d'ajout (« *ay* », « *que* », « *ay que* »), mais aussi celui de suppression, dont on peut à nouveau conclure qu'il est contingent et n'affecte en rien le sens de la *copla*, comme le montre le tableau d'un échantillon d'enregistrements ci-dessous.

Tableau 2 : variantes enregistrées de la *copla* [1]

<p>Juanito Valderrama (1965 et 1968)¹⁸³ / El Cabrero (1994)¹⁸⁴</p> <p>Carmona tiene una fuente (que) con catorce, con catorce o quince caños con un letrero que dice que viva el polo, viva el polo de Tobalo</p>	<p>Antonio Molina (1983)¹⁸⁵</p> <p>Carmona tiene una fuente Carmona tiene una fuente con catorce o quince caños</p>	<p>Roque Montoya Jarrito (1987)¹⁸⁶</p> <p>Carmona tiene una fuente que con catorce, con catorce o quince caños con un letrero que dice que viva el po(lo), viva el po(lo) de Toba(lo)</p>
<p>Roque Montoya Jarrito (2017)¹⁸⁷</p> <p>En Carmona hay una fuente que con catorce, con catorce o quince caños con un letrero que dice que viva el polo, viva el polo de Tobalo. Con un letrero que dice ay arsa y viva Ronda reina de los cielos viva el pó, viva el polo de Tobalo.</p>	<p>Pericón de Cádiz (2017)¹⁸⁸</p> <p>En Carmona hay una fuente con catorce, con catorce o quince caños con un letrero que dice ¡viva el pueblo, viva el pueblo soberano! Ay con un letrero que dice ¡ay arsa y viva Ronda reina de los cielos! ¡Viva el pueblo, y viva el pueblo soberano !</p>	

183 *Antología del Flamenco*, vol. 2, Iswdigital, 1965, et *Historia del cante flamenco*, Belter, 1968 : <https://www.youtube.com/watch?v=a9EU2icCWEY> (1'06).

184 Avec Paco del Gastor, *París '94*, Altafonte Music, 1994. Titre : « La fuente de Carmona » : <https://www.youtube.com/watch?v=WOSZX8zA5Dk>

185 *Antonio Molina*, Doblón, 1983. Titre : « Carmona tiene una fuente » : <https://www.youtube.com/watch?v=1ZY7uNA7M58>

186 *Antología de Cantaores Flamencos*, vol. 7, EMI, 1987 : <https://www.youtube.com/watch?v=ZngDXr4vWmg> (0'46). Les (lo) finaux sont presque inaudibles.

187 *Antología del Cante*, Magnesound, 2017. Titre : « En Carmona Hay una Fuente » : <https://www.youtube.com/watch?v=fOqnNomq488>

188 *Maestros del Cante Flamenco*, Calle Mayor, 2017. Titre : « En Carmona Hay una Fuente » : <https://www.youtube.com/watch?v=x7-4RncP8ec>

On peut simplement repérer qu'on trouve dans les deux dernières *letras* l'ajout du *macho* qui est présent dans la *caña* de notre anthologie. Là encore, le négliger paraît être une bonne option, dans la mesure où sa présence se révèle variable – en particulier, il n'est pas chanté dans notre enregistrement. On peut néanmoins en retenir un certain indice de l'hybridité stylistique déjà évoquée plus haut¹⁸⁹. En effet, cette *copla* est présentée dans l'enregistrement de Pericón de Cádiz comme étant la *caña* de Curro el Dulce, et non un *polo* comme c'est le cas dans notre anthologie.

Si l'on se penche cette fois sur certaines variantes transcrites de la même *copla*, celles-ci comportent quelques variantes qui sont encore plus minimales, et présentent beaucoup de points communs avec les versions enregistrées, ce qui fait donc apparaître un noyau commun.

Tableau 3 : variantes transcrites de la *copla* [1]

Fernando el de Triana (1935) / Molina ([1965] 1989, p. 119)	Danielle Dumas (1973, p. 188-189)	Alain Gobin (1975, p. 59)
En Carmona hay una fuente con catorce o quince caños con un letrado que dice: « ¡Viva el polo sevillano ! »	Carmona tiene una fuente con catorce o quince caños con un letrado que dice: ¡qué viva el polo de Tobalo!	En Carmona hay una fuente Con catorce quince caños Con un letrado que dice: «Viva el Polo de Tobalo».

C'est certainement la première transcription qui présente la variante la plus importante : elle se réfère à un autre type de *polo* : « *el polo sevillano* » (c'est-à-dire sévillan), mais cela n'influence pas la transcription puisque notre enregistrement fait bel et bien allusion au *polo de Tobalo* et que c'est cette dernière version qui est en outre la plus fréquemment transcrite.

On trouve également une variante intéressante dans les première et troisième *letras*, celles de Fernando el de Triana et d'Alain Gobin, fidèles à celle de Pericón de Cádiz : « *En Carmona hay una fuente* », en lieu et place de « *Carmona tiene una fuente* ». À nouveau, il n'y a pas d'intérêt à le prendre en compte pour notre transcription, non seulement parce que ce n'est pas ce que dit le texte chanté, mais aussi parce que c'est la deuxième version qui semble la plus fréquente au vu de l'échantillon étudié.

Ainsi notre transcription est-elle quasiment semblable à celle du livret du CD de 1998, hormis l'absence de majuscule à « *viva* », au dernier vers, qui nous semble justifiée par le fait que la phrase se poursuit, et que le terme est précédé de simples deux points (« : »).

● Transcription de la deuxième *copla de polo*

Pour ce qui est de la deuxième *copla de polo* [2], là encore on peut trouver quelques variantes obéissant aux mêmes principes d'ajout et/ou de suppression de syllabes, mots, expressions, *eyes* ou « *que* », ou encore, parfois, de substitution d'un mot par un autre. Mais ce qui est ici spécifique, c'est la présence d'andalousismes (« *Toíto* », « *Dio* », « *salú* », « *libertá* »), comme on peut l'observer dans certains des enregistrements indiqués dans le tableau 4.

189 Voir *supra*, section « Préalables ».

Tableau 4 : variantes enregistrées de la *copla* [2]

<p>Juanito Valderrama (1965 et 1968)¹⁹⁰</p> <p>Toíto le piden a Dio la salú y la libertá y yo le pió la muerte no me la quiere mandar.</p> <p>Toíto le piden a Dio la salú y la libertá.</p>	<p>Antonio Molina (1983)¹⁹¹</p> <p>(Toítos) le piden a Dio ay la salú y la libertá y yo le pido la muerte no me la quiere mandar.</p> <p>Toítos le piden a Dio la salú y la libertá.</p>	<p>Roque Montoya Jarrito (1987)¹⁹²</p> <p>To(do) el mundo le pide a Dio la salú y la libertá y yo le pi(d)o la muerte y no me la quiere dar (ou mandar?).</p> <p>To(do) el mundo le pide a Dio la salú y la libertá. Toíto le piden.</p>
<p>Carmen Linares¹⁹³ / Talegón de Córdoba¹⁹⁴ / Juan Reina¹⁹⁵</p> <p>(Toítos) le piden a Dio ay la salú y la libertá y yo le pido la muerte no me la quiere mandar.</p> <p>Toítos le piden a Dio la salú y la libertá.</p>	<p>Manuel Ruizo (2014)¹⁹⁶</p> <p>Toíto le piden a Dio la salú y la libertá y yo le pido la muerte y no me la quiere mandar.</p> <p>Toíto le piden a Dio la salú y la libertá.</p>	

Il en va de même dans les variantes transcrites du tableau 5.

Tableau 5 : variantes transcrites de la *copla* [2]

<p>Ricardo Molina ([1965] 1989, p. 125)¹⁹⁷</p> <p>«Toítos» le piden a Dios la salud y la libertad, y yo le «pío» la muerte no me la «quíe» mandar.</p>	<p>Mario Bois ([1985] 2016, p. 90)</p> <p>Toítos le pien a Dío la salú y la libertá y yo le pío la muerte no me la quié manda.</p>
--	---

On pourrait se demander pourquoi avoir gardé dans la transcription de l'atelier les andalousismes « *Toítos* », « *salú* » et « *libertá*¹⁹⁸ » alors même que la charte de l'atelier stipule que, pour des questions de lisibilité, on aspire à privilégier les normes morphosyntaxiques de l'espagnol contemporain. Ce qui motive le choix de « *Toítos* », c'est, premièrement, la

190 *Antología del Flamenco*, vol. 2, Iswdigital, 1965, et *Historia del cante flamenco*, Belter, 1968 : <https://www.youtube.com/watch?v=a9EU2icCWEY> (1'06).

191 *Antonio Molina*, Doblon, 1983. Titre : « Carmona tiene una fuente » : <https://www.youtube.com/watch?v=1ZY7uNA7M58>

192 *Antología de Cantaores Flamencos*, vol. 7, EMI, 1987 : <https://www.youtube.com/watch?v=ZngDXr4vWmg>

193 La *copla* est utilisée comme *macho* de *caña* (fin de l'*escobilla* : longue partie virtuose de percussion des pieds du danseur). Carmen Linares chante pour Carmen Mora : <https://www.youtube.com/watch?v=oDuYhnbvbmXg>

194 Il chante pour Manuela Vargas : <https://www.youtube.com/watch?v=SSEi0czv6Y0>

195 Il chante pour Milagros Mengíbar : <https://www.youtube.com/watch?v=LMBN-tNnNZg>

196 *Tertulia flamenca* « Los Jartibles », dîner de Noël : <https://www.youtube.com/watch?v=xAB75W4VNo8> (une *tertulia* est une réunion).

197 Mais la *letra* est classée dans les *soleares*, *tangos*, *bulerías* et *cantiñas*.

198 Dans ce cas, conformément aux règles de l'atelier, les mots sont indiqués en italique.

prévalence de cette forme à la fois dans les enregistrements et dans les transcriptions déjà existantes, et, deuxièmement, le fait que celle-ci comporte une nuance affective par rapport au simple *Todos* : le suffixe « *ítos* » de *Toítos* est formé par élision du O et du S finaux de « *Todos* » (qui donne d'abord *todítos*), ainsi que du D – cet amuïssement correspondant à la prononciation andalouse. Le suffixe joue bien ici le rôle de diminutif. On peut encore ajouter qu'on ne trouve jamais « *Toditos* » pour autant, ni dans les enregistrements, ni dans les versions transcrites, car ce terme serait trop long eu égard aux contraintes musicales. Le choix de garder cet andalousisme paraît donc s'imposer. Pour ce qui est de « *salú* » et de « *libertá* », la prononciation andalouse modifie la métrique dans la mesure où il y a synalèphe¹⁹⁹ entre « *salú* » et « *y* ». Conserver l'andalousisme permet d'obtenir un octosyllabe, donc un vers de même mesure que les autres vers de la strophe, ce qui contribue à l'unité de celle-ci. On choisit donc de privilégier la régularité métrique.

Quelques mots supplémentaires s'imposent pour rendre compte de la transcription du dernier vers. D'abord, le « *y* » de la version enregistrée de notre anthologie et des livrets est supprimé, dans la mesure où il correspond à un élément très contingent et n'apportant rien au sens du texte. Ensuite, contrairement aux deux transcriptions de Tomás Andrade de Silva (1954), la nôtre fait le choix de conserver le « *mandar* » chanté par El Niño de Almadén, plutôt que d'opter pour le « *dar* », finalement moins fréquent au vu de l'échantillon des variantes étudié (voir tableaux 4 et 5). Ce dernier choix conforte par ailleurs celui de ne pas conserver le « *y* » en début de vers car cela permet d'obtenir un octosyllabe, comme cela est aussi le cas des autres vers de la strophe. Une certaine régularité métrique est ainsi conservée. Enfin, la ponctuation (« ; ») vise à conserver la continuité de la phrase sur toute la *letra*.

● Transcription de la *copla* et du *macho* de *caña*

Au sujet de la dernière *copla* [3], rappelons qu'il y a en réalité deux parties dans ce *cante* : la *copla* proprement dite, et le *macho*. J'en traiterai successivement.

Cette *letra*, sans doute la plus connue des *letras* de *caña*, est parfois appelée « *letra* de Chacón » par ceux qui considèrent que ce dernier est le principal responsable de son succès (d'après José Bas Vega, cité dans : Ríos Ruiz, 1997, p. 114). D'après José Manuel Gamboa (2005, p. 491), c'est précisément Perico el del Lunar, élève de Chacón, qui a récupéré cette *letra* (avec son *macho*) pour l'enseigner à Rafael Romero et la faire figurer dans son anthologie.

Une question qui se pose concernant cette *copla* est celle de savoir pourquoi a été retenu dans le livret le verbe *olvidar* et non *dejar*, alors même que l'enregistrement dit *dejar*. On peut avancer deux arguments pour justifier ce choix. Le premier est une certaine présence de *olvidar* dans les variantes (voir en particulier la variante de Chano Lobato dans le tableau 8) : ce verbe fait partie des formes en usage avec *dejar* (*a tu persona* ou *tu querer*) et *apartarme* (*de ti* ou *de tu persona*), comme le montrent les variantes répertoriées ci-après. Le deuxième est la proximité de sens entre ces différentes expressions : il s'agit à chaque fois de laisser l'autre de côté, que ce soit en l'oubliant, en le quittant ou se séparant de lui. On peut même aller jusqu'à dire que ce choix pourrait ne pas avoir de grande incidence sur la traduction. Pour autant, je fais ici le choix de conserver *dejar* et non *olvidar*, contrairement à ce qu'indique le livret. Cette forme, d'abord, est celle de l'enregistrement. De plus, elle est plus fréquente que les autres (notons par ailleurs que le verbe *olvidar* est finalement très peu fréquent dans l'échantillon étudié). Enfin, elle correspond à la version connue de la fameuse *letra* dite « de Chacón », et

199 La synalèphe est la fusion en une seule syllabe de deux voyelles qui se trouvent en contact à l'intérieur d'un même vers, l'une des voyelles se situant à la fin d'un mot et l'autre au début du mot suivant.

que l'on peut considérer comme une version « canonique ». Notre transcription est donc la même que celle de Manuel Ríos Ruiz (voir tableau 7).

Tableau 6 : variantes enregistrées de la *copla* [3]

<p>El Mochuelo²⁰⁰</p> <p>A mí me pueden mandar a mí me pueden mandar a servir a Dio y al rey pero dejar tu querer ay no lo manda la ley. Ay a mí me pueden mandar</p>	<p>Manolo Caracol (1973)²⁰¹</p> <p>Y a mí me pueden mandar, a mi me pueden mandar y a servir a Dio, a servir a Dio y al rey pero dejar tu querer, pero dejar tu querer eso no lo manda, eso no lo manda la ley. ¡Arsa y viva Ronda reina de los cielos que se ponga ay que se ponga en mi lugar!</p>	<p>Curro Lucena (1993)²⁰²</p> <p>Pero dejar a tu persona arsa y viva Ronda reina de los cielos no me lo manda, no me lo manda la ley</p>
<p>Enrique Morente (1994)²⁰³</p> <p>A mí me pueden mandar, ay mandar a servir a Dio, a servir a Dio y al rey pero dejar a tu persona, a tu persona eso no lo manda, eso no lo manda la ley. Que ay arsa y viva Ronda reina de los cielos eso no lo manda, ay eso no lo manda la ley.</p>	<p>Arcángel (2009)²⁰⁴</p> <p>A mí me pueden mandar, ay mandar y a servir a Dio, y a servir a Dio y al rey pero apartarme de tu persona, de tu persona y eso no lo manda, y eso no lo manda la ley.</p>	

200 On peut l'écouter en ligne à l'adresse suivante : <http://www.flamencopolis.com/archives/242>
Il s'agit d'une interprétation de la *jabera* (*palo flamenco*) del Negro par El Mochuelo en 1907, laquelle commence par la *letra* de notre *caña*.

201 *La Voz del Pueblo*, La Salvaora, EMI music, 1973 : <https://www.youtube.com/watch?v=BzdPawrY9r8>

202 *Peña* de Ronda, 12/11/1993 : <https://www.youtube.com/watch?v=BBuFFCeWlo8> (une *peña* est une association culturelle permettant la rencontre et l'échange entre les *aficionados*).

203 Enrique Morente avec Juan et Pepe Habichuela, émission « Fiebre de Sur », 1994 : <https://www.youtube.com/watch?v=tXUz671-wLQ>

204 Arcángel, avec Miguel Ángel Cortes, Festival d'Aix-en-Provence, 2009 : <https://www.youtube.com/watch?v=bGTH7bmduWM>

Tableau 7 : variantes transcrites de la *copla* [3]

<p>José Carlos de Luna ([1926] 1942, p. 25-26)²⁰⁵</p> <p>Me van a yamar a mí a serví a Dios y al Rey; ¿pero apartarme de ti? ¡Eso no lo manda la ley!</p>	<p>Tomás Andrade de Silva (1954, p. 52)</p> <p>A mí me pueden mandar a servir a Dios y al Rey, pero dejar a tu persona eso no lo manda la Ley. Arsa y viva Ronda reina de los cielos eso no lo manda la Ley.</p>	<p>Antonio Mairena ([1971] 2004, p. 248), Ricardo Molina ([1965] 1989, p. 119), Juan Alberto Fernández Bañuls et José María Pérez Orozco (1983, p. 256)</p> <p>A mí me quieren mandar a servir a Dios y al Rey pero apartarme de tu persona eso no manda la ley.</p>
<p>Jacques Durand (1993, p. 68)</p> <p>A mí me quieren mandar a servir a Dios y al rey pero apartarme de tu persona eso no lo manda la ley.</p>	<p>Manuel Ríos Ruiz (1997, p. 114)</p> <p>A mí me pueden mandar a serví a Dios y al rey, pero dejar a tu persona eso no lo manda la Ley.</p>	<p>José Manuel Gamboa (2005, p. 491)</p> <p>A mí me pueden mandar a servir a Dios y al Rey, pero dejar a tu persona eso no lo manda nadie</p>

Concernant le *macho* à présent, signalons qu’il en existe aussi des variantes, enregistrées et/ou transcrites, qui modifient soit le contenu du texte, soit la place du *macho* dans le *cante*, comme cela apparaît dans le tableau ci-après.

205 Carlos de Luna prête cette *letra* au *polo*. Avec le *macho* suivant : *Me rebelo / a no mirarte y hablarte. / Sin el briyo de tus ojos, / sin los rayos de tu pelo, / no hay só.*

Tableau 8 : variantes enregistrées et transcrites du *macho*

<p>José Carlos de Luna ([1926] 1942, p. 25-26)</p> <p>Viva Ronda reina de los cielos flor de Andalucía quien no t'ha visto que se ponga aquí.</p>	<p>Rafael Romero (1959)²⁰⁶</p> <p>Ay arsa y viva Ronda reina de los cielos vino el guarda Ay y vino el guarda</p>	<p>Antonio Mairena (2017)²⁰⁷</p> <p>Ay arsa y viva Ronda reina de los cielos compañerita mía no me lo manda la ley.</p>
<p>Chano Lobato²⁰⁸</p> <p>Si yo pudiera olvidarte, ay olvidarte Ay seguro, seguro de que yo lo hiciere</p> <p>Ay todo el mundo le pide a Dio²¹⁰ la salú la libertá ay que yo le pido la muerte no me la quiere todo el mundo le pide a Dio ay que la salú y la libertá ay que arsa y viva Ronda reina de los cielo ay no me lo manda ay no me lo manda la ley</p>	<p>Enrique Morente (1988 et 1990)²⁰⁹</p> <p>Que ay arsa y viva Ronda, reina de los cielos, con la vergüenza, ay con la vergüenza, en la cara.</p>	

On pourrait tout d'abord se demander s'il faut faire figurer le *macho* dans la transcription, au vu, d'une part, du nombre de variantes qu'il présente, et, d'autre part, du fait qu'il n'est pas systématiquement chanté. Dans *Mundo y formas del cante flamenco* ([1971] 2004), Antonio Mairena et Ricardo Molina évoquent ce *macho* (également présenté comme un *estribillo*) en se référant à José Carlos de Luna lequel affirme dans *De cante grande y cante chico* ([1926] 1942, p. 24)²¹¹ que le *macho* fait suite à notre *copla* (voir tableau 8). Et les auteurs précisent justement qu'ils n'ont jamais entendu quiconque le chanter ni en avoir connaissance. On pourrait également ajouter que ce type de *macho*, qui comprend un lieu (Ronda), sert souvent d'adresse, d'appel à la connivence, voire de flatterie, à l'égard de ceux qui écoutent le chant (habitants de

206 Rafael Romero, avec Perico el del Lunar : <http://flamencoweb.fr/spip.php?article346>

207 Antonio MAIRENA *El Cante Flamenco de Antonio Mairena*, ISYPP digital, 2017, annoncé comme *polo* : https://www.youtube.com/watch?v=TE_B_dc9t1o Ici on peut repérer un mélange avec seulement la fin de la *copla* qui est paradoxalement chantée à la fin du *macho*.

208 Chano Lobato, pour Merche Esmeralda. Il s'agit d'une variante plus éloignée mais apparentée : <https://www.youtube.com/watch?v=jXs7cBm-5TI>

209 Enrique Morente, *peña* de Fosforito, Madrid, 1988 : <https://www.youtube.com/watch?v=e9fMyT-Frrw> (*caña* + *polo*). Idem émission « La Puerta del Cante », Canal Sur Televisión, 22/11/90 : <https://www.youtube.com/watch?v=DURMBypkSKE>

Cette variante semble en rapport avec une autre *letra* de *caña* (bien que ce ne soit pas celle-ci mais la nôtre qui soit chantée dans cet enregistrement) : *El pensamiento me anima / de olvidar a esta serrana / pero temo que me deje / con la vergüenza en la cara*. Le dernier vers est identique.

210 L'ensemble de cette strophe tient lieu de *macho* de la *escobilla*. On constate ici l'enchevêtrement entre les *letras* [2] et [3] et le *macho*.

211 Référence vérifiée mais avec des points d'exclamation aux premier et dernier vers.

Ronda), et donc ne saurait être considéré comme devant apparaître dans une version stable, c'est-à-dire non particularisée, de la *letra*. L'extrême contingence du *macho* pourrait conduire à négliger sa transcription. Pourtant, Mairena et Molina précisent aussi que la version de Rafael Romero dans la *Antología* pourrait être une variante de la *copla* qu'ils connaissent, variante qui introduirait entre les deux derniers vers ce qu'ils appellent une « *letra característica* » ([1971] 2004, p. 249). Caracol aurait lui aussi utilisé ce *macho* pour terminer la *caña*, en le réduisant à : *Arsa y viva Ronda / reina de los cielos*. Donc, au bilan, au vu de la fréquence de ce *macho*, il semblerait que nous soyons fondés à le faire figurer dans la transcription. Cette fréquence donne même à penser que la mention de Ronda est en tout état de cause indépendante du contexte de la performance. Les deux premiers vers sont stables, c'est seulement la suite qui diffère – suite dont nous n'avons pas à nous préoccuper dans la mesure où elle ne figure pas dans notre enregistrement.

Toutefois, on pourrait encore se demander pourquoi avoir placé le *macho* dans notre transcription à la fin de la *copla* et pas au milieu comme dans l'original (voir tableau 1). La réponse vient du fait qu'on sait bien par expérience que la place traditionnelle du *macho* est le plus souvent en fin de *copla* : il est collé à elle, et parfois chanté, parfois non, sans que cela affecte le chant de la *copla* en elle-même. Il est donc difficile de l'inclure dans cette dernière pour une version visant une certaine représentativité et stabilité. D'ailleurs, il existe une relative indépendance entre la *letra* proprement dite et le *macho* qui l'accompagne : il n'est pas rare d'entendre ce *macho* à la fin d'une *copla* différente de la nôtre²¹².

● Bilan

En conclusion de ce travail de transcription, on peut dire qu'il consiste principalement, dans le cadre de l'anthologie choisie comme base de travail mais que l'on pourrait étendre à la transcription du *cante* flamenco dans son ensemble, à trouver une version relativement stable en évacuant les répétitions de mots ou de vers, ainsi que les ajouts de termes ou d'interjections certes expressifs mais dépourvus de contenu explicite, tout en réfléchissant à quelques aspects formels marginaux, comme la ponctuation et le choix de majuscules et de minuscules. En revanche, il apparaît que les particularismes andalous méritent d'être gardés quand ils comportent une nuance significative que l'on perdrait si on les évacuait purement et simplement ou quand ils ont une incidence sur la métrique. Dresser un panorama des variantes possibles permet également de se déterminer quant au choix d'un terme plutôt qu'un autre, en fonction de sa fréquence, de son influence sur le sens du texte et de la métrique.

3. Enjeux de traduction

Je vais à présent montrer comment et pourquoi ont été effectués les choix de traduction à partir des transcriptions retenues, en étudiant à nouveau les *letras* les unes après les autres. Le problème qui se pose désormais est le suivant : il s'agit de savoir comment et quoi conserver quand on passe des langue et culture sources aux langue et culture cibles, le défi étant de faire en sorte que la nécessaire altération ne devienne pas (complète) trahison.

212 On en trouvera un exemple ici : Antonio RUIZ, *Antología Flamenca* (dirigée par Perico el del Lunar), Original future sounds, 2008 : https://www.youtube.com/watch?v=aPh3B8wTc38&list=PL_4Tq0NoZvhk_DI1NGIZ0ikTE-3EtqJ7O&index=26&t=0s (4'59).

• Traduction de la première *letra* de *polo*

Pour mener à bien cette enquête et justifier les choix de traduction, intéressons-nous d’abord aux traductions existantes de la *letra* [1] que nous avons pu relever, telles qu’elles sont présentées dans le tableau suivant.

Tableau 9 : variantes de traduction de la *letra* [1]

<p>Tomás Andrade de Silva (1954, p. 54) (A)</p> <p>Carmona a une fontaine de quatorze ou quinze jets avec une pancarte qui dit « Vive le polo de Tobalo »</p>	<p>Louis Quiévreux (1959, p. 59) (B)</p> <p>Carmona a une fontaine De quatorze ou quinze jets, Avec un écriteau qui dit : « Vive le polo de Tobalo ! »</p>
<p>Danielle Dumas (1973) (C)</p> <p>Carmona a une fontaine à quatorze ou quinze jets d’eau avec un écriteau qui dit : vive le « polo » de Tobalo.</p>	<p>Alain Gobin (1975) (D)</p> <p>A Carmona, il y a une fontaine Avec quatorze ou quinze jets Avec un écriteau qui dit : « Vive le Polo de Tobalo ».</p>

Dans l’ensemble, ces quatre traductions sont aussi proches du sens du texte que possible, ce qui correspond à l’un des objectifs majeurs de l’atelier Trad. Cant. Flam. Mais ce qui nous a portés à chercher des aménagements sont les raisons suivantes. Premièrement, il n’est pas possible de retenir le premier vers de la variante (D), qui correspond en fait à une autre version de la *copla* (voir tableaux 1, 2, 3). Deuxièmement, ces variantes ne proposent au mieux qu’un seul rappel sonore, aux deux premiers vers entre « fontaine » et « jets » pour (A), (B) et (D), ou une seule rime aux deuxième et quatrième vers pour (C). Or nous cherchons, dans l’atelier, à mettre davantage en avant la beauté sonore du texte, en particulier dans le but qu’il devienne chantable, ce qui passe par une recherche de rimes plus fréquentes. Enfin, on peut présager que certaines formulations encourent le risque d’une certaine lourdeur à l’oral : notamment le deuxième vers de (C) (commençant par « à ») et la répétition du « avec » en (D).

Ainsi, il apparaît que cette *letra* pose prioritairement les questions de la rime et de la régularité métrique. Pour y répondre, a été fait le choix, en atelier, de bouleverser la structure du troisième vers (inversion « dire/écriteau »), ce qui permet d’obtenir une rime en O aux deux derniers vers. Mais il faut noter que cela implique en contrepartie un bouleversement par rapport au quatrain original, dans lequel ce sont les vers pairs qui riment²¹³ : en français, les rimes deviennent suivies. Pour ce qui est du nombre de pieds, nous avons essayé de respecter le même nombre dans chaque vers et d’être au plus proche de l’original. Ayant rencontré des difficultés pour n’avoir que des octosyllabes, nous avons finalement opté pour trois heptasyllabes et un octosyllabe (voir ci-après tableau 10). Une question intéressante est celle des conséquences de ces choix pour le chant. Des éléments de réponse seront fournis dans la quatrième et dernière partie.

Par ailleurs, dans l’ensemble, cette *letra* ne pose pas de problème majeur de traduction du point de vue du sens – on peut traduire de façon littérale –, comme du point de vue du registre de langue – il est courant. Il s’agit d’une *letra* « anecdotique et descriptive » (1973), comme le dit Danielle Dumas, d’une *letra* ancrée dans le réel, ce qui passe par la mention d’un élément local

213 La strophe du *polo* est la *cuarteta romanceada*, que l’on retrouve aussi dans d’autres *cantes*. Il s’agit de quatre vers octosyllabiques dont le deuxième et le quatrième riment en assonance.

de la vie quotidienne. Il y est fait mention de Carmona, une ville andalouse possédant des fontaines à multiples jets, dont l'une en particulier est connue, et dont il est probable que la *letra* y fasse référence : la *fuenta de los leones*. Cette « fontaine aux lions », littéralement, est une fontaine ancienne, historique, datant du XVI^e siècle (1515 au moins), d'auteur inconnu, comprenant aujourd'hui seize jets fonctionnels, ornée de huit lions autour des jets, et située sur la Alameda de Alfonso XIII (Fernández López, 1886)²¹⁴.

Demeure cependant la question de savoir comment traduire la fin de la *letra*, dont le sens est moins immédiatement accessible, car suppose des connaissances culturelles précises. Qu'est-ce exactement que le « polo de Tobalo » ? Faut-il traduire ce nom commun et ce nom propre, et si oui, comment ? Il semblerait que le *polo de Tobalo* désigne un type de *polo* en particulier, parmi trois qui sont connus : le *polo de Tobalo*, le *polo natural* et le *polo de Ronda* (le dernier étant conservé dans un enregistrement par le chanteur Antonio de Canillas²¹⁵). Les deux plus connus sont les premiers. Leurs différences porteraient selon divers spécialistes sur la structure du chant et de la musique, l'insistance ou non sur certains accords de la guitare, et le placement et la longueur des *ayes*. Selon Estébanez Calderón (1847), le *polo del Planeta* – qu'il évoque dans les *Escenas andaluzas* – serait le dit « polo Tobalo ». Il va jusqu'à le qualifier de « roi des deux polos » (avec le *polo natural* vraisemblablement). Il semble donc judicieux de garder le nom de *polo* dans la version française de la *letra*. Il s'agit d'un terme du jargon flamenco dont il est impossible de trouver un équivalent en français, donc d'un intraduisible, et qui plus est manifestant un phénomène d'autoréférence²¹⁶. On touche ici à une limite apparemment indépassable de la traduction.

Mais que ou qui désigne le nom propre Tobalo ? Sur la nature et l'origine du *polo de Tobalo*, il existe deux hypothèses concurrentes dont aucune ne fait consensus. D'après José Manuel Gamboa (2005, p. 456), il s'agirait de l'un des deux (et non trois cette fois) styles de *polo* (l'autre étant le *polo natural*), dont la paternité serait à attribuer à un certain Tobalo originaire de Ronda, qui aurait vécu entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle (Machado y Álvarez, [1881] 1999, p. 217). La cadence du *polo de Tobalo* le rapprocherait plus encore de la *caña* que celle du *polo natural*. Une difficulté fragilisant cette première hypothèse est cependant que nous ne disposons d'aucune trace, aucune image en particulier, de cette hypothétique personne nommée « Tobalo ». D'où une deuxième hypothèse : celle de José Navarro Rodríguez, selon lequel le *polo* (de quelque sorte que ce soit) n'aurait en réalité jamais existé. Comme on l'a vu plus haut²¹⁷, ce que nous appelons *polo* ne serait qu'une variante, créée par le chanteur du XIX^e siècle Curro Dulce, de la *caña*. La *caña* serait bien la création d'un chanteur de Ronda appelé Cristóbal Palmero et connu sous le nom de « Tobalo El Polo ». Mais comme « Tobalo » était un nom familial couramment utilisé en Andalousie pour ceux qui se nomment Cristóbal, et qu'il a hérité du surnom de son père (« Polo »), cela aurait provoqué une fausse croyance que la chanson qu'il a créée (la *caña*) s'appelait *Polo de Tobalo* (« polo par Tobalo », en fait). Toutefois, là encore, cette théorie semble ne prendre appui sur aucune preuve vérifiable (Álvarez Caballero, [1994] 1998). Ainsi, bien qu'on ne sache de façon certaine ni si le *polo de Tobalo* désigne un *palo* à part entière ni quelle serait son origine, on peut néanmoins retenir pour la traduction que l'expression désigne dans la *letra* qui nous occupe un style de *polo* parmi

214 On peut trouver des images anciennes et récentes de la fontaine aux lions aux adresses suivantes :
<https://www.verpueblos.com/andalucia/sevilla/carmona/foto/551662/>
<https://es.wikiloc.com/rutas-a-pie/2018-11-19-carmona-30758205/photo-19724399>

215 Pour plus de détails, voir : Castro Buendía, p. 37 sq, <http://www.sinfonivirtual.com/>, consulté le 2 mars 2021.

216 Voir à ce sujet dans ce même numéro : Houillon, « Les autoréférences dans les *coplas* flamencas : le flamenco cité par lui-même »

217 Voir section « Préalables ».

d'autres, rattaché à un nom propre difficilement traduisible. Là encore, on touche à une limite de la traduction. Indiquons en outre que, étonnamment, les *letras* qui mentionnent le *polo de Tobalo* ne sont généralement pas celles qui sont chantées dans ce style, mais qu'elles le sont plutôt dans le style du *polo natural*. C'est précisément le cas de notre *letra*²¹⁸.

Pour compléter le propos de Danielle Dumas (1973), on peut à présent souligner le fait que la *letra* n'est pas seulement anecdotique et descriptive, comme elle le dit, mais qu'elle peut aussi être perçue comme laudative. Comme souvent dans le flamenco, sont mis en relation un lieu (Carmona), et son patrimoine – qui, dans le cas qui nous intéresse, se révèle à la fois architectural (fontaine) et musical (*polo de Tobalo*). À travers à la fois les seize jets de la fontaine (réelle) et la mention présente sur l'écriteau (probablement fictif), ce sont à la fois la ville de Carmona et le flamenco qui se trouvent valorisés. Cette valorisation conjointe de la localité et du flamenco constitue un lieu commun du parler flamenco. Le lieu où se tient la performance est en effet parfois mentionné dans les *coplas* et remplit la fonction d'adresse au public. Un « ¡Olé! » salue généralement son apparition en cours de performance. D'une autre façon, on établit souvent un lien entre la terre et la culture musicale quand on revendique une origine qui est parfois tout uniment géographique, généalogique et stylistique. Par exemple, on soutiendra que la *bulería* de Utrera n'est pas la même que celles de Jerez, de Lebrija ou de Séville – pour dire, bien évidemment, qu'elle les surpasse ! On tisse même parfois des liens entre terre et émotion, comme me l'a un jour montré un *aficionado* qui affirmait qu'il y avait plus de *duende* à Lebrija qu'à Séville²¹⁹. On peut donc en tirer l'idée que cette *letra* vise à célébrer à la fois une certaine terre, son patrimoine architectural et son patrimoine musical. L'ensemble de ces réflexions nous a conduits à la traduction exposée dans le tableau 10.

218 C'est ainsi que nomme notre *polo* Tomás Andrade de Silva dans le livret d'accompagnement du disque de 1954 (voir tableau 1).

Pour plus de détails sur le sujet, voir : Claude Worms, 2011.

A priori, on disposerait seulement de trois enregistrements du *polo de Tobalo* :

1. et 2. ceux qu'a effectués Pepe de La Matrona pour García Matos en 1947 et 1970. Le texte est un fragment du *Romance del Conde Sol* : «*Tu eres el diablo, Romera / Que me viene a tentar / Yo no soy el diablo, romero / Soy tu mujer natural*». La *copla* est suivie d'un *macho* mentionnant La Habana. Ceci 1) va dans le sens d'une origine sud-américaine de ce type de *polo* et 2) montre aussi son lien avec le *romancero*. Mais d'après Claude Worms, cette hypothèse pose aussi problème : certaines caractéristiques ne correspondent pas au *polo de Tobalo* tel que présenté par Rafael Marín dans sa méthode de guitare de 1902 (où on trouve notamment les *Polo de Tobalo*, *Polo del Fillo*, *Caña del Fillo* et *Caña de Curro Paula*). En particulier, on note la présence d'une tonalité mineure au lieu d'une tonalité majeure et la présence de *ayes* supplémentaires. D'où l'hypothèse que le *polo de Tobalo* aurait servi de base pour le développement ultérieur du *polo natural* et de la *caña*.

3. Un enregistrement de Antonio de Canillas. La *copla* fait alors : «*Eres el diablo Romera / que me viene a buscar / no soy diablo ni demonio / que soy buena y natura / aunque estuviera muy malo ay / y con la salu perdía / cantaba Tobalo el polo / mejor que nadie en la vía (vida) / cantaba Tobalo el polo / mejor que nadie en la vía.*»

219 Entretien personnel, *peña* de Lebrija, avril 2014.

Tableau 10 : traduction de la *letra* [1]²²⁰

Transcription de l'atelier Trad. Cant. Flam.	Traduction de l'atelier Trad. Cant. Flam.
Carmona tiene una fuente (8) con catorce o quince caños (8) con un letrero que dice: (8) «viva el polo de Tobalo». (8)	Carmona a un' fontaine (7) De quatorze ou quinze jets (7) Il est dit sur l'écriteau : (7) « Viv' le polo de Tobalo ». (8)

● Traduction de la deuxième *letra* de polo

Si l'on se concentre à présent sur la *letra* [2], on peut à nouveau commencer par une étude de l'existant.

Tableau 11 : variantes de traduction de la *letra* [2]

Tomás Andrade de Silva (1954, p. 54) (E) Tous demandent à Dieu la santé et la liberté. Et moi je lui demande la mort, Et il ne veut pas me l'accorder.	Louis Quiévreux (1959, p. 60) (F) Tous demandent à Dieu La santé et la liberté, Moi je lui demande la mort Et il ne veut pas me la donner.
Anne Lécot (Trad. de Pohren, 1962, p. 150)²²¹ (G) Tout le monde demande à Dieu la santé et la liberté. Moi je lui demande la mort Et il ne veut pas me l'envoyer...	Mario Bois ([1985] 2016, p. 90) (H) Tous demandent à Dieu la santé et la liberté moi je lui demande la mort et il ne veut pas me la donner.

Dans les traductions ci-dessus, on observe de minimes variations qui concernent des éléments de ponctuation, la traduction des premier et dernier vers, ainsi que l'emploi ou non d'un mot de liaison au troisième vers. De ce fait, excepté en (G), on remarque une forme d'irrégularité métrique entre les premier et dernier vers (5 syllabes puis 9). À l'inverse, le choix de la strophe (G) pour le premier vers paraît judicieux : on obtient ici un octosyllabe, longueur qu'on pourra s'efforcer de retrouver dans la suite de la *letra*.

Ainsi, comment opérer nos choix de traduction ? Commençons par remarquer que cette *letra* est plus profonde que la précédente : elle porte sur la tristesse d'un sort qui se situe à mi-chemin entre espoir (appel à Dieu) et résignation (la satisfaction est impossible). Forme non pas de fatalisme – où rien ne serait jamais possible –, car ici on peut combler certains désirs (de santé et de liberté), mais d'oscillation entre deux attitudes contraires relevant du dilemme : en ce sens, la *letra* comporte une dimension existentielle qu'on peut qualifier de tragique. Ce qu'elle raconte, c'est que tout le monde cherche à obtenir de Dieu²²² des faveurs, en particulier des

220 Ici, le surlignement en gras met les rimes (ou, à défaut, les jeux d'écho) en évidence dans la traduction, les chiffres entre parenthèses en fin de vers indiquent le nombre de pieds du vers. Il en ira de même dans les tableaux 12 et 14.

221 Texte original identique au nôtre.

222 La mention de Dieu (*Dios*) est fréquente dans les *letras* : ici il s'agit du Dieu des chrétiens, voire des catholiques. Toutefois, le *cante* flamenco montre dans l'ensemble un véritable syncrétisme religieux : aux côtés du Dieu des catholiques, on trouvera aussi parfois la mention de certaines divinités moins déterminées (*undebel*,

choses enviables par le plus grand nombre, comme la santé et la liberté (on remarque l'intrication de la dimension existentielle et du quotidien²²³), mais que le seul qui demande quelque chose de moins enviable en temps normal (la mort) – voire qu'on obtient sans la demander car on ne la veut pas – est aussi celui qui ne l'obtient pas. On peut y voir une façon de mettre l'accent sur le désespoir d'un sort pour lequel rien ne semble possible, pas même l'intervention de Dieu, et pas même pour obtenir la mort.

La traduction doit donc s'efforcer de rendre cette dimension tragique. Remarquons à cet égard qu'au premier vers, « *Toítos* », par la quantification massive qu'il désigne, s'oppose radicalement au « *yo* » du troisième vers : le contraste du nombre participe du tragique. Il est donc important de veiller à conserver cet aspect, ce que vise à rendre l'expression « tout le monde » dans notre traduction (voir tableau 12), en plus de présenter un avantage métrique évoqué plus haut. Une limite de notre traduction reste cependant l'impossibilité dans laquelle nous nous sommes trouvés de rendre le régionalisme et la nuance affective de *Toítos*²²⁴ : une expression comme « Tout ce petit monde » serait trop longue, et la contraction en français « Tout l'pti' monde » paraît quant à elle malaisée.

On peut également faire apparaître que le système d'oppositions sur lequel se fonde la *letra* – tous/moi, santé et liberté/mort – est néanmoins, soit compensé, soit accentué (comme on voudra), par la présence d'un parallélisme : « demande » apparaît deux fois. Ainsi, sur le fond commun d'une demande, se formule la différence même 1) de la nature de la demande, 2) de ses commanditaires, de leur nombre, et 3) du résultat. Une manière de mettre en valeur le parallélisme peut être de conserver en français le même mot (« demande ») aux premier et troisième vers, tout en soulignant explicitement l'opposition par l'introduction d'un « mais » : l'opposition est alors plus explicite qu'avec un simple « et » (qui traduirait littéralement « y »), et, du même coup, on gagne aussi en régularité métrique. On connaît par ailleurs le caractère fréquemment adversatif du « y » espagnol. De plus, de cette manière, la strophe se voit exclusivement composée d'octosyllabes.

Tableau 12 : traduction de la *letra* [2]

Transcription de l'atelier	Traduction de l'atelier
<i>Toítos</i> le piden a Dios (8)	Tout le monde demande à Dieu (8)
la <i>salú</i> y la <i>libertá</i> ; (8)	La santé et la liberté ; (8)
y yo le pido la muerte (8)	Moi je lui demande la mort (8)
no me la quiere mandar. (8)	Mais il ne veut me l'envoyer. (8)

In fine, si l'on compare les deux *letras* [1] et [2] de ce *cante* de *polo*, les climats émotionnels sont assez différents (le premier est plutôt positif quand le deuxième est plutôt négatif), ce qui illustre bien le fait qu'un même *palo* n'a pas de climat émotionnel exclusif, y compris au sein d'une même performance, malgré l'existence de dominantes, et qu'il n'y a pas non plus de continuité sémantique entre les *letras* d'un même *cante*.

un dio(s)) et de leurs envers négatifs (*mengue, diablo*). Pour des exemples de *letras* lançant un « appel au secours divin », voir : Tarby (1992, p. 109-110).

223 Notons que la santé et la liberté constituent des motifs récurrents dans le flamenco, en particulier dans le registre élégiaque. Pensons à cette *letra* traduite par Vicente Pradal : « La santé et la liberté / sont des biens vraiment précieux / dont la valeur n'est connue / qu'une fois qu'ils sont perdus » (2014, *soleá*, p. 43).

224 Voir *supra*.

● Traduction de la *letra* et du *macho de caña*

La *letra de caña* [3] traite de l'opposition entre contrainte et liberté, règle (loi divine et humaine) et sentiment²²⁵ : confrontation d'où les deuxièmes termes (liberté et sentiment) des alternatives sortent vainqueurs. Ce thème rappelle celui de la deuxième *letra de polo*, qui évoquait le salut et la liberté, ce qui contribue encore à souligner la proximité des deux *palos*²²⁶. Néanmoins, contrairement à ce qui se passe dans la *letra de polo*, dans celle de *caña*, est consacrée la victoire de l'individu sur le collectif. La *letra* [3] est donc bien plus optimiste, contrairement à ce que l'on aurait pu attendre eu égard à la couleur des deux *palos* (majeure pour le *polo*, mineure pour la *caña*²²⁷).

La *letra* raconte ainsi la force indépassable du sentiment, voire la légitimité d'une certaine désobéissance (au roi et à la loi), où l'on peut voir un motif récurrent de la culture flamenca. Pensons par exemple au *sentío* évoqué dans certaines *letras*²²⁸, ou au discours tenu dans les cours de danse ou de chant, ou encore aux conversations informelles entre *aficionados*. L'affirmation selon laquelle être flamenco consiste à sentir ou ressentir (*sentir*) est récurrente, au point qu'il s'agit d'une valeur suprême dont l'étendard le plus connu est sans doute le *duende*²²⁹. Il est vrai qu'en particulier, ici, c'est au sentiment amoureux qu'il est fait allusion, et probablement dans le contexte du service militaire. Mais la référence peut s'élargir au sentiment en général, à savoir une capacité à se trouver dans un état de réception sensible à ce qui nous entoure, jusqu'à, dans le cas des artistes, mettre en forme cette sensibilité dans l'art. Un exemple parlant serait celui que donne le chanteur José de la Tomasa quand il raconte que se perdre dans Paris lui procure une forme d'émotion très forte : il se trouve alors dans un état de réceptivité paroxystique à son environnement²³⁰.

Ainsi, en atelier, une solution qui a été avancée pour essayer de garder à la fois le sens de la *letra* et la métrique, est d'ajouter l'adverbe « toujours » au premier vers, un « toujours » qui n'a pas de sens temporel, mais permet de formuler une insistance, voire une résistance. Comme on peut le voir dans les variantes ci-après (tableau 13), en son absence, le premier vers s'avère trop court pour respecter une forme de régularité. Par ailleurs, on a souhaité insister sur le sens contraignant de « mandar » en traduisant par « obliger » et non par « envoyer », contrairement à ce que l'on trouve dans les traductions existantes. Le *mandar* de la *letra* [3] n'est pas celui de la *letra* [2] et l'on marque ici leur différence. Le troisième vers a quant à lui été considérablement modifié dans le but d'obtenir une rime. L'introduction du verbe « réussir », loin d'être littérale, nous a semblé capable de restituer le sens de « *pero* » tout en densifiant le vers de façon à respecter la métrique.

225 On trouve d'autres *letras* traitant de ces thématiques. Par exemple :

- Lévis Marno, 1961 : « Je pars servir le roi, / le vent qui bat ta porte, / ce sont mes soupirs ».

- Dumas, 1973, p. 92-93 : « Je ne sais ce que cette Gitane / a fait de mon corps : / plus je m'efforce de l'oublier / et plus elle m'obsède ».

226 Voir section « Préalables ».

227 Voir section « Préalables ».

228 C'est notamment le cas dans les *tangos* chantés par Carmen Linares : « *Y no digas que te han perdido / que hay cosas que no se pierden / cuando trabaja niña el sentío* » (<https://www.youtube.com/watch?v=w2EO-M38Xcs>, l'20, consulté le 2 mars 2021).

229 Sur cette notion, voir : Riegler (2018, p. 380, *passim*). Le *duende* est défini comme le « climax émotionnel de la performance flamenca ».

230 Entretien personnel mené avec l'artiste, Séville, le 29 avril 2014.

Tableau 13 : variantes de traduction de la *letra* [3]

Tomás Andrade de Silva (1954, p. 52)	Jacques Durand (1993, p. 68)
On peut m'envoyer servir Dieu et le Roi, mais oublier ta personne la Loi ne me le commande pas.	On veut m'envoyer servir Dieu et le roi, mais me séparer de toi la loi ne l'ordonne pas.
Brûle et vive Ronda, reine des Cieux. Cela la Loi ne le commande pas.	

Par ailleurs, une remarque s'impose au sujet du *macho*, au niveau des marques d'oralité. « *Arsa* » pose en effet un problème de traduction. Il s'agit d'une interjection souvent utilisée dans le flamenco, et appartenant à la même famille que les « ¡*Olé!* », « ¡*Venga!* », « ¡*Vamono!* », etc., qui font partie du *jaleo*²³¹, même si les façons de les placer ne sont pas les mêmes. Faut-il traduire ? Et si oui, comment ? Littéralement, « *Arza* », selon la prononciation, signifie « *Alza* » en castillan, donc « Lève » ou « Monte ». On peut imaginer plusieurs choses : par exemple qu'il s'agit de lever les pans de sa jupe pour la danseuse, de donner de la voix ou de monter le ton pour le chanteur, d'élever la voix au sens métaphorique, donc de se faire entendre et comprendre, ou encore de monter en vitesse ou en puissance à ce moment clé de la performance. Mais, plus simplement encore, en évitant toute surinterprétation et en gardant à l'esprit la dimension orale de cette poésie, on peut penser qu'il s'agit d'une sorte d'encouragement, que le chanteur peut destiner à lui-même, au guitariste qui l'accompagne ou même au public, ce que nous avons finalement fait le choix de traduire par un simple « Allez » en français, comme cela apparaît dans le tableau récapitulatif suivant.

Tableau 14 : traduction de la *letra* [3]

Transcription de l'atelier	Traduction de l'atelier
A mí me pueden mandar (8) a servir a Dios y al rey. (8) Pero dejar a tu persona (9) no me lo manda la ley. (8) (<i>Arsa</i> y viva Ronda, (6) reina de los cielos). (6)	On peut toujours m'obliger (7) À servir Dieu et le roi. (7) Réussir à te quitter (7) La loi ne m'y oblig' pas. (7) (Allez ! Vive Ronda, (6) Reine des cieus). (4)

4. Vers la chantabilité

Parce que le désir final qui préside à la traduction de ces *letras* n'est autre que leur chantabilité, dans leur version française et dans un style musical flamenco, je vais à présent exposer l'état des réflexions qui ont été menées à ce sujet en atelier, lors du *workshop* de septembre 2020, et à l'occasion d'échanges que j'ai eus avec des artistes sur le plus long terme. Six artistes se sont prêtés au jeu de cette démarche expérimentale : les chanteurs Chloé Houillon²³², Andrés de

231 Le *jaleo* consiste en un ensemble d'encouragements et de stimulations des artistes envers leurs pairs ou envers le public, et/ou réciproquement.

232 Chloé Houillon mène actuellement à l'Université de Strasbourg des recherches doctorales sur le flamenco et pratique le chant flamenco à Séville. Voir sa biographie et ses publications dans ce numéro 2 de la revue *FLAMME*.

Jerez²³³, Juan Murube²³⁴ et Maguy Naïmi²³⁵, ainsi que les guitaristes Santiago Lara²³⁶ et Claude Worms²³⁷. Qu'ils soient ici très chaleureusement remerciés, non seulement pour leurs performances, mais aussi pour leur participation active et féconde aux discussions auxquelles ces performances ont donné lieu. Je vais me limiter à dresser dans cette partie l'état d'un travail qui demeure encore en cours et que l'un des objectifs majeurs de l'atelier Trad. Cant. Flam. est de poursuivre.

La question qui se pose à ce stade est celle de savoir si les traductions obtenues sont chantables sur le *compás*, en particulier celui des *palos* originels, même si cela entraîne des différences entre les versions chantées espagnole et française. De nombreuses sous-questions en découlent nécessairement. Comment, par exemple, placer le chant sur le *compás* alors même que le nombre de syllabes n'est pas le même dans les *letras* espagnoles et les strophes françaises (voir tableaux 10 et 14) ? Comment, encore, gérer la différence d'accentuation, d'intonation, entre les deux langues ? Le français se prêtera-t-il à la pratique des mélismes, si fréquents dans le flamenco ? Etc.

Trois grandes pistes de réflexion au moins peuvent se dégager de ces différentes questions : l'une concerne la métrique, une autre le rythme (avec l'accentuation, le déploiement de la mélodie dans le temps, le phrasé) ; et une dernière, le sens (mise en valeur de certains termes, intentions, compréhension). Je vais m'efforcer d'esquisser un examen de ces différents points en ménageant une place à deux points de vue, lesquels, chacun à leur façon, me semblent pouvoir présenter un intérêt, en plus de celui des traducteurs qui ont élaboré les textes en amont de la performance et qui a déjà été exposé plus haut, à savoir : celui des chanteurs, agents propres de la performance ; mais aussi celui des auditeurs, ceux qui reçoivent la performance.

● Chantabilité du *polo* en français

L'essentiel des réflexions qui vont suivre sont issues d'un échange avec Maguy Naïmi. Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas ici de figer la manière dont les *coplas* devraient se chanter au nom d'une quelconque norme, mais d'une plus modeste observation issue de la performance de Maguy Naïmi, laquelle ne représente qu'une possibilité de chant parmi d'autres. On peut en trouver un enregistrement dans le document sonore qui accompagne cet article : Maguy Naïmi y chante les deux *letras* de *polo*, accompagnée à la guitare par Claude Worms²³⁸.

233 Andrés de Jerez est chanteur de flamenco. Né à Jerez de la Frontera, il apprend le chant par imprégnation dans la sphère familiale puis en s'inspirant de chanteurs comme Chalaos, Rubichis et Agujetas. Il vit aujourd'hui en France où il enseigne le chant.

234 Juan Murube est un chanteur de flamenco sévillan. Il chante à la fois en soliste et pour accompagner la danse, que ce soit en situation de transmission ou sur scène. Il possède par ailleurs des notions de français.

235 Maguy Naïmi est agrégée d'espagnol et spécialiste de chant flamenco : actuellement retraitée, elle a été à la fois professeure de chant, chanteuse, assistante de Claude Worms dans des stages et festivals, et est aujourd'hui traductrice pour les éditions Acordes Concert, Combres et Play Music Publishing, ainsi que collaboratrice de la revue en ligne Flamencoweb.fr. Voir ses publications et sa biographie dans ce numéro 2 de la revue *FLAMME*.

236 Santiago Lara est un guitariste de flamenco né à Jerez de la Frontera. Il a composé la musique des spectacles de la danseuse Mercedes Ruiz et mène par ailleurs une carrière soliste.

237 Claude Worms est spécialiste de guitare flamenca : il a été à la fois auteur de méthodes, transcriptions et compositions ; professeur de guitare ; guitariste ; et dirige actuellement de la revue en ligne Flamencoweb.fr. Voir ses publications et sa biographie dans ce numéro 2 de la revue *FLAMME*.

238 Le *polo* (Maguy et Claude, Paris, 7 mars 2021).

D'après la chanteuse, nos deux traductions de *polo* présentent l'avantage de pouvoir être chantées en conservant les accentuations musicales des *coplas* sources²³⁹. Nous reproduisons ici les deux versions, espagnole et française, en intercalant les vers de chaque langue afin de montrer la superposition quasi parfaite des accents musicaux, hormis au dernier vers, sur le « il »²⁴⁰. L'italique correspond à la version française, et le soulignement, aux accents musicaux.

[1]

Carmona tiene una fuente (accents sur les 3^e, 5^e et 7^e syllabes)

Carmona a un' fontaine (que)

con catorce o quince caños (accents sur les 3^e, 6^e et 8^e syllabes)

de quatorze, de quatorze ou quinze jets

con un letrero que dice (ay que) (accents sur les 3^e et 7^e syllabes)

il est dit sur l'écriteau (que)

(y) viva el polo de Tobalo (accents sur les 4^e et 8^e syllabes)

viv' le polo, viv' le polo de Tobalo

[2]

Toítos le piden a Dios (accent sur la 7^e syllabe)

Tout le mond' demand' à Dieu

la salú y la libertá (accents sur les 3^e et 8^e syllabes)

la santé et la liberté

y yo le pido la muerte (accents sur les 2^e et 7^e syllabes)

moi je lui demande la mort

no me la quiere mandar (accents sur les 2^e, 4^e et 7^e syllabes)

mais il ne veut me l'envoyer

Toujours d'après Maguy Naïmi, si l'accentuation ne pose généralement pas de problème pour ce *polo*, en revanche la question des mélismes s'avère plus délicate. Si ces derniers sont très ancrés dans la culture flamenca, ils ne le sont pas autant, en revanche, dans la culture française. De fait, s'il semble certes globalement possible de les situer aux mêmes endroits en espagnol et en français (pour [1] : *fontaine*, *quatorze*, *quinze jets*, *écriteau*, *polo*, *Tobalo* ; et pour [2] : *Dieu*, *santé*, et *liberté*), on se heurte néanmoins à quelques limites. Le tout dernier vers de la *letra* [2] semble moins se prêter aux mélismes : en toute rigueur, si l'on suivait les mélismes espagnols, il faudrait effectuer un mélisme sur « il ». Or la tentative est perçue par la chanteuse comme malcommode. Une première hypothèse explicative pourrait provenir du fait que la voyelle « i » étant la plus fermée du triangle vocalique, elle est aussi la moins propre aux mélismes. Une deuxième hypothèse pourrait être que la *letra* [2] est moins facile à chanter que la *letra* [1] car composée d'octosyllabes et non d'heptasyllabes : peut-être la longueur des vers est-elle excessive ? Dans ce cas, une solution pourrait être de raccourcir les vers de la traduction. Pour le vers 1, force est de reconnaître que cela semble compliqué, sauf à obtenir un vers cette fois trop court : « Tous demandent à Dieu ». Pour la suite, cela pourrait donner : « la santé, la liberté / je lui demande la mort / il ne veut me l'envoyer ». Ceci étant, la difficulté ne touche selon la chanteuse que le dernier vers, et pas les autres. On pourrait ainsi choisir de ne modifier que celui-ci. Mais une troisième hypothèse explicative, comme le remarquent Maguy Naïmi et Claude Worms, pourrait aussi être que, dans la version espagnole elle-même, les points d'appui de Rafael Romero présentent déjà un certain décalage : celui-ci ne chante pas avec les mélodie

239 Précisons que les accents musicaux ne coïncident pas nécessairement avec les accents toniques, pour des raisons de mesure, de profils mélodiques ou encore de libertés interprétatives.

240 Le surlignement en gras signale de manière générale les variantes que la chanteuse introduit sur le vif, soit par rapport à la version espagnole del Niño de Almadén (voir *supra*, tableau 1), soit par rapport aux traductions françaises (voir *supra*, tableaux 10 et 12).

et phrasé traditionnels. Il s'agit en effet, comme on l'a dit plus haut, d'une *soleá apolá*. La diction s'en trouve précipitée, de sorte que le chanteur se trouve finalement sous la contrainte d'ajouter une syllabe au dernier mot, « *mandar* ». Et en effet, en tant qu'auditeur, on partage ce sentiment de précipitation. On peut alors faire le choix, soit de modifier la traduction, soit de conserver cet effet esthétique.

De manière générale, la mise en chant du texte stabilisé par la traduction montre combien sont nécessaires des ajustements sur le vif (surlignés en gras dans les strophes précédentes), ce qui empêche de considérer la traduction obtenue comme un invariant strict, mais en fait tout au plus une version stable possible. Maguy Naïmi insère par exemple un « que » entre les vers 1 et 2 puis 3 et 4 de la *letra* [1], certainement pour allonger un vers ressenti comme trop court. À l'inverse, au vers 1 de la *letra* [2], elle utilise deux élisions pour raccourcir un vers trop long. Donc on peut penser que l'un des facteurs facilitant la chantabilité de la strophe française, hormis l'éventuelle révision de la traduction, est que le chanteur, en situation, modifie lui-même la strophe française, à l'instar du *cantaor*, la *letra*. Mais une question qui pourrait se poser serait de savoir s'il est possible de trouver pour cela des outils spécifiquement français, donc des équivalents français des « *ay* », « *que* », « *de* », etc., espagnols. Quel(s) effet(s), dans ce cas, en résulterai(en)t-il(s) pour les chanteurs et les auditeurs ? Faut-il tenter ou non de traduire ces marques à la fois musicales et culturelles ?

● Chantabilité de la *caña* en français

Rappelons pour commencer que, de l'avis général, la *caña* est, parmi les chants flamencos, l'un des plus difficiles à chanter, y compris en espagnol et par les Espagnols²⁴¹. La raison principale en est son caractère éminemment mélismatique. Si l'exécution des mélismes peut déjà en elle-même représenter une difficulté, l'étirement des syllabes est quant à lui susceptible de brouiller les repères rythmiques. Mais cette prééminence des mélismes, à quoi s'ajoute le fait que les vers sont très courts par rapport à un schéma mélodique qui, lui, est au contraire très large et étendu (sur deux *compases* parfois), est précisément ce qui peut aussi faciliter le chant de la *caña* en français : selon Chloé Houillon, dont je rapporte ici les propos, « au vu du grand nombre de mélismes, on peut plus facilement adapter un vers dont le nombre de syllabes ne correspond pas forcément à la version en espagnol ».

Il existe également selon elle en plusieurs endroits une « bonne adéquation de la mélodie, du rythme, du phrasé et du sens ». Par exemple, aux vers 1 et 3, le phrasé mélodique caractérisé par une alternance entre tension et détente entre en parfaite résonance avec le phrasé du texte parlé et du sens. « On peut toujours » puis « réussir » correspondent à une tension à la fois mélodique et sémantique, quand « m'obliger » puis « à t'oublier » laissent ensuite place à la détente. Par ailleurs, la répétition du verbe « obliger » permet le respect du parallélisme de construction de la *letra*²⁴². Ces différents éléments compensent peut-être la différence d'accentuation qu'on remarque ici entre l'espagnol et le français, contrairement à ce qui se passe dans le *polo*, comme le montre la superposition suivante de l'original et de la traduction.

[3]

A mí me pueden mandar
On peut toujours m'obliger, ay m'obliger
a servir a Dios y al rey.
à servir Dieu, à servir Dieu et le roi.
pero dejar a tu persona

241 Point rappelé par le chanteur andalou Juan Murube lors du *workshop* de septembre 2020.

242 Signalé dans la section « Enjeux de traduction ».

*Réussir à t'oublier, ay t'oublier*²⁴³
no me lo manda la ley.
la loi, la loi ne m'y oblig' pas.
(Arsa y viva Ronda,
(Allez ! Vive Ronda,
reina de los cielos).
*reine*²⁴⁴ des *cieux*)
ne m'y oblige pas, ay ne m'y oblige pas.

On peut encore ajouter que, bien que les accents musicaux ne soient pas superposables en français et en espagnol, il est possible d'utiliser des levées pour marquer les accents, ce qui contribue à la chantabilité de la traduction. Par exemple, pour chanter « On peut toujours », Chloé Houillon effectue une levée sur « On peut tou », l'accent étant sur le « -jours » de « toujours » ; puis pour chanter « m'obliger », elle effectue une autre levée sur « m'o- », l'accent étant sur le « -bli- » de « m'obliger ». Pour rendre ce phénomène plus lisible, je me propose de mettre en exergue les deux premiers vers de la *letra* à l'aide d'une notation graphique (voir schéma 15), dont on peut espérer que l'effet grossissant mettra en évidence la manière précise dont est géré le rythme, et dont sont placés les levées, les silences, les mélismes et les accents. Selon Chloé Houillon, rendre visible cette partition consiste aussi à rendre manifeste la manière inconsciente dont le chanteur peut travailler pour réussir à placer le chant sur le *compás*. On trouvera également en accompagnement de cet article l'enregistrement d'une interprétation possible de la traduction française par Chloé Houillon, nommée « version d'étude »²⁴⁵.

243 La chanteuse dit « t'oublier » au lieu de « te quitter », ce qui correspond à une variante possible de la *letra*.

244 Ici la chanteuse introduit un mélisme, ce qui accentue nécessairement le « rei » de « reine », faute de quoi le vers serait trop court.

245 Voir la version d'étude enregistrée par Chloé Houillon :
https://www.unilim.fr/flamme/408#article_annexe.

Schéma 15 : première phrase de la strophe de *caña* en français par Chloé Houillon²⁴⁶

0.	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1.	[On	peut	toujours]	-----					
2.	-----									m'obliger	-----	
3.	-----											
4.	[Ayes]	m'o-
5.	bli	-----	ger	-----								
6.	-----											
7.	-----					à servir Dieu	-----					
8.	-----											
9.	-----					à servir Dieu	-----					
10.	-----					[et		le	roi	-----]	

Légende :

0. : *compás* de *caña* (les chiffres en gras signalent les accents)

1. à 10. : nombre de *compás*

..... : silence dans la partie chantée

[] : durée de ce qui est contenu à l'intérieur des crochets

----- : mélismes dans la partie chantée

Notre chanteuse émet une réserve quant au dernier vers de la *letra* française. On peut en effet remarquer une inversion en français de la longueur des deux parties du vers en espagnol : « la loi » est un syntagme court, là où devrait se trouver le syntagme le plus long « *no me lo manda* », alors que « ne m'y oblig' pas » est long, là où « *la ley* » est court. D'un point de vue mélodique, pour la raison déjà évoquée qu'il existe une grande liberté grâce à la profusion de mélismes, cela ne pose pas de réel problème. Il n'en va pas de même, cependant, du point de vue sémantique : il est difficile de donner l'intention adéquate à « la loi », qui plus est prise isolément, dans la mesure où la suite tarde à venir (la chanteuse dit « la loi » deux fois). Par ailleurs, sur cette fin de la *letra*, le parallélisme de construction n'est plus respecté : alors qu'on a bien un parallélisme en espagnol entre « *y al rey* » et « *la ley* », en français « et le roi » a pour pendant « ne m'y oblige pas ». Cela pourrait nuire à la fluidité du chant. C'est au contraire le sens qui, cette fois, s'en trouve préservé, au détriment du rythme et du phrasé. Toutefois, cela ne constitue sans doute pas une objection à la chantabilité de la *letra* sur le *compás* de *caña*, mais seulement une limite, peut-être inhérente à tout processus de déplacement dans des langue et culture autres. Et en effet, l'écoute du chant français procure un vrai sentiment de fluidité.

Conclusion

En guise de conclusion provisoire à ce travail, plusieurs remarques s'imposent qui montrent la manière dont la mise à l'épreuve du texte dans la performance peut modifier le travail de traduction. La performance chantée introduit un principe de perturbation, car ce qui semble important pour la strophe littéraire ne l'est pas toujours pour le chant tel qu'il est réalisé en fait – façon de montrer que la musicalité de la poésie qu'est le flamenco est absolument déterminante quoi qu'il en soit des tentatives de fixation à l'écrit. Les *letras* ou strophes sont ainsi renvoyées à leur statut à la fois initial et final de *copla* ou, pourrait-on dire, de « couplet »

246 Je remercie chaleureusement Maxime Echardour pour l'aide précieuse qu'il a apportée à l'élaboration de ce schéma.

en français²⁴⁷. À l'écoute des chants français et des observations formulées par les chanteuses²⁴⁸, une partie des objectifs de l'atelier se sont confirmés, quand d'autres ont été revus. L'importance de respecter une certaine régularité métrique, de chercher des rimes et de conserver des marques d'oralité, notamment, s'est renforcée. Mais la pratique a aussi montré que la hiérarchie devait être repensée : si la métrique revêt une certaine importance, elle ne prime pas sur l'accentuation, qui, quand elle coïncide avec celle de l'espagnol, facilite grandement la chantabilité des textes. La pratique du mélisme peut également constituer un recours utile pour pallier les différences de métrique entre l'espagnol et le français. L'importance d'une correspondance entre sens, phrasé et mélodie apparaît par ailleurs de façon saillante.

Cet article n'avait d'autre vocation que de rendre compte du travail déjà effectué, qui demeure en cours, et de proposer des pistes d'exploration pour l'avenir. Les limites de nos traductions pointées par les performances des chanteuses constituent ainsi autant d'invites à poursuivre leur révision. Ce travail mériterait également d'être complété par d'autres expérimentations. Il serait par exemple intéressant de multiplier les performances en français par des flamencos²⁴⁹ français, mais aussi par des flamencos espagnols, pour que les critères qui font ou non la chantabilité prennent appui sur les éventuelles récurrences à extraire d'une analyse comparative, et donc, gagnent en légitimité. Chanter des *coplas* flamencas en français peut sembler difficile au départ, voire peu engageant. Mais aux dires de Chloé Houillon, ce qui peut sembler difficile ou rebuter au premier abord finit par être apprécié et même recherché à force de répétition. La pratique fait alors apparaître que les obstacles de départ ne sont pas imputables seulement à certains choix de traduction ou aux propriétés esthétiques du flamenco, mais aussi au rôle joué par les habitudes, *a fortiori* quand une part au moins de l'apprentissage se fait par imprégnation inconsciente. Toutefois aux habitudes acquises peuvent se substituer d'autres habitudes, qui rendent peu à peu la nouveauté de plus en plus familière. On peut présager qu'il en aille de même pour l'auditeur. On peut également faire l'hypothèse que de cette appropriation progressive de l'étrangeté naisse un certain plaisir esthétique, tant ce dernier doit à l'instauration d'un équilibre entre d'une part la tension créée par l'attente, la découverte, la surprise, bref le contact avec l'inconnu, et d'autre part la détente permise par la résolution de l'attente ou la reconnaissance du connu²⁵⁰. Peut-être le chant flamenco français pourrait-il être à l'origine de nouveaux plaisirs esthétiques pour les *aficionados*, ou les mélomanes en général ?

Pour approfondir cette étude, on pourrait encore s'essayer à chanter ces *polo* et *caña* sur d'autres *palos*, par exemple celui de la *soleá*, dont il semblerait qu'ils soient historiquement et esthétiquement proches, mais sans exclusivité. La mise à l'épreuve de nos traductions dans la danse pourrait encore donner des résultats intéressants, à considérer que la danse est bien dans le flamenco une interprétation du chant : quelles conséquences pour le placement rythmique, pour la perception du sens et son éventuelle transformation par le geste, quels déplacements culturels ? Enfin, à plus long terme, un prolongement est envisagé avec la mise en musique de nos traductions dans un style non flamenco : c'est ce à quoi s'emploie actuellement Justin Bonnet, directeur du chœur de chant traditionnel La Note Jaune.

247 Sur l'usage de ce lexique, voir la section « Préalables ».

248 Voir aussi dans ce même numéro le retour d'expérience signé par les deux chanteuses et intitulé « Essais de chantabilité des *cantes* en français : retours d'expérience ».

249 Le terme « flamenco » peut désigner à la fois le genre musico-chorégraphique et le praticien et/ou amateur de cet art.

250 Thèse soutenue par Meyer ([1956] 2011), et appliquée au flamenco par Riegler (2018, p. 255, *passim*).

Références

- Álvarez Caballero, A. ([1994] 1998). *El Cante flamenco*. Alianza Editorial.
- Andrade De Silva, T. (1954). *Anthologie du cante flamenco*. Tambourinaire.
- Andrade De Silva, T. (1998). *Antología del Cante Flamenco*. [Livret de CD]. Hispavox.
- Arcángel et Cortes, M. A. (2009). Festival d'Aix-en-Provence. : <https://www.youtube.com/watch?v=bGTH7bmduWM>
- Arnaud-Bestieu, A. et Arnaud, G. (2013). *La Danse flamenca. Techniques et esthétiques*. L'Harmattan.
- Bois, M. ([1985] 2016). *Le Flamenco dans le texte. Grand chant et poésie populaire*. Atlantica.
- Cadalso, J. (1796). *Cartas marruecas*. Imp. de Piferrer.
- Callealta Barroso, P. (2011-2012). De Polos, Peteneras, Soleares y otros jaleos. *Mina III*, 5, *Revista semestral del Conservatorio Profesional de música «Manuel de Falla»*.
- Campos, A. (2015). *Escribiendo en el alfar* [livre-CD]. Kankana Records.
- Caracol, M. (1973). *La Voz del Pueblo*. La Salvaora. EMI music. <https://www.youtube.com/watch?v=BzdPawrY9r8>
- Castro Buendía, G. (2013). Jaleos y soleares. La diferenciación estilística entre el jaleo y la soleá como origen del estilo flamenco. *Revista Sinfonía virtual*, 25. <http://www.sinfoniavirtual.com/>
- Castro Buendía, G. (2014). El polo de Ronda y otros polos. *Revista Sinfonía virtual*, 26. <http://www.sinfoniavirtual.com/>
- Clavel, D. et Carrión, A. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=Y88XqYepae0&lc=z132ihsjexi5j1col04ce34yzzq3vznxobk>
- Cruces Roldán, C. (2004). Decir el cante: la lírica popular al servicio de la música flamenca. Dans P. M. Piñero Ramírez, *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"* (p. 599-612). Universidad de Sevilla. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1035151>
- Davillier, C. et Doré, G. ([1862] 1980). *Voyage en Espagne*. Stock.
- De Nava Álvarez De Noroña, G. M. (1799-1900). *Poesías*. Vega y compañía.
- De Córdoba, T. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=SSEi0czv6Y0>
- Dumas, D. (1973). *Chants flamencos. Coplas flamencas*. Aubier Montaigne.
- Durand, J. (1993). *Flamenco*. Plume.
- El Mochuelo. (s. d.). <http://www.flamencopolis.com/archives/242>
- El Niño de Almadén (1954). Polo. Dans Perico el del Lunar, *Antología del cante flamenco*. <https://www.youtube.com/watch?v=wQWVvAZuMs8>
- Estébanez Calderón, S. (1847). *Escenas andaluzas*. Imprenta de D. Baltasar González.
- Fernando el de Triana. (1935). *Arte y artistas flamencos*. Editoriales andaluzas unidas.
- Fernández Bañuls, J. A. et Pérez Orozco, J. M. (1983). *La Poesía flamenca lírica en andaluz*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

- Fernández López, M. (1886). *Historia de la ciudad de Carmona*.
- Fernández Marín, L. ([2004] 2005). *Théorie musicale du flamenco*. Acordes Concert.
- Fernández Marín, L. (2009). La Estética musical del polo flamenco en El Polo del Contrabandista, *Observatorio de flamenco*, 11.
<https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/sites/default/files/flamenco/docs/revista%2011%20pag%2058-59%20Observatorio-Lola%20Fern%C3%A1ndez.pdf>
- Gamboa, J. M. (2005). *Una historia del flamenco*. Espasa Calpe.
- García Matos, M. (1984). *Sobre el flamenco, estudios y notas*. Cinterco.
- Gómez, A. (1988). *La Voz Flamenca*. Cajalibro.
- Houillon, C. (2022). Le Flamenco chanté par lui-même : les autoréférences dans les coplas flamencas. *FLAMME, Culture flamenca : cante et traduction*.
- Leblon, B. (1995). *Flamenco*. Cité de la musique/Actes sud.
- Lévis Mano, G. (1961). *Coplas espagnoles*. GLM.
- Linares, C. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=oDuYhnbvmxg>
- Linares, C. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=w2EO-M38Xcs>
- Lobato, C. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=jXs7cBm-5TI>
- Lucena, C. (1993). <https://www.youtube.com/watch?v=BBuFFCeWlo8>
- Machado y Álvarez, A. ([1881] 1999). *Colección de cantes flamencos*. Signatura ediciones.
- Mairena, A. et Molina, R. ([1971] 2004). *Mundo y formas del cante flamenco*. Biental de flamenco.
- Mairena, A. (2017). *El Cante flamenco de Antonio Mairena*. ISYPP.
<https://www.youtube.com/watch?v=VaiZONAnUvY>/https://www.youtube.com/watch?v=TE_B_dc9t1o
- Meyer, L. B. ([1956] 2011). *Émotion et signification en musique*. Actes sud.
- Molina, A. (1983). *Antonio Molina*, Doblon.
<https://www.youtube.com/watch?v=1ZY7uNA7M58>
- Molina, R. ([1965] 1989). *Cante flamenco*. Taurus.
- Montoya Jarrito, R. (1987). *Antología de cantaores flamencos*, vol. 7.
<https://www.youtube.com/watch?v=ZngDXr4vWmg>
- Montoya Jarrito, R. (2017). *Antología del cante*. Magnesound.
<https://www.youtube.com/watch?v=fOqnNomq488>
- Morente, E. (1988). *Peña de Fosforito*. Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=e9fMyT-Frrw>
- Morente, E. et Habichuela, J. et P. (1994). Émission *Fiebre de Sur*.
<https://www.youtube.com/watch?v=tXUz671-wLQ>
- Morente, E. (1990). Émission *La Puerta del Cante*, Canal Sur Televisión.
<https://www.youtube.com/watch?v=DuRMBypkSKE>
- Nuñez, F. <http://elafinadordenoticias.blogspot.com/search?q=POLO>
- Perico el del Lunar. (1958). *Antología del Cante Flamenco* [Disques vinyles]. Hispavox.

- Pericón de Cádiz. (2017). *Maestros del Cante Flamenco*. Calle Mayor.
<https://www.youtube.com/watch?v=x7-4RncP8ec>
- Pohren, D. E. (1962). *L'Art flamenco*. Editorial católica española.
- Pradal, V. (2014). *100 coplas flamencas*. Sables.
- Quiévreux, L. (1959). *Art flamenco*. Louis Quiévreux.
- Reina, J. (s. d.). <https://www.youtube.com/watch?v=LMBN-tNnNZg>
- Riegler, A.-S. (2018). *Les Enjeux d'une esthétique du flamenco. Étude analytique et critique du duende*. [Thèse de doctorat, Philosophie, Université Paris Sciences et Lettres].
<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01881794>
- Ríos Ruiz, M. (1997). *Ayer y hoy del cante flamenco*. ISTMO.
- Romero, R. (1954). Caña. Dans P. El del Lunar, *Antología del cante flamenco*.
<https://www.youtube.com/watch?v=jgmyFrRDnG4>
- Romero, R. et El del Lunar, P. (1959). <http://flamencoweb.fr/spip.php?article346>
- Ruiz, A. (2008). Dans P. El del Lunar, *Antología flamenca*. Original future sounds.
https://www.youtube.com/watch?v=aPh3B8wTc38&list=PL_4Tq0NoZvhk_DI1NGlZ0ikTE-3EtqJ7O&index=26&t=0s (4'59).
- Ruizo, M. (2014). <https://www.youtube.com/watch?v=LMBN-tNnNZg>
- Tarby, J.-P. (1992). *Anthologie de la poésie gitano-andalouse*. Marges.
- Valderrama, J. (1965). *Antología del flamenco*, vol. 2 [Disques vinyles]. Iswjdigital.
- Valderrama, J. (1968). *Historia del cante flamenco*. Belter.
<https://www.youtube.com/watch?v=a9EU2icCWEY>
- Valderrama, J. ([1968] 1994). *París '94*. Altafonte Music.
<https://www.youtube.com/watch?v=WOSZX8zA5Dk>
- Worms, C. (2011). Polo ? Caña ?? Policaña ??? <http://flamencoweb.fr/spip.php?article346>



Una propuesta de traducción del cante «Nanas» de la *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar)

A Proposed Translation of the “Nanas” Song (Lullabies) from the *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar)

Hilda GONZÁLEZ²⁵¹

Université de Limoges et CLEF
hildamariag@gmail.com

Cécile BERTIN-ELISABETH²⁵²

EHIC – Université de Limoges
cecile.bertin@unilim.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/496>

DOI : 10.25965/flamme.496

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Resumen: La nana o canción de cuna forma parte de la tradición popular española y se encuentra también presente en la tradición del cante flamenco. ¿Cuáles son entonces sus particularidades y cuál es la evolución de la nana en general y de las nanas del cante flamenco en particular? A partir de una propuesta de traducción del cante «Nanas» que forma parte de la *Antología del Cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954] - Con cuadernillo que acompaña al CD, reedición del original de 1954), intentaremos comprender los elementos culturales y métricos propios de este cante. Cabe recalcar que existen dificultades en la transferencia de elementos culturales orales. Habrá que reflexionar sobre los aportes necesarios en la traducción para que el cante sea interpretado en francés, es decir, en una lengua distinta a la original.

Palabras clave: nana, flamenco, cultura popular, traducción, transferencia cultural

Résumé : La *nana* ou berceuse fait partie de la tradition populaire espagnole et s'avère être également présente dans la tradition du *cante flamenco*. Quelles sont alors les particularités et les évolutions de la *nana* en général et des berceuses du *cante flamenco* en particulier ? À partir de l'explication d'une proposition de traduction du chant «Nanas» qui fait partie de la *Antología del cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1954; 1988), nous nous efforcerons de comprendre les éléments culturels et métriques propres à ce chant. Il convient de souligner que les difficultés sont réelles à l'heure de transférer des éléments culturels oraux. De ce fait, il importe de réfléchir sur les modifications à opérer au moment de traduire, pour que ce chant puisse être interprété en français, c'est-à-dire dans une langue autre que sa langue originale de production.

Mots clés : berceuse, flamenco, culture populaire, traduction, transfert culturel

²⁵¹ Professeur de langues à l'institut de formation CLEF de Limoges, Hilda González enseigne également à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Limoges. Elle collabore à l'atelier Trad. Cant. Flam., projet de travail collaboratif et pluridisciplinaire lancé en 2019 qui réunit chercheurs, écrivains, spécialistes de la traduction, artistes et passionnés de flamenco.

²⁵² Cécile Bertin-Elisabeth, agrégée d'espagnol et professeure des universités à l'Université de Limoges (EHIC), s'intéresse aux représentations des Noirs et des marginaux ainsi qu'aux questions relevant de l'interculturalité et des transferts culturels entre Europe et mondes américain-caraiïbes, du XVI^e siècle à l'époque contemporaine. Ses dernières publications ont révélé diverses facettes de l'histoire, de la littérature, du patrimoine et des arts dans la Caraïbe comme *L'Atlantique : machine à rêves ou cauchemar sans trêve ?* (co-direction, Presses Universitaires de Nouvelle Aquitaine, 2021).

Abstract: The “*nana*” is part of the Spanish popular tradition and it is also present in the tradition of the flamenco song (*cante*). What are then the particularities along with the evolution of the “*nana*” in more general terms and more specifically of the *nanas* of this *cante* flamenco? Based on a proposal of explicit translation of the *cante* “*Nanas*” that is part of the *Antología del cante flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954]), we will try to understand the cultural and metric elements of this *cante*. It is worth mentioning that the transference of oral cultural elements poses some difficulties. Therefore, it is essential to analyze the necessary contributions regarding translation so that the *cante* can be interpreted in French, that is, in a language different from its original one.

Keywords: lullaby, flamenco, popular culture, translation, cultural transfer

sRoldán Fernández (2018) afirma que: «Tío Luis el de la Juliana fue el primer nombre que se inscribió con letras unciales en las crónicas inciertas del FLAMENCO, que empieza a hacerse memoria brumosa en las postrimerías del siglo XVIII. Pero a él precedieron otras voces sin nombre que fueron gestando el Cante» (pp. 21-22). Esta teoría intenta explicar la fusión de culturas tan característica del flamenco y permite comprender el arraigamiento popular de los cantes flamencos, nutridos de folklore, muchas veces oriundo del sur de la península. El Renacimiento corresponde también con el periodo en el cual los cantares y cantarillos orales pasaron a su forma escrita, lo que permitió conservar varias versiones con diversas variaciones. Dentro de la lírica tradicional (fundada en muchas repeticiones), destacan las nanas o cantares de cuna que reúnen ritmo y vibración vocal. El cante flamenco conlleva dichas variaciones, «aflamencándolas».

En este artículo nos interesa analizar primero cómo se insertan las nanas flamencas en la tradición lírica española (y más precisamente en la tradición de la canción de cuna) a fin de comprender la construcción poética y métrica de estas nanas de la *Antología del Cante flamenco* que vamos a analizar de manera detenida; lo que podrá facilitar, en un tercer paso, la traducción más idónea para que se pueda cantar en francés dado que el objetivo de este artículo, que forma parte de un proyecto global de traducción de los cantes flamencos²⁵³, es proponer una traducción que favorezca el canto.

1. Contexto histórico-lírico

Al detallar la tradición de cantarillos que entretenían a la gente humilde antes de que se escribieran²⁵⁴ a partir del Renacimiento, Margit Frenk (1994) recuerda que el pueblo trabajaba predominantemente en la agricultura y el pastoreo, realidad socioeconómica que tuvo un impacto en las temáticas de dichos cantos (p. 41). Subraya a la vez la presencia de la voz femenina en estos cantarillos, lo que contrasta con la voz masculina de la lírica cortesana (pp. 42-43). Ahora bien, la presencia de la voz femenina resulta omnipresente en los cantos de cuna que aluden a esa costumbre donde la madre arrulla al niño con afecto y ternura entonando una canción a capela para que este se duerma. Sin embargo, la inicial intimidad del canto de cuna, que sea de regalo, compensativo o amenazante para el niño (Díaz Martín, 2011, p. 25), cobra en los cantes flamencos, públicos y muchas veces comunitarios, una nueva dimensión.

«Como expresión musical del sentimiento de maternidad y como espontáneo arrullo de la madre para atraer el sueño del hijo, la nana ha de considerarse universal en el tiempo y en el espacio» (Roldán Fernández, 2018, p. 189). Dado que la nana debe tener un ritmo relajante y monótono para ayudar a conciliar el sueño o por lo menos generar cierta paz para que el niño aprenda o juegue en un ambiente tranquilo, ¿cómo explicar el interés del flamenco, canto nada soporífero, por las nanas? ¿Cómo es que dicho material poético folklórico que nutre el crisol de la lírica popular española ha pasado al programa estético flamenco?

Dentro de la cultura flamenca, existen una gran variedad de tipos de cantes, los cuales se han agrupado a lo largo del tiempo de acuerdo con el tema que abordan y sus características rítmicas y melódicas, nutriéndose del repertorio de la memoria colectiva. La nana flamenca nace del «aflamencamiento de la nana andaluza» (Roldán Fernández, 2018, p. 189) y esta ha sido clasificada por algunos estudiosos del flamenco dentro de la categoría de los cantes camperos,

253 Traducir los cantes flamencos de *Antología del Cante Flamenco* de Perico el del Lunar (Hispanvox, 1988 [1954]) es uno de los objetivos del Taller de traducción de Cantes Flamencos (Trad. Cant. Flam), proyecto surgido en la universidad de Limoges, en 2019, en el cual se han involucrado en un trabajo colaborativo y multidisciplinario, tanto teórico como práctico, distintos investigadores, escritores, especialistas en traducción, artistas y aficionados al flamenco.

254 Véanse los romanceros.

lo que confirma su raíz popular, así como la recuperación del pasado y su mezcla con nuevos materiales en esta minoría gitana rechazada cuya marginalización quizás pueda explicar la conservación de textos (orales) antiguos. Como su nombre indica, este género se asocia a la labor del campo, a la naturaleza y a las distintas actividades llevadas a cabo por las familias inmersas en este ambiente rural: «Son cantes de evasión del alma que expresan muy diversos motivos: el amor, la admiración por la naturaleza, el aprecio por los animales domésticos, el cariño y ternura a los niños y la sana picardía» (Gértrudix Barrio et al., 2009, p. 34). Los cantan en el cante flamenco tanto mujeres como hombres.

Es importante notar que la nana ilustra de manera muy clara la cultura flamenca porque son coplas populares que han pasado de generación en generación a través del canto. Con todo, «se trata de una tradición oral expuesta a un inevitable proceso de transformación» (Roldán Fernández, 2018, p. 22). Al no ser coplas escritas es posible entender por qué dos de sus características principales son «la espontaneidad y la sencillez» (Machado y Álvarez, 1947, p. 18) y otra característica es la variación, la cual se intensifica en este tipo de cante flamenco donde suele dominar la libertad interpretativa.

Cabe destacar por consiguiente la diferencia entre repetición (Frederic, 1985) y variación. Se repiten los estribillos o unos versos, por ejemplo, lo que da unidad. Dichas repeticiones textuales y orales homogeneizan los ritmos y los sonidos al proporcionar cierta regularidad, con la mira de plasmar un ritmo acentual y una expresividad particular que faciliten el canto (Beltrán, 2014). Pueden condensar la idea principal: «constituyen la sustancia sonora de la poesía» (Prak-Derrington, 2005, p. 55)²⁵⁵. Según Domínguez Caparrós, el estribillo contribuye a la repetición, base del ritmo, y da unidad al poema (Domínguez Caparrós, 2001, p. 166). La tenemos en las rimas, en los acentos versales, así como en las pausas. Gérard Genette (1999) considera la repetición «como el otro del mismo» (p. 101) y apunta: «toda repetición ya es variación» (p. 101).

La iteración puede ser por lo tanto variación. Todo texto es la absorción o transformación de otro texto nos dice Julia Kristeva (1969, p. 85). La variación aparece en los (ligeros) cambios de letra a los que vamos a aludir al analizar de manera más precisa las nanas que constituyen nuestro corpus comparándolas con versiones tradicionales. Gilles Deleuze (1968)²⁵⁶ cuyo pensamiento se nutre de lo musical (Criton et Chouvel, 2015), elemento que imagina como potencia de desterritorialización (Deleuze et Guattari, 1980, p. 380)²⁵⁷, define la repetición como: «diferencia sin concepto» (1968, p. 71), como aquello que permite restaurar la potencia de la diferencia. Pone por lo tanto énfasis en la cantinela, en lo que Deleuze (1968) denomina como «*ritournelle*» (p. 71), palabra que remite al término italiano «*ritornello*», diminutivo de «*ritorno*» que significa «retorno». La variación no resulta ser un error sino algo imprescindible, fuente de libertad que nos invita a transitar. Intentan Deleuze y Guattari ampliar la percepción cuando oponen el espacio/tiempo estriado y jerarquizado del sedentario sometido a la idea de identidad y el espacio/tiempo liso y vagabundo del nómada con su música flotante de lo imprevisto en *Mille plateaux* donde presentan la música como un tipo de cancioneta

255 Note 3 : « Ainsi, la répétition est au cœur du texte poétique, ce par quoi il se distingue de tous les autres : c'est par la répétition que se constituent la substance sonore de la poésie (pour ne parler que du vers : allitération, assonance, rime, mètre, rythme) et son épaisseur de sens (métaphore, comparaison, parabole [...] pour la ressemblance ; antithèse, contraste oxymoron etc. pour la dissemblance) ».

256 Véase también Jacques (2005). Se puede escuchar: Mosna-Savoy (2016).

257 « L'univers, le cosmos est fait de ritournelles : la question de la musique est celle d'une puissance de déterritorialisation qui traverse la nature, les animaux, les éléments et les déserts non moins que l'homme ».

desterritorializada (Jacques, 2005, p.17)²⁵⁸. El pensamiento, nómada por excelencia, se va gestando fuera de las codificaciones. Así pues, también se nutre la belleza de caminos imprevistos. ¿No será este fluir intenso lo que nos proporcionan los cantes flamencos?

Verguillos Gómez (2002) señala que fue Bernardo el de los Lobitos quien incorporó la nana al flamenco a mitad del siglo XX (p.68). Esta misma idea es expresada por Núñez:

Los cantos de cuna, llamados en los países hispanos nanas, forman parte también del repertorio estilístico del arte flamenco, al menos desde que se incluyera en la *Antología del Cante flamenco* de 1954. Pero en el repertorio tradicional existen desde antiguo, también en las tonadillas cabían las nanas y aquí están las más rumbosas. Para dormir al niño se cantará alaró, alaró y alarororó (2014, pp.333-334).

También vale la pena destacar que Federico García Lorca hizo de igual manera una contribución significativa al arte flamenco y puso de relieve el valor de las nanas españolas. Sin embargo, Lorca presenta la nana de la cultura española en un contexto diferente. Lorca no evoca la nana dentro del contexto rural y de campo, sino que asocia este tipo de cante del flamenco con las mujeres pobres que trabajan en las casas de los ricos: «son las pobres mujeres las que dan a sus hijos este pan melancólico [de las nanas] y son ellas las que los llevan a las casas ricas» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 2). De esta manera, retoma la tradición de asociar a la mujer popular con la nana (Masera, 1994, pp. 214-215). Lorca menciona que él «siempre había notado la aguda tristeza de las canciones de cuna de nuestro país» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 1). Un cante dentro del género de la nana, escrito por Lorca que sostiene esta idea es: «Duérmete mi niño, / que tengo que hacer, / lavarte la ropa, / ponerme a coser» (Rodríguez Almodóvar, 2006, párr. 2). Ahora bien, tanto el contexto de cante asociado al campo como el contexto al que alude Lorca están ligados a un contexto de trabajo. Roldán Fernández (2018) menciona a este respecto el siguiente estereotipo: «El flamenco tal vez por la vieja e impenitente aversión de los gitanos al trabajo, cuenta con una escasa nómina de cantos laborales. Y estos son de clara procedencia andaluza, luego aflamencados» (pp. 181-182)²⁵⁹.

Como lo apunta el poeta Federico García Lorca (1986): «No hacía falta que la canción tuviese letra» (p. 287), según la importancia dada al ritmo y al arrullo en las nanas. Ahora bien, nos interesan las letras de dichas nanas, primer aprendizaje cultural del niño español, entre repeticiones y variaciones, que acompañan las melodías y más particularmente en el contexto flamenco que se nutre de reminiscencias del pasado cultural andaluz.

La lírica popular retoma los mismos elementos como lo apunta Manuel Fernández Gamero (sin fecha) en cuanto a los apóstrofes de las nanas: «Vida mía, mi alma, mi bien, lucerillo, rosa en capullo, clavelito encarnado, manojito de albahaca, sol de los soles,... son algunos de los muchos apóstrofes que aún siguen vivos en la lírica popular» (p. 395). Cita entonces una nana²⁶⁰ con una estrofa que conlleva versos bastante similares a los de las nanas flamencas de nuestro corpus (Perico el del Lunar, 1988 [1954]) como lo podemos ver al comparar esta nana con las coplas de las nanas flamencas:

258 « La ritournelle, motif, air qui se répète dans le langage courant, devient sous la plume des auteurs de *Mille plateaux* le processus même du devenir, avec son entrelacs perpétuel de formes qui se font et se défont ».

259 Lorca supo superar los estereotipos negativos en torno a los gitanos.

260 Remite Manuel Fernández Gamero en la nota 6 de su artículo a Paloma Sainz de la Maza (Fernández Gamero, 1980) y precisa que en la página 40 tiene una recogida en Málaga que sólo cambia un sufijo: «lucerito» por «lucerillo» en el tercer verso.

Duerme, niño chiquito,
duerme, mi alma.
Duérmete,
lucerrillo de la mañana²⁶¹.

Nanas (Perico el del Lunar, 1988 [1954])

Copla 1	Copla 2	Copla 3	Copla 4
A dormir va la rosa ²⁶² De los rosales; A dormir va mi niño Porque ya es tarde.	Este niño chiquito No tiene cuna; Su padre es carpintero Y le hará una.	Mi niño, cuando duerme lo guarda un ángel; Que le vela su sueño como su madre.	Nana, nana, nana, nana ²⁶³ Duérmete lucerito: De la mañana.

Añade otra nana del sur de España, más precisamente de Arahall (Fernández Gamero, sin fecha, p. 396), en la provincia de Sevilla, que casi corresponde completamente con la primera copla de las nanas flamencas:

A dormir va la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niña
porque ya es tarde.

Propone luego otra versión, totalmente idéntica, oriunda de «la Campiña sevillana» (p. 404), lo que recalca la recurrente variedad de estos versos líricos:

A dormir va la rosa
de los rosales,
a dormir va mi niño
porque ya es tarde²⁶⁴.

Además, explica que la presencia de la rosa, flor de las flores, «pretende ser el reflejo de la virginidad no mancillada en el infante al que se refiere el canto» (p. 396) y la presenta como símbolo de pureza (Ciriot, 1991, p. 390)²⁶⁵, refiriéndose incluso a Alfonso X el Sabio (Fernández Gamero, sin fecha, p. 406) para señalar la antigüedad de este tipo de referencias poético-líricas.

Es importante recordar la presencia de elementos religiosos en la tradición de las nanas, con parecidos con villancicos (Pérez Vidal, 1983) con la presencia de ángeles y de la Virgen María. La alusión al «lucerrito» que encontramos en la cuarta copla de las nanas flamencas enfatiza este aspecto. Ya aparecía esta alusión en la siguiente copla:

261 Texto en negrita para las variaciones.

262 En el cuadernillo adjunto al CD (Perico el del Lunar et al., 1988, p. 69), la transcripción es no está bien: indica «A dormir que va la rosa» para la copla 1, como lo precisamos a continuación en este artículo. Y para la copla 4, se leen solo tres ocurrencias de la palabra «nana» y no cuatro, al contrario de lo que se puede escuchar en la grabación. El taller Trad. Cant. Flam. lo ha rectificado para respetar más la grabación original, y para motivos métricos, como se verá. Ver «Nanas / Berceuses (Bernardo el de los Lobitos)» en la parte de «Transcriptions en espagnol et traductions écrites en français» de este número 2 de la revista FLAMME

263 Ver nota anterior.

264 Nana citada también por Francisco Rodríguez Marín (Rodríguez Marín, 1981).

265 Entrada «Rosa»: «La rosa única es, esencialmente, un símbolo de finalidad, de logro absoluto y de perfección».

Duérmete, lucerito,
duerme y no llores,
que te vela la Virgen
de los Dolores²⁶⁶.

Ya Lope de Vega²⁶⁷ había escrito una famosa nana al niño Jesús, o sea una «nana a lo divino», lo que recalca la tradicional dimensión religiosa de varias nanas antes del desarrollo de nanas profanas. Llama la atención en las nanas flamencas el hecho de aludir al «carpintero», oficio de José el padre putativo de Jesucristo. Bonifacio Gil (1998)²⁶⁸ recopila (tras Lorca²⁶⁹) dicha estrofa casi totalmente parecida a la segunda copla de las nanas flamencas:

Este niño chiquito
no tiene cuna,
su padre'eh carpintero
le hará una.

Queda claro con esto que hay símbolos comunes entre las nanas como la luna y la luz. Esta simbología tanto religiosa como profana nutre una tradición multiseccular conservada en los cantes flamencos que utilizaron tanto los cancioneros anónimos. El género de la nana interesó a los mayores poetas y escritores del siglo XX entre los cuales destacan, además de Lorca que dedicó a las nanas una famosa conferencia en 1928, Miguel de Unamuno – con una nana dirigida a su primer nieto que remite a «La media luna (que) es una cuna» –, Juan Ramón Jiménez –muchas veces presentado como el poeta de los niños –, José Hierro – que propuso una nana para dormir a un preso –, Gerardo Diego – y sus poemas navideños – y Luis Rosales con por ejemplo los versos siguientes:

Duérmete, niño mío,
flor de mi sangre,
lucero custodiado,
luz caminante.

Cabe recordar también a Miguel Hernández – que transcribe la destrucción de la guerra civil con esta: «cebolla (que) es escarcha, cerrada y pobre», remitiendo también a la luna –, a Rafael Alberti – que en su famoso *Marinero en tierra* propone una parte titulada «Nanas» que es en realidad una serie de ocho textos que escribe una vez en Madrid, alejado del mundo de su infancia que va idealizando – o a Gloria Fuertes. Dicha diseminación de nanas da a entender que la canción de cuna se volvió un verdadero género literario en el siglo XX y que ya no son sólo poemas para niños como lo muestra *El gran libro de las nanas* de Carme Riera (2010)²⁷⁰.

2. Análisis poético del cante «Nanas»

En cuanto a la composición y la métrica literaria, la nana flamenca se compara con el cante de trilla debido a que comparten muchas similitudes, entre ellas la métrica (López Ruiz, 2004, p.

266 Nana citada también por Francisco Rodríguez Marín (1981, p. 25).

267 Véase también el uso de una forma de nana en *El cardenal de Belén*.

268 Véase también Pedro César Cerrillo (1992, p. 108).

269 Federico García Lorca, «Nana sevillana» (1994) Esta canción de cuna le sirvió para ilustrar su conferencia de 1928 sobre las canciones de cuna españolas. Ha sido recreada en nuestros días por la cantaora flamenca Carmen Linares (1994).

270 Esta antología se puede relacionar con los *Cantos populares españoles* de Francisco Rodríguez Marín (1882) que recogían canciones de cuna populares.

37). En el *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco (DEIF)* indica Luis López Ruiz (2004) para la nana: «Copla que presenta formas y metros variados y que se amolda al balanceo de la cuna, aunque es frecuente la de cuatro versos, el primero y el tercero, heptasílabos y el segundo y el cuarto pentasílabos» (p. 37). Roldán Fernández (2018) opina con respecto a la melodía, al compás y al ritmo lo siguiente:

Musicalmente el cante desarrolla una melodía libre, no atada a compás, ajena del todo al ritmo cíclico y monótono del balanceo de la cuna o de los brazos de la propia madre. No está sujeta la línea melódica ni a formulación rítmica ni a combinación estrófica y métrica. En la nana una melodía elemental, serena, dulce, transida de ternura, como llegada del principio de los tiempos, sirve de cauce sonoro para encajar una letra breve, sencilla, densamente emotiva con que la madre mece dulcemente al niño en sus brazos o en la cuna, cantando a pura voz, casi en un susurro, sin acompañamiento alguno que, por una parte, resultaría incompatible despegada del momento y del lugar, y por otra podría perturbar inoportunamente el sueño del pequeño (Roldán Fernández, 2018, p. 189).

Con esto se puede ver que, si bien no existe una métrica establecida de rigor para este tipo de cante, hay al menos una tendencia en cuanto al número de versos y a no llevar acompañamiento musical más que la voz pura y simple del cantaor. Tampoco se ha asentado en ningún lugar que la interpretación de la nana flamenca comprenda únicamente aquellas nanas donde se escucha la voz femenina. Lo que es innegable es que al menos popularmente la nana es conocida como canción de cuna y por tanto se asocia a las madres y a los niños: «Posible medio expresivo de afecto, las nanas y su canto involucran dos aspectos fundamentales: la presencia del cuerpo de la mujer, que es la que mece la cuna o arrulla al niño, y su voz, que es la que interpreta la melodía» (Riva, 2010, p. 334).

El cante «Nanas» que forma parte de la *Antología del Cante flamenco* y que es interpretado por el cantaor payo Bernardo Álvarez Pérez conocido en el mundo artístico como Bernardo el de los Lobitos y el tocaor Pedro del Valle Pichardo, de nombre artístico Perico el del Lunar, es un cante que presenta características muy particulares si se toman en cuenta los elementos mencionados con anterioridad. Dos factores llaman la atención: el primero tiene que ver con el acompañamiento musical, lo que resulta atípico en este género, y el segundo aspecto es que la nana es interpretada en una voz masculina. Con respecto al aspecto del acompañamiento musical en «Nanas», Pohren hace referencia a esta singularidad:

Es cante chico. Tradicionalmente no se toca, no se baila. No ha tenido nunca acompañamiento de guitarra. Una excepción es el extraordinario acompañamiento que hace Perico el del Lunar a la nana de Bernardo el de los Lobitos en la *Antología de Hispavox* (Pohren, citado por López Ruiz, 2004, p. 33).

Esta misma idea coincide con lo señalado por Cordwinus (2014) con respecto a que la nana es un cante que no lleva acompañamiento: «1. Cantes sin acompañamiento: tonás, martinetes, carcelera y debla, saetas, alboreá y seguriyas antiguas, trilla, nana, pregón, galeras» (p. 55). Por otro lado, en cuanto a la voz masculina que aparece en «Nanas», el hecho podría explicarse por lo siguiente:

Las largas siestas del verano originaron nanas, muchas veces en la voz del padre, que, cambiando la dedicatoria de un cante de trilla, con su misma métrica y hasta con su misma melodía, expresaba poéticamente con ternura todo el cariño que por su hijo sentía (Gértrudix Barrio et al., 2009, p. 40).

Todos estos aspectos son importantes para entender la esencia de este tipo de cante, especialmente el darse cuenta de que hay en efecto elementos y características que son frecuentes pero que hay variaciones y un ejemplo claro de esto son las excepciones que se pueden encontrar en «Nanas». Para analizar estos elementos se muestran abajo las coplas de este cante tomado del cuadernillo que acompaña la *Antología del Cante Flamenco* (Perico el del Lunar, 1988 [1954], p. 69):

Nanas

Copla 1:	Copla 2:	Copla 3:	Copla 4:
A dormir que va la rosa De los rosales; A dormir va mi niño Porque ya es tarde.	Este niño chiquito No tiene cuna; Su padre es carpintero Y le hará una.	Mi niño, cuando duerme lo guarda un ángel; Que le vela su sueño como su madre.	Nana, nana, nana Duérmete lucerito De la mañana:

En «Nanas», a excepción de una variación, el número y tipo de versos en la mayoría de sus coplas corresponde con lo que se encuentra frecuentemente en la nana flamenca, es decir, que el cante está compuesto generalmente de coplas de cuatro versos con el primero y el tercero heptasílabo y el segundo y el cuarto pentasílabos (Gértrudix et al., 2009, p. 37). La variación consiste en que el primer verso de la primera copla es un octosílabo y el primer verso de la copla 4 es un hexasílabo. Este factor puede tener su explicación en que se trata de la versión escrita del cante lo cual puede llevar a que el número de sílabas se reduzcan si se compara con la versión oral, cuestión que se analizará posteriormente.

Para ver esto de forma más clara se muestra la siguiente tabla:

COPLA 1				
Nº DE VERSOS	LETRA VERSO	SEPARACIÓN DE SÍLABAS	TIPO DE VERSO	RIMA
4	A dormir que va la rosa	a/dor/mir/que/va/la/ro/sa	octosílabo	verso suelto
	De los rosales;	de/los/ro/sa/les	pentasílabo	asonante «a-e»
	A dormir va mi niño	a/dor/mir/va/mi/ni/ño	heptasílabo	verso suelto
	Porque ya es tarde.	Por/que/yaes/tar/de (<i>sinalefa</i> «ya-es»)	pentasílabo	asonante «a-e»
COPLA 2				
4	Este niño chiquito	Es/te/ni/ño/chi/qui/to	heptasílabo	verso suelto
	No tiene cuna:	No/tien/ne/cu/na	pentasílabo	consonante «una»
	Su padre es carpintero	Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro (<i>sinalefa</i> «e-es»)	heptasílabo	verso suelto
	Y le hará una.	Y/le-ha/rá/u/na (<i>sinalefa</i> «e-ha»)	pentasílabo	Consonante «una»
COPLA 3				
4	Mi niño, cuando duerme,	Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me	heptasílabo	verso suelto
	Lo guarda un ángel;	Lo/guar/da-un/án/gel (<i>sinalefa</i> «a-un»)	pentasílabo	asonante «a-e»
	Que le vela su sueño	Que/le/ve/la/su/sue/ño	heptasílabo	verso suelto
	Como su madre.	Co/mo/su/ma/dre	pentasílabo	Asonante «a-e»

COPLA 4				
4	Nana, nana, nana	Na/na/na/na/na/na	hexasílabo	consonante «ana»
	Duérmete, lucerito;	Duér/me/te/lu/ce/ri/to	heptasílabo	verso suelto
	De la mañana.	De/la/ma/ña/na	pentasílabo	consonante «ana»

Otro aspecto de la métrica que se puede observar en la tabla es que todos los versos son de arte menor al no exceder las ocho sílabas. De hecho, en la música flamenca y en la poesía española popular en general los versos de arte menor son los más frecuentes (González-Amor Sánchez, 2010, p. 5).

En cuanto a la letra del cante, los elementos propios de la nana flamenca que están presentes en «Nanas» son, en un primer lugar, los versos que evocan el amor, el afecto y la ternura con que uno se dirige a los niños. Vemos como ejemplo en la Copla 1 en el verso 3 y en la Copla 3 en el verso 1 «mi niño». Asimismo, en la Copla 2 en el verso 1 está la frase: «mi niño chiquito» y en la copla 4 verso 2: «Duérmete lucerito». Es común en efecto en castellano utilizar los diminutivos para acentuar el afecto.

Otro aspecto a analizar es la rima. En la primera copla es posible identificar versos sueltos en los versos 1 y 3 y una rima asonante en los versos 2 y 4. En la segunda copla existe el mismo patrón de versos sueltos en los versos 1 y 3, pero en los versos 2 y 4 hay una rima consonante. La tercera copla repite el mismo patrón de la copla 1 con una rima asonante en los versos 2 y 4. Por último, en la copla 4 destaca una rima consonante en los versos 1 y 3.

Ahora bien, en «Nanas», hay coplas que tienen aparentemente versos sueltos si las analizamos de manera individual. Pero está también presente una unidad asonántica al analizar las coplas en conjunto porque hay enlaces entre las diversas coplas con elementos fónicos y con similitudes entre las asonancias. Un buen ejemplo para ilustrar esto es «niño chiquito» en la copla 2 y «lucerito» en la copla 4 con una rima asonante en i-o. Otro ejemplo se encuentra en la copla 3 donde hay una asonancia interna con «mi niño» con la misma asonancia en i-o, es decir, que hay otros elementos con rimas internas que se vuelven a repetir, estableciendo una relación fónica que facilita el canto.

Anteriormente se mencionó que las coplas de «Nanas» en su forma escrita tenían ciertas variaciones. Este aspecto es esencial en el análisis ya que es importante recordar que debido a que la copla flamenca es de carácter oral puede variar en su forma escrita y por ello es frecuente encontrar variaciones entre la versión de las coplas escritas y la forma oral del cante. A veces, se repiten versos, se acortan palabras o se alargan sílabas. Un ejemplo de esto lo encontramos en un cante: «Por ver si te aborrecía» (Vega, 1982, p. 104) que forma parte de los Fandangos de Huelva en *Magna Antología del Cante flamenco* y es interpretado por los hermanos Toronjo (1992). El verso «Por ver si te aborrecía» aparece como verso 1 y verso 3 en su versión oral mientras que ese mismo verso en su versión escrita (Vega, 1982) aparece como verso 2 del cante²⁷¹. En esa misma copla el verso 1 de la versión escrita dice: «A dormir yo me acostaba» mientras que en su forma oral se canta en el verso 2 y se escucha «A dormir yo macotaba»²⁷². Se puede ver esta variación de manera más clara en la siguiente tabla:

271 En muchos casos, en el flamenco, la tradición y la melodía imponen el hecho de cantar un verso o parte de un verso como preludio a la forma cantada. Los textos de presentación del taller Trad. Cant. Flam. y otras traducciones realizadas en este taller muestran cómo traducimos el hecho de que, a veces, la melodía supone una repetición del primer verso o por lo menos una repetición de parte del verso. Existen varias opciones en cuanto a repeticiones.

272 En el cante flamenco esto es algo habitual.

«Por ver si te aborrecía» en <i>Magna Antología del Cante flamenco</i>	
Versión escrita	Versión del audio
Copla 1	Copla 1
	Por ver si taborrecía (verso 1)
A dormir yo me acostaba (verso 1)	A dormir yo macotaba (verso 2)
Por ver si te aborrecía (verso 2)	Por ver si te aborrecía (verso 3)
Contra más dormido estaba	Contra más dormío etaba
Más presente te tenía	Más presente te tenía
Porque contigo soñaba.	Porque contigo soñaba

En el caso de «Nanas» encontramos también una variación, como se ha mencionado en las notas 11 y 12: en la forma escrita de la copla 1, en el cuadernillo adjunto al CD de 1988, se añade la palabra «que» en el primer verso. También al escuchar el cante se puede percibir que las sílabas se alargan o utilizan distintas notas en una sola sílaba, valiéndose así del melisma, una de las características del cante flamenco. Un ejemplo de esto se puede ver en la primera copla en donde la vocal «a» de la palabra «rosa» del primer verso se alarga y en el segundo verso la «a» en la palabra «rosales» se alarga cambiándose también la altura musical del sonido de esa vocal.

Copla 1 (Perico el del Lunar, 1988 [1954])

	Forma escrita		Forma oral
A	A/dor/mir/que/va/la/ro/sa	A'	A/dor/mir/va/la/ro/sa
B	de/los/ro/sa/les	B'	de/los/ro/sā ²⁷³ /les
C	a/dor/mir/va/mi/ni/ño	C'	a/dor/mir/va/mi/ni/ño
D	Por/que/yaes/tar/de.	D'	Por/que/ya/es/tar/de

Copla 2

	Forma escrita		Forma oral
A	Es/te/ni/ño/chi/qui/to	A'	Es/te/ni/ño/chi/qui/to
B	No/tien/ne/cu/na	B'	No/tie/ne/cu/na
C	Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro	C'	Su/pa/dre-es/car/pin/te/ro
D	Y/le-ha/rá/u/na.	D'	Y/le-ha/rá/u/na

Copla 3

	Forma escrita		Forma oral
A	Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me	A'	Mi/ni/ño/cuan/do/duer/me
B	Lo/guar/da-un/án/gel	B'	Lo/guar/da/un/án/gel
C	Que/le/ve/la/su/sue/ño	C'	Que/le/ve/la/su/sue/ño
D	Co/mo/su/ma/dre.	D'	Cō /mo/su/ma/dre

273 Se utilizó una raya o acento horizontal encima de la vocal siguiendo el ejemplo de Bernard Leblon (1995, pp. 57-58), lo cual también se explica en la introducción de estos artículos.

Copla 4

	Forma escrita		Forma oral
A	Na/na/na/na/na/na	A'	Na/na/na/na/na/na/ay/na/na
B	Duér/me/te/lu/ce/ri/to	B'	Duér/me/te/lu/ce/rī/to
C	De/la/ma/ña/na.	C'	De/la/ma/ña/na

3. Propuestas explicitadas de traducción del cante «Nanas»

Traducir el cante «Nanas» al francés no resulta sencillo debido a los muchos elementos musicales y culturales²⁷⁴ en juego como la rima, la métrica, la intención poética y la estructura de las coplas. No se trata de traducir un poema sino un cante flamenco cuya característica mayor es su relación íntima con la música, lo que acarrea varias adaptaciones en cuanto a la entonación, con la necesidad para el cantaor de arrancar a partir de sonidos clave e introducir melismas²⁷⁵. Así pues, para conservar el ritmo propio de cada idioma, hace falta a veces cambiar de palabra o invertir palabras para encontrar un nuevo equilibrio sonoro. Asimismo, los elementos culturales del flamenco en el proceso de traducción tienen un gran peso ya que no se trata solamente de la traducción de palabras, sino que estas arrastran un trasfondo cultural ligado a la identidad de un pueblo, en este caso el pueblo gitano que a través de estos cantes ha podido expresar sus sentimientos y emociones, sus experiencias, su recorrido y su evolución a través de los años. Por eso, dado que se pretende que el cante sea no solamente traducido sino también cantado en francés, para la propuesta de traducción se considerará la postura expresada por Amparo Hurtado (Marc, 2013, p. 140), quien establece una diferencia entre la traducción de la letra y la traducción de textos para ser cantados. De acuerdo con Isabelle Marc (2013), es importante recordar «que el original es la canción cantada, ya que la letra es inseparable de la estructura musical y de su *performance*» (p. 140). Por último y no menos importante, se debe tener en cuenta que este tipo de cante está dirigido a los niños y esto se ve reflejado en el registro y en el léxico de la letra: son por lo tanto palabras que contienen muchos de los elementos analizados previamente como la sencillez, la espontaneidad y el amor, y son palabras que se utilizan solo con los niños.

Considerando todo esto, se muestran a continuación las coplas originales y la propuesta de traducción:

Coplas	Cante original	Propuesta de traducción
Copla 1	A dormir va la rosa ²⁷⁶ de los rosales A dormir va mi niño porque ya es tarde.	La rose du rosier Va s'endormir Mon enfant sans plus tarder Il faut aller dormir
Copla 2	Este niño chiquito no tiene cuna Su padre es carpintero y le hará una.	Ce tout petit bébé Dort sans berceau Son père charpentier En fera un bientôt

274 En cuanto a la noción de transferencias culturales, véase por ejemplo: Michel Espagne (2013 et 2008). Cabe añadir que toda traducción forma parte del ámbito de las transferencias culturales.

275 Técnica de cambiar la nota (altura) de una sílaba de texto mientras está siendo cantada.

276 Como indicado, se parte de la versión oral que el taller Trad. Cant. Flam. ha transcrito. Ver las transcripciones en este mismo número de la revista.

Copla 3	Mi niño cuando duerme lo guarda un ángel que le vela su sueño como su madre.	Quand il dort mon bébé Un ange le surveille Il garde son sommeil Tout comme sa mère
Copla 4	Nana, nana, nana, nana Duérmete lucerito De la mañana.	Câlin, câlin, câlin Dors ma petite étoile Du matin

En primer lugar, de manera global, se observa que la propuesta de traducción no corresponde a una traducción literaria: hay variación en el número de sílabas de los versos originales, en algunos casos los versos invierten el orden de ciertas palabras y estas últimas en algunos casos no fueron traducidas con su significado equivalente, sino que se hicieron adaptaciones. Con el fin de visualizar más claramente cada una de las elecciones para la propuesta de traducción, se mostrará una pequeña tabla de cada copla de manera individual contrastando la nana original con la traducción al francés.

COPLA 1	A dormir va la rosa	7	La rose du rosier	6
	de los rosales	5	Va s'endormir	4
	a dormir va mi niño	7	Mon enfant sans plus tarder	7
	porque ya es tarde.	5	Il faut aller dormir.	6

En esta primera copla se observa que existe una variación en la métrica, respetando únicamente el número de sílabas en el tercer verso. En el aspecto de la rima, la traducción no logró reproducir la rima equivalente de la copla original que tiene una rima asonante en el verso 2 y 4. En cambio, la traducción al francés presenta la repetición de la raíz «dormir» al final del verso 2 y se repite al final del verso 4, una práctica que en español se busca evitar (Bello, 1844, p. 94). Sin embargo, en francés, la epífora que consiste en repetir una palabra al final del verso, si bien no es muy frecuente, se ha identificado como un fenómeno característico dentro de la poesía oral y que también está presente en la poesía escrita infantil (Niklas-Salminen, 1997, párr. 72). Este punto es relevante si tomamos en cuenta que esta traducción es de una nana, un cante dirigido a los niños pequeños.

Por otro lado, analizando el significado de la copla original se puede ver que no se trata de una traducción literal. Para la traducción del verso 1 y 2 se había pensado en la traducción: «*La rose va se coucher*» (verso 1), «*celle des rosiers*» (verso 2). Se optó por traducir «*La rose du rosier*» en lugar de «*La rose des rosiers*» ya que al momento de probar si la traducción francesa era cantable, la cantaora Chloé Houillon expresó que «*du*» contrario a «*des*» permite conservar el ritmo de la lengua de modo más natural y utilizar una técnica muy característica del flamenco, a saber, el uso de melismas, que en este caso permite alargar la sílaba «*du*» obteniendo así una melodía más cantable. Asimismo, se tomó la decisión de traducir el verso en español «a dormir» por «*va s'endormir*» en francés en lugar de «*va se coucher*», que había sido la primera opción, por el hecho de que «*va s'endormir*» resultaba más cantable. En el verso «*va se coucher*» el melisma recae sobre la sílaba «*se*» y en términos musicales la cantante expresó sentirse menos cómoda con esa opción. En cuanto al verso «porque ya es tarde», en un inicio se había pensado en la traducción «*parce qu'il est tard*». Sin embargo, se optó por «*sans plus tarder*» para transmitir el sentido de la palabra «ya» en español que enfatiza el interés o apremio en dormir dándole fuerza al melisma en «*tar-*» que vuelve a recaer enseguida en la sílaba «*-der*».

Con este ejemplo se hace evidente lo que se explicó con anterioridad en cuanto a que la traducción buscaría privilegiar el canto de la nana. Tanto el español como el francés (ambos

idiomas) tienen su propia musicalidad. Hubo casos en los que se vio una pérdida en el aspecto de la expresividad, es decir, en el ritmo de la lengua, algo propio del cante flamenco.

COPLA 2	Este niño chiquito	7	Ce tout petit bébé	6
	No tiene cuna	5	Dort sans berceau	4
	Su padre es carpintero	7	Son père charpentier	6
	Y le hará una.	5	En fera un bientôt.	6

Para la propuesta de traducción de la copla 2, los versos 1 y 3 tienen el acento en la sexta sílaba en castellano y en francés, así que existe cierta equivalencia. Además, el verso 2 tiene su acentuación en la cuarta sílaba, en castellano como en francés, así que se respeta también cierta correspondencia. En el último verso, cierto que se cambia el lugar de la acentuación, pasando de un verso acentuado en la cuarta sílaba en castellano a un verso acentuado en la sexta sílaba en francés, pero se logra casi la isometría en francés, lo que tiene también su interés, a nivel rítmico. Alternan heptasílabos y pentasílabos con sus rimas asonantes en los versos 2 y 4. Se logra una rima pobre en el verso 2 con la palabra «*berceau*» y la palabra «*bientôt*» en el verso 4. Por otro lado, esta traducción permite la transferencia de un rasgo característico de las nanas, la sencillez y la espontaneidad. Asimismo, en el verso 2 «*dort sans berceau*» aunque la traducción agrega la palabra «*dort*» que no está presente en el verso original, la palabra coincide en el sentido de unidad que está presente en todas las coplas y refuerza la idea de «dormir» que se repite varias veces en el verso 1. En francés, la utilización de palabras con sonidos parecidos es también un elemento frecuente en los poemas infantiles (Niklas-Salminen, 1997, párr. 73-74).

En cuanto a la copla 3 que se muestra en la tabla siguiente, es posible observar que todos los versos, salvo el cuarto, difieren en la métrica.

COPLA 3	Mi niño cuando duerme	7	Quand il dort mon bébé	6
	lo guarda un ángel	5	Un ange le surveille	6
	que le vela su sueño	7	Il garde son sommeil	6
	como su madre.	5	Tout comme sa mère.	5

Sin embargo, a diferencia de las otras coplas del cante, en esta es posible conservar una traducción casi literal permitiendo así trasladar el significado del original sin tener que recurrir a la adaptación. En el primer verso solamente se invirtió el orden de la oración optando por «*quand il dort mon bébé*» en lugar de «*mon bébé quand il dort*» logrando un efecto más natural en francés en el cual es más frecuente utilizar «*quand*» al inicio de la frase (Bougy, 2000). En el verso cuatro se había pensado en la traducción: «*Comme le fait sa mère*». Sin embargo, se optó por «*tout comme sa mère*» ya que esta opción era más cantable en francés. Los versos 1 y 3 se acentúan en la sexta sílaba, en francés y en castellano. Para los versos 2 y 4, se cambia el lugar de la acentuación. En la copla 4, como se muestra en la tabla de abajo, es en el primer verso donde se logra conservar la acentuación en la sexta sílaba en el segundo verso, ya que el heptasílabo español y el hexasílabo francés se acentúan en la sexta sílaba. Con todo, la traducción literal no es posible debido a que un equivalente de «nana» en francés sería «*berceuse*» y esta palabra no permite conservar el ritmo del cante. El término «nana» también se utiliza en castellano para referirse de manera afectiva a las abuelas cuyo equivalente en francés podría ser «*mamie*». Sin embargo, considerando el contexto histórico de la nana que asocia particularmente la idea de la madre durmiendo a su hijo, se descartó esa opción de traducción. Por otro lado, la manera en que se repite la palabra cuatro veces evoca también a la forma de arrullar a los niños produciendo una melodía rítmica que suena natural para un pequeño. Con esa idea se buscó una opción que permitiera transferir ese efecto. La palabra

«*câlin*» fue un recurso ya que evoca la idea de una madre que arrulla a su hijo y a quien se dirige de modo afectuoso. Al ser una palabra de dos sílabas al igual que «nana» facilitó reproducir el efecto rítmico. Así mismo la palabra «*câlin*» logra una rima con la palabra «*matin*».

COPLA 4	Nana, nana, nana, nana	8	Câlin, câlin, câlin	6
	Duérmete lucerito	7	Dors ma petite étoile	6
	De la mañana.	5	Du matin.	3

En definitiva, entre repeticiones y variaciones, entre dimensión religiosa y profana, entre reminiscencias y recopilaciones creativas, las nanas acompañan la vida cotidiana española hasta convertirse en un verdadero género literario en el siglo XX. Las «Nanas» flamencas conservan la dimensión oral tradicional y la importancia de las modulaciones sonoras de estos cantos que pasaron de lo íntimo al canto público.

La meta de la traducción francesa estriba en seguir difundiendo la libertad de la variación flamenca para que se compartan sus elementos culturales. Resulta difícil reunir dos mundos dado que se trata de conservar a la vez el «exotismo» del «molde nanero» e insertarlo en el modelo francés de la canción de cuna. A pesar de su trasfondo cultural completamente diferente, hace falta no perder la esencia del cante flamenco que tiene que ver con el ritmo. Con todo, el recurso a las repeticiones propias de las canciones de cuna francesas, así como la importancia de las asonancias fueron elementos claves para poder proponer traducciones que se puedan entender y cantar en francés. Insistimos: un cante no es un mero poema. Así pues, cabe hacer resaltar la entonación, en particular el énfasis dado a unas palabras que sirven de punto de apoyo para el cantaor. No se puede traducir palabra por palabra o frase por frase cuando se trata de respetar la musicalidad propia del cante flamenco. Sin entorpecer la comprensión, entre lengua de partida y lengua de llegada, el reto estriba en dar a entender el alma del cante flamenco para superar la dificultad inherente a toda transferencia cultural a pesar de las interferencias lingüísticas y las diferencias entre tradiciones musicales.

No obstante, esta traducción acierta a transmitir elementos importantes de la poesía de la nana flamenca, como las palabras afectuosas y coloquiales que se suelen utilizar con los niños y sobre todo intenta valorar la emoción particular, fuente de tantas variaciones, esenciales para la comprensión de dicho género. Es quizás la rima el elemento que se ve más afectado y que deja en evidencia que la traducción de una poesía tan rítmica sigue siendo uno de los desafíos más grandes para un traductor.

En suma, reformular el cante flamenco puede compararse con una infidelidad necesaria para que domine lo cantable. Asimismo, se vuelve necesario introducir una estructura musical que se amolde al idioma meta de la traducción considerando los elementos culturales propios del cante y esto resulta un doble reto. La intención de la propuesta de traducción fue que esta resultara comprensible tratando de conservar las características de la nana y que también fuera cantable en un idioma distinto, en este caso el francés, el cual tiene otras reglas rítmicas y otro trasfondo cultural. Este análisis reveló que esta ardua tarea puede conducir a una nueva etapa de infinitas y vitales variaciones en la traducción de los cantes flamencos.

Referencias

- Bello, A. (1844). *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana*. Almacén de J. M. de Rojas.
- Beltrán, V. (2014). Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades entre música y literatura. Dans C. Esteve, M. Londoño, C. Luna y B. Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento* (pp. 47-53). SEMYR.
- Bougy, C. (2000). Les connecteurs temporels et l'apparition de *lors* que dans la langue française. *Syntaxe et sémantique*, 1(1), 39-78.
- Cerrillo, P. C. (1992). *Nanas (Antología de nanas españolas)*. Perea Ediciones.
- Cirlot, J.-E. (1991). *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor.
- Cordowinus, N. (2014). *Tradición y experimento en el baile flamenco: Rosa Montes y Alberto Alarcón*. Carena.
- Criton, P. et Chouvel, J.-M. (dir.). (2015). *Gilles Deleuze, La pensée-musique*. Publication Cdmc.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. PUF.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*, Ed. de Minuit.
- Díaz Martín, M. F. (2011), Canciones de cuna: la nana y el arrorró en la tradición oral andaluza y canaria. Digitalización realizada por ULPGC, biblioteca universitaria, (pp. 18-29). https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/8289/4/0231633_00010_0002.pdf
- Domínguez Caparrós, J. (2001). *Diccionario de métrica española*. Alianza.
- Espagne, M. (2008). Du creuset espagnol à l'Espagne hors les murs. Vers une approche de la culture hispanique en ses contextes. Dans *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 38-2 (pp. 113-126).
- Espagne, M. (2013). La notion de transfert culturel. *Revue Sciences/Lettres*, 1. <http://rsl.revues.org/219>
- Fernández Gamero, M. (sin fecha). *La rosa de los rosales. Huellas antiguas en canciones de cuna*, Fundación Machado, (pp. 393-407). <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/27-fernandez.pdf>
- Fernández Gamero, M. (1980). *Nanas españolas. Una historia de la canción de cuna*. ICCE.
- Frederic, M. (1985). *La répétition, étude rhétorique et linguistique*. Niemeyer.
- Frenk, M. (1994). Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española. Dans M. I. Toro Pascua (dir.), *Actas del III congreso de la asociación hispánica de literatura medieval* (pp. 41-60). Gráficas Varona.
- García Lorca, F. (1986). Canciones de cuna españolas (Añada, nana, Arrolo, vou veri vou). Dans Recopilación (...) y notas de A. del Hoyo, *Obras completas*, 22ª edición. T. III. Aguilar.
- García Lorca, F. (1994). *Obras completas*, VI, Prosa 2 Epistolario, ed. de M. García Posada. Ediciones Akal.
- Genette, G. (1999). L'autre du même. Dans *Figures IV* (pp. 101-107). Seuil (coll. Poétique).
- Gértrudix Barrio, F., Gértrudix Barrio, M. y Gértrudix Lara, F. (2009). *Palos y estilos del Flamenco*. Sonidos imaginarios/Bubok.

- Gil, B. (1998). *Cancionero popular de Extremadura*. Edición, introducción y notas de E. Baltanás y A. J. Pérez Castellano. Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial de Badajoz.
- González-Amor Sánchez, C. (2010). Del verso escrito al tercio cantado: una reflexión sobre la bulería. Dans *II Congreso Interdisciplinar Investigación y Flamenco- INFLA* (pp. 1-12). Universidad de Sevilla.
- Jacques, V. (2005). Le monde de la musique et la musique comme monde selon Deleuze. *Horizons philosophiques*, 16 (1), 1-23. <https://www.erudit.org/fr/revues/hphi/2005-v16-n1-hphi3201/801302ar.pdf>
- Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. Dans *Semiotike : recherches pour une sémanalyse* (pp. 82-112). Seuil.
- Leblon, B. (1995). *Flamenco*. Cité de la musique/Arles. Actes sud (coll. musiques du monde).
- Linares, C. (1994). *Canciones populares antiguas*. Auvidis.
- López Ruiz, L. (2004). La Trilla y la Nana. Dans *Revista de Flamencología*, X, 20 (pp. 31-58).
- Machado y Álvarez, A. (1947). *Cantes Flamencos*. Espasa-Calpe.
- Masera M. (1994). Las nanas, ¿una canción femenina? Dans *Revista de dialectología y tradiciones populares*, XLIX/1 (pp. 214-215).
- Marc, I. (2013). Brassens en España: un ejemplo de transferencia cultural. Dans *Revista de traductología*, 17 (pp. 139-149). Universidad Complutense de Madrid.
<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3232/2984>
- Martínez Cantón, C. I. (ed.). (2015). *Cuestiones métricas. La rima y el estribillo*. Punto Rojo libros.
- Mosna-Savoy, G. (27/04/2016). Série : Variations sur la répétition. Émission : Les chemins de la philosophie, Dans *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouveaux-chemins-de-la-connaissance/variations-sur-la-repetition-34-deleuze-difference>. (53 minutes).
- Niklas-Salminen, A. (1997). *Création poétique chez l'enfant*. Presses universitaires de Provence. <https://books.openedition.org/pup/746>.
- Núñez, F. (2014). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Ediciones Carena.
- Perico el del Lunar, J. (1988 [1954]). *Antología Del Cante Flamenco*. Hispavox (2xCds).
- Pérez Vidal, J. (1983). *Elarrorró*. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y El Museo Canario.
- Prak-Derrington, E. (2005). Récit, répétition, variation. Dans *Cahiers d'études germaniques* (pp. 55-65). Université de Provence-Aix-Marseille.
- Riera, C. (2010). *El gran libro de las nanas*. El Aleph Editores.
- Riva, S. (2010). Cantar la Ausencia, pensar el futuro: Intimidad y tradición popular en 'Nanas de la cebolla' de Miguel Hernández. Dans *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*: 19/21. (pp. 331-348). Mar del Plata.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2006). *De las nanas y otros aprendizajes del mar*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Rodríguez Marín, F. (1981). Coplas de cuna. Dans Edición conmemorativa del centenario, Estudio preliminar de J. M. Roldán Fernández (2018). *La larga familia del Flamenco*. Universidad de Huelva.

Vega, J. B. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. Hispanovox.

Toronjo Hermanos. (1992). *Magna Antología del Cante Flamenco*, vol. IX (CD). Hispavox.

Vega, B. J. (1982). *Magna Antología del Cante Flamenco*. Hispavox.

<https://1library.co/document/zpxx6m4q-magna-antologia-del-cante-flamenco-cuadernillo.html>.

Vega, B. J. y Cobo E. (sin fecha). *El Folklore andaluz*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla-Ed.

Verguillos Gómez, J. (2002). *Conocer el flamenco, sus estilos, su historia*. Signatura editores.



Les noces gitanes dévoilées : étude et traduction des *alboreás* de Rafael Romero

The Gypsy Wedding Unveiled: Translation and Study of Rafael Romero's *Alboreás*

Mercedes GARCÍA PLATA-GÓMEZ²⁷⁷

CREC EA 2292 – Sorbonne-Nouvelle
<https://orcid.org/0000-0003-4110-9603>
mercedes.gomez@sorbonne-nouvelle.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/393>

DOI : 10.25965/flamme.393

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Le présent article propose l'étude et la traduction des *alboreás* enregistrées par Rafael Romero pour la *Antología del cante flamenco* dirigée par Perico el del Lunar (Hispavox, [1954] 1958). La traduction du chant, l'inventaire des variantes des *coplas* qui le composent et leur classement systématique ont permis de mettre au jour différents motifs thématiques que la *copla* dite des « trois roses » (la plus enregistrée et diffusée) ne laissait pas percevoir de prime abord. Le commentaire de ce chant d'anthologie — c'était la première fois que des *alboreás*, habituellement réservées aux noces gitanes figuraient sur un enregistrement sonore — apporte ainsi les éléments de contexte nécessaires à sa compréhension, en particulier sur le déroulement du rituel nuptial.

Mots clés : *alboreá(s)*, enregistrement(s) anthologique(s), noces gitanes, rituel nuptial, traduction

Abstract: This article presents the study and translation of the *alboreás* recorded by Rafael Romero for the *Antología del cante flamenco* directed by Perico el del Lunar (Hispanavox, [1954] 1958). The translation of this song, the inventory of the variants of the *coplas* that make it up and their systematic classification have brought to light various thematic motifs that the so-called "three roses" *copla* (the most widely recorded and broadcast) had not immediately revealed. The commentary of this anthology song — it was the first time that *alboreás*, usually reserved for gypsy weddings, had appeared on a sound recording — thus provides the necessary contextual elements to understand it, particularly on how the wedding ritual is carried out.

Keywords: *alboreá(s)*, anthological recording(s), gypsy weddings, wedding ritual, translation

²⁷⁷ Maître de Conférences habilitée à diriger des recherches au département EILA (Sorbonne Nouvelle), Mercedes García Plata-Gómez est membre du CREC. Elle est aussi membre du programme BÉROSE sous l'égide du IIA-LAHIC, CNRS. Ses travaux de recherche fédérés par l'axe « musique et société en Espagne contemporaine » portent sur le flamenco (pratiques rituelles et scéniques, dialectiques et constructions d'identités, déconstruction des discours idéologiques) et sur les liens entre chanson et politique.

Introduction

En 1953, le guitariste de Jerez, Pedro del Valle Pichardo, alias Perico el del Lunar, se voit confier la direction artistique d'un ambitieux projet discographique par le label Hispavox, qui vient d'être fondé afin de promouvoir la musique espagnole, comme le proclame son nom. Ce projet prétend réunir, ainsi que l'annonce la maison d'édition phonographique, « *una suma de cantes que represent[en] un compendio antológico* » afin de « *salvar en lo posible de la derrota inminente esa incomparable riqueza del arte nacional* » (*Antología del cante flamenco*, 1988). En d'autres termes, Hispavox voulant suivre l'exemple du label français, Le Chant du Monde, fondé en 1938, se donne pour vocation de recueillir, sauvegarder et valoriser les répertoires de musique traditionnelle dont le flamenco fait partie. Il est vrai qu'en ce début des années 1950, le flamenco dans sa forme la plus traditionnelle connaît une faible diffusion, limitée au cadre de la fête privée, qu'elle soit familiale et communautaire ou commandée et financée par la bourgeoisie andalouse, les *señoritos*. Sur scène, les artistes, à l'instar de Manolo Caracol ou Juanito Valderrama, lui préfèrent la *canción aflamencada*, chanson espagnole métissée de flamenco, qui remporte un important succès auprès d'un public de masse (García Plata, 2000, p. 147-148).

Pour mener à bien ce projet phonographique de valorisation du flamenco traditionnel, le label Hispavox ne lésine pas sur les moyens : il s'adjoint les services d'un ingénieur du son français de la compagnie Ducretet-Thomson, M. Morel, et de deux musicologues, l'un français, Serge Moreux et l'autre espagnol, Tomás Andrade de Silva, qui se charge de la rédaction d'un livret de présentation historique et formelle des chants qui seront enregistrés (*Antología del cante flamenco*, 1988). Perico el del Lunar, en tant que directeur artistique, fait appel à de nombreux *cantaores* qu'il a rencontrés au cours de sa longue carrière — il a été le dernier accompagnateur du mythique *cantaor* Antonio Chacón (Blas Vega, Ríos Ruiz, 1988, p. 425) —, comme le vétéran Pepe de la Matrona (né en 1887), ou dans les *colmaos* et *tablaos* madrilènes (Villa Rosa, Zambra) où il travaille à ce moment-là, comme Rafael Romero, qu'il sait fin connaisseur de styles traditionnels très peu connus du grand public. Ce *cantaor* gitan, originaire d'Andújar (Jaén), se charge de l'interprétation de huit chants pour l'enregistrement de l'anthologie : *martinetes*, *seguiriyas*, *tonás*, *debla...* et les *alboreás*, objet de cet article, qui portent le titre générique du *palo* du même nom, comme tous les autres numéros de l'anthologie et qui sont incluses dans la partie réservée au « Cantes autóctonos ». Rafael Romero est le premier *cantaor* à réaliser un enregistrement sonore des *alboreás*, dissociant ainsi ce chant du rituel nuptial auquel il était réservé et contribuant à le faire connaître en dehors de l'entre-soi gitan. Ainsi donc l'étude des *alboreás* qu'il interprète pour cet enregistrement anthologique historique²⁷⁸ représente une approche idéale pour mieux connaître ce chant au statut spécifique, davantage réservé aux pratiques rituelles que scéniques, et pour en produire une traduction respectant ses particularités culturelles et ses qualités poétiques.

278 L'*Antología del cante flamenco* a d'abord été publiée en 1954, en France, par l'éditeur phonographique Ducretet-Thomson, sous licence Hispavox — un coffret de 3xLP 25 cm, référence LA 1051-1052-1053 —, recevant, la même année, le Grand prix de l'Académie du disque français. La même année encore, le livret de Tomás Andrade de Silva, comportant la traduction des chants enregistrés et transcrits est publiée aux éditions Tambourinaire, sous le titre *Anthologie du cante flamenco*, cf. *Le Monde*, « Anthologie du cante flamenco par Tomas Andrade de Silva », 22/06/1954. L'éditeur Ducretet-Thomson publia aussi une version de l'anthologie en 45t, sous le titre *Petite anthologie du cante flamenco*, cf. Gallica (page consultée le 12/01/2021) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8800440f.r=anthologie%20chant%20flamenco?rk=21459;2#>

1. Les *alboreás* : caractéristiques littéraires, musicales et contextuelles du chant

Les *alboreás* sont donc un chant rituel lié au cérémoniel des noces gitanes, chanté sur le tempo d'une *soleá* rapide, dont il suit les schémas mélodiques et rythmiques. Du point de vue de l'étymologie, « *alboreá* » provient de « “*albor*”, *luz del alba* » (lueur de l'aube), nous dit José Blas Vega (Blas Vega, Ríos Ruiz, 1988, p. 8-9), en référence à la pureté virginale de la jeune épousée et au rituel de la défloration qui a lieu en général à l'aube, principales thématiques de ce chant.

Du point de vue métrique, le corps du chant est en général composé de quatrains de vers hexasyllabiques, suivis d'une coda dite « *macho* » par les flamencos, composée de vers plus courts, en général pentasyllabiques ou tétrasyllabiques afin de produire une accélération du rythme qui marque la conclusion de l'interprétation.

Les *alboreás* peuvent être chantées indifféremment par un interprète masculin ou féminin. Néanmoins, lors du cérémoniel nuptial, ce chant inclut un refrain composé de lalies (« *yeli, yeli, yeli ya* ») (García Plata, 2000, p. 415), que les femmes de l'assemblée reprennent en chœur pour célébrer la virginité de la mariée, une fois que la preuve en a été apportée publiquement²⁷⁹.

En raison de son caractère rituel, le chant des *alboreás* a très peu été enregistré dans la discographie flamenca, les quelques enregistrements existants sont, à quelques exceptions près, inclus dans des anthologies ou des monographies à caractère anthologique, comme le montrent les exemples des variantes citées plus loin. Les versions les plus connues sont celle de Rafael Romero, objet de cette traduction, également incluse dans la *Magna antología del cante flamenco* (1982) et celle de Luis Torres « Joselero de Morón », enregistrée pour l'*Archivo del cante flamenco* (1968). Rafael Romero peut être considéré comme un spécialiste de ce chant, puisqu'il en a laissé quatre versions différentes, celle qui nous occupe et trois autres retrouvées et remastérisées il y a une dizaine d'années (Gamboa, 2010).

Bien que ce chant ait fait l'objet d'enregistrements anthologiques, il n'est pas, sauf exception, interprété sur scène dans les festivals ou concours de chant. Sur le statut spécifique de ce chant au sein du répertoire flamenco, R. Molina et A. Mairena indiquent :

Canto de bodas de los gitanos andaluces, mantiénese púdicamente circunscrita al ámbito doméstico y a ocasión nupcial. Por tal motivo no la incluimos en el común de los cantes. Su exteriorización es juzgada por los gitanos cabales y serios como una profanación, pues estiman algo suyo íntimo y sagrado (Molina et Mairena, 1979, p. 227).

En dépit des affirmations exclusives de Molina et Mairena, il convient de signaler que ce sont des *cantaores* gitans, Rafael Romero et Joselero de Morón, qui ont été les premiers à réaliser des enregistrements anthologiques des *alboreás*, contribuant de ce fait à leur diffusion en dehors de la communauté gitane.

279 La chanteuse Rosalía, par son album intitulé *El mal querer* (2018), a suscité l'indignation de la communauté gitane qui l'a accusée « d'appropriation culturelle », en d'autres termes de s'approprier des éléments spécifiques de la culture gitane à des fins artistico-commerciales. En effet, dans les *tangos* intitulés « *Di mi nombre* », la chanteuse reprend le « *yeli* » à la façon d'un refrain lancinant entre des strophes qui évoquent implicitement une relation sexuelle, ce que le vidéoclip promotionnel de cette chanson montre explicitement en mettant en scène la chanteuse sur un lit et dans une position lascive et suggestive, aux antipodes de la pureté virginale que célèbrent les *alboreás*. Elle détourne de ce fait la fonction du « *yeli* » et son association aux noces gitanes, rituel de célébration de la perpétuation identitaire.

● *Alboreás* : motifs thématiques et variantes²⁸⁰

Les *alboreás* de Rafael Romero, retranscrites ci-dessous, comportent quatre *coplas* distinctes qui évoquent différents moments de la noce.

<i>copla 1</i>	<i>copla 2</i>	<i>copla 3</i>	<i>copla 4</i>
Jesucristo te llama desde su huerto <i>coronaíto</i> ²⁸¹ de espinas y el pelo suelto.	En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	En el carro de la infanta ha[n] <i>gastao</i> un dineral para venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	Subir a la novia <i>pa'</i> arriba que se despida de su familia.

La première *copla* semble plus mystérieuse que les autres par son évocation d'un Christ de Passion, dont on comprend mal la présence dans un chant dédié aux réjouissances nuptiales. Afin d'en saisir le sens, une recherche de variantes du chant interprété par Rafael Romero a été effectuée à la fois dans des recueils imprimés de chants flamencos et des enregistrements sonores. Cette recherche a donné trente-trois variantes des quatre *coplas* composant le chant de Rafael Romero, dont la chronologie des éditions imprimées ou phonographiques va de 1881 à 2019. La systématisation des résultats a fait apparaître trois motifs thématiques différenciés et récurrents, caractéristiques des *alboreás* : la défloration, évoquée par la métaphore des trois roses (*copla 2* de Rafael Romero) ou la couche nuptiale (variante de la Tobala, ci-après), la bénédiction divine ou communautaire de la jeune épousée dont la virginité préservée est rendue publique (*copla 1*) et la célébration ou la noce proprement dite avec les festivités nuptiales (*coplas 3 et 4*).

Le premier motif thématique, que j'ai nommé « motif de la rose », est le plus présent statistiquement (15 variantes sur 33). Il évoque de façon métaphorique l'acte de défloration représenté par les taches de sang assimilées aux trois roses qui apparaissent sur le mouchoir ou la comparaison de la jeune fille vierge à une rose. Dans la culture gitane, la rose est un symbole de féminité virginale, alors que l'œillet (*clavel*) symbolise la masculinité. En effet, lors du rituel de demande en mariage (*la pedida*), le représentant de la famille du fiancé s'adresse, de façon rituelle, à la famille de la fiancée en désignant métaphoriquement les futurs promis comme « *rosa* » et « *clavel* » : « *Vengo a pedir esta rosa para este clavel* » (je viens demander cette rose pour cet œillet) (Pasqualino, 1998, p. 76-77).

La première référence imprimée à une *copla* évoquant le « motif de la rose » est rapportée par le folkloriste Antonio Machado y Álvarez dans sa *Colección de cantes flamencos*, publiée en 1881.

280 Les enregistrements cités dans cette partie sont réunis sur une liste d'écoute sur la plateforme Spotify, spécialement créée pour cet article :

<https://open.spotify.com/playlist/3D6sFUUuJZHSXNskUxZ9IJ>

281 Les termes écrits en italique dans les transcriptions de chant restituent la prononciation andalouse. Les vocables d'origine gitane sont aussi notés en italique.

<i>Seguiriya gitana</i> n° 20 (Machado y Álvarez, 1975, p. 114)	<i>Seguiriya gitana</i> n° 65 (Machado y Álvarez, 1975, p. 122)
Bendita la mare Que tiene que da Como <i>diñaba</i> rosita y mosquetas <i>Po</i> la madrugá.	En un praíto berde Tendí mi pañuelo; Como salieron mare tres rositas Como tres luceros ²⁸² .

En revanche, le classement des deux *coplas* recueillies dans la section « Seguiriyas gitanas » de l’anthologie ne peut manquer de surprendre. En effet, les *seguiriyas* sont un chant dramatique réservé aux cercles de chants et non aux célébrations festives (García Plata, 2004, p. 239). Par ailleurs, comme cela a été dit précédemment, les *alboreás* sont musicalement proches des *soleares*. Deux hypothèses s’offrent à nous pour expliquer ce choix : soit l’informateur du folkloriste, le *cantaor* de Jerez, Juanelo, lui a spécifié qu’il s’agissait de *seguiriyas*, soit le folkloriste, respectueux de ses principes de reproduire le plus fidèlement l’oralité (García Plata, 2018, p. 108), en retranscrivant les répétitions, les chevilles expressives et les diminutifs, a jugé, par la longueur du troisième vers, qu’il s’agissait de *seguiriyas*. Si l’on adopte une transcription éliminant ces éléments (mis entre crochets ci-dessous), on reconnaît sans peine la strophe hexasyllabique caractéristique des *alboreás* :

Variantes Rafael Romero	
Mozuela guárdalo bien que son tres rosas lo que hay que ver (Gamboa, 2010, Alboreá III).	Esta novia guapa tiene su carita llena de emoción porque está mocita (Gamboa, 2010, Alboreá IV).
Bendita la mare Que tiene que da [Como <i>diñaba</i> ²⁸³] ros[a] y mosquetas <i>Po</i> la madrugá ²⁸⁴ .	En un pra[ít]o berde Tendí mi pañuelo; [Como] salieron [mare] tres ros[it]as Como tres luceros.

Je reproduis ci-dessous les variantes sur le motif de la rose (virginité) répertoriées dans les enregistrements phonographiques :

La *copla* des trois roses, proprement dite :

Joselero de Morón (<i>Archivo del cante Flamenco</i> , 1968; Joselero de Morón, 1990)	Variante Alonso de Gaspar (<i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)	Agujetas el Viejo (<i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)
En un <i>prao</i> verde tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	En un <i>prao</i> verde tendí tu pañuelo, salieron tres rosas como tres luceros.	En un <i>praíto</i> verde tendí mi pañuelo, me salieron tres rosas como tres luceros.

282 Antonio Machado y Álvarez ajoute en note : « *Esta copla, como la que lleva el núm. 20 de las seguidillas de esta Colección, alude a la costumbre que tienen los gitanos de presentar, al día siguiente de la boda, la camisa de la desposada para que las familias conocidas puedan cerciorarse de la virginidad de la doncella de la víspera* ». Il complète cette note en citant le folkloriste sicilien Giuseppe Pitré qui rapporte des rites nuptiaux similaires en Sicile. NDA : l’orthographe adoptée par le folkloriste dans ses transcriptions a été reproduite.

283 Ce vers est en réalité une répétition du précédent en introduisant la cheville emphatique « *como* » et le vocable gitan « *diñar* » qui signifie « *dar* », cf. *Diccionario de la lengua española* (RAE).

284 Dans la scène des noces du film *María de la O*, de Francisco Elías, de 1936, Pastora Imperio, qui interprète la mère de la protagoniste, María de la O, déclame cette même *alboreá* alors que la preuve de la virginité de sa fille est rendue publique à l’assemblée des invités.

Márquez El zapatero (Márquez el zapatero y Jesús Heredia, 2000)	Juan Martín (<i>Guitar Maestro – the Juan Martín Collection</i> , 2019)
Estando en un verde <i>prao</i> yo tendí mi pañuelo, me salieron tres rosas como los luceros.	En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron dos rosas como dos luceros.

Les autres variantes :

Variantes Curro Fernández (Curro Fernández, 1997)	
Gitanas venid y mirad la novia tiene su carita de color de rosa.	Vivan los novios gritan los gitanos consagran tres rosas en el pañuelo blanco.

Variante Fosforito (<i>Grandes del Cante Flamenco: Fosforito</i> , 2013 ²⁸⁵)	
Venid gitanas, venid aquí, a ver esta rosa del mes de abril.	

Variantes La Tobala (La Tobala, 2008)		
Bonita es la novia que tiene que dar rosas y jazmines por la <i>madrugá</i> .	Ese pañuelito blanco que amanece sin seña antes que amanezca el día de rosas lo voy a colmar.	Bonita es la novia bonito es el novio bonita la cama del matrimonio.

Le deuxième motif thématique des *alboreás*, que j'ai nommé « motif de la bénédiction », est annoncé par la *copla* n° 1 interprétée par Rafael Romero. Il fait référence à un autre moment des noces gitanes, lorsque la preuve de la virginité de la jeune épouse est apportée à l'assemblée des invités. Cette preuve publique de la virginité est, de nos jours, un marqueur de l'identité gitane : dans le mariage endogame typique des Gitans, la virginité de la jeune épouse est la garantie que l'enfant à naître sera gitan et symbolise la perpétuation de l'identité. La jeune mariée gitane qui a su préserver sa virginité (*honra*) est donc bénie et cette bénédiction rejaillit aussi sur le père de la mariée, sa famille (variantes Rafael Romero et Joselero de Morón) et au-delà, sur toute la communauté, car tous ont veillé à ce qu'elle reste chaste avant le mariage. C'est pourquoi la bénédiction représente dans le déroulement des noces gitanes, le moment crucial de l'affirmation identitaire (Manrique, 2015). D'autres variantes (Rafael Romero, Curro Fernández, Fosforito) déclinent cette bénédiction qui peut être donnée, suivant les cas, par « *Dios* », en *caló*, langue des Gitans d'Espagne, « *Undebel* », ou par la communauté gitane (« *la junta de los calés* »). La bénédiction donnée par « *Jesucristo* », dans les variantes interprétées

285 Cette édition CD est en réalité une compilation de plusieurs enregistrements de Fosforito datant du début des années 1970, époque où ce *cantaor* avait édité plusieurs disques, accompagné à la guitare par Paco de Lucía, bien avant que celui-ci ne devienne le guitariste de concert de renommée internationale, cf. les informations indiquées par Discogs, plateforme spécialisée dans le catalogage discographique : <https://www.discogs.com/artist/897310-Fosforito?page=1>.

par Rafael Romero, exprime le syncrétisme culturel, résultat de siècles d'acculturation et de persécutions dont la communauté des Gitans d'Espagne a été victime. En effet, avant la Grande Rafle de 1749, les Gitans légitimaient leur union par la loi gitane (« *la ley gitana* ») et non par la bénédiction religieuse, ce qui faisait dire aux auteurs des pragmatiques royales contre les Gitans que ceux-ci vivaient en concubinage et dans la plus grande promiscuité sexuelle (Leblon, 1985, p. 44-45). Après la Grande Rafle, qui se concrétise par l'arrestation de plus de 10 000 Gitans sur tout le territoire espagnol, la déportation des hommes dans les arsenaux royaux et l'entassement des femmes dans les prisons, les Gitans adopteront les pratiques de l'Église catholique, en particulier la bénédiction religieuse pour légitimer leur union tout en conservant, dans l'intimité de la communauté, un rituel emblématique de leur identité : la preuve publique de la virginité de la mariée.

Variantes Rafael Romero (Gamboa, 2010)			
Jesucristo te llama con su virtud, <i>coronáto</i> de espinas desde la cruz. (<i>Alboreá</i> II)	Jesucristo bendice a tan bonita novia que a <i>toa</i> su familia le da la honra. (<i>Alboreá</i> III)	Se logró la <i>boa</i> qué <i>boa</i> tan bella que Undebel bendijo a tan bonita estrella. (<i>Alboreá</i> III)	Mozuela qué bien has <i>estao</i> que a tu familia la has <i>coronao</i> . (<i>Alboreá</i> III)

Variantes Joselero de Morón (<i>Archivo del cante flamenco</i> , 1968; Joselero de Morón, 1990)	
Dónde está el padre de la novia que ya su hija salió con victoria.	Ven acá padrino <i>honrao</i> que a darle la manita que al desposao.

Variantes Curro Fernández (Curro Fernández, 1997)	
Ya está la novia <i>casá</i> por la ley gitana pura y verdad.	Ya son <i>marío</i> y mujer para la junta de los calés.

Variante Alonso de Gaspar (<i>Magna antología del cante flamenco</i> , 1982, vol. III)	Variante Fosforito (Fosforito y Paco de Lucía, 1997 ²⁸⁶)
Qué viva el <i>pare</i> de la novia qué bien ha <i>queao</i> por eso a su hija la han <i>coronao</i> .	Salieron los novios a casar se van Dios los colme siempre de felicidad.

286 Comme l'autre album de Fosforito, ce disque est une compilation d'enregistrements antérieurs.

Noces Gitanes : mariée couronnée



Citoula (<https://www.elcomercio.es/multimedia/fotos/fotos/119434-boda-rito-gitano-0.html>)

Le troisième motif thématique, annoncé par les *coplas* n° 3 et n° 4 de Rafael Romero, dit « motif de la célébration », fait référence à l'ensemble des réjouissances qui accompagnent la noce et correspond au moment où s'expriment l'exaltation des mariés, ainsi que la joie des familles et de toute la communauté gitane qui célèbrent, par l'événement, l'actualisation rituelle de la perpétuation identitaire.

Variantes de Rafael Romero (Gamboa, 2010)		
Dónde está la novia novia tan bonita que le traigo flores por la mañanita. (<i>Alboreá</i> II)	Tan bonita es la novia que merece un trono, corona de brillantes con perlas y oro. (<i>Alboreá</i> II)	Yo vengo en mi caballo de tierras lejanas <i>pa'</i> asistir a tu boda mocita temprana. (<i>Alboreá</i> IV)

Variante Joselero de Morón (<i>Archivo del cante flamenco</i> , 1968 ; Joselero de Morón, 1990)	Variante Márquez El zapatero (Márquez el zapatero y Jesús Heredia, 2000)	Variante Fosforito (<i>Grandes del cante flamenco</i> : <i>Fosforito</i> , 2013)
Y esta noche mando yo mañana mande quien quiera y esta noche voy a poner por las esquinas banderas.	El carro de la infanta me ha <i>costao</i> un dineral abrid puertas y cerrojos que el cortejo va a pasar.	Para festejar la <i>boa</i> se juntaron el novio y la novia. Suenan las campanas Repicando a gloria.

Variantes La Tobala (La Tobala, 2008)	
En el carro de la infanta gasté un dineral por venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	<i>Alevanta</i> esa novia <i>pa'</i> arriba que se despida de su familia.

2. Les *alboreás* de Rafael Romero : commentaire et traduction

Le chant d'*alboreás* interprété par Rafael Romero est composé, comme on l'a dit, de quatre quatrains, dont le dernier tient lieu de conclusion du chant. Le premier d'entre eux est assez atypique par rapport aux autres, plus traditionnels, comme l'a montré l'inventaire des variantes. En effet, l'évocation du Christ couronné d'épines rappelle davantage le Christ de la Passion, chanté par les *saetas* (chant dévotionnel de la Semaine Sainte²⁸⁷), de même que les cheveux tombants sur ses épaules sont une référence aux images sacrées exhibées par les confréries andalouses lors de leur défilé de pénitence qui représente les mystères de la Passion. Ce n'est qu'en écoutant les autres versions d'*alboreás* enregistrées par Rafael Romero, qui présentent des variantes de ce premier quatrain, que son sens s'éclaire : le Christ, parangon de vertu, appelle la mariée pour lui donner sa bénédiction, car elle a su préserver sa virginité (*honra*) et l'honneur de sa famille et assurer par là-même la perpétuation de sa communauté.

Le deuxième quatrain du chant, la *copla* des trois roses, le plus interprété dans les chants d'*alboreá*, symbolise le rituel de la défloration. La verte prairie et le mouchoir représentent ainsi la couche nuptiale — explicitement citée parfois par d'autres *coplas* — où apparaissent trois roses, métaphore du sang versé à la rupture de l'hymen. En dépit des allusions à la couche nuptiale, l'acte de défloration n'est pas réalisé lors de la nuit de noces proprement dite par le jeune marié, mais par une Gitane, généralement une doyenne de la communauté appelée « *apuntaora* », au moyen d'un mouchoir qu'elle exhibe ensuite devant l'assemblée des invités pour attester de la virginité de la jeune épousée. Ce rituel, dit de la « *prueba del pañuelo* » (l'épreuve du mouchoir) a lieu en général à l'aube dans l'intimité exclusive de la communauté gitane. Ce moment est en général appelé « *boa* » par les Gitans pour le distinguer de la « *boda* » qui évoque les autres moments de la célébration des noces. L'importance du nombre de variantes déclinant le motif de la rose est révélateur de l'enjeu principal des noces gitanes : célébrer la virginité de la mariée, gage de la perpétuation identitaire (Manrique, 2015, p. 97-98).

Une fois l'épreuve du mouchoir passée, la fête peut commencer et la joie peut exulter en festivités, généralement ouvertes par les femmes qui entonnent le « *yeli* », moment qui sera suivi par l'interprétation d'*alboreás*. Le mariage est un événement heureux pour la communauté qui célèbre l'union d'un Gitan et d'une Gitane, ce qui se manifeste par une débauche outrancière de nouveaux habits, de bijoux, soit d'importantes dépenses pour l'occasion (Pasqualino, 1998, p. 82-83).

Le troisième quatrain de l'*alboreá* de Rafael Romero fait ainsi allusion à ces deux temps forts des noces gitanes : l'importance pour l(es) invité(s) d'être présent(s) à l'aube pour assister au rituel du mouchoir et la dépense excessive investie dans le « carrosse princier » pour participer à la célébration de la *boa* et la *boda*.

Lors de la célébration, la mariée est souvent couronnée, couverte de bijoux (cf. les variantes). L'assemblée des convives peut aussi porter et lever les mariés pour exprimer joie et exaltation (Pasqualino, 1998, p. 92). C'est à cet instant d'exultation que se réfère le quatrain de conclusion qui évoque également la séparation de la mariée de ses parents pour fonder son nouveau foyer gitan.

287 Contrairement à d'autres chants de la Passion du Christ, la *saeta* est chantée dans la rue, en général depuis un balcon ou à la porte de l'église. Elle est interprétée par des laïcs, spécialistes de ce chant et appelés *saeteros*, à l'adresse des images du Christ ou de la Vierge (García Plata, 2004b, p. 35-36).

C'est à partir des éléments de contexte exposés dans le commentaire qu'ont été opérés les choix de la traduction du chant, réalisée au cours des séances de l'atelier Trad. Cant. Flam.²⁸⁸, et reproduite ci-dessous, avec en regard, le texte transcrit et la traduction de Tomás Andrade de Silva, auteur du livret accompagnant les enregistrements de l'anthologie et de leur traduction, publiée aux éditions du Tambourinaire.

<i>Alboreás</i> (transcription atelier)	Traduction atelier	Traduction du livret (Andrade de Silva, 1954, p. 71)
Jesucristo te llama desde su huerto coronaño de espinas y el pelo suelto.	Du Mont des Oliviers, (6) Le Christ Jésus t'appelle, (6) D'épines couronné (6) Et les cheveux tombants. (6)	Jésus-Christ t'appelle de son jardin, couronné d'épines et les cheveux défaits.
En un verde <i>prao</i> tendí mi pañuelo salieron tres rosas como tres luceros.	Sur une verte prairie (6) J'ai tendu mon mouchoir (6) Trois roses y ont fleuri (6) Comme un trio d'étoiles. (6)	Dans un pré vert j'ai étendu mon mouchoir. il en sortit trois roses comme trois étoiles ²⁸⁹ .
En el carro de la infanta ha[n] <i>gastao</i> un dineral ²⁹⁰ para venir a tu <i>boa</i> de <i>madrugá</i> .	Pour le carrosse princier, (6) On paya le prix fort (6) Afin d'être à tes noces (6) Longtemps avant l'aurore. (6)	Dans le carrosse de l'Infante j'ai dépensé une fortune pour venir à tes noces de bon matin.
Subir a la novia <i>pa'</i> arriba ²⁹¹ que se despida de su familia ²⁹² .	Tout en haut ! (3) Levez la mari/ée ²⁹³ , (6) Afin que sa famille (6) Elle puisse quitter. (6)	Faites monter la mariée pour qu'elle prenne congé de sa famille

Dans la traduction réalisée par l'auteur du livret, on remarque qu'il n'y a aucune recherche de correspondance métrique : le quatrain d'hexasyllabes des deux premières *coplas* a été transformé en distique composé de vers plus longs (ennéasyllabe, décasyllabe, voire hendécasyllabe), de même qu'il n'y a aucune tentative pour conserver la rime. La seule

288 L'atelier Trad. Cant. Flam. est une structure de recherche dépendant du laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles (EA 1087) de l'Université de Limoges, dont l'objet est de traduire les chants flamencos. Chaque membre choisit un chant et en propose une traduction, laquelle est ensuite retravaillée par tous les membres lors des séances de réunions. Voir textes de présentation publiés au début de ce numéro 2 de la revue *FLAMME*. Voir également les enregistrements, transcriptions et traductions publiés dans ce numéro.

289 Il existe d'autres traductions de ce quatrain, notamment celle de Nathalie Manrique, afin d'illustrer son article « Noces gitanes : ostentation et dissimulation » (Manrique, 2015) : « Dans une verte prairie, / j'étendis mon mouchoir, / sont apparues trois roses / comme trois étoiles ». Il y a aussi celle de Francisco De La Rosa (2009, p.132-142) : « Dans une verte prairie / J'ai étendu mon foulard ; / *Éclorent* (sic) trois roses / Comme trois éclats. »

290 La transcription du livret indique « *he gastado un dineral* », or à l'audition on entend « *ha[n] gastao* » que l'on a rétabli.

291 La transcription en distiques du livret de Tomás Andrade de Silva n'a pas été suivie pour deux raisons : ce type de transcription est très peu employé dans les *coplas* flamencas, en particulier pour les strophes de conclusion ; d'autre part, cette strophe constitue le *remate* (final) du chant qui comporte une accélération du rythme, lequel est obtenu également par l'emploi de vers plus court comme on l'a dit.

292 Pour faciliter la lecture et la traduction, ce sont les strophes reconstituées selon les critères d'usage qui sont présentées ici, la structure du chant développe la première, deuxième et troisième strophe en répétant les vers métriques 1-2 et 2-3, donnant un total de huit vers mélodiques pour chaque *copla*. Quant à la dernière, seuls sont répétés les deux derniers vers métriques.

293 Un hiatus est nécessaire pour obtenir l'hexasyllabe.

motivation qui semble avoir guidé les choix de traduction est celle de faciliter la compréhension littérale du texte. Or, au sein de l'atelier de traduction, nous avons veillé à mener de front la recherche de la correspondance métrique, du maintien de la rime, du respect du style, du registre de langue et du sens global de l'énoncé. Cette volonté nous a conduits parfois à opérer quelques changements. Par exemple, pour conserver une assonance croisée dans la première ou la quatrième strophe, l'ordre des vers a été inversé. Dans la deuxième strophe, la métaphore a été filée pour restituer le style imagé évoquant la défloration, de même que la traduction littérale de « *tres estrellas* » a été changée en « trio d'étoiles » dont la sonorité en français passe mieux que la succession de deux fricatives dentales sourdes, plus propre d'un virelangue. Pour le maintien de la correspondance métrique dans la troisième strophe, la préposition « à » a été remplacée par l'adverbe « longtemps », ce qui permet d'obtenir le nombre de pieds pour compléter l'hexasyllabe sans altérer outre mesure le sens du texte, puisque l'important dans l'énoncé de la *copla* est la présence des invités au moment des noces dédié à la proclamation et la célébration de la virginité de la mariée. Par ailleurs, la définition de « *madrugada* », selon le *Diccionario de la lengua española* (RAE), qui fait référence à l'aurore, mais aussi aux heures allant de minuit à l'aube, autorise cette modification. La traduction de la première strophe nous a conduits à nous éloigner de la littéralité adoptée par Andrade de Silva. En effet, il nous a paru important de préciser que le « *huerto* » faisait allusion au Jardin de Gethsémani, au pied du Mont des Oliviers, épisode de la Passion du Christ. Cette référence rendait impropre la traduction de « *pelo suelto* » par « cheveux détachés », coquetterie plus appropriée pour un Christ de comédie musicale qu'aux images de la Passion.

Image du Christ captif (Jesús Cautivo, Hermandad del Dolor y Sacrificio, Iglesia Mayor Prioral, Puerto de Santa María, Cadix)



Photo de Mercedes García Plata

En définitive, la traduction proposée, assortie de l'étude des *alboreás*, facilite la compréhension du texte tout en conservant ses caractéristiques poétiques, tant du point de vue prosodique que

stylistique. Or, la préservation de ces caractéristiques est essentielle lorsque l'objectif de la traduction vise la chantabilité.

Conclusion

En 1953, le label Hispavox entreprit le projet d'enregistrer les chants traditionnels du répertoire flamenco jusqu'alors réservés à l'intimité familiale ou communautaire, à l'instar des *alboreás*, afin de les préserver, de les valoriser et de les faire connaître du grand public. Le travail de l'atelier Trad. Cant. Flam. s'inscrit dans la continuité de cette démarche en permettant à un public profane l'accès à la compréhension du texte dans ses dimensions sémantique et poétique, tout en offrant la possibilité à des chanteurs français de s'approprier ce répertoire. D'autre part, grâce à l'appareil scientifique qui l'accompagne — en particulier le recensement des variantes et la typologie des trois motifs thématique —, la traduction proposée par l'atelier peut aussi prétendre à illustrer un article ou un chapitre d'ouvrage anthropologique consacré au rituel des noces des Gitans d'Andalousie.

Références

- Andrade de Silva, T. (1954). *Anthologie du cante flamenco*. Tambourinaire.
- Blas Vega, J., et Ríos Ruiz, M. (1988). *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Cinterco.
- De La Rosa, F. (2009). *Coplas flamencas*. De la *copla* espagnole à la *copla* flamenca, ou comment les Gitans ont adapté à leurs conditions une pratique qui se transforme en genre populaire. Dans *La pensée de midi*, 28.
- Gamboa, J. M. (2010). *Rafael Romero... ¡Cantes de época! Antológica y alfabéticamente... y el nacimiento del microsurco flamenco en España* [Livre+4 Cds]. El Flamenco Vive.
- García Plata-Gómez, M. (2000). *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)* [Thèse de doctorat, Espagnol]. Université de La Sorbonne nouvelle – Paris 3.
- García Plata-Gómez, M. (2004). La *juerga* flamenca : le plaisir du *duende*. Dans S. Salaün et F. Étienne (dir.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e- XX^e siècles)*, *Les travaux du CREC en ligne : 1*. <https://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles/>
- García Plata-Gómez, M. (2004b). La Passion selon les Andalous : la *saeta flamenca* ou chanter pour le *Nazareno* et la *Dolorosa*, Dans *Pandora*, 4 (p. 35-49). Université Paris 8.
- García Plata-Gómez, M. (2018). *Le folklore espagnol, entre ambition fédératrice et utopie républicaine : le modèle populaire d'Antonio Machado y Álvarez, Carnets de Bérose*. IIAC-Lahic/Ministère de la Culture-DPRPS.
- Leblon, B. (1985). *Les Gitans d'Espagne*. PUF.
- Machado y Álvarez, A. (Demófilo) ([1881] 1975). *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados por*. Ediciones Demófilo.
- Manrique, N. (2015). Noces gitanes : ostentation et dissimulation, *Cahiers d'anthropologie sociale*, 12 (p. 95-107).
- Molina, R. et Mairena, A. (1979). *Mundo y formas del Flamenco*. Librería Al Andalus.
- Pasqualino, C. (1998). *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*. CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Discographie

- Blas Vega, J. (1982). *Magna antología del cante flamenco*. Hispavox.
- Caballero Bonald, J. M. (1968). *Archivo del cante flamenco*.
- Curro Fernández (1997). *Atrás con soniquete*. Los Tablaos, Cultura Jonda vol. 1. Fonomusic.
- De Morón, J. (1990). *A Diego el del Gastor*, Cultura Jonda vol. 20. Fonomusic.
- Fosforito et De Lucía, P. (1997). *Cante y guitarra*. Basic.
- Grandes del cante flamenco: Fosforito* (2013). Divucsa.
- Guitar maestro - the Juan Martín Collection* (2019). Flamencovision.
- La Tobala (2008). *Lenguaje puro*. La voz del flamenco.
- Márquez el Zapatero et Heredia, J. (2000). *Cantes de Triana*. OFS.
- Perico el del Lunar. (1988). *Antología del cante flamenco* [2xCds]. Hispavox, livret accompagnant les enregistrements, réédition digitale des originaux de 1954.

Varia



Un acercamiento a la traducción intralingüística de las coplas en *Memoria del flamenco* de Félix Grande: un caso de traducción por abducción

An Approach to the Intralingual Translation of *Coplas* in Felix Grande's *Memoria del Flamenco*: a Case of Translation by Abduction

Marion LAPCHOUK-ORTEGA²⁹⁴

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO)
mar.lapchouk@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/509>

DOI : 10.25965/flamme.509

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Resumen: En su ensayo *Memoria del flamenco*, el escritor y poeta Félix Grande inserta varias letras flamencas que llega a reescribir según una lógica propia de transposición poética. Nos proponemos enfocarla aquí desde la perspectiva de la traducción intralingüística, que acercaremos a su vez al razonamiento creativo de la abducción. Para ello, nos valdremos de la noción híbrida de traducción por abducción, una herramienta posible para llevar al lector a conjugar imaginación y conocimiento como otra manera de leer el *cante* dentro de un mismo idioma.

Palabras clave: Félix Grande, *Memoria del flamenco*, traducción intralingüística, abducción, coplas

Abstract: In his essay *Memoria del flamenco*, the writer and poet Félix Grande inserts many *letras flamencas* that he rewrites using a poetic transposition method. We propose to address this from the angle of the intralinguistic translation, which we will link to the creative reasoning of abduction. For doing that, we will use the hybrid notion of translation by abduction, a possible tool which allows the reader to combine imagination and knowledge, as another way of reading *el cante* within the same language.

Keywords: Félix Grande, *Memoria del flamenco*, intralingual translation, abduction, Spanish poetry

²⁹⁴ Marion Lapchouk-Ortega est professeure agrégée d'espagnol dans l'Académie de Toulouse. Elle s'intéresse au versant littéraire du flamenco, et plus particulièrement aux questions d'écriture et de mémoire poétiques. Elle prépare actuellement un mémoire sur la question de la représentabilité du *cante* flamenco dans l'œuvre de Félix Grande sous la direction de M. Xavier Escudero. Elle participe par ailleurs à des concours de poésie et de *letras*, et a notamment été publiée aux Éditions du Bord du Lot.

Introducción

Interesarnos por la transcripción de las letras del cante en *Memoria del flamenco* del escritor, poeta y crítico Félix Grande nos incita a reconsiderar la palabra oralizada dentro de un contexto de escritura inédito ya que parte del «cancionero anónimo olvidado» (Grande, 2012) funciona en este ensayo interactuando plenamente con un amplio tejido textual. El marcado interés de Grande por la recopilación de coplas flamencas y su consiguiente integración en la trama argumentativa de su obra son hechos que se inscriben dentro de un «paulatino proceso de dignificación y recuperación cultural del cante flamenco que tuvo lugar durante las décadas de los años 60 y 70» (Escobar, 2012, p. 293), en el que participaron otros poetas como José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald²⁹⁵ o Fernando Quiñones. El desplazamiento de las coplas cantadas hacia la esfera de la producción literaria plantea entonces la problemática de su legibilidad, cuestionando su tradicional y exclusiva relación con el cante. En este proceso que va de lo jondo a lo poético, la experiencia vivida se transmuta en experiencia literaria²⁹⁶ y la copla ya no solo sirve de soporte al cante sino también a la creación literaria, como es el caso de la letra constitutiva de la soleá de Utrera o de la Serneta –«Fui la piedra y fui el centro»– que Valente conceptualizó en diálogo con un texto místico de San Juan de la Cruz en «La piedra y el centro»²⁹⁷ (Valente, 1991/2000, pp. 15-18).

En el mismo orden de ideas, Félix Grande se inscribe en esta nómina de poetas que, a modo de reescritura poética de lo jondo, contemplan las coplas más allá de su significado semántico explícito. En este trabajo, nos proponemos enmarcar ese afán de recuperación y re-significación del contenido de la copla dentro de lo que José Manuel Caballero Bonald califica de «nueva poética del flamenco» (Grande, 1979/2001, p. 16) al definirla como una metodología basada en «un sistema de correlaciones expresivas entre la imagería sustancial del cante y la sustancial²⁹⁸ imagería de la literatura» (p. 17). A través de la simetría inducida por este quiasmo, quisiéramos plantear la interpretación literaria o lectura interpretativa de Grande en términos de equivalencias semánticas y poéticas, y más precisamente desde el prisma de la práctica traductológica operante dentro de un mismo idioma. Asomarnos a la lectura hermenéutica que hace Félix Grande de las letras flamencas a modo de traducción intralingüística, de acuerdo con la clasificación de Jakobson (1959), nos lleva a trascender el tradicional esquema binario que separa lengua fuente y lengua meta, copia y original, situando la cuestión de la traducción en un espacio intermedio centrado en una labor de comprensión que según el autor requiere la lectura del cante. A lo largo de este ejercicio exegético de reescritura poética, concebido como una verdadera «operación» del lenguaje, Grande nos invita a establecer una relación de continuidad entre el cante, ese «drama que verdaderamente nos inflama de comunicación» (Grande, 1979/2001, p. 138), y su traducción consustancial, enfocada en su forma más amplia como un acto del entendimiento inherente a cualquier acto

295 Sobre la poética musical de ese autor, véase Chataigné (2017).

296 Así como lo ejemplifican los textos preliminares que redactó Grande en su presentación de los discos *Sólo quiero caminar* (véase transcripción en Escobar, 2019, párr. 7), *Siroco* y *Luzia* (véanse Apéndices II y III en Escobar, 2018, pp. 41-43) de Paco de Lucía.

297 Para un análisis de la interpretación que hace Valente de esta copla, véase Escobar (2012).

298 La transposición literaria de las coplas en *Memoria del flamenco*, más allá de un mero traslado, de glosas temáticas o parafrasísticas, busca traducir la palabra poética del cante en lo que tiene de sustancial, tal y como este adjetivo quedó definido por Valente: «**Palabra sustancial, palabra experimental, la palabra poética se recibe, en la audición o en la lectura**, por muy distintas vías de las que la recepción de la palabra instrumental –o la simplemente formal, según la terminología de Juan de la Cruz– requiere. Todo el que se haya acercado, por vía de experiencia, a la palabra poética en su sustancial interioridad sabe que ha tenido que reproducir en él la fulgurante encarnación de la palabra» (Valente, 1991/2000, p. 68).

de comunicación o de interpretación, como de hecho lo es el cante y como puede serlo su lectura²⁹⁹.

Pero del cante a su traducción intralingüística, nos interesa sobre todo rescatar para nuestro propósito el principio de búsqueda que rige tanto la palabra oralizada del cante como la palabra escrita de la traducción. Así como el cantaor seguramente «ande persiguiendo, desde dentro mismo del cante, una forma, un grito, una historia, un soplo de verdad total, una nota terrible» (Grande, 1979/2001, p. 26), también es verdad que el traductor-intérprete suele andar buscando la forma más adecuada del decir o del entender. A este respecto, es especialmente digna de mención la descripción que hace Dinda Górlée de aquel momento de descubrimiento lingüístico, semejante a una verdadera catarsis:

El traductor, estremecido, puede reaccionar ante el momento de éxtasis exhibiendo su alegría: él puede reír, saltar, alzar los brazos, aplaudir, o si no, romper su hechizo como un trance y expresar su alegría a través de movimientos corporales o/y gestos de expansión (Górlée, 1996, p. 1410).

Como vemos, dicha evocación entraría en perfecta consonancia con la fase de comunión que ve surgir el duende en medio de una *performance*, aunque lo interesante radica precisamente en que este paralelismo entre la experiencia del cantaor y la tarea del traductor opera aquí tan solo como un valor añadido, ya que en realidad el clímax emocional no se describe en relación con el cante sino con la llamada epifanía abductiva, esto es, con el momento de «cristalización repentina del sentido» (Valente, 1991/2000, p. 22) hacia el cual desemboca la abducción³⁰⁰ como forma de inferencia creativa desarrollada por Peirce (1878/1970) y aplicada por Górlée al campo de la traducción (Górlée, 1996).

En virtud de lo dicho, a medio camino entre la práctica traductológica y el razonamiento lógico, nace pues un concepto híbrido orientado hacia la búsqueda de ideas nuevas, que llamaremos (tr)abducción o traducción por abducción, y que nos proponemos trasladar al contexto de reescritura poética de las coplas del flamenco. Al generar nuevas hipótesis y sumar conocimiento, este tipo de razonamiento se revela particularmente indicado para estudiar la expresión del «destello de comprensión» (Górlée, 1996, p. 1397) que preside la lectura interpretativa de las letras del cante en *Memoria del flamenco*. A lo largo de los cuatro pasos que caracterizan la lógica abductiva, trataremos de acercarnos al *modus operandi* de una traducción poética e intralingüística concebida también a modo de dispositivo de lectura, entendido a su vez como posible herramienta para alcanzar el mayor grado de legibilidad del cante.

1. Primer paso: leer «sospechadamente» el cante

Adoptar para nuestra lectura del cante el método abductivo, que se basa en la observación de «una circunstancia muy curiosa, que se explicaría por la suposición de que fuera un caso de cierta regla general» (Peirce, 1878/1970, «I [Regla, caso y resultado]»), nos invita a buscar en

299 Para una concepción totalizadora de la traducción que incluye el conjunto de las operaciones más o menos conscientes de decodificación del lenguaje, que abarcan el comprender, el leer y el hablar, véanse Paz (1971/2003) y Steiner (1975/2001).

300 La abducción, contrariamente a la deducción y a la inducción, es un modo de argumentar que «permite inferir algo de tipo distinto a lo que hemos observado directamente y, con frecuencia, **algo que sería imposible observar directamente**» (Aguayo W., 2011, p. 52). En este proceso, «[L]a búsqueda de una explicación a través del planteo de la hipótesis adecuada puede surgir dentro de un abanico de posibilidades, descartando aquéllas que no reúnan las condiciones de economía y plausibilidad» (Pía Martín, 2015, p. 140). Para la exposición de un ejemplo concreto de abducción, véase Nubiola (2001, «3. Deducción, inducción e hipótesis»).

las letras un denominador común que podría venir ejemplificado en la siguriya «*Hermaniyo mio Curro, corre y dile a mare cómo me queo n'esta casapuerta, revolcao en sangre*» (Grande, 1979/2001, p. 142). Estas palabras, tal y como advierte el autor, no reflejan una situación enunciativa real sino un «sufrimiento hermético» que «ha hecho el tránsito hasta el lenguaje de un dolor expresado» (Grande, 1979/2001, p. 262), en un desplazamiento expresivo³⁰¹ que nos da a leer las letras como unas traducciones cuyo original se perdió. El carácter incompleto de su pasado huidizo³⁰², al generar asombro, pregunta o sospecha, nos invita a considerar las coplas del cante como unos hechos sorprendentes constitutivos del principio abductivo puesto que en el necesario desajuste entre lo que dicen y desde dónde lo dicen, las coplas nos ponen a prueba ante una situación que de alguna manera nos supera. Entre la copla y su motivación primera, leer «sospechadamente» el cante nos llevaría pues ante todo a considerarlo como una «mediación estética de la realidad histórico-social a la que pertenece» (Steingress, 1993/2005, p. 33), manteniendo siempre «una conciencia histórica clara de su emoción» (p. 48).

Por eso, de la misma manera en que el cantaor va preparándose buscando la entonación, se puede templar la lectura de la letra para alcanzar más tarde su mejor resolución interpretativa y salir de ella, al fin y al cabo, «con mejor afinación vital» (véase Apéndice II en Escobar, 2018, p. 41). Las negaciones son el instrumento que nos brinda el autor para ayudarnos a traducir aquel «“mensaje” extraído de la experiencia individual y de la realidad colectiva» (Steingress, 1993/2005, p. 30): «*Dile a mi mare 'e mi vida que hoy me sacan de la carse y me meten en capiya*: no vemos el recinto adonde meterán en capilla al condenado, tal vez ni siquiera veremos el rostro de su madre embadurnado por las lágrimas: vemos al juez» (Grande, 1979/2001, p. 139). Este ejemplo de traducción intralingüística, si bien hubiera de entenderse primero en términos de contra traducción o de contradicción, e incluso de contra dicción si tomamos en cuenta que empieza negando³⁰³ lo que dice el cante, nos proporciona paradójica y simultáneamente imágenes o cuadros mentales basados en el contenido de la propia letra. Lejos pues de ser una mera constricción, la traducción por la negativa que deriva de las palabras claves «*mare*» y «*capiya*» refleja más bien un proceso mental a la vez subjetivo, intermedio y necesario:

Tales imágenes verbales sirven de interlengua imaginaria y no verbal entre el problema como un todo unitario y su solución abductiva; esta fase transitoria permite a la persona que abduce ir más allá de los signos dados materialmente, para trascender la estructura superficial del texto que va a ser traducido [...] (Gorlée, 1996, pp. 1408-1409).

301 Dicha idea queda reflejada en la «La piedra y el centro» (Valente, 1991/2000): «Porque la copla, hasta llegar a esta voz, ha rodado tiempo y tiempo, al igual que la piedra» (p. 16).

302 Pía Martín (2015) nos explica en efecto que para Peirce «la ciencia no sólo trabaja con hechos que pueden observarse en forma directa, sino que continuamente –y cada vez más– opera sobre realidades que no lo permiten y recurre a hipótesis para explicarlas. **Si bien todo científico procura no perder de vista la experiencia sensible, la trasciende para captar su racionalidad última**» (p. 132). Entre otros, la autora cita el ejemplo de aquellos «hechos que no pueden ser observados porque pertenecen al pasado. Serían observables en principio, ya que quizás fueron contemplados por alguien, pero no pueden repetirse porque ya se extinguieron» (p. 132).

303 Sobre la relación entre lenguaje y conocimiento mediante conceptos relativos a lo decible y lo indecible, así como a lo visible y lo invisible en el lenguaje poético, sería interesante cotejar el pensamiento literario de Grande con la poética mística de Valente (1991/2000): «Destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra. Tal es el límite extremo de la tradición nuestra en el que la palabra poética se sustancia entre el entender y lo ininteligible, **entre la extinción de la imagen y la plenitud de la visión**» (p. 75). Respecto a temas valentianos como la profundidad, el fondo y la búsqueda interior aplicados al cante jondo, véase también Escobar (2012; 2013).

Este ejercicio de representación mental³⁰⁴, más allá de ser una articulación posibilitadora e imaginaria entre el original y la copia, llega a verbalizarse del todo en la traducción intralingüística grandiana mediante el sistema dialéctico basado, para retomar el ejemplo anteriormente citado, en las negaciones «no vemos» y «tal vez ni siquiera veremos», ambas pendientes de su contrapunto afirmativo «vemos». El esquema así definido se repite en numerosas ocasiones y es en definitiva el que enmarca la lectura del cante en una lógica (tr)abductiva, invitándonos a establecer «conexiones novedosas» (Gorlée, 1996, p. 1397) y a cambiar de punto de vista para enfocar las letras como unos «fragmentos del naufragio que acaba siendo cada vida» (Blanco Garza et al., 2004, p. 14) y que siempre sugieren «una historia tras de sí» (p. 14). De manera análoga al principio de la anamorfosis, dichos fragmentos nos inducen a desconcertar y a descentrar la mirada: la letra semeja entonces aquella imagen deformada y fragmentada que solo puede recomponerse desde un punto de vista privilegiado.

2. Segundo paso: encontrar la ley de (tr)abducción del cante

En la segunda etapa de la abducción, se busca unificar los hechos sorprendentes observados y darles una forma nueva haciéndolos inteligibles mediante el planteamiento intuitivo de una ley o norma general. En ese sentido, en «*Hermaniyo mío Curro, corre y dile a mare cómo me queo n'esta casapuerta, revolcao en sangre*» (Grande, 1979/2001, p. 142), la muletilla «*corre y dile a mare*» también podría leerse en clave teórica y metafórica si entendemos con Grande que «ya no se entera solamente madre: nos enteramos todos» (Grande, 1979/2001, p. 142). En ese instante, nos convertimos en unos testigos tácitos de primer orden cuya responsabilidad consiste en figurarnos aquellos intersticios o espacios en blanco dejados abiertos por la letra:

Entonces habremos de deducir qué había detrás de aquellas presumibles palabras fundadoras: «Curro, dile a mi madre que me muero». Habremos de imaginar a Curro y de calcular cuánto es Curro, habremos de entrever a madre y de calcular el tamaño de madre, habremos de pensar el lugar donde madre recibe la noticia y donde la guarda para darle oculto calor, habremos de mirar los años durante los cuales las presuntas palabras fundadoras y madre y Curro y la historia íntima y social de todos ellos pugnarán como un ser que nace hacia el parto de su expresión; habremos de calcular, cuando esa siguiirya nos llegue (no hay menos de un centenar parecidas a ella) todo el tumulto de su historia desconocida³⁰⁵ (Grande, 1979/2001, p. 142).

Vemos a través de este ejemplo didáctico práctico que la traducción por abducción aplicada al ejercicio de re-significación de las coplas funciona, siguiendo el esquema abductivo, como un «proceso de reconstrucción inferencial de causas e intenciones» (Pía Martín, 2015, p. 139) que no consiste en un acto aislado de apropiación sino en un movimiento de ir hacia el otro. Desde este modelo cercano al concepto de «hospitalidad lingüística» desarrollado por Paul Ricœur, la ley (tr)abductiva del cante supondría pues desandar lo andado, llenar de imágenes el espacio

304 Podríamos acercarnos a esta lectura subjetiva del cante, marcada en *Memoria del flamenco* por una singular acuidad visual, con el principio de «agudeza auditiva y mental» (Escobar, 2013, p. 14) desarrollado por Valente acerca del flamenco como acontecimiento literario-musical: «Nos ubicamos, por tanto, en el paradigma de la recepción musical a partir de la escucha para la que se tienen en cuenta las emociones subjetivas, *conocimiento del mundo* y otras experiencias estéticas por parte del oyente-lector, con implicaciones neurológicas y psicológicas, por añadidura» (Escobar, 2013, p. 14).

305 La representación de las emociones humanas preconizada aquí por Grande tiene que ver con el pensamiento conceptual del autor sobre la estética de las emociones (véase Escobar, 2018) y habría de relacionarse también con el modo de «lectura emocional y sensitiva» (Escobar, 2013, p. 14) que suscitaba la escucha del flamenco en otros escritores de su generación como José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald y Fernando Quiñones (véase Escobar, 2013).

del pre-lenguaje, habitar el intervalo que media entre la experiencia extralingüística y su expresión verbalizada: he aquí según el autor la única regla capaz de sustentar una lectura ética del cante. Así es cómo, tras establecer la norma sobre la que se pueda asentar la formulación de las conjeturas abductivas, «[c]uando la situación parece al fin estar madura para el descubrimiento, una acción, un acontecimiento o un pensamiento casual, es suficiente para disparar el eureka» (Gorlée, 1996, p. 1409).

3. Tercer paso: formular hipótesis o buscar el «ojo de la letra»

En la tercera fase de la (tr)abducción, toca lanzar conjeturas para tratar de alcanzar la solución abductiva, y muchas veces las pistas de lectura surgen desde el propio cuerpo de la letra:

Ya viene la requisa, ya suenan las llaves, y así me llora mi corasoncito gotitas de sangre —dice una vieja siguiiya: y lo que oímos entre los minuciosos gritos que la ponen de pie no es el llanto de aquel corazoncito, ni el goteo de su sangre: oímos los pasos de los carceleros, el miserable esplendor metálico de los llaveros del penal, el chirrido de la puerta abriéndose, cerrándose en la noche (Grande, 1979/2001, p. 139).

La reconstrucción traductiva de los tercios de la siguiiya se emplea en descalificar lo que podría ser una traducción carente de sentido, derivada de una lectura simplificadora y casi grotesca de la metáfora del corazón como expresión literal del dolor. Por el contrario, solidarizarnos con las figuras paradigmáticas de Curro y «madre» [*sic*] o de otra «vieja, de un viejo, cómo saberlo ya y qué importa» (Grande, 1979/2001, p. 142), significa más bien «interpretar el resultado de sus padecimientos sin escamotearlo» (p. 142). Traducir el cante implica para Grande remontar esa cadena causal trasladándose no hacia lo que ocultan las letras, ni hacia lo que quieren o han querido decir, sino hacia lo que están diciendo desde el fondo de su intrahistoria³⁰⁶. El mayor interés de la (tr)abducción radica entonces en revelar ese doble carácter de «“estatismo dinámico”»³⁰⁷ (Escobar, 2020, p. 85) que, aplicado a la estructura aparentemente fija, breve y cerrada de la copla, actúa como catalizador de las conjeturas que nos llevan hacia la expresión de una determinada «revelación sociológica» (Grande, 1979/2001, p. 262).

Así lo ilustra la siguiiya anteriormente mencionada en la que la anáfora del adverbio «ya» introduce una situación *in medias res* que también viene reflejada en la reescritura grandiana, a diferencia de que esta sustituye la lógica metonímica y metafórica de la letra por una experiencia visual y sonora dinámica. De «*la requisa*» y «*las llaves*» a «los pasos de los carceleros» y «el miserable esplendor metálico del llavero», la figura impersonal de la autoridad y el lugar

306 Notemos que esta «relación de empatía emocional» (Escobar, 2013, p. 14) con la letra coincide con la concepción de la hermenéutica romántica entendida como reproducción creativa del pasado. Desde este postulado, el hermeneuta «se traslada hasta la mente del autor: recrea su mundo, su tiempo, su historia y al hacerlo participa de un acto de recreación activa de su obra» (Rossi, 2005, «Modos de la apropiación», párr. 2).

307 «Por tanto, este “estatismo dinámico” del papel pautado pone en solfa y tela de juicio aquel tópico del pasado de que la escritura no solo no puede reflejar la creatividad estética del flamenco sino que la aniquila. **¿Acaso no pueden convivir en armonía y concierto el discurso escrito como una herramienta más y la oralidad como partitura sonora que vive en variantes?»** (Escobar, 2020, p. 85). Resulta sumamente interesante esta rehabilitación de la escritura musical como posibilitadora de la creación estética por el paralelo que podría establecerse entre la doble vertiente de la partitura, impresa y «sonora», y la de la copla, transcrita y cantada. Antes que en términos de ganancia o de pérdida, el paso de la escritura a la oralidad y viceversa se plantea a modo de diálogo y de continuidad creadora, en forma de variantes y de exploraciones estéticas. Traslada al ámbito de la traducción y de la reescritura, esta problemática nos lleva a replantear la cuestión central de la relación dialéctica entre copia y original, texto fuente y texto meta, pensándola por ejemplo en términos de intertextualidad (cotexto y metatexto).

genérico de la cárcel se abren a una progresión sensorial experimentada en primera persona. Los juegos de sonoridades retoman, acentuándola, la aliteración en «s», al tiempo que las inversiones entre singular y plural convierten la palabra en acontecimiento mediante unas imágenes en movimiento que culminan con la del «chirrido de la puerta abriéndose, cerrándose en la noche», verdadero clímax interpretativo de la letra. En esa traducción, tanto el gerundio como el asíndeton y la aliteración nos trasladan hacia lo más íntimo de la percepción visual y sonora de la voz poética presidiaria al reunir implícitamente, en una acción conjunta y elíptica, los dos elementos centrales «*requisa*» y «*llaves*», interpretando así de manera más concreta el dolor expresado metafóricamente por las «*gotitas de sangre*».

En este ejemplo como en los demás, la (tr)abducción intralingüística no se superpone a la letra para sustituirla del todo, borrarla o decir lo mismo otra vez, sino que se sitúa junto a ella en un afán de reconstruir la mirada ajena, «desinstrumentalizando»³⁰⁸ el lenguaje para alcanzar la interpretación poética que aguarda cada copla. Así, en «*Jerío de muerte en el hospital, he recibió carta de mi mare, y m'echao a llorá*» (Grande, 1979/2001, pp. 141-142), el núcleo heurístico no estriba en el contexto de recepción de la carta ni en su contenido sino que se remonta a nivel del contexto mismo de su escritura, ya que «no vemos el hospital, tal vez ni siquiera la herida: vemos la anciana, pequeñita, en alguna habitación, sentada en una silla, con un pañolito sobre el cuello o el pelo, escribiendo una carta: dándole un cauce a su memoria» (Grande, 1979/2001, p. 142).

Más allá de la herida, se interpreta la causa del llanto elevándola al rango de una visión interiorizada. La imagen mental de «*mare*» [*sic*] escribiendo, como una estampa muda, nos recuerda que el acto de lector responde siempre a otro acto previo de escritura, y viceversa. Desde este principio de reversibilidad, la (tr)abducción intralingüística trata de recrear lo que podríamos llamar «el ojo de la letra», buscando en la savia expresiva de esta la mirada exterior que la sustenta. Ver al juez dictando su sentencia sin apelación, ver a los carceleros abriendo y cerrando la puerta de la celda, o ver a «*mare*» [*sic*] vertiendo su memoria en una carta para su hijo, no es sacar una conclusión deductiva de unos hechos observados sino conceder a lo invisible la identidad de un espacio o de un cuerpo habitado. En este «*“misterioso flash de entendimiento”*» (Pía Martín, 2015, p. 133) reside la solución abductiva: lo que vemos también nos mira y nos interroga, como la puerta al presidiario, la sentencia al condenado, la carta al hijo y, finalmente, las letras a nosotros.

4. Cuarto paso: teoría práctica de recepción del cante

Conforme al desarrollo del esquema abductivo peirceano, las conjeturas que llevan a la resolución final del caso solo representan un primer eslabón, ya que en los hechos no les corresponden dejar verdades establecidas sino que estas han de comprobarse después por otros métodos científicos³⁰⁹. A estas alturas, nos enfrentamos sin duda al mayor reto de la

308 Entendemos que las negaciones, que Grande utiliza como leitmotiv estructurante de su lectura interpretativa, abundan en este sentido: «En efecto, **lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad**. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra» (Valente, 1991/2000, p. 61). De la misma manera que la traducción de un texto, en su dimensión filosófica, no se reduce para Benjamin (1923/1996) a la transmisión o restitución de su mensaje comunicativo: «¿Qué dice, pues, una obra literaria?, ¿cuál es su información? Muy poco, para quien la entiende. Su esencia no es informativa, ni es un mensaje» (p. 335). En relación con lo que «dicen» las letras flamencas, tales ideas se ejemplifican en la postura estética de Grande que nos invita una y otra vez a descartar el contenido formal vehiculado por las palabras de la copla para descubrir en ella el decir transcendido por la experiencia poética.

309 Sobre la relación que establece Peirce entre la abducción, la deducción y la inducción, véase Pía Martín (2015): «De esta definición se desprende con claridad la reformulación del método, considerando que frente a un hecho

(tr)abducción grandiana del cante flamenco dado que las hipótesis de lectura surgen en base a unos hechos pasados imposibles de confirmar científicamente.

En este marco de transposición poética, se abre pues un nuevo horizonte de expectativa en el que las conjeturas (tr)abductivas cobran tanto más fuerza cuanto que obedecen a una lógica de fidelidad con el devenir de la copla traducida. Para empezar, cabe subrayar desde un principio que aunque no puedan comprobarse experimentalmente, aún así las hipótesis de lectura del cante no se basan en ideas descabelladas o injustificadas sino en «adivinaciones inteligentes y relevantes que implican conexiones novedosas» (Gorlée, 1996, p. 1397), conforme al principio abductivo. Solo gracias a una mente entrenada y capacitada, sumando hábitos de trabajo y conocimientos previos es cómo podremos «calcular cuánto es Curro» y «entrever a madre».

Así pues, Grande (1979/2001), al sostener que «el poema se completa en la inteligencia del lector» (p. 263), en vez de imponernos soluciones (tr)abductivas de forma tajante e exclusiva nos incita más bien a captar la lógica interna que preside cualquier interpretación poética del cante, apuntando tan solo una dirección hacia la que nuestra mirada pueda desplegarse libremente, a imagen y semejanza de la tangente trazada por Benjamin (1923/1996) en «La tarea del traductor»:

Del modo en que la tangente roza el círculo ligeramente y sólo en un punto, y tal y como este contacto, pero no el punto, dictará la ley mediante la que seguirá trazando una recta hacia el infinito, de igual forma, la traducción roza al original levemente, y tan sólo en este punto infinitamente pequeño que es el sentido, para seguir, según la ley de la fidelidad, con la libertad del movimiento lingüístico, su trayectoria más propia (Benjamin, 1923/1996, p. 345)

Atendiendo a los principios geométricos de esta ley traductológica dictada por el contacto fulgurante con el original, la traducción intralingüística ensancha así la materia letrística explorando el potencial implícito contenido «en este punto infinitamente pequeño que es el sentido», sin incurrir en glosas que podrían desentonar con la letra. Por eso, no vemos ni vamos más allá de la puerta de la cárcel que se abre y se cierra sobre la celda. Por eso, no leemos el contenido de la carta que el hijo herido de muerte recibe de su madre.

Este atinado roce con el original suele venir posibilitado a raíz de un contexto preestablecido, ya sea desde el propio cuerpo de la letra, como ya hemos podido verlo, ya sea desde un pensamiento externo a la letra. En el caso de la famosa siguiiriya «[c]uando yo me muera / te pido un encargo: / que con la trenza de tu pelo negro / me amarren las manos» (Grande, 1979/2001, p. 202), el autor y poeta, sintiendo aquella «libertad del movimiento lingüístico», sostiene en relación con esta copla que «nadie nos prohíbe encontrarle también un significado emparentado con la época» (p. 202) y nos lo demuestra mediante una serie de asociaciones de ideas que empieza con la transcripción de otra siguiiriya: «Que salgan los santos / de San Juan de Dios / **a pidí limosna pal entierro de Riego**, / que va de por Dios» (p. 202). La letra así referida, si bien denota un suceso histórico relativo a la figura del militar y político liberal Rafael del Riego, pasa inmediatamente después a connotar en el texto un estado de hambre generalizada a través del cambio de perspectiva posibilitado por la expresión «a pidí limosna», concienzudamente aislada por el autor: «**A pidí limosna... La “década infame” sería pródiga en generar la necesidad de la limosna**; copio unas líneas de Juan Díaz del Moral: [...]» (p. 202).

sorprendente, partimos de hipotetizar, luego derivamos deductivamente las consecuencias posibles de esa hipótesis y por último comprobamos experimentalmente, recurriendo a la inducción» (p. 131).

De manera significativa, la imagen de la limosna se relaciona entonces con un contexto social más amplio, encontrando en el discurso del historiador Juan Díaz del Moral unas equivalencias semánticas en la gente «**pidiendo pan a gritos**» (p. 202) y en las mujeres vendiendo sus cabellos «para alimentar a sus hijos» (p. 202). Ambos elementos son el detonante que convoca en la mente de Grande la «siguiriya terrible» (p. 202) de las manos amarradas con la trenza de pelo negro, y los que finalmente condicionan la revelación flamenca: «Como poema, es estremecedor. Como deseo de la agonía, podía resultar imposible: **tal vez esa hermosa cabellera negra había sido cambiada por un pan**» (Grande, 1979/2001, p. 202). Por muy falible que sea, esta (tr)abducción se vuelve plausible y cobra todo su valor al venir respaldada por unas asociaciones de ideas que activan y reorientan el significado de la letra de manera tan coherente como relevante.

Conclusión

La prosa poética de Grande, cuya poesía de por sí «se relaciona con la traducibilidad, por su inmersión en un silencio difícil de verter en palabras» (Cáceres, 2013, p. 11), nos invita a leer el cante como un «galeón de protesta» que «deambula justiciero y lento» (Grande, 1979/2001, p. 138), traduciendo metafóricamente la idea de que en el flamenco «algo muy radical pugna por ser dicho y *se dice*» (Grande, 1979/2001, p. 123). Sin lugar a dudas, ese «drama que verdaderamente nos inflama de comunicación» (Grande, 1979/2001, p. 130) es el que justifica y motiva cualquier intento de traducción del flamenco, tanto de un idioma a otro como dentro de un mismo idioma.

En este trabajo, hemos sugerido que la (tr)abducción intralingüística, a través del acercamiento teórico con la teoría peirceana de la abducción³¹⁰, puede entenderse como un dispositivo de lectura apto para generar sentidos nuevos, remontando la cadena causal de los hechos desde lo posible antes que desde lo probado ya que «[c]uando las causas no son reproducibles, solo cabe inferirlas de los efectos» (Ginzburg, 2008, p. 211). Desde esta perspectiva, la lectura indicial del cante se basa en una metodología del descubrimiento (Pía Martín, 2015) cuyas conclusiones, aunque solo sean probables, contribuyen a sumar conocimiento. Esta reconstrucción inferencial de la génesis³¹¹ o gestación de las letras, en la que la traducción viene a ser «una operación paralela, aunque en sentido inverso, a la creación poética»³¹² (Paz, 1971/2003, p. 164), permite que la forma breve de la letra se deje aprehender por la palabra narrativa como otra manera de ver el cante mediante unos hábitos de lectura que requieren interiorizar el instante preciso del

310 Cabe señalar al respecto que en el texto preliminar que redacta Grande para *Luzia* de Paco de Lucía, la narración también sigue en filigrana una lógica abductiva ya que para tratar de aprehender el hecho sorprendente y sin precedentes que supone esta nueva grabación (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 42: «Cada nuevo trabajo suyo nos produce sorpresa. Ahora ocurre algo más: *Luzia* nos produce estupor: nos deja exhaustos y pasmados»), Grande recurre a una ley interpretativa (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 42: «[...] en *Luzia* esa gramática emotiva se ha convertido en ley») en virtud de la cual se derivan una serie de hipótesis que van contraponiendo «la serena calidad de *Luzia*» con «el extremo virtuosismo de *Siroco*» (Escobar, 2018, p. 36) – hipótesis de las que no son exentas las negaciones que también se utilizan «a modo de repeticiones anafórico-paralelísticas» (Escobar, 2019, párr. 3)–, hasta desembocar en la revelación final (véase Apéndice III en Escobar, 2018, p. 43: «Paco de Lucía vivía dentro del ritmo; ahora el ritmo vive dentro de él»).

311 En este proceso, recordemos que las coplas entran –a través del sistema de las negaciones– en una fase de disolución del habla hasta renacer en la reescritura grandiana desde una prosa poética que, al fundir la experiencia verbalizada y pulida de la copla para refundarla desde la virtualidad de lo acontecido, funciona a manera de palingenesia o regeneración cíclica del sentido.

312 Este paralelismo entre tiempo de la creación y tiempo de la traducción puede leerse a la luz del pensamiento hermenéutico de Schleiermacher, según el cual «para alcanzar la claridad y precisión del texto era necesario llegar a revivir la experiencia del autor cuando escribió el texto original, pues **consideraba el acto de interpretación análogo al de la creación**» (Arráez et al., 2006, p. 174).

surgimiento de la letra. Traducir el cante flamenco a la luz de esta teoría práctica de recepción significa en definitiva para el lector esforzarse en ir más allá de lo artísticamente ostensible, llevando a cabo una lectura del cante conforme a su propio bagaje sensorial e intelectual³¹³.

En ese sentido, el ejercicio de recreación y re-significación de las coplas flamencas mediante la (tr)abducción intralingüística podría concebirse de manera paralela³¹⁴ a las demás representaciones artísticas que ponen la palabra en acción, completando sus significados. Por un instante, corporeidad, oralidad y escritura se juntarían así como unas perspectivas más complementarias que conflictivas, ya que del cantaor al oyente, del bailar al espectador o del autor al lector, en el centro está en juego la labor de todos aquellos intérpretes que, al mezclar su singular visión en los sustratos de la memoria colectiva, a modo de palimpsesto arqueológico³¹⁵, llegan a reinventar el mensaje de la copla transmitido por la tradición. Este enfoque, al convertir la letra en un vector intermedio de transmisión que procede tanto del conocimiento y de la intuición como de la memoria y de la imaginación, nos invita a pensarla como un medio y no como un fin, recordándonos en última instancia que «la letra de la copla casi nunca es lo decisivo, aunque puede ser, desde luego, imprescindible» (Grande, 1979/2001, p. 262).

Referencias

Aguayo W., P. (2011). La teoría de la abducción de Peirce: lógica, metodología e instinto. *Ideas y valores*, 60(145), 33-53. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36688/0>

Arráez, M., Calles, J. y Moreno de Tovar, L. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 7(2), 171-181. <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=41070212>

Benjamin, W. (1996). «La tarea del traductor». En D. López García (Ed. y Trad.). *Teorías de la Traducción. Antologías de textos* (pp. 335-347). Universidad de Castilla-La-Mancha. (Trabajo original publicado en 1923).

Blanco Garza, J. L., Rodríguez Ojeda, J. L. y Robles Rodríguez, F. (2004). *Las letras del cante flamenco*. Signatura.

Cáceres, P. (2013). *Memoria, lenguaje y trauma en la obra de Félix Grande*. Carpe Noctem.

Chataigné, I. (2017). *Literatura y música en la obra de José Manuel Caballero Bonald* [Tesis de doctorado, Convenio de Colaboración Internacional Universidades de Grenoble Alpes / Sevilla] <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=146077>

313 Más allá de su compromiso ético y universal con el ser humano, la lectura interpretativa de Grande se fundamenta en las injusticias sociales que marcaron la historia de los gitanos andaluces, injusticias que llegan a fusionarse con las propias circunstancias e inquietudes vitales del autor «en la medida en que la pérdida, el genocidio, la barbarie y el dolor» son temas que alimentan en gran parte su poesía (Cáceres, 2013, p. 82).

314 De manera paralela e incluso conjunta, si consideramos que la figuración y fijación de cuadros mentales introducidos por la (tr)abducción pueden ir precediendo y enriqueciendo cualquier interpretación posterior de la copla o del cante en cuestión, ya se trate de una traducción interlingüística o intersemiótica.

315 Esta expresión alude a la superposición de unos depósitos materiales acumulados a lo largo del tiempo en una misma capa estratigráfica dando lugar a una compleja demarcación cronológica y espacial que, en el marco de nuestro estudio, se hace eco de las sucesivas variantes e interpretaciones que atesora por ejemplo la historia de una copla, de un palo, etc. En ese sentido, cada artista o intérprete «se “funde” y “disuelve” en la “anonimia” de la “tradición” para continuarla y renovarla al mismo tiempo, proyectándose así su “visión particular” hacia el “potencial expresivo universal” del “movimiento primario” o *Ursatz*» (Escobar, 2013, p. 24).

- Escobar Borrego, F. J. (2020). Tone and mood. Intersecciones musicales, tonalidades emocionales: Diálogo analítico con Dorantes desde los estudios culturales. *La musa y el duende. Revista internacional de flamenco*, (25), 55-97.
- Escobar Borrego, F. J. (2019). Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX^e et XXI^e siècles)*, (35), 1-23. <https://doi.org/10.4000/ilcea.6415>
- Escobar Borrego, F. J. (2018). Estética y emociones en el pensamiento musical de Félix Grande (con notas de Paco de Lucía). *Cuadernos de Aleph. Pensar el afecto: emociones en la literatura hispánica*, (10), 70-91.
- Escobar Borrego, F. J. (2013). “Poesía y canción: El río sumergido”, de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía (2^a época de El Folk-lore andaluz)*, (45), 11-40.
- Escobar Borrego, F. J. (2012). Sobre Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, (37), 293-315.
- Ginzburg, C. (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (C. Catroppi, Trad.; 2^a ed.). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1986).
- Gorlée, D. (1996). ¡Eureka! La traducción como un descubrimiento pragmático. *Anuario Filosófico*, 29(3), 1410. <http://dadun.unav.edu/handle/10171/734>
- Grande, F. (Marzo 22, 2012). *Literatura y flamenco: el cancionero anónimo olvidado* [Sesión de conferencia]. Ciclos de conferencias: un recorrido por el Flamenco. Fundación Juan March, Madrid, España. <https://www.march.es/actos/22856>
- Grande, F. (2001). *Memoria del flamenco* (4^a ed.). Nueva Galaxia Gutenberg.
- Jakobson, R. (1959). On Linguistic Aspects of Translation. En R. A. Brower (Ed.). *On translation* (pp. 232-239). Harvard University Press.
- Nubiola, J. (2001). La abducción o lógica de la sorpresa. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, 6(21). http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_jnubiola.html
- Paz, O. (2003). Traducción: literatura y literalidad. En Lászlo Scholz (Ed.). *El reverso del tapiz: Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre la traducción literaria* (pp. 157-166). Eötvös József. (Trabajo original publicado en 1971). <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0n9>
- Peirce, C. S. (1970). *Deducción, inducción e hipótesis* (J. M. Ruiz-Werner, Trad.). Aguilar. (Trabajo original publicado en 1878). <https://www.unav.es/gep/DeducInducHipotesis.html#nota1>
- Pía Martín, M^a del C. (2015). Abducción, método científico e Historia. Un acercamiento al pensamiento de Charles Peirce. *Páginas. Revista Digital de la Escuela de Historia*, 7(14), 125-141. <https://doi.org/10.35305/rp.v7i14.161>
- Rossi, M^a. J. (2005). La Hermenéutica y la investigación en Filosofía. *Revista Estudios en Ciencias Humanas. Estudios y monografías de los Posgrados de la Facultad de Humanidades*. <https://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista2/indice.htm>
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (A. Castañón, A. Major, Trad.; 2^a ed.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1975).

Steingress, G. (2005). *Sociología del cante flamenco* (2^a ed.). Signatura.

Valente, J. A. (2000). *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro* (2^a ed.). Tusquets.



Carlos Saura enflamme le cinéma flamenco

Carlos Saura Sets Flamenco Cinema on Fire

Isabelle DE MONTGOLFIER³¹⁶

ICP et ISFEC de Paris
i.demontgolfier@chens.icp.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/453>

DOI : 10.25965/flamme.453

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Le cinéaste espagnol Carlos Saura, connu d'abord pour ses films de la période franquiste, l'est aujourd'hui pour son cinéma musical. Il a contribué à faire entrer le flamenco dans la modernité, en impulsant dans les années 1990 une nouvelle écriture flamenca avec danseurs, musiciens et chanteurs qui, tout en s'appropriant les codes du flamenco traditionnel, incarnent une nouvelle génération libérée des carcans de l'académisme. En portant à l'écran la danse et le chant flamenco, Saura contribue, par la mise en scène et la photographie, à en accentuer la beauté et la puissance poétique. Il fait ainsi participer les spectateurs au *duende*, ce pur moment de grâce qui est une communion toujours imprévisible et éphémère entre les interprètes et le public, une notion singulière, intraduisible et si caractéristique de l'art flamenco.

Mots clés : flamenco, Carlos Saura, cinéma, danse, chant

Abstract: Spanish filmmaker Carlos Saura, well-known for his films from the Franco era, is now famous for his musical cinema. In the 1990s, he brought flamenco into modernity, leading dancers, musicians and singers to appropriate the codes of traditional flamenco while freeing it from the shackles of academic art. By bringing flamenco song and dance to the screen, Saura contributes to accentuating their beauty and poetic power through staging and photography, thus making the spectators participate in the *duende*, a notion unique to flamenco art referring to that unpredictable and ephemeral moment of grace when performers and audience commune with each other.

Keywords: flamenco, Carlos Saura, cinema, dance, song

³¹⁶ Professeure agrégée d'espagnol, Isabelle de Montgolfier enseigne en classes préparatoires au Lycée Madeleine Daniélou de Rueil Malmaison et assure le cours de traduction pour la préparation aux CAPES externe et interne à l'ISFEC de Paris. Passionnée de cinéma et de peinture espagnols, elle donne des conférences sur divers thèmes culturels et organise des visites commentées dans les musées parisiens sur les expositions temporaires.

Introduction

Issu en partie des chants, danses et musiques des Gitans d'Andalousie³¹⁷, le flamenco est un art espagnol qui tire sa force du chant, de la guitare, éventuellement des castagnettes et des frappements de pied (le *zapateado*), ainsi que des mouvements corporels des danseuses et danseurs. Déclamé d'une voix souvent rauque, le *cante jondo*³¹⁸ possède une grande expressivité grâce à la puissance de l'interprétation de l'artiste et aux mélismes – figure mélodique consistant à chanter une syllabe sur plusieurs notes – qui renforcent l'intensité de l'expression des sentiments. Pratiquée aussi bien par les femmes que par les hommes, la danse traduit, au-delà des mots, les sentiments les plus profonds de l'être humain : la joie, la souffrance ou encore le plaisir, capables de générer chez l'artiste un réel état d'envoûtement, un moment de créativité associé au *duende*³¹⁹, ce charme mystérieux et indicible propre à la culture flamenca. Quand danseurs, musiciens et chanteurs communient à cette même virtuosité artistique, authentique et entière, engagée au service de l'expression extrême des émotions, on dit alors qu'ils jouent avec *duende* (*con duende*).

Berceau originel du flamenco, la Basse-Andalousie est aujourd'hui un véritable carrefour d'échanges où cet art se réinvente sans cesse, notamment depuis sa fusion avec certains courants musicaux de la fin du XX^e siècle. Le flamenco n'enflamme pas seulement l'Espagne, tant il est devenu universel, comme en témoigne le label de l'UNESCO « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » obtenu en 2010.

Carlos Saura est celui qui a déclenché cet incendie mondial du flamenco au cinéma. Né à Huesca en 1932, il est l'un des cinéastes espagnols les plus influents de notre époque. Issu d'une famille d'artistes, il découvre très tôt par sa mère, pianiste, et son frère, peintre, des œuvres qui vont déterminer sa carrière. Adolescent, il se lance dans la photographie en s'inscrivant en 1952 à l'*Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos*. Il réalise en 1959 son premier long métrage *Los Golfos* dans lequel il aborde un thème qui lui sera cher, à savoir : celui des personnes en marge de la société, ce qui lui attire d'ailleurs les foudres du régime franquiste.

Il se fait connaître du grand public avec son film *Cría Cuervos*, lauréat du grand prix du jury à Cannes en 1976 et dont la musique a été un véritable succès. À partir des années quatre-vingt, il s'intéresse plus particulièrement à la musique et à la danse. Il réalise de nombreux films musicaux, en particulier sur le flamenco, un autre monde marginal aussi, celui des Gitans, mais pas exclusivement. Ses chorégraphies musicales sont autant de tableaux qui répondent à une esthétique éclectique réunissant aussi bien les plus grands maîtres du flamenco (Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, José Mercé) que de nouveaux talents (Sara Baras, Miguel Poveda, Israel Galván). Sa filmographie balaie ainsi le large spectre musical et chorégraphique du flamenco, des écoles les plus classiques aux plus expérimentales.

Bien que n'étant pas issu de la communauté gitane, Carlos Saura sublime le flamenco par son talent de cinéaste. Car l'image en mouvement – qui est la définition même du cinéma³²⁰ – bénéficie d'une parfaite adéquation avec la danse flamenca³²¹, même si finalement dans cette

³¹⁷ Leblon (1990) précise que la marginalisation dont ont souffert les Gitans va les amener à s'approprier de plus en plus un patrimoine musical qui leur était, à l'origine, parfaitement étranger, mais qu'une acculturation violente, en particulier dans le domaine linguistique, a transformé en culture refuge.

³¹⁸ Le *cante jondo* signifie littéralement « chant profond ».

³¹⁹ C'est un pouvoir que l'on ressent sans pour autant pouvoir l'expliquer.

³²⁰ Le cinéma tire son nom du terme grec « *kinêma* » : le mouvement.

³²¹ Carlos Saura précise que le problème de la chorégraphie sur la scène au cinéma est le changement de position. Si par exemple les danseurs vont dans une certaine direction et que la caméra va en sens contraire, la chorégraphie sera, de fait, changée. Il faut donc faire très attention à respecter les directions, les gestes et les mouvements pour

symbiose entre les deux arts (cinéma et flamenco), la vraie vedette, c'est la caméra. Le cinéma symbolise une histoire de regard où l'œil du réalisateur, par la caméra (un œil-caméra), nous introduit à sa vision de la scène : son regard passe par nos yeux et sa vision par notre vue, de la vue à la vision. Le cinéma, c'est l'histoire d'un regard, celui que le réalisateur pose sur ses acteurs avec bienveillance et talent : c'est précisément là où se niche le mystère de l'élaboration de l'image³²².

Dans les productions flamenca, outre la danse, chant et mélisme ondulent au rythme du doigté des arabesques à l'instar d'éventails qui s'étirent lentement et « mélodieusement » comme des arpegges qui égrènent les notes de musique une à une. La musique aussi – et particulièrement la guitare qui incarne à elle seule le flamenco – est transcendée par les plus grands musiciens de cet art gitan, qui mettent leur talent hors pair à son service et à celui du flamenco. On parle justement de *duende*, cette magie qui convoque le talent dans une improvisation exceptionnelle où l'artiste de flamenco – qu'il soit danseur ou chanteur – atteint une expressivité extrême en transcendant les limites de cet art. Ainsi, dans l'imaginaire collectif, le *duende* va bien au-delà de la technique instrumentale, de la virtuosité d'exécution et de l'inspiration. Il s'agit plutôt en effet d'une sorte de « charisme »³²³. Aussi cet article a-t-il pour objet d'étude le large éventail de ressources artistiques que déploie Carlos Saura dans son art du flamenco filmé, depuis le théâtre en passant par la poésie d'images liées au chant et à la danse, sans oublier l'importance accordée aux couleurs et à la lumière. En somme, on se demandera comment le cinéaste aragonais revisite l'art traditionnel du flamenco dans une recherche d'un éclectisme toujours démultiplié qui cède la place scénique à de constantes inspirations, pour donner un souffle nouveau à l'art flamenco. L'art – conformément à son étymologie latine *ars, artis* – est habileté et connaissance technique. Il renvoie aussi à des procédés et des ruses permettant d'exercer ce talent. C'est pourquoi il s'agira dans cette étude d'apprécier comment chez Saura ce tissage – voire métissage visuel et sonore –, où le cinéma prend la parole et où le flamenco « mène la danse », procure à ses films musicaux une dimension « d'art total »³²⁴. Dans leur tout récent livre hommage intitulé *Carlos Saura o el arte de heredar*, seize professeurs et chercheurs définissent justement que la marque de fabrique saurienne est cette capacité en tant que cinéaste à évoluer au cours des années en se rénovant sans cesse du point de vue formel. La notion « d'art total » sera au cœur des analyses proposées, car la constante interrelation entre matières

accompagner le corps des danseurs avec la caméra, non seulement leurs mouvements mais aussi les traits de leur visage qui tantôt grimace tantôt s'illumine. Chaque prise de vue sert à nous faire vivre le spectacle au plus près. Ce talent unique chez Saura pour filmer la danse diffère des plans larges ou froids que l'on observe bien souvent chez les autres réalisateurs. Saura est un grand amoureux de la danse et comme tout amoureux il est admiratif. Saura épouse la chorégraphie, c'est pourquoi il la sublime !

³²² Louis (2018) précise, dans son intervention au séminaire d'histoire culturelle du cinéma, que pour Jean Douchet, pédagogue à l'IDHEC (Institut Des Hautes Études Cinématographiques), la pédagogie de la création artistique passe par le regard. L'un des buts est l'apprentissage du regard car le cinéma est un art de la représentation. Or, cette représentation donne une figuration du monde. C'est pourquoi le cinéma permet d'enrichir le regard sur le monde.

³²³ « Charisme » aux deux sens du terme : le premier (biblique), à savoir : celui de « grâce imprévisible et passagère accordée par Dieu, donnant le pouvoir temporaire de réaliser des exploits miraculeux » et le second (psycho-social) : « inspiration donnant un prestige et un ascendant extraordinaire à un artiste ». Mais selon le poète espagnol Federico García Lorca, nulle recette secrète, aucun tour de passe-passe ne permet de l'obtenir à coup sûr. Le *duende* reste un mystère éphémère et inoubliable.

³²⁴ Manuel Palacio dans la préface de *Carlos Saura o el arte de heredar* (2021) se réfère à Carlos Saura comme à un artiste total, en insistant sur la fécondité de son style propre, né de son expérience vitale et générationnelle, sachant que le regard qu'il porte et qu'il met en image dans ses films est classique et moderne à la fois. Ces liens que Carlos Saura a tissés tout au long de sa carrière et que les auteurs baptisent « l'art d'hériter » ont aussi pleinement profité des dimensions visuelles et sonores du cinéma pour rendre hommage aux autres arts et conférer ainsi à ses films une dimension « d'art total ».

sonores et visuelles produit toujours dans ses films une valeur sémantique ajoutée. C'est à cette magie des images nées des correspondances entre chant, danse et musique que nous allons donc nous intéresser en analysant d'abord les sources du flamenco filmé par Saura (théâtre, opéra, danse), puis son *modus operandi* (principalement étudié sous le prisme de l'image et de la lumière dans des photogrammes et affiches de ses films), pour finir par une évolution de ses productions qui tend de plus en plus vers une hybridation plurielle.

1. Le cinéaste sublime le flamenco par le théâtre et l'opéra

Pour Patrick Schupp, « Saura voit le monde du flamenco, c'est-à-dire des Gitans, d'abord par le biais du théâtre, celui de Lorca » (1986, p. 38). En 1981, Emiliano Piedra, le producteur de Saura, l'invite à assister à une répétition du ballet monté par Antonio Gades avec sa compagnie. Suite à cette rencontre, Saura décide de réaliser le film *Bodas de sangre* (*Noces de sang*) (1981), son premier film sur le flamenco. Saura choisit ensuite d'aller plus loin. *Bodas de sangre* constitue ainsi le premier film d'une trilogie flamenca avec *Carmen* (1983), puis *L'Amour sorcier* (*El Amor brujo*) (1986)³²⁵. Dans *Bodas de sangre* (1981), le réalisateur aragonais transcrit le ressenti des protagonistes en image, dans une épure extrême. Saura évoque d'ailleurs son souci de traduire par l'image ses émotions :

Bodas, c'est le regard. Cette répétition à laquelle j'avais assisté m'a terriblement impressionné et j'ai fait le film en essayant de traduire en image ce que j'avais ressenti à ce moment-là. La caméra suivait donc tous les mouvements, sans la distanciation obligatoire que l'on subit lors d'une représentation théâtrale (Schupp, 1986, p. 38).

En 1983, Carlos Saura décide de porter le mythe de *Carmen* à l'écran, en produisant un ballet flamenco pour dix-neuf danseurs, quatre chanteurs et deux musiciens, tiré de l'œuvre de Prosper Mérimée³²⁶. Dans ce film d'une extraordinaire vigueur, il rend hommage au flamenco par une structure de mise en abyme puisque dans le synopsis, Antonio, chorégraphe espagnol interprété par Antonio Gades, monte un ballet sur la musique de *Carmen*, le fameux opéra de Bizet. Il lui manque une interprète pour le rôle principal. Néanmoins, après de nombreuses recherches, il découvre enfin celle qui, comble de chance, s'appelle également Carmen. Enthousiasmé, Antonio la convoque et l'essai s'avère prometteur, même si son choix provoque des tensions, notamment la jalousie de Cristina, considérée alors comme la meilleure danseuse de la troupe. Peu à peu, les répétitions s'intensifient tandis que s'ébauche une histoire d'amour entre Carmen et Antonio, totalement envoûté par la jeune femme. L'œuvre de Saura pose ainsi le cadre des activités quotidiennes – de la préparation à l'exécution – d'une troupe de danse en répétition pour une production : « *As such, the film consists of a frame (which shows the "real" lives of the dancers) and the embedded Carmen ballet (in which the dancers assume their roles for the rehearsals)* » (Willem, 1996, p. 267)³²⁷. On assiste à un enchâssement de la fiction dans la vie réelle, sans oublier toutefois que cet ensemble est placé dans un cadre de pure fiction, à savoir l'œuvre de Saura qui s'inscrit elle-même dans l'histoire originelle de Mérimée et l'opéra de

³²⁵ *El Amor brujo* est l'histoire d'un envoûtement, celui de Candela par son mari José, mort dans une rixe quatre ans plus tôt. Son fantôme ne cesse de hanter la gitane. Pour pouvoir désormais aimer librement Carmelo, celle-ci trouve un moyen pour rompre le maléfice et éloigner à jamais le revenant, et ce, en détournant son attention vers une autre femme.

³²⁶ L'entité flamenca est vue d'ailleurs aussi à travers les yeux des « étrangers Mérimée et Bizet » (Schupp, 1986, p. 38).

³²⁷ « En tant que tel, le film se compose d'un cadre (qui montre la « vraie » vie des danseurs) et le ballet *Carmen* intégré (où les danseurs assument leur rôle pour les répétitions) ». Les traductions sont réalisées par l'auteure de cet article.

Bizet. Ainsi, cette métafiction³²⁸ est l'outil dont se sert Saura pour créer une véritable illusion artistique en transgressant les niveaux narratifs. Le spectateur est en quelque sorte invité à pénétrer dans les coulisses où chanteurs, musiciens et danseurs préparent leur performance avant qu'ils ne passent à l'exécution sur la scène de danse. Saura explore donc l'acte de fabrication artistique lui-même en élargissant la vision du processus artistique puisqu'il implique le spectateur à chaque étape de la composition de la production qui se ne termine en fait que par la performance des acteurs à l'écran. En exposant pleinement le processus de la création, le réalisateur reconnaît l'artifice impliqué dans tout art. Il pointe du doigt la contradiction de la présentation réaliste, celle qui imiterait aussi fidèlement la réalité que possible. Il explore par conséquent cette question de l'art réaliste en tant que construction fictive, en composant une dimension métafictionnelle de Carmen³²⁹. Alors que dans *Bodas de sangre* il n'y a pas de chevauchement entre la « vraie » vie des danseurs et les personnages fictifs de ballet, dans *Carmen*, la distinction entre les danseurs et leur rôle disparaît progressivement au cours du film. Cette fluidité dans les niveaux de réalité est justement le fruit de cette utilisation de la mise en abyme particulièrement réussie, du fait de cet emboîtement de plusieurs histoires les unes dans les autres qui rend plausible chaque niveau : celui du couple Antonio/Carmen dans le monde « réel » et dans le monde fictif (le ballet), auquel s'ajoute celui d'Antonio, le chorégraphe (interprété par Antonio Gades, portant le même prénom) qui, en tombant amoureux de la danseuse interprétant *Carmen* (nommée aussi Carmen dans le film) devient alors le personnage de Don José du livre de Mérimée et de l'opéra de Bizet. La ligne qui sépare les deux mondes se voit progressivement brouillée : l'histoire de Carmen et d'Antonio se confond dès lors avec l'œuvre de Mérimée et de Bizet en reprenant la trame de l'opéra (avec la musique), que ce soit dans les répétitions du spectacle ou dans la narration du film. Saura projette avec succès la fiction du ballet dans le domaine de la réalité. Ainsi la réalité joue à la fiction et, inversement, la fiction joue à la réalité. Il ne s'agit pas non plus d'un documentaire, étant donné que les membres de la troupe de danse sont des acteurs et que les dialogues sont écrits. Pourtant, dans la réalité, Antonio Gades est vraiment un danseur et dirige une compagnie ! En transcendant ainsi les limites de la réalité, Saura nous parle de son propre travail d'artiste et du processus créatif de son œuvre en construction. L'une des forces du génie créateur du réalisateur est que le ballet n'est pas monté en entier à l'écran. Cet enchevêtrement des histoires dupliquées contribue à ce que l'on ne sache plus vraiment si Carmen joue finalement son rôle dans le ballet ou à l'écran et, pourquoi pas, dans la vie ? D'ailleurs, l'un des derniers échanges entre Carmen et Antonio est parlé plutôt que chanté, les deux niveaux narratifs fusionnant alors dans une fin volontairement ambiguë. En effet, la mort de Carmen à l'écran n'est ni celle qu'avait imaginée Mérimée ni celle de Bizet puisque Saura, tout en conservant une Carmen infidèle, la rend victime de son aventure avec un membre de la troupe, ce qui renforce l'illusion de réalité. Cela oblige assurément le spectateur à s'interroger sur les conventions de la représentation cinématographique : la Carmen de Saura meurt-elle finalement d'une jalousie criminelle ou d'une volonté de se conformer à son mythe ?

Certes, le film *Carmen* de Carlos Saura, qui a popularisé le flamenco dans le monde entier, a d'abord été conçu pour le grand écran. Toutefois, dès le début du tournage, Gades et Saura

³²⁸ En littérature, la métafiction est une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites.

³²⁹ « *In so doing, he foregrounds the fundamental contradiction inherent in any realistic representation, namely that no matter how faithfully it imitates reality, it is in itself an artificially contrived fiction. To further explore this issue of realistic art as fictional construct, Saura compounds the metafictional dimension of Carmen* » (Willem, 1996, p. 268). « En faisant ainsi, il met en évidence la contradiction fondamentale inhérente à toute représentation réaliste, à savoir qu'aussi fidèlement qu'elle imite la réalité, elle est en elle-même une fiction artificielle. Pour explorer davantage cette question de l'art réaliste en tant que construction fictive, Saura compose la dimension métafictionnelle de Carmen ».

commencent à envisager une version scénique, créée au Théâtre de Paris en 1983 avec Cristina Hoyos dans le rôle-titre³³⁰. Antonio Gades aurait représenté plus de deux mille fois ce ballet³³¹. Presque quarante ans après sa première représentation, l'œuvre théâtrale *Carmen* a en tous les cas conquis plusieurs centaines de milliers de spectateurs, de l'Europe aux Etats-Unis, en passant par la Turquie et le Japon. Dans cette version de *Carmen*, les scènes de danse sont nombreuses et surtout d'une très rare intensité, et le choix du flamenco ne peut que s'imposer avec évidence puisque Carmen, à l'origine, est une Gitane cigarière dans une manufacture sévillane. De belles scènes de danse, puissantes – voire envoûtantes – fascinent le spectateur par leur beauté et leur intensité.

2. Le cinéaste sublime le flamenco par la danse

Acolyte de Carlos Saura, Antonio Gades (1936-2004) l'a aidé à faire entrer le flamenco dans les salles de cinéma. Danseur d'une précision extrême, il est aussi le chorégraphe qui a « sorti » le flamenco des *tablaos* à touristes. Avec sa partenaire Cristina Hoyos, il crée un duo (ou duel) passionnel qui marque à jamais l'histoire du flamenco. En trois films : *Noces de sang* (1981), *Carmen* (1983) et *L'Amour sorcier* (1986), Saura et Gades cosignent des créations qui appartiennent aussi bien à l'histoire de la danse qu'à celle du cinéma, ce qui répond à l'attente de Philippe Soupault pour qui « le cinéma est lui aussi un art du mouvement et c'est peut-être grâce à lui, grâce à son universalité, que nous pouvons entrevoir la résurrection de la danse » (Soupault, 1928, p. 49).

Si l'expression verbale alterne certes avec la danse dans les opus musicaux narratifs *Carmen* et *L'Amour sorcier*, on assiste pourtant à une prise en charge de la narration par la danse qui transpose le texte initial en une expression exclusivement corporelle et visuelle. Dans les deux cas, soit partiellement, soit intégralement, le langage de la danse se substitue au langage verbal et sa fonction expressive est décuplée par la performance indéniable et extraordinaire du virtuose Antonio Gades.

La dernière collaboration du mythique tandem Gades-Saura, à savoir *L'Amour sorcier*, a lieu en 1986 dans une très libre adaptation du ballet d'inspiration flamenca de Manuel de Falla, joué pour la première fois au Teatro Lara de Madrid en 1915³³². Il a connu ensuite un succès planétaire grâce à la version de la compagnie de ballet de La Argentina donnée pour la première fois à Paris en 1928, avant de faire le tour du monde³³³. La partition³³⁴ de *L'Amour sorcier*, un drame d'amour entre deux jeunes gens perturbés par le fantôme du premier fiancé de la jeune fille, œuvre maîtresse du plus grand compositeur classique espagnol du XX^e siècle, Manuel de

³³⁰ La première parisienne en 1983 a connu un succès retentissant auprès de la critique et du public qui a définitivement placé Antonio Gades dans la sphère des plus grands danseurs et chorégraphes du monde.

³³¹ L'Opéra de Dijon qui a accueilli pour deux soirées exceptionnelles le spectacle légendaire *Carmen* du maître de la danse espagnol Antonio Gades les 8 et 9 janvier 2013 précise que Antonio Gades aurait dansé plus de deux mille fois le rôle de Don José, le brigadier séduit par Carmen (Champrenault, 2013).

³³² Gitanerie musicale en seize tableaux pour orchestre de chambre et *cantaora* (chanteuse de flamenco) créée au Teatro de Madrid, le 15 avril 1915.

³³³ Antonia Mercé y Luque, plus connue sous son nom de scène, *La Argentina*, est une danseuse et chorégraphe espagnole née à Buenos Aires le 4 septembre 1890 et morte à Bayonne le 18 juillet 1936. Elle est considérée par beaucoup comme une des plus grandes novatrices de la danse espagnole du XX^e siècle. Elle crée les « Ballets Espagnols » qui connaissent un immense succès et poursuit ses tournées de récitals dans le monde entier.

³³⁴ *L'Amour sorcier* (*El Amor brujo*) est un ballet-pantomime composé par Manuel de Falla sur un livret de G. Martínez Sierra pour orchestre de chambre et *cantora*, en 1915.

Falla³³⁵, ne pouvait laisser indifférent Gades qui allait s'emparer de cette « danse du feu »³³⁶. Cette fois, le film de Saura, tout en s'inscrivant dans la continuité du ballet originel de 1915, donne naissance à celui de Gades : il joue ainsi un véritable rôle charnière entre deux œuvres chorégraphiques.

Fin janvier 1989, dans un ultime échange avec le cinéma, Antonio Gades présente pour la première fois au Théâtre du Châtelet de Paris le ballet que Carlos Saura avait filmé. Cette fois, le titre du spectacle est *Fuego*. De son côté, Carlos Saura continuera à filmer la musique et la danse, le flamenco toujours, le tango (*Tango*, 1998) et la jota aussi (*Beyond Flamenco*, 2016), la danse chantée traditionnelle de sa terre natale aragonaise, mais *L'Amour sorcier* marque la fin de la collaboration entre un danseur remarquable, Antonio Gades, et un réalisateur espagnol qui aura marqué de son empreinte indélébile le cinéma de l'époque du franquisme et de l'après-franquisme (Catherine Felix, 2019).

Le flamenco continue toutefois de l'emporter chez Saura. Celui-ci cherche inlassablement la meilleure façon de mettre en images la danse, y compris d'autres genres, comme les *sevillanas* et les *jotas*, et d'en transmettre les émotions.

3. Le cinéaste sublime le flamenco par l'image

Carlos Saura est un véritable spécialiste de l'image. Même s'il est plus connu pour sa carrière cinématographique, il a d'abord été un grand photographe : il possède d'ailleurs plus de six cents appareils photos qu'il collectionne³³⁷. Son œuvre photographique décrit notamment l'Espagne des années cinquante. En 1957, lorsqu'il découvre les films de Buñuel, la dimension cinématographique l'emporte sur la photographie. Que l'image soit l'instrument privilégié de son esthétique au cinéma n'a donc rien d'étonnant. C'est en explorant les ressources de l'image par le cadrage, le jeu des acteurs, l'espace et le jeu des reflets que Saura suggère une multiplicité de niveaux d'interprétation des scènes qu'il filme.

Plus précisément, nous examinerons comment il utilise ombres et reflets dans *Sevillanas*, jeux de miroir dans *Carmen*, écran d'eau dans *Flamenco, flamenco*, feux dans *L'Amour sorcier*, clôture de l'espace dans *Noces de sang*, mise en scène des corps des danseurs dans *Carmen* et projection sur le décor des pièces d'une guitare dans *Flamenco*.

³³⁵ En 1916, Falla remanie profondément l'œuvre qu'il orchestre pour un effectif symphonique avec mezzo-soprano. Il supprime les parties dialoguées et ne conserve que trois parties chantées. La création a lieu à Madrid, le 28 mars 1916, avec l'orchestre symphonique de Madrid dirigé par Enrique Fernández Arbós. En 1925, il est transformé en ballet. C'est la version popularisée par la compagnie La Argentina à Paris en 1928 que nous évoquons ici.

³³⁶ « La danse du feu », danse de la fin du jour, page célèbre souvent isolée de son contexte. Il s'agit d'une danse rituelle, d'une musique de transe et d'incantation. À minuit, pour chasser les mauvais esprits, les Gitans allument un grand feu et dansent. Manuel de Falla a traduit cette scène de façon particulièrement évocatrice. Sa musique suggère le mystère, le mouvement, l'agitation et les cris. Les ombres évoluent autour des flammes. Celles-ci, par leur puissance hypnotique, sont fascinantes, au milieu de la magie torturée de la danse et des sortilèges gitans.

³³⁷ Une anecdote savoureuse du site de l'agence Limbo (Carlos Saura, fotógrafo antes que director) raconte qu'âgé seulement de neuf ans, Saura a emprunté l'appareil de son père, un ICA 6X9, pour secrètement tirer le portrait de la fillette dont il était amoureux. Il pensait que cet hommage à ses charmes serait la meilleure façon de déclarer sa flamme. Mais l'envoi de cette photo n'a eu aucun écho. Néanmoins, depuis sa passion pour la photographie ne l'a jamais quitté.

● Le cinéaste sublime le flamenco par un jeu d'ombres et de reflets

Son film *Sevillanas* (1992) porte à l'écran sa fascination pour les danses traditionnelles andalouses – *las sevillanas* – et le chant accompagné des meilleurs talents musicaux. Ce florilège offre un large éventail des différentes *sevillanas*, des plus populaires aux plus sophistiquées. Il parvient à capter de façon magistrale la spontanéité du geste, l'expression corporelle et la puissance du regard avant de diluer ces arabesques de bras et de mains d'abord dans des ombres projetées sur les panneaux latéraux puis dans des reflets de ces ombres portés sur une surface plane opaque et bleutée tendue dans les cintres, ce qui déclenche l'illusion de l'ondulation de vagues : les danseuses, avec leurs jupes sévillanes à volants qui se prolongent, sont presque devenues d'envoûtantes sirènes. La caméra, au départ en plongée sur la scène où sont rassemblés des couples de danseurs, toutes générations confondues, s'élève peu à peu dans un travelling vertical haut qui permet ainsi au réalisateur de terminer la scène en les diluant dans de simples silhouettes.

Figure 1 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie José Luis Alcaine

Figure 2 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

Figure 3 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

Figure 4 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

Figure 5 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

● Le cinéaste sublime le flamenco par des jeux de miroir

D'une manière analogue, des jeux de miroir, démultipliés sans fin, composent de véritables tableaux en perpétuel mouvement où l'on se demande qui regarde qui. Cela permet ainsi au spectateur de prendre toute sa place, car le miroir représente aussi le public. Par exemple, dans le photogramme ci-dessous, tiré du *Carmen* de 1983, la danseuse est debout et son corps de profil se voit exposé au regard d'Antonio, assis, et visible de face.

Figure 6 : Photogramme du film de Saura *Carmen* (1983)
avec Laura del Sol et Antonio Gades



Photographie Teo Escamilla

La femme le toise du regard, ce qui suscite en lui le désir, flamme érotique qui le brûle de l'intérieur. Cette habile mise en perspective offre au regard d'Antonio – mais aussi du cinéphile – la possibilité de tourner, tournoyer autour de Carmen. Si Carmen se dédouble à l'écran, c'est parce que son image hante le protagoniste : il ne voit qu'elle, ne pense qu'à elle, son image sature son esprit, ce qui est adroitement signifié par cette mise en abyme. Carmen occupe tout l'espace : celui de la fiction et celui de la réalité parce que, comme le scande Nancy Berthier : « *es un sol* »³³⁸. Précisément, comme son nom l'indique, c'est un soleil qui brûle, qui aveugle et qui dévore (Berthier, 2020, p. 11)³³⁹. Cette publication qui est consacrée à Laura del Sol, qui incarne Carmen à l'écran, s'intitule *Traspassar la pantalla*, ce qui signifie « traverser l'écran ». Ce franchissement de frontière est à comprendre sur un double registre : d'une part, elle « crève » l'écran et, d'autre part, elle en franchit le seuil. Elle enfreint, elle transgresse, ce qui est l'essence même du personnage source chez Mérimée, c'est-à-dire une femme rebelle, car libre.

Carlos Saura se sert aussi de la poésie des images pour illustrer l'harmonie de la voix et du corps. Ainsi, conformément au *modus operandi* du processus argentique de la photographie qui se révèle peu à peu sous nos yeux, ce cinéaste dévoile une esthétique qui réenchante le monde de la danse et de la musique.

Dans *Carlos Saura ou le cinéma en dansant*, Pascale Thibaudeau s'intéresse à la recherche formelle de la danse inscrite en filigrane dans toute la filmographie musicale saurienne pour

³³⁸ « Parce qu'elle est un soleil », en plus d'être une étoile (« *una estrella* ») précise Nancy Berthier.

³³⁹ Le laboratoire de recherche TECMERIN, en partenariat avec le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), a consacré un numéro à Laura del Sol, celle qui incarne Carmen dans le film de Saura (Ciller Tenreiro et Álvarez San Román, 2020).

démontrer qu'à mesure que Saura libère les corps, il libère aussi les esprits, et ce en mettant en place des mises en abyme complexes permettant d'illustrer la réflexivité du processus de création. L'eau devient de fait dans ses films un outil de prédilection pour transcrire certains effets de la danse.

● Le cinéaste sublime le flamenco par un écran d'eau

On peut découvrir un exemple de cette sublimation de la danse par l'eau dans son film *Flamenco, flamenco* (2010), où l'une des scènes se passe entièrement sous une pluie torrentielle. Ce procédé d'esthétisation s'avère peu orthodoxe au cinéma. Le langage verbal et corporel est pris en charge ici littéralement par cet élément naturel liquide afin de potentialiser au maximum la force expressive du flamenco. Carlos Saura prétend filmer l'invisible pour davantage de lisibilité au moyen de la labilité des genres, ce que le titre de Bénédicte Brémard, *Filmar la música, bailar el cine*, illustre parfaitement. Le rideau de pluie diluvienne devient presque un écran et opère à la façon d'un miroir pour permettre une mise en abyme des tourments de l'âme des interprètes sur la scène détrempée. Pascale Thibaudeau (2013) s'intéresse d'ailleurs aux films musicaux de Saura comme un espace ouvert à la réflexion cinématographique.

Figure 7 : Scène de la berceuse « Nana y café »
du film *Flamenco, flamenco* (2010) de Carlos Saura



Photographie de Vittorio Storaro

Miguel Poveda et Eva Yerbabuena interprètent une berceuse³⁴⁰, accompagnés par Paco Jarana (guitare) et Manuel José Muñoz (*palmero*)³⁴¹, dans une composition de Simon Díaz, sur des paroles d'Horacio García et Eva Yerbabuena. Il est question de chagrin, d'éclairs et de l'argile

³⁴⁰ La *nana flamenca* ou *canción de cuna* est une berceuse. Il s'agit de la berceuse « Nana y café » qui commence ainsi : «*Hoy me acuerdo de tus manos, de tu risa y de tus ojos qué que fueron dos truenos y ahora son dos cielos rotos*».

³⁴¹ Le *palmero* est un musicien qui accompagne les groupes de flamenco. Il prodigue les encouragements à ses pairs et soutient le *compás*, le rythme du flamenco. Il est indispensable au chanteur, au danseur et au guitariste.

des larmes. Ainsi la plainte qui inonde les sentiments – à l’instar de la pluie qui recouvre la scène – en est une parfaite traduction visuelle et auditive. Elle nous fait entendre dans cet extrait magistral la pluie qui ruisselle jusque dans les tréfonds de l’âme.

● Le cinéaste sublime le flamenco par le feu

Le flamenco, que l’on considère comme une expression de la passion, loin d’être une eau dormante est alors plutôt un feu (le feu de la passion) qui envoûte et dévore, même après la mort... Dans *L’Amour Sorcier (El Amor brujo)* (1986), le décor est artificiellement simulé dans un campement de Gitans. Tandis que le feu embrase leur cœur, les protagonistes s’embrassent du regard, mais leurs yeux, en amande, sont aussi tranchants qu’un poignard. Dans ce film, la flamme devient une femme-flamme comme l’illustre judicieusement l’affiche retenue qui superpose ces deux éléments³⁴².

On retrouve aussi cette même assimilation visuelle dans le film *Iberia* de Saura, réalisé en 2005. Enflammées par le mouvement de la danse, ces femmes-flammes sont autant de flammèches qui se confondent avec le feu, lumière envoûtante qui trouble la vue³⁴³ l’espace d’un instant dans l’obscurité ambiante (de la salle comme de la scène).

Figure 8 : Photogramme du film *Iberia* (2005)



Photographie de José Luis López-Linares

● Le cinéaste sublime le flamenco par la clôture de l’espace

Une nouvelle affiche du film de Saura *Noces de sang* présenté au festival de Cannes de 2021, à l’occasion de sa version restaurée, illustre la puissance dramatique du flamenco suggérée par un autre symbole fort : une porte-fenêtre close³⁴⁴. Celle-ci est certes la métaphore du monde des Gitans, secret, fermé, voire refermé sur lui-même, mais aussi et surtout celle de l’impasse d’une relation qui se cabre et s’arc-boute avant de se briser. La courbure du corps du danseur, aiguillonnée par les doigts écartelés de la danseuse, représente, comme en un cri silencieux, le drame qui va se jouer. L’apport de lumière venue du fond permet aux ombres de se projeter sur le devant de la scène : ce couple n’est alors plus que l’ombre de lui-même, défiguré par la

³⁴² Voir l’affiche du film *El Amor brujo* (1988) sur <https://www.festival-cannes.com/fr/films/el-amor-brujo>.

³⁴³ Cette image qui n’apparaît qu’une fraction de seconde à l’écran, telle une image subliminale, suggère, parce qu’elle est floue, une forme d’envoûtement.

³⁴⁴ Voir l’affiche du film *Bodas de Sangre* (1981), sur <https://www.festival-cannes.com/fr/films/bodas-de-sangre>.

jalousie et par la passion amoureuse. Le titre en rouge sang, tracé dans une police rappelant l'écriture humaine, préfigure déjà la tragédie par cette couleur emblématique, où d'ailleurs le mot « sang » est inscrit de façon programmatique.

Cette affiche reprend une image de la *Fundación Gades* en noir et blanc de 1974, à savoir une photographie de la deuxième scène du ballet d'Antonio Gades, où la cousine de la mariée attend l'arrivée de son mari pour se rendre à la cérémonie du mariage, en chantant une berceuse à son fils. Son mari entre alors, austère, sombre, mystérieux. Ils se mettent à orchestrer une danse de jalousie et de reproches. Leonardo, bien que marié, père d'un enfant et bientôt d'un second, ne supporte pas en effet que son ancienne fiancée en épouse un autre qui appartient de surcroît à une famille ennemie, deux fois endeuillée par les coups de couteaux des siens.

Figure 9 : Photo de la *Fundación Gades* tirée du ballet *Noces de sang* (1974)



© Archivo FAG. Cadre de *Bodas de Sangre*.

La couleur retenue dans l'affiche du film intensifie le drame. On dirait presque que les deux panneaux lumineux opaques du fond évoquent deux pupilles incandescentes qui préfigurent déjà le fait que le duo est, en réalité, un trio. Les ressorts de la tragédie semblent donc annoncés de façon paradigmatique.

● Le cinéaste sublime le flamenco par la mise en scène des corps

L'affiche du film *Carmen*, de 1983, illustre à nouveau le duo d'une histoire d'amour tragique avec les mêmes couleurs emblématiques : le noir et le rouge. La pose – verticale et de face – est en revanche plus affirmée. Ces personnages nous regardent-ils ou se regardent-ils dans un miroir de la salle de ballet, comme figés en pleine répétition ? Cette pose/pause permet aussi de signaler le chiasme chromatique (l'effet d'opposition des couleurs claires *versus* couleurs foncées des vêtements), les angles asymétriques du bras de la danseuse – coude – et de la jambe du danseur – genou – et la fusion des deux pieds gauches qui renforcent l'expression de l'union des deux protagonistes. D'ailleurs, se dégage derrière eux un halo de lumière dorée qui les plonge dans l'atemporalité. Il n'y a plus en effet d'indices spatio-temporels³⁴⁵. Cette

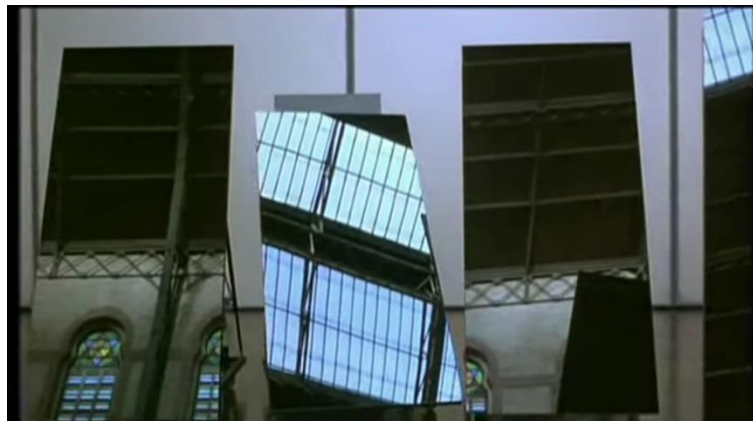
³⁴⁵ Voir l'affiche du film *Carmen* (1983), sur <https://www.telarama.fr/cinema/films/carmen,4588.php>

atemporalité ne renverrait-elle pas justement à une définition possible du mythe de Carmen, c'est-à-dire à un drame hors du temps³⁴⁶ ?

● **Le cinéaste sublime le flamenco par la projection en images de l'instrument de musique emblématique du flamenco : la guitare**

Le film *Flamenco* (1995) commence par un kaléidoscope de miroirs qui réfléchissent la sonorité colorée des notes d'une guitare, dont on entend la mélodie en *off*. Tout le décor rappelle cet instrument à cordes : le toit nervuré les frettes du manche, les barreaux des chaises ses barrettes et les vitraux la rosace de l'instrument.

Figure 10 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

Figure 11 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

³⁴⁶ Le mythe est une notion ancrée dans l'inconscient collectif, prenant sa source dans un événement réel, souvent atemporel, qui a été progressivement romancé jusqu'à l'idéalisation. La transition du temporel à l'atemporel est impérative pour la création du discours mythique.

Figure 12 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

Figure 13 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

Les doigts du guitariste qui effleurent les cordes sont comme l'éventail qui se déploie avec grâce sous les doigts de la danseuse, dans un jeu d'ombres et de lumières où se dessinent des silhouettes. Le danseur chuchote sur la pointe des pieds ou crie en frappant du pied, selon les modalités du *taconeo*, véritable langage rythmé par les accents de joie et de souffrance, de tristesse et d'enthousiasme. Saura persiste ainsi à chercher à rendre l'impalpable *duende* en une quête qui accompagne une grande part de sa filmographie.

Figure 14 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

4. Le cinéaste sublime le flamenco par la lumière

Flamenco, flamenco (2010) est un film où Carlos Saura présente des tableaux lumineux où évoluent de talentueux artistes. Le film s'ouvre, comme c'est habituel chez Saura, par la présentation du cadre. Il s'agit ici du studio qui sert d'écrin à l'œuvre et où sont posées des images de danseuses flamencas. Le message est clair : le spectateur est invité à un voyage au cœur du flamenco. Le film ne s'appuie pas sur une histoire, mais suit le rythme de la vie d'un homme, et ce, le temps d'un cycle solaire.

On commence avec la naissance dans la lumière puissante de l'après-midi ; on poursuit avec l'enfance dans les tons jaunes du couchant, puis avec l'adolescence avec la lumière crépusculaire et les styles vifs et solides. On entre par la suite dans l'âge adulte, celui du *cante grande*, avec des tons bleus intenses, indigo et violets. La zone de la mort est presque en noir et blanc, avec toutefois des nuances de vert, symbole de l'espérance qui nous guide vers une renaissance. La musique accompagne toujours ces changements.

5. Le cinéaste sublime le flamenco comme produit d'une hybridation culturelle

Plus que l'affirmation de la seule liberté, le flamenco vu par Saura ne poserait-il pas la question du métissage et de l'hybridation culturelle ? C'est d'ailleurs ce qu'affirme Margot Barnola qui s'intéresse à la représentation de l'identité gitane :

Le flamenco, ce genre musical propre à l'Andalousie s'est nourri des nombreuses influences ayant traversé l'histoire de cette région : il naît de la synthèse de traditions musicales diverses notamment wisigothes, arabes, juives, andalouses et gitanes (Barnola, 2007, p. 11).

On trouve ce processus dans l'univers du chant, servi par le groupe espagnol de flamenco composé de la chanteuse et danseuse sévillane Dolores Montoya Rodríguez et du guitariste Manuel Molina Jiménez³⁴⁷. Ce groupe fait des apparitions dans le film de Saura : *Flamenco* (1995), notamment avec la chanson « Un cuento para mi niño » interprétée par Lole Montoya et Manuel Montoya.

Ce chant flamenco issu de l'album *Nuevo día – El origen de una leyenda*, sorti en 1975, est une production du groupe professionnel artistique gitan et flamenco : Lole y Manuel, formé en 1972. Cet album – comme son nom l'indique – illustre cette nouvelle conception autour d'un langage renouvelé : changement de thèmes, recours à des images poétiques très fortes, choix d'une poésie pure qui touche autant les lettrés que les classes populaires. Ce duo sévillan a littéralement triomphé à l'aube de la Transition démocratique, avec cet album qui est apparu comme la métaphore d'un « jour nouveau », d'une nouvelle Espagne en pleine éclosion après l'époque du franquisme. Lole y Manuel ont été parmi les premiers à promouvoir la musique flamenca au sein d'un large public toujours plus hétérogène, qui n'était pas exclusivement expert de flamenco, en étant précurseurs du courant musical appelé « nouveau flamenco », soit l'expression d'un discours autre, pas totalement orthodoxe³⁴⁸.

³⁴⁷ Ils se sépareront en 1993 sans que cela empêche pour autant occasionnellement leur étroite collaboration.

³⁴⁸ *Le flamenco nuevo* (littéralement « nouveau flamenco ») constitue une évolution de la musique flamenca, menée par une génération héritière de la révolution initiée par Paco de Lucía et Camarón de la Isla. Mélangeant le flamenco traditionnel à des courants musicaux des XX^e et XXI^e siècles tels que la rumba, la pop, le rock, le jazz ou encore les musiques électroniques, il est une nouvelle étape dans le processus d'universalisation que vit le flamenco depuis le début des années 1970.

La reconstruction de la trajectoire musicale et biographique de Manuel permet en effet de comprendre combien il a été une figure indispensable et incontournable de la fusion du rock et du flamenco en Andalousie. Avec le groupe Smash (groupe de rock expérimental) qui a été pionnier de ce flamenco « hippie », ce rock andalou a fait fusionner pour le moins deux cultures en interprétant une *bulería* avec une batterie. Manuel Montoya a notamment été capable de réunir l'essence du *cante jondo* dans un style nouveau qui va permettre à un vent plus frais d'entrer dans une Espagne chaque fois plus ouverte. Ces explorations qui tentent la fusion avec d'autres courants musicaux ont permis de donner une touche plus accessible au flamenco, devenu en l'espace de quelques années une musique universelle et fédératrice et non plus uniquement réservée à un public d'initiés. Cette révolution a donné vie à une nouvelle approche de cette musique, multipliant ainsi les champs d'exploration et de composition. Carlos Saura, en accordant une place dans ses films à de jeunes artistes, a contribué assurément à étayer cette voie/voix qui a apporté un souffle modernisé. En les « hébergeant » dans ses films, Carlos Saura s'est ouvert à un nouveau flamenco, dépoussiéré du genre flamenco « seulement » traditionnel pour être pionnier et porteur d'une approche hybride, loin des clichés, et ce, dans une clameur de liberté à la fois de pensée et de conception. Ce marivaudage entre plusieurs styles musicaux connaît un réel succès et constitue une véritable source où d'autres artistes vont venir puiser. D'ailleurs, cette chanson, « Cuento de mi niño », interprétée par ce même duo mythique, était déjà présente dans le film *Deprisa, deprisa (Vivre vite)* (1981) primé par l'Ours d'or au Festival international du film de Berlin, où participent musicalement Emilio de Diego et Paco de Lucía. Il s'agit alors de servir le thème de ce film qui porte sur la délinquance des jeunes.

Dans son film documentaire *Flamenco* (1995), Carlos Saura continue de souligner l'idée que le flamenco surgit comme conséquence d'un croisement entre des peuples, des religions et des cultures, donnant ainsi lieu à un nouveau type de musique. Il évoque les Grecs, les Mozarabes, les chants grégoriens, les romances de Castilla et les chants juifs ainsi que le « son » nègre et l'accent du peuple gitan, lesquels s'entremêlent pour donner forme au chant, à la danse et à la musique du flamenco. Ce film musical réunit les plus grands noms du flamenco pour illustrer divers chants et danses (*bulería, farruca, fandango, martinete, siguiriya*, etc.) et balaie l'univers du flamenco.

Après avoir porté à l'écran le film documentaire *Flamenco* en 1995, dans lequel plus de cent artistes chevronnés donnent le meilleur d'eux-mêmes, Saura redouble en quelque sorte son engagement pour un flamenco métissé avec cet autre film musical intitulé *Flamenco, flamenco*, tourné en 2010, soit quinze ans après *Flamenco*. Le réalisateur nous parle alors de l'évolution de cet art et, en particulier, de celle qu'a connue la danse. Selon lui, « le flamenco vient du mélange des genres »³⁴⁹ (Goenaga, 2010).

Le cinéaste fait défiler une série de tableaux où les grands maîtres et les nouveaux talents donnent à voir toute la virtuosité de leur art. Le cinéaste espagnol peint ainsi une belle fresque du flamenco contemporain. Placés sous le double signe de la tradition et de l'innovation, les instruments et la danse se libèrent de leur carcan. *Flamenco, flamenco* tisse dès lors un véritable dialogue avec les précédents films du réalisateur, et plus particulièrement avec Farruquito, l'un des artistes qui a le plus impressionné Carlos Saura et qui était déjà présent dans *Flamenco*. Il

³⁴⁹ *Flamenco Hoy* est un spectacle mis en scène par Carlos Saura et qui s'avère être un regard saisissant sur le flamenco aujourd'hui, d'où le titre. Le chorégraphe Rafael Estevez, qui est également l'un des danseurs principaux de *Flamenco Hoy*, aborde plusieurs formes du flamenco traditionnel « parmi lesquelles le *tango gitano* qui n'est pas celui de l'Argentine, le très ancien *fandango*, la *guajira* plus joyeuse, la *farruca* en mode mineur, la *siguiriya* aux maints raclements de guitare, la *bulería* rapide et très rythmique, la *zambra* qui serait la plus proche du monde arabe et la *malaqueña* au style très libre, de la grande famille du *cante jondo*, ce chant profond si rauque et déchirant. À cela s'ajoutent des éléments extérieurs tels que le *paso doble* et même le ballet classique dans la danse » (Bernard, 2012).

avait à l'époque treize ans et accompagnait son grand frère. Dans *Flamenco, flamenco* on découvre son petit frère, El Carpeta, qui a le même âge que lui à l'époque de *Flamenco*. Les deux films sont construits sur un bel effet de symétrie qui fait prendre la mesure de l'évolution du flamenco en quinze ans. *Flamenco, flamenco* s'ouvre avec « Verde que te quiero verde », chant qui clôturerait *Flamenco*, et il s'achève par une *bulería* festive qui ouvrirait son premier « *opus* » (Serval, 2011). Lorsque Jesús Álvarez interviewe le réalisateur pour l'agence de presse en langue espagnole *EFE* et lui demande d'explicitier la différence entre son film *Flamenco* et son autre film *Flamenco, flamenco*, Carlos Saura répond que les danseurs se sont déliés d'un corset qui les a libérés au point, précise-t-il, qu'Israel Galván incorpore désormais des danses japonaises et orientales³⁵⁰. Álvarez demande alors à Saura dans une interview pour le journal *ABC* de Séville en 2010 de préciser pourquoi il est si difficile de parler de fusion dans le flamenco, mais Saura affirme que pour lui le flamenco est un « miracle qui a beaucoup de parents »³⁵¹.

L'un de ses derniers films musicaux *Salomé* (2002) dévoile encore le choix d'une variation sur fond chorégraphique flamenca, et ce autour du mythe de Salomé. Ce film que l'on pourrait de ce fait qualifier de méditerranéen vise à montrer qu'à la base du flamenco il y a tout un itinéraire, à la fois dans le temps et dans l'espace. Son dernier film *Beyond flamenco* (2016) confirme ce choix de faire dialoguer le flamenco et la *jota*, danse aragonaise, qui est aussi l'une des sources du flamenco.

Conclusion

En définitive, cet article sur la chorégraphie flamenca dans le cinéma de Carlos Saura s'est efforcé d'analyser comment ce cinéaste aragonais, par la beauté des images retenues et le choix de la recherche du *duende* à travers l'hybridation des apports culturels, rend compte du lien entre mouvements et sentiments, essence même de l'art flamenco dansé. On a pu voir comment, en interaction constante, le flamenco et la représentation du flamenco dans l'œuvre de Carlos Saura et, ce faisant, la cinématographie de ce réalisateur s'ouvrent, s'enrichissent et se complexifient dans un parcours artistique fusionnel d'exception. Les films de Saura sont indéniablement de fascinants hommages au flamenco où le soin particulier apporté à l'esthétique fait écho à la passion de ce réalisateur pour la photographie.

Dans son art filmé du flamenco, la lumière agit comme un élément révélateur bien mis en avant dans les affiches de ses films. En déployant le large éventail de sa filmographie, on mesure à quel point Saura parvient à sublimer la danse et le chant flamenco de l'identité gitane sans jamais les restreindre, ni les cloisonner. Bien au contraire, son inspiration ne se réduit pas à son *Iberia* natale. Son éclectisme témoigne plutôt d'une grande ouverture et d'une volonté de modernité et d'exploration infinie qui renvoient justement à toute la richesse et à la puissance de cet art développé par les Gitans. Il n'empêche que Saura va au-delà de la seule identité gitane

³⁵⁰ «¿Qué diferencias hay entre su primera película *Flamenco*, rodada en 1995 y que produjo Juan Lebrón, con este *Flamenco, flamenco*? pregunta el periodista, Jesús Álvarez en su entrevista a Saura. Este contesta que la diferencia es que ha habido una evolución muy interesante en el flamenco de quince años para acá, sobre todo en el baile. Los tiempos han cambiado y los bailaoras se han liberado del corsé que tenían. Farruquito o Rocío Molina, por poner dos ejemplos, están haciendo uso de su libertad incorporando nuevos pasos más cercanos a la danza contemporánea. Israel Galván es el ejemplo máximo de eso, incorporando bailes japoneses y orientales, incluso del norte de la India. Es todo muy interesante» (Álvarez, 15/11/2010).

³⁵¹ «¿Por qué cree que hay tantos recelos a hablar de "fusión" en el flamenco? Fusión es una palabra que se rechaza mucho, pero creo que el flamenco viene justamente de la fusión. El comienzo del flamenco es como una cazuela en la que se meten muchas cosas y sale eso. El flamenco es un milagro que tiene muchos padres. Con el jazz pasa igual. vienen dos negros, dos blancos, dos mulatas y se arma el Cristo. ¡Y qué decir de las sevillanas!, Vienen de muchas cosas, desde las manchegas, jotas, etcétera. A mí me gustaría indagar en el flamenco más suburbial y sobre todo en lo que se refiere al baile, que es lo que más está evolucionando» (Álvarez, 15/11/2010).

du flamenco en s'adonnant à de multiples hybridations pour notre plus grand en-chant-ement. En tissant ainsi une médiation spatio-temporelle, cette légende vivante du flamenco au cinéma parvient à continuer à faire flamboyer l'art du flamenco dans le monde entier en le mettant à la portée de tous. Assurément, après soixante-trois ans de carrière, Carlos Saura désormais âgé (89 ans) continue de mener la danse en ne cessant de réinventer et d'hybrider le flamenco (danse et musique) à l'écran tout en continuant à être lui-même une véritable légende vivante du cinéma mondial. Lorsqu'en 1985 Saura se rend aux États-Unis pour honorer la nomination de son film *Carmen* à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, Robert Wise, qui préside l'Académie des Arts et des Sciences du Cinéma, lui glisse à l'oreille : « Tu as inventé une nouvelle forme de faire des films musicaux, continue »³⁵². Quelle gratification de la part de celui qui a réalisé *West Side Story*, remporté dix Oscars et s'est vu, quatre ans plus tard, couronné aussi par cinq Oscars pour son film musical *La Mélodie du bonheur*. Continuer ! C'est bien ce que Saura persiste à faire avec son dernier film intitulé *Jota* en 2016, pour valoriser ce chant et cette danse aragonais qu'il situe aussi à la confluence du flamenco. Ses films chorégraphiés et ses films musicaux ne cessent donc aujourd'hui encore d'explorer les rapports que tissent le cinéma et la danse – en somme deux arts du mouvement – qui interagissent l'un avec l'autre. Et si le cinéaste aragonais se renouvelle certes avec une nouvelle génération d'artistes, de chanteurs et de danseurs, il le fait aussi par son travail avec le numérique, cherchant ainsi la meilleure façon de mettre la petite sœur du flamenco en image, pour traduire l'émotion des mouvements et du chant, et donner au cinéma encore une fois le don de la parole à la danse, et toujours comme porté par le *duende* flamenco.

Références

- Álvarez, J. (15/11/2010). Carlos SAURA – Entrevistas – El Arte de Vivir el Flamenco. <https://elartedevivirelflamenco.com/entrevistas249.html>
- Barnola, M. (2007). *María de la O* de F. Elías : Filmer le flamenco, une représentation de l'identité gitane. [Mémoire de l'Institut d'Études Politiques de Lyon]. Université de Lyon 2.
- Bernard, Y. (2012). *Spectacle-Flamenco d'aujourd'hui, références d'hier*. Ledevoir.com. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/353281/flamenco-d-aujourd-hui-references-d-hier>
- Berthier, N. (2020). Porque es un sol... Dans C. Ciller Tenreiro et M. Álvarez San Román, *Cuadernos Tecmerin: Traspasar la pantalla, una fotografía de Laura del Sol*, 17, 11-13.
- Berthier, N. et Bloch-Robin, M. (coords.). (2021). *Carlos Saura o el arte de heredar*. Shangrila.
- Brémond, B. (2018). *Filmer la música, bailar el cine*. Archivos de la Filmoteca.
- Champrenault, L. (2013). *Danser un mythe*. Bienpublic.com. <https://www.bienpublic.com/grand-dijon/2013/12/27/danser-un-mythe>
- Felix, C. (Septembre 2019). *Noces de sang, Carmen, L'Amour sorcier* : la trilogie flamenca Carlos Saura et Antonio Gades. Dans *Cinéfil*, 58. www.cinefilitours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/le-dernier-journal/317-noces-de-sang-carmen-l-amour-sorcier-le-trilogie-flamenca-carlos-saura-et-antonio-gades
- Goenaga, J. M. (2010). *Carlos Saura – Flamenco, flamenco*. Cinespaigne.com. www.cinespaigne.com/interviews/2295-carlos-saura-flamenco-flamenco
- Leblon, B. (1990). *Musiques tsiganes et Flamenco*. L'Harmattan.

352 *La Grande Table* sur France Culture recevait Carlos Saura le 23/12/2016 à l'occasion de son passage à Paris pour son film *Beyond Flamenco* pour une première partie intitulée « Filmer la danse ».

Louis, S-E. (29/03/2018). Jean Douchet, l'amateur pédagogue. Cas d'étude pour une archéologie de la pédagogie de la création artistique. Intervention au séminaire d'histoire culturelle du cinéma. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02178977/document>

Schupp, P. (1986). Carlos Saura : la trilogie Flamenca. Dans *Séquences*, 127, 37-42.

Soupault, P. (1986 [1928]). *Terpsichore*. Papiers.

Thibaudeau, P. (2017). *Carlos Saura, le cinéma en dansant*. Presses Universitaires de Rennes.

Thibaudeau, P. (2013). Las películas musicales de Carlos Saura: un espacio abierto a la reflexión cinematográfica. Dans Carmen Rodríguez Fuentes (dir.), *Desmontando a Saura*. Luces de Gálibo, 229-243.

Comptes rendus

Reviews



Enrique ENCABO e Inmaculada *MATÍA POLO*
(eds.), *Copla, ideología y poder*, Madrid,
Dykinson, 2020, 288 p., ISBN: 978-84-1377-
186-1, ISBN électronique : 978-84-1377-252-3

David PÉREZ RODRÍGUEZ³⁵³

Universidad de Valladolid
david.perez.rodriguez@uva.es

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/475>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Resumen: Las palabras «copla», «ideología» y «poder» están muy conectadas dentro de la historia de la música española del siglo XX. En este volumen se revisan diferentes aspectos relacionados con la música que se escuchó durante el franquismo y la conexión real que hubo entre esta manifestación cultural y el poder político con el fin de revisar las afirmaciones que tradicionalmente se han hecho sobre la copla, aunque carezcan de fundamento real.

Palabras clave: copla, ideología, poder, Franco, música española

Abstract: The words "*copla*", "ideology" and "power" are closely connected within the history of 20th-century Spanish music. This volume reviews different aspects related to the music during the Franco regime and the real connection that existed between this cultural manifestation and the political power in order to review the claims that have traditionally been made about the "*copla*", even if they lack any real foundation.

Keywords: *copla*, ideology, power, Franco, Spanish music

³⁵³ Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valladolid, ejerce en ella su labor docente desde el año 2009 en el Departamento de Lengua Española y como profesor de Español Lengua Extranjera en sus Cursos Internacionales y en el Máster de Enseñanza del Español como Lengua Extranjera. Especialista en análisis del discurso, ha publicado varios artículos en revistas tanto nacionales como internacionales sobre temas relativos al análisis filológico y sobre otras cuestiones más heterodoxas entre las que destaca la copla como objeto de estudio filológico.

Los trabajos que desde hace unos años llevan la impronta de los editores de este volumen son siempre un evento inexcusable entre los estudiosos de la copla, quizá más que para los meros amantes del género, pues en sus interesantes páginas suelen abordarse aspectos poco estudiados desde un punto de vista académico, que no suele resultar demasiado atractivo para aquellos que tan solo buscan en estas publicaciones la anécdota de turno o la fotografía inédita que estaban buscando. Por suerte, ambos profesores han sabido huir de estos tópicos y ofrecer junto a diversos estudiosos nuevas miradas sobre un género maltratado y estigmatizado durante muchos años.

En este libro se aborda la relación no carente de polémica que se da entre la copla, la ideología y el poder, en tanto que la copla siempre ha estado muy ligada al régimen franquista (justa o injustamente), lo cual supuso sin duda la causa de su menosprecio en tiempos recientes, algo que, afortunadamente, gracias a estudios como este, va cambiando poco a poco. Grande debe de ser el interés de los editores por acabar con este mito, pues en el resumen de la contraportada desde la primera línea ya se nos advierte de que la copla nació “antes de la instauración de la II República”, dato que repiten en la introducción a pesar de confesar allí mismo que “tratar de fechar el nacimiento es tarea prácticamente imposible por varias razones”. Esto es importante para acercarse al texto de una manera abierta y nada dogmática, pues en él no solo se va a hablar de la copla canónica representada por Concha Piquer o Juanita Reina. La cuestión es si, en efecto, y siguiendo con la introducción, “el nuevo orden político instaurado a partir de 1939 aprovechó la cultura popular de mayor arraigo” o si, por el contrario, fue justamente ese nuevo orden político el que favoreció directa o indirectamente el asentamiento de los espectáculos de “Arte Español” en la escena española, a pesar de que la canción española existiera y conviviera con otros géneros incluso importados durante las primeras décadas del siglo XX.

El volumen consta de tres partes que analizaremos de manera independiente en las que se recogen una serie de estudios de diversa índole. Quizá este sea precisamente su punto débil, el cual está compartido por prácticamente todos los libros que engloban los trabajos presentados en un congreso, ya que es muy complicado ofrecer una colección de textos iguales en temática e interés. Esta característica nos lleva casi indefectiblemente al otro gran defecto visible que se puede encontrar en el volumen, que es la disparidad de criterios editoriales que pueden encontrarse, empezando por el ortográfico, que aunque no dificulta la lectura, resulta poco estético que unos autores acentúen el adverbio solo y otros no, así como los demostrativos en función de pronombre, o que haya quien redacte en primera persona, algo poco recomendable en el ámbito académico, por citar unos ejemplos. Un libro serio como es este resultaría más compacto si todos se guiasen por los mismos criterios de edición.

La primera parte se llama “Copla e ideología” y recoge, en nuestra opinión, los estudios más afines al título general del volumen, que se inicia con un texto de Elena Torres Clemente redactado en primera persona acerca del célebre chotis del maestro Cotarelo *Ya hemos pasao*, interpretado por Celia Gámez en su versión más popular. El texto habla de la curiosa creación de la pieza, aunque no entra en cuestiones relacionadas como por qué nunca llegó a hacerse la película homónima que se anunciaba en prensa y de la que Celia Gámez sería la protagonista, y recoge un interesante recorrido del uso que se le ha dado a lo largo de los tiempos en diferentes productos culturales como banda sonora de películas o referencias intertextuales. Después viene un estudio de Julio Arce acerca de las folklóricas en las recepciones de La Granja. Se trata de un texto ameno e inteligente que analiza la evolución de ese festejo en relación con las estrellas de la copla y otros artistas. Dada la escasa (por no decir nula) documentación que podemos encontrar acerca de estas recepciones resulta muy interesante su lectura.

El siguiente trabajo lo firma Enrique Encabo y hace un exhaustivo análisis de la película *El balcón de la luna* en clave desarrollista, aunque en ella se muestre a un público quizá aún reactivo a determinadas influencias foráneas una España más tradicional aprovechando a tal efecto las

diferentes personalidades de sus tres protagonistas: Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico. Lo maravilloso de este texto es que la interpretación que se nos ofrece de la función social de la cinta se sustenta perfectamente con los datos sociopolíticos del momento, así como con el estudio contextual adjunto que nos lleva a entender que la película de Cesáreo González tiene más intenciones subrepticias que la del puro lucimiento de las estrellas.

La última aportación en esta parte es de Atenea Fernández Higuero que habla del antifranquismo en la Radio Española Independiente (la Pirenaica), perteneciente al Partido Comunista, a través de la correspondencia conservada. Es un estudio inexcusable que se acerca a una fuente poco o nada estudiada con unas conclusiones muy esclarecedoras acerca del consumo de productos culturales por parte de los vencidos, que poco se diferenciaban de los de las emisiones autorizadas. Quizá llame la atención que los intérpretes más reseñados en el texto sean masculinos, como Juanito Valderrama, en detrimento de las grandes estrellas de la copla de los primeros años como Concha Piquer. La autora apunta que quizá se deba a que estas canciones estaban demasiado ligadas al régimen franquista, aunque también habría que tener en cuenta el factor físico. La REI, establecida en Moscú en 1941, quizá no tuvo oportunidad de llevar consigo una amplia fonoteca en discos de pizarra por razones de volumen, peso y practicidad en general, por lo que seguramente su fondo musical se fuese constituyendo progresivamente con grabaciones posteriores en vinilo cuando Concha Piquer estaba retirada y estaban en auge otras voces como las de Antonio Molina, Juanito Valderrama o Sara Montiel.

El segundo gran apartado del volumen se titula “A un lado y otro del Atlántico”, y empieza por una aportación de Juan Antonio Verdía Díaz sobre un interesante tema local: la diversión y la música en Cádiz durante el bienio republicano con una curiosa revisión de los espectáculos taurinos, teatrales, circenses y cinematográficos del momento, a través de una minuciosa expurgación la de hemeroteca del *Diario de Cádiz* como fuente principal. Seguidamente, María Isabel Díez Torres nos ofrece una semblanza del controvertido cantaor Pepe Marchena y su papel dentro de la ópera flamenca y la comedia andaluza.

El siguiente estudio lo firma Alejandro Coello Hernández y habla sobre *El quite* de Tomás Borrás. El hecho de que no sea una lectura muy común la de Borrás a día de hoy y el desconocimiento de la obra en cuestión sobre la que trata este texto hacen que en ocasiones haya que creer las palabras del autor sin prueba de lo que se dice, por lo que para extraer todo el contenido del texto se recomienda un pequeño acercamiento previo al autor y su obra para comprender y aprovechar perfectamente este necesario estudio de uno de los periodistas españoles más polifacéticos de la época del franquismo. Debemos reseñar también la gran tarea del autor de valorar sin prejuicios en los tiempos que corren la producción artística innovadora y muy valiosa para la escena, como es el caso, del lado franquista.

El siguiente estudio lo firman Rosa Chalkho y Antón López Pastor desde la Universidad de Buenos Aires. Si bien no está estrictamente relacionado con lo que entendemos por copla en términos generales, se trata de un magnífico y documentado análisis de la película argentina *La dama duende* (1945), basada en la obra homónima de Calderón, con particular atención a su trasfondo ideológico y social y, por supuesto, a su banda sonora, que evoca un estilo folclórico depurado de corte academicista.

El libro prosigue con otro texto de tema americano firmado por Juan Lorenzo Jorquera en el que se rastrean los pasos de artistas españoles como la Argentinita, Raquel Meller, Miguel de Molina, Imperio Argentina o Concha Piquer en tierras chilenas a través de una detallada revisión de diferentes archivos y hemerotecas. Seguramente la falta de documentación al respecto ha provocado un vacío acerca del tipo de espectáculos que llevaban, repertorios, etc. y tan solo tenemos como testimonios algunas notas de prensa y fotografías. Esperamos que pronto salga a la luz algún volumen más pormenorizado de la presencia de estos artistas en

América, lo cual cubriría sin duda una carencia documental sobre las andaduras de nuestras estrellas allende los mares.

La última aportación a este apartado con tema americano es de Teresa Fraile y revisa la visión y presencia de España y la españolada en el cine mexicano de mediados del siglo XX en el que se hablan, por supuesto, de las coproducciones hispanomexicanas que protagonizaron Carmen Sevilla, Sara Montiel y Lola Flores pero también de una ingente cantidad de cintas prácticamente desconocidas como *Aventuras de Joselito en América*, *Morenita clara* (protagonizada por la estrella infantil Evita Muñoz) o *Pasión gitana*, con una intervención de Carmen Amaya. En este interesante y necesario estudio se tratan también las películas de tema español más o menos historicista y las producidas dentro del contexto de la emigración española de la posguerra.

El tercer apartado del libro se titula *Repensando la copla* y es el que engloba los textos más ensayísticos. El primero, de Ibis Albizo, reflexiona sobre el concepto del exotismo en las artes escénicas con un repaso diacrónico de la “españolada” representada fundamentalmente por Pastora Imperio. Es muy interesante la reflexión que hace sobre la retroalimentación del estereotipo por parte del régimen pero también en el exterior. Su visión está avalada por una bibliografía actualizadísima, lo cual es siempre sinónimo de buena metodología y calidad. El siguiente estudio es de Alberto Caparrós Álvarez y es una nueva vuelta de tuerca sobre la ambigüedad terminológica dentro de este ámbito de estudio. Quizá resulte a priori un tema manido o de menor importancia desde el punto de vista de la innovación, pero compartimos con el autor la idea de que para hacer estudios serios es necesario hacerlo desde una nomenclatura exacta, pues si no se hace así cualquier afirmación puede ser motivo de controversia, a pesar de que a falta de un criterio unánime por parte de los estudiosos sea difícil adoptar de manera generalizada una terminología común para todos los investigadores del género. La tercera aportación es de la editora, Inmaculada Matía Polo, que nos acerca al hoy desconocido local madrileño llamado El Molino Rojo y su reflejo en la película de Marisol *La chica del Molino Rojo* (1976). La autora hace gala de una prosa magnífica que se lee con mucho agrado para acercarnos de un modo casi literario a la importancia de este local licencioso dentro del contexto de la España de Franco (no olvidemos que el local se inauguró en 1955, muy lejos ya de la *Belle Epoque*). Estudios de espacios escénicos como este son de vital importancia para entender el panorama cultural de Madrid (y de otras ciudades), ya que suponían auténticos hervideros en donde los espectáculos que no tenían cabida en los teatros canónicos daban vida a la noche de la capital. El texto siguiente es de Marco Antonio Juan de Dios Cuartas y aborda un tema poco conocido como es la copla ante la industria discográfica. Es un curioso estudio que llega hasta la actualidad poniendo en relieve de manera muy inteligente el interés que por un lado sigue suscitando la copla y géneros afines, mientras que por otro la industria sigue dando muestras de ciertos prejuicios hacia aquello que se escapa de lo puramente comercial. El último estudio es de Santiago Lomas Martínez y se deja llevar por las tendencias de reinterpretar la literatura con cierta perspectiva sincrónica dándole a los textos de Rafael de León una carga homosexual (que en ocasiones la tienen, sobre todo en su producción poética dentro de los poemarios). La idea no es nueva, pues hace más de una década se publicó en la revista *Ogigia* un artículo que abordaba el tema de la homosexualidad en la canción española. No obstante, lo que sí es relativamente reciente el hablar de la homosexualidad de Rafael de León de una manera abierta, y aunque siempre son interesantes las relecturas cuando se hacen con acierto y sentido común, en este estudio se aborda un tema que va más allá del cliché facilón de si en *Ojos verdes* ambos personajes eran masculinos o no: nos presenta un acercamiento al impacto que tiene la copla dentro de la comunidad homosexual española y que a nuestro juicio supone la parte más interesante del estudio. Después, podemos pensar que la voz literaria de Rafael de León al escribir determinados versos puede interpretarse en clave gay... o no. Sorprende en

este texto la ausencia de referencias a la canción *Manuela*, que inspirada en la película *Muchachas de uniforme* presenta una relación lésbica de manera bastante evidente que ciertas lecturas *queer* de otros textos hechas a posteriori.

Como resumen, debemos decir que se trata de una interesante recopilación de artículos que dentro de la calidad excepcional en que se mueven todos, ya que sus autores son prestigiosos investigadores que saben cómo abordar un estudio académico riguroso, suponen un granito de arena absolutamente necesario para seguir construyendo esta parte de la historiografía de la copla tan necesaria para comprender al género que constituyó la banda sonora de la Historia de España durante casi un siglo, por lo cual tan solo podemos mostrar a los editores y los autores un profundo agradecimiento por su labor.



Juan VERGILLOS, *Nueva Historia del Flamenco*, Córdoba, Editorial Almuzara, 2021, 352 p., ISBN: 9788418578342

Marion LAPCHOUK-ORTEGA³⁵⁴
Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO)
mar.lapchouk@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/472>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

1. Hacia una nueva teoría crítica de la historia del flamenco

El profesor, autor y crítico Juan Vergillos, Premio Nacional de Flamencología, nos regala su *Nueva Historia del Flamenco* en una línea de pensamiento novedosa y definitivamente rompedora con el modelo de la flamencología tradicional imperante del siglo pasado. Al igual que la precursora *Teoría romántica del Cante Flamenco* de Luis Lavour (1976) ya ponía en tela de juicio los postulados tradicionales de la gestación propiamente hermética del flamenco en el ámbito privado y de la presencia exclusiva de los gitanos en este proceso, el ensayo de Juan Vergillos se inscribe a contracorriente de las ideas mistificadoras y ampliamente extendidas que fueron impulsadas por Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963) en *Mundo y formas del cante flamenco*. Al presentar el flamenco como un arte ante todo escénico y un baile de profesionales de mediados del siglo XIX originado –exceptuando los tangos– en los bailes nacionales del siglo XVIII, también llamados bailes boleros o de palillos, el autor se propone aquí ampliar y rehabilitar las propuestas de Lavour y de sus seguidores, como Gerhard Steingress o Faustino Núñez, asumiéndolas como nueva teoría crítica de la historia del flamenco.

2. La danza española y el flamenco son un género único

La primera tesis que defiende Juan Vergillos consiste en plantear una continuidad estricta entre los bailes nacionales, boleros o de palillos, y el flamenco. Más que dos corrientes musicales y coreográficas parientes o cercanas, lo bolero y lo flamenco conforman según el autor un mismo género en el que de lo uno a lo otro solo cambia la denominación. Una teoría que sonará para muchos como un terremoto y que no solo atañe a la historia del flamenco sino que supone también un vuelco en la historia de la danza española. Antes que un género nuevo, Vergillos nos recuerda que la apelación de baile gitano o flamenco –entonces ambos sinónimos– viene a raíz de la moda gitanista y romántica europea, basada a su vez en una realidad tangible: la interpretación de las danzas españolas por artistas gitanos prácticamente desde su llegada a España.

Por eso, argumenta el autor que en el siglo XIX baile bolero y baile gitano o flamenco representan lo mismo al compartir las mismas técnicas, el mismo repertorio e incluso los mismos intérpretes, que bailan a la forma bolera o flamenca según la demanda. En esta *Nueva*

³⁵⁴ Marion Lapchouk-Ortega est professeure agrégée d'espagnol dans l'Académie de Toulouse. Elle s'intéresse au versant littéraire du flamenco, et plus particulièrement aux questions d'écriture et de mémoire poétiques. Elle prépare actuellement un mémoire sur la question de la représentabilité du *cante* flamenco dans l'œuvre de Félix Grande. Elle participe par ailleurs à des concours de poésie et de *letras*, et a notamment été publiée aux Éditions du Bord du Lot.

Historia del Flamenco que indaga, hasta desaparecerlas, en las fronteras porosas entre bailes de palillos y baile flamenco, nuevos nombres llegan a sumarse al cartel de los hacedores del género flamenco, como Petra Cámara, Amparo Álvarez la Campanera, Luis Alonso o la famosa Carmencita Dauset, entre otros.

3. De la necesidad de distinguir entre bailes boleros y Escuela Bolera

La segunda tesis defendida por Juan Vergillos respalda la primera y consiste en la distinción que establece entre la Escuela Bolera, que a principios del siglo XX rescata junto a la influencia del ballet europeo algunos de los bailes boleros ya pasados de moda, y los llamados bailes nacionales, boleros o de palillos vigentes en el siglo XVIII y a principios del XIX. Reconocer la diferencia insalvable entre el academicismo y el repertorio asexuado de la Escuela Bolera, frente al carácter erótico, espontáneo y violento de bailes boleros como el fandango, el jaleo, la cachucha o la tirana, constituye según el autor una de las claves fundamentales para entender que los bailes flamencos derivan directamente de los bailes boleros y que el flamenco del siglo XIX dista mucho de nuestra visión del flamenco actual.

4. Un análisis histórico y diacrónico ambicioso

La *Nueva Historia del Flamenco* se concibe desde un perpetuo afán argumentativo y demostrativo que nunca pierde de vista las dos tesis aquí planteadas, revisando bajo un nuevo enfoque el material conocido y volviendo a cuestionarlo todo desde la perspectiva del historiador. Juan Vergillos lleva a cabo un análisis histórico de máximo rigor en el manejo e interpretación de las fuentes a través de las más variadas referencias que le deparan semanarios, folletines, artículos, ensayos, sainetes, tonadillas, postales, partituras o registros sonoros y fílmicos.

La estructura del libro obedece a un estudio diacrónico especialmente digno de mención ya que se extiende desde el siglo XV hasta principios del siglo XX, período en el que se analiza el paso de las danzas renacentistas y barrocas a los bailes de palillos, la continuidad entre las figuras del jaque, del majo y del flamenco, o también la influencia francesa y europea en el nacimiento y la configuración de los bailes nacionales y flamencos. Desde esta perspectiva renovada, el autor destaca así el protagonismo de la compañía de ballet de la familia Lefebvre y el de las bailarinas francesas Pauline Duvernay o Marie Guy-Stéphan en los orígenes de la estética flamenca.

5. Un hito en la flamencología actual

De esta dimensión cronológica que entronca la historia del flamenco con la de Europa, España y Andalucía, se saca sin duda una de las mayores lecciones del libro: la importancia de sortear atajos y saltos temporales impropios diferenciando lo que son las influencias culturales, los antecedentes remotos y los orígenes inmediatos. Además del rigor divulgativo con el que seguimos paso a paso las reflexiones del autor, e incluso el proceso previo de gestación de las mismas a través de la extensa documentación relativa al espectáculo *Mudanzas Boleras* (2012), la disposición cronológica de la materia tratada busca sistematizar esta *Nueva Historia del Flamenco* insertándola en un discurso histórico global y coherente. Observando las vicisitudes de la historia, rastreando la prensa, leyendo a los autores costumbristas y hurgando en los archivos, el autor consigue revisar la extensa cronología del baile, del cante y del toque en su cambio de lo estrictamente bolero a lo flamenco.

Por muy densos y exhaustivos que sean los datos manejados, la lectura de este ensayo resulta tan amena y accesible que acabamos convencidos, algo maravillados, de que el flamenco acaso traiga consigo más luces que sombras. En la estela de otros investigadores, Juan Vergillos busca

acercarse a las fuentes desprendiéndose del peso de ideologías, tópicos o prejuicios, con el fin de ir atando cabos y dar mayor transcendencia a la teoría señalada en su tiempo por Luis Lavour. Nombrándola como tal y reforzándola con un análisis histórico de gran calado, la *Nueva Historia del Flamenco* conforma sin duda una base de investigación sólida y renovada en torno a las múltiples vías –y vidas– musicales que han llegado a tener el cante, el baile y el toque flamenco a lo largo de su historia.



Estrella CASERO, *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la sección femenina*, Madrid, Nuevas Estructuras, 2000, 121 p., ISBN: 84-95466-05-8.

Julie OLIVIER³⁵⁵

Laboratoire AMERIBER – Université Bordeaux Montaigne
j-1-5@hotmail.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/425>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Pendant la dictature franquiste (1939-1972), les *Coros y Danzas* de la Section Féminine de la Phalange Espagnole ont été les représentants de la conception de la danse nationale ainsi que les artisans de l'influence de la morale puritaine sur les danses et costumes régionaux espagnols. Cette section, considérée comme inoffensive et secondaire, a été un exemple notoire du lien entre le rôle que le régime assignait à la femme et la danse comme vecteur de communication de l'idéologie franquiste.

Mots clés : *Coros y Danzas*, danse, propagande, franquisme, femme

Abstract: During the Franco dictatorship (1939-1972), the *Coros y Danzas* of the Women's Section of the Spanish Falange both embodied the concept of national dances and brought puritanical morality to bear on Spanish regional dances and costumes. This section, which was considered innocuous and unimportant, was a notable example of the link between the role that the regime assigned to women and dance as a vehicle for communicating Franco's ideology.

Keywords: *Coros y Danzas*, dance, propaganda, francoism, woman

³⁵⁵ Titulaire d'un Master Recherche en études ibériques et ibéroaméricaines, **Julie Olivier** est doctorante en deuxième année, au sein de l'école doctorale de l'Université Bordeaux Montaigne. Ses recherches portent sur l'étude du discours féministe dans le flamenco actuel au moyen de l'analyse visuelle de spectacles vivants ultra contemporains.

Estrella Casero García (1960-2003) était professeure de danse espagnole et a fait partie de nombreuses compagnies de danse aussi bien en Espagne qu'à l'étranger. En plus de sa profession artistique, elle s'est dédiée à la recherche en danse à l'Université de Surrey et, en 1998, elle a terminé sa thèse intitulée *Women, Fascism and Dance, 1937-1977*. Cette thèse, considérée comme l'un des premiers travaux qui, depuis les études de genre, analyse l'utilisation de la Section Féminine de la Phalange par le régime franquiste comme arme de propagande, a donné lieu au livre que nous nous proposons de présenter.

Dès l'introduction de son ouvrage, Estrella Casero insiste sur la nécessité d'étudier la sous-section Chants et Danses (*Coros y Danzas*) de la Section Féminine de la Phalange espagnole créée en 1939, trop méconnue et peu représentée dans les travaux de recherche. Ce vide scientifique sur le sujet pourrait laisser penser que cette section, de par son caractère culturel, n'a pas participé à la divulgation de l'idéologie franquiste en Espagne et à l'étranger. Cependant, il n'en est rien. C'est justement ce que l'auteure veut démontrer à travers ce travail de 121 pages composé de six chapitres thématiques.

Le premier chapitre du livre intitulé « Femme, Phalange et Section Féminine » propose de rappeler le statut de la femme à cette époque et le rôle de la Section Féminine. Comme le souligne l'auteure, toutes les tentatives concernant l'émancipation et la représentation de la femme dans l'espace public pendant la Seconde République (1936-1939) (articles 25, 36, 40, 43, 53 de la Constitution de 1931³⁵⁶) se sont écroulées après le coup d'État organisé par le général Francisco Franco en 1939. Nous devons néanmoins nuancer ce propos dans la mesure où bon nombre de ces articles n'ont jamais vraiment pu être appliqués, et ce, en raison d'une forte opposition de la part de l'Espagne conservatrice³⁵⁷. Sous la dictature, la soumission, l'esprit de sacrifice, la fragilité, l'éducation des enfants, la maternité ou encore le soin à la personne formèrent ainsi la nouvelle définition des véritables fonctions féminines. Les mots du fondateur de la Phalange José Antonio Primo de Rivera, prononcés à Badajoz le 28 avril 1935 et relevés par Estrella Casero, appuient d'ailleurs cette idée :

Le vrai féminisme ne devrait pas consister à vouloir que les femmes aient accès aux rôles considérés aujourd'hui comme supérieurs mais à valoriser de plus en plus humainement et socialement les fonctions féminines (Casero, 2000, p. 17).

La Section Féminine, « vaste tissu institutionnel » (pour reprendre les mots de l'auteure), et dont l'organisation complexe et extrêmement hiérarchisée est détaillée à la fin du chapitre, avait initialement pour mission de soutenir les victimes de la guerre (*los caídos*) en confectionnant des habits, en soignant les blessés ou encore en distribuant des aliments pendant la guerre. Peu à peu, cette section prenait en main « l'éducation » des jeunes femmes afin qu'elles correspondent au modèle féminin prôné par le régime. Il s'agissait pourtant moins d'éducation que d'endoctrinement politique dans la mesure où l'enseignement était orienté idéologiquement. Ainsi, cet endoctrinement se traduisait, entre autres, par l'enseignement des valeurs traditionnelles, l'exaltation du passé grandiose de l'Empire espagnol ainsi que la récupération de figures féminines telles que Isabelle la Catholique et Sainte Thérèse d'Avila qui représentaient, pour le régime, la grandeur de l'Espagne, son unité et un dévouement catholique sans faille. Néanmoins, comme le souligne Estrella Casero, il est important de relever deux étapes distinctes dans l'évolution de cette Section. Jusqu'en 1960, la posture idéologique qui confirmait le rôle dépendant et soumis de la femme envers toute figure

356 *Constitution Espagnole de 1931*. <https://www.congreso.es/cem/const1931>.

357 Pour en savoir plus sur ce sujet, voir Chuse, 2007.

masculine était incontestable. Passé cette date, l'adaptation de la mentalité espagnole à l'évolution globale de la société a favorisé un changement de la perception de ce rôle réduit, explicité par exemple dans les Lois sur l'Égalité des Droits Politiques, Professionnels et de Travail de la Femme du 22 juillet 1961 : « Le sexe biologique en lui-même ne doit évidemment impliquer aucune limitation... » (Casero, 2000, p. 18). L'auteure déclare pourtant, sans entrer dans les détails, que même si ce changement idéologique était visible dans les lois, il ne l'était pas forcément dans l'organisation de la Section Féminine. Elle justifie cela en relevant le fait que cette section a été dirigée jusqu'à la fin par une seule et même personne : Pilar Primo de Rivera, sœur de José Antonio Primo de Rivera.

Le deuxième chapitre de ce livre se centre davantage sur la section Chants et Danses. Selon la thèse de l'auteure, les *Coros y Danzas* utilisaient la danse et le chant comme de véritables armes culturelles de propagande. Avant d'en analyser les mécanismes, Estrella Casero insiste sur la nécessité de comprendre tout d'abord le contexte politique et social qui a précédé et entouré la formation de cette section. Si la véritable nature, structure de pouvoir et organisation du franquisme fait encore débat auprès des historiens, la figure centrale de Franco dans le développement de sa politique est un point sur lequel tous s'accordent. Cette particularité est intéressante selon l'auteure puisqu'un pouvoir fondé sur une seule personne n'aurait pu tenir jusqu'à la mort de cette dernière sans l'instauration d'une base sociale solide. En se servant des observations de S. M. Ellwood et de son livre intitulé *Prietas las filas. Historia de la Falange Española, 1933-1983*, Estrella Casero remarque qu'un des groupes sociaux sur lequel le franquisme s'est appuyé au début a été les classes moyennes/basses qui, selon les mots de Ellwood, « aspiraient à s'élever socialement ». Cette classe qui admirait la classe supérieure, se sentait menacée par la progression de la gauche qui voulait réformer tout ce qui, pour elle, étaient des piliers (l'Église, la propriété privée, le mariage et la famille). La Phalange a donc fait en sorte de répondre à cette « clientèle » au moyen de la création de diverses institutions. C'est donc dans ce contexte que l'éducation des femmes et la culture populaire ont été confiées à la Phalange par le biais de la création de la Section Féminine et, plus spécialement, de la section Chants et Danses. Le département de musique auquel appartenait les *Coros y Danzas* avait pour mission de renforcer l'union d'une Espagne géographiquement et culturellement diversifiée. Pour cela il fallait former les futures professeuses de musique et de danse qui, une fois titularisées, devaient créer des chorales, enseigner les chants et les danses mais aussi collecter le folklore de leur région afin de l'enseigner à leur tour à leurs élèves qui accouraient en masse. En effet, comme le remarque Casero, quoi de mieux que la musique et la danse pour oublier les dures années de la guerre ? C'est en se servant de l'apparente inoffensivité et de la légèreté de ces deux disciplines que la Section Féminine, à travers la création de concours, ralliait de plus en plus de femmes dans ses rangs. Néanmoins, l'auteure explique que ce n'est qu'à partir de 1948 que la section Chants et Danses acquiert un rôle de premier plan, et ce, en raison des nombreuses difficultés économiques et sociales rencontrées après la Guerre Civile. Telle une « croisade artistique », les *Coros y Danzas* étaient consciemment utilisés à partir de cette date par le régime, pour diffuser une image positive du pays à l'étranger en utilisant des jeunes femmes bien éduquées, jolies, disciplinées et « protégées par l'innocence de leur activité ». Comme le souligne Estrella Casero, grâce à de telles armes, les *Coros y Danzas* pouvaient conquérir des territoires difficiles d'accès aux représentants officiels d'une Espagne qui avait été mise à l'écart suite à la déroute du nazisme. Les groupes de danses et de chants ont pu ainsi se rendre en France, en Amérique Latine, en Grèce, en Turquie, au Liban, en Égypte, en Belgique, en Italie ou encore en Allemagne, en tant qu'ambassadeurs d'un pays artificiellement uni, contribuant ainsi à la lutte contre l'isolement de l'Espagne par la communauté démocratique.

Le troisième chapitre intitulé « Le démon du corps » analyse la censure exercée sur les corps des danseuses (et des femmes en général) soumis à la morale puritaine de l'Église catholique, un des piliers du franquisme. Afin d'illustrer ceci, l'auteure revient sur les deux figures clés citées précédemment, Isabelle la Catholique et Sainte Thérèse d'Avila, érigées en tant que modèles à suivre pour les femmes espagnoles dans la mesure où elles représentaient l'union et la force de l'Espagne libérée des juifs, des musulmans et des Gitans pour l'une, et la dévotion chrétienne pour l'autre (alors que Sainte Thérèse est, outre une religieuse exemplaire, une écrivaine pionnière hors pair). Pour définir cette nouvelle norme féminine à suivre, Estrella Casero utilise à plusieurs reprises deux expressions presque oxymoriques : « féminisme catholique » et « féminisme fachiste ». Cette nouvelle sorte de « féminisme » (qui était tout sauf féministe), était bien évidemment la seule admise par le franquisme. Ce « nouveau féminisme » contrôlait le corps des femmes espagnoles qui devaient par exemple éviter de « trop onduler des hanches en marchant », comme le disait Carmen Werner, membre de la Section Féminine, dans un cours intitulé *Convivencia Social (Formación Familiar y Social)* en 1958. Ainsi, le corps des danseuses des *Coros y Danzas* devait également correspondre à ce nouveau féminisme et les élèves de cette section, qui appartenaient non seulement au département de musique mais aussi à celui de l'éducation sportive, devaient pratiquer des sports et porter des vêtements « propres à leur sexe ». L'auteure reprend quelques passages du livre écrit par Carmen Werner, dans lequel elle prohibe l'utilisation de pantalons (sauf si nécessaire pour masquer les parties intimes lors de la pratique du vélo par exemple) et conseille de n'exercer que le tennis, la natation et la gymnastique. Le dernier point du chapitre est sans doute le plus important à relever puisque l'auteure veut insister sur l'importance de l'utilisation de la danse par les régimes totalitaires (Estrella Casero parle d'ailleurs du nazisme même si ce dernier mettait en avant les danses les plus avant-gardistes tandis que l'Espagne franquiste privilégiait la culture populaire). En effet, le manque de recherches sur l'utilisation des *Coros y Danzas* par le franquisme va de pair avec une conception de « l'art au service de l'art ». Or, la déclaration programmatique de la revue *La Estafeta Literaria* de 1944 que l'auteure présente dans le livre est sans appel : « Nous ne recherchons pas l'art au service de l'art mais l'art et les lettres au service de l'Espagne et du Caudillo » (Casero, 2000). Les Chants et Danses étaient donc les représentants artificiels de la nationalité espagnole ainsi que de la morale puritaine. C'est donc pour cela que certains mouvements des danses folkloriques étaient, tout comme le corps féminin, façonnés selon cette morale. Estrella Casero, bien que consciente de la difficulté de trouver des écrits sur ces danses (en raison de la destruction de bon nombre d'archives pendant et après la Guerre Civile) et s'appuyant de fait sur une seule référence (le *Tratado de baile* de José Otero de 1912), nous donne l'exemple des sévillanes, un *palo* du flamenco, type de danse andalou. Au moyen d'une étude comparative entre cet ouvrage du XX^e siècle, un autre de 1981 écrit par Concepción Carrasco ainsi qu'un croquis datant de 1971 représentant un couple hétérosexuel dansant une sévillane, Estrella Casero veut démontrer à quel point ce puritanisme franquiste a profondément modifié la sévillane. Elle remarque que cette morale a ôté tout le caractère sensuel de la sévillane composée, dans la plupart des cas, d'un homme et d'une femme. Nous devons néanmoins préciser que la référence de 1912 utilisée par Estrella Casero ne fait jamais mention d'un éventuel caractère sensuel dans l'exécution d'une sévillane. Ce qui est peut-être plus révélateur est que la Section Féminine interdisait aux hommes de danser dans leur section jusqu'en 1961, interdiction obligeant de fait à travestir une des deux danseuses en homme. Ceci est d'autant plus paradoxal que l'usage des pantalons était pourtant interdit et que la mission des *Coros y Danzas* était, théoriquement, de collecter le folklore le plus fidèlement possible.

Dans le quatrième chapitre, Estrella Casero propose d'analyser plus en détail l'instrumentalisation politique de la section Chants et Danses par le régime à travers l'étude de revues, d'affiches d'époque, de livres, du NO-DO (court métrage propagandiste diffusé avant

chaque film au cinéma, et ce, jusqu'en 1982), et surtout d'un film intitulé *Ronda Española* réalisé par Ladislao Vajda en 1951 qui est, selon l'auteure, un matériel essentiel pour analyser la manipulation de cette institution culturelle par le régime franquiste. Ce long-métrage explicitement propagandiste, qui a connu un franc succès lors de sa sortie en Espagne et en Amérique Latine, se sert des *Coros y Danzas* afin de diffuser l'image d'un pays uni, sans perdant ni vainqueur, et totalement réconcilié. Selon l'analyse de l'auteure, ce film met en avant le pouvoir des *Coros y Danzas* dans la « conversion » des opposants (exilés pour la plupart) de la dictature. L'auteure étudie en particulier une scène du film dans laquelle un groupe d'exilés vivant en Amérique Latine veut s'opposer à une représentation de cette section quand l'un d'entre eux, après avoir reconnu une danse de sa ville natale, les en empêche et décide de revenir en Espagne. Il est également important de noter que les « actrices » faisaient réellement partie de la Section *Coros y Danzas* de la Section Féminine. D'ailleurs, il aurait été pertinent de s'intéresser au paradoxe entre l'image de la femme cantonnée à la sphère privée prônée par le régime et ces femmes des *Coros y Danzas* voyageant à travers le monde pour « accomplir leur mission d'ambassadrices ». Outre cette mission d'ambassadeurs, les *Coros y Danzas* se devaient, selon les textes officiels, de collecter le folklore le plus fidèlement possible. Cependant, grâce à l'étude détaillée proposée par l'auteure qui se centre avant tout sur des entretiens réalisés auprès d'ex-membres de la Section Féminine ainsi que sur des archives appartenant à l'administration espagnole, on s'aperçoit que, en réalité, cette tâche était secondaire. En effet, dans cet avant-dernier chapitre, Estrella Casero met en lumière la manière problématique de récupérer le folklore espagnol. Pour elle, le folklore espagnol arrivé jusqu'à nous et résultant du travail des *Coros y Danzas*, est tout sauf « authentique » et « traditionnel ». Même si, théoriquement, sa récupération était bien encadrée (mise en place d'un processus en trois phases : identification du folklore par des Déléguées Locales, apprentissage de ce nouveau folklore par une danseuse, une chanteuse et une professeure de musique et archivage de celui-ci à Madrid), Estrella Casero met en avant des problèmes majeurs que nous avons organisés en trois groupes :

1. Inégalité des ressources économiques en fonction des régions. Les membres de la section *Coros y Danzas* ne pouvaient pas rester longtemps sur le terrain (l'auteure parle de trois jours maximum) afin d'apprendre les nouveaux chants et les nouvelles danses, ce qui les obligeait parfois à simplifier certains mouvements par exemple.
2. Manque de formation professionnelle de celles qui étaient chargées de récupérer et de s'imprégner d'un nouveau chant et/ou d'une nouvelle danse, ce qui laissait place à une grande part de subjectivité.
3. La quantité primait sur la qualité. Par exemple, afin de diffuser au maximum le folklore espagnol, des concours étaient organisés. Plus les groupes de chaque province étaient nombreux, plus le folklore issu de cette province était représenté. Cependant, dans un contexte d'après-guerre, les petites provinces, plus pauvres et dépeuplées, étaient forcément moins représentées (Estrella Casero nous donne l'exemple d'Albacete).

Ainsi, selon l'auteure, le folklore de chaque province n'a pas été recensé de manière très rigoureuse. Il a été modifié (au niveau des mouvements mais aussi au niveau des paroles des chansons dans le cas où elles ne correspondaient pas à la morale franquiste), rendu plus beau et plus spectaculaire pour les concours et parfois mélangé avec d'autres folklores provenant de provinces différentes. Comme elle le résume à la fin du chapitre, l'important était donc moins la récupération du folklore espagnol que la capacité de la Section Féminine et donc, par extension, du régime, à regrouper une grande quantité d'individus dansant à l'unisson pour une seule et même personne : Francisco Franco. Les représentations des *Coros y Danzas* avaient un seul but : montrer la force et le pouvoir du régime à travers la mobilisation des masses.

Le sixième et dernier chapitre de ce livre analyse l'utilisation politique des *Coros y Danzas* à travers l'étude de l'impact de l'idéologie franquiste sur les danses représentées par les *Coros y Danzas*. Comme Estrella Casero le rappelle, le franquisme, à ses débuts, recourait à deux acteurs idéologiques : le national-syndicalisme (incarné par la Phalange) et l'Église catholique. Ces deux institutions ont formé les symboles et stéréotypes qui ont configuré l'idéologie franquiste. L'auteure remarque tout de même le rôle central de l'Église dans cette tâche : la politique et la religion n'étaient plus dissociées. Le fameuse devise « *España una, grande y libre* » (« Espagne une, grande et libre ») illustre d'ailleurs parfaitement cette idée. La Section Féminine a, elle aussi, participé à la transmission de l'idéologie grâce à la création d'écoles appelées *Escuelas del Hogar* pour les jeunes filles ; et au Service Social pour les adultes. Même si ces formations n'étaient pas obligatoires, l'auteure nous apprend que les élèves bénéficiaient, en échange, de nombreux avantages comme un accès gratuit aux soins médicaux. Afin d'analyser comment les *Coros y Danzas* ont été, eux aussi, des vecteurs de transmission de l'idéologie, Estrella Casero propose tout d'abord de se centrer sur une étude linguistique des textes de Ramón Menéndez Pidal, une des autorités littéraires les plus importantes du pays, qui guidaient celles qui devaient récupérer les folklores. Cette technique est pertinente dans la mesure où la diffusion des valeurs franquistes passait avant tout par l'usage d'un certain vocabulaire (l'auteure rappelle d'ailleurs qu'après chaque discours, un haut mandataire criait trois fois le mot « Espagne » et les assistants de la salle complétaient avec les trois mots de la devise précédemment citée). Dans un des extraits des textes de Menéndez Pidal et présenté dans ce livre, les mots « *encauzar* » (orienter) et « *dirigir* » (diriger) pour définir la façon de collecter le folklore sont révélateurs. Or, comme le dit l'auteure, « diriger » et « orienter » un folklore entrent en contradiction avec l'essence même du folklore. Avec ses mots :

Si la danse folklorique est orientée et dirigée, elle cesse alors d'être une danse populaire pour devenir une danse théâtrale dans la mesure où le peuple anonyme n'est plus le créateur spontané [...] mais un simple spectateur (Casero, 2000, p. 113).

Toujours en se centrant sur une analyse linguistique, Estrella Casero remarque l'existence d'un double discours concernant la nécessité de récupérer le folklore espagnol. Pour les dirigeants, il fallait récupérer les danses qui « représentaient les symboles culturels et idéologiques du Régime » tandis que pour les simples membres de la section, le message était de « tout récupérer pour ne pas perdre la culture nationale ». Celles qui se chargeaient de la récupération n'étaient donc pas forcément conscientes de cette interférence idéologique et se sentaient, au contraire, assez libres dans leur mission de récupération. De plus, elles étaient elles-mêmes façonnées par le biais de l'éducation qu'elles recevaient.

Cette différence entre le message transmis aux membres de la section et celui destiné aux dirigeants est explicité par Casero dans une étude comparative entre un extrait de texte destiné aux organisateurs des concours et un extrait d'une interview qu'elle a réalisé auprès d'une ex-membre chargée de la récupération du folklore des *Coros y Danzas*. Le premier texte indique clairement que la danse est utilisée à des fins politiques :

Grâce aux représentations des groupes des *Coros y Danzas*, nous réalisons non seulement une tâche culturelle, car nous faisons connaître la richesse de notre folklore, mais aussi politique (Casero, 117).

L'interview entre pourtant en contradiction avec cette déclaration :

- « Que prétendiez-vous en organisant ces concours ?
- Récupérer et divulguer les chansons et les danses oubliées ou menacées

d'extinction face à l'invasion de la musique dite « moderne » (Casero, 2000, 118).

En conclusion, le travail d'Estrella Casero permet de mettre en lumière le rôle prépondérant des *Coros y Danzas* de la Section Féminine dans la divulgation de l'idéologie franquiste. La culture, la danse, la musique et le chant populaires ont été façonnés, utilisés et modifiés pour répondre aux attentes d'un régime dictatorial. Protégés par l'apparente innocence de leur activité et des membres, des personnes éduquées selon la morale franquiste, les *Coros y Danzas* ont rempli, eux aussi, leur mission propagandiste en utilisant le folklore espagnol et les femmes comme instruments politiques.

Referencias

Agosti, L. (1963). «Gimnasia Educativa». Dans Manrique Arribas, J. C., (2003), *La educación física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista*, *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte*, 10(3), 83-100.
<http://cdeporte.rediris.es/revista/revista10/artmujer.html>

Casero, E. (2000). *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*. Nuevas Estructuras.

Chuse, L. (2007). *Mujer y Flamenco*. Signatura.

Cruces-Roldán, C., Sabuco, A., et López Martínez, M. E. (Éds.). (2005). *Las mujeres flamencas, etnicidad, educación y empleo ante los nuevos retos profesionales*. Universidad de Sevilla.

Otero, J. (2013). Bailes regionales españoles, *Tratado de bailes de sociedad, regionales españoles, especialmente andaluces. Con su historia y modo de ejecutarlos* (p. 93-115) (Edición Commemorativa del Centenario de su aparición a cargo de Rocío Plaza Orellana y Antonio Zoido), Technographic.

Werner Bolín, C. (1958). *Convivencia Social (Formación Familiar y Social) Tercer Curso*. Ediciones de la sección femenina de FET y de las JONS.



Poesía melográfica y artes plásticas en la estética de lo jondo de Ginés Jorquera (con ecos de Cervantes, Quevedo, los Machado y Moreno Galván)

Melographic Poetry and Plastic Arts in the Aesthetics of the *Jondo* of Ginés Jorquera (with Echoes of Cervantes, Quevedo, Los Machado and Moreno Galván)

Francisco J. ESCOBAR³⁵⁸

Universidad de Sevilla
fescobar@us.es

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/436>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Resumen: La presente reseña-nota crítica ofrece una revisión del cancionero lírico de autor *Letras del arte jondo*, del poeta y artista plástico Ginés Jorquera, editado por Génesis García en el volumen *Letras del cante jondo en el curso de la lírica tradicional hispana* (Comares, Colección Música, 2021). Para ello, se analiza la presencia de la poesía melográfica y de las artes plásticas en la estética de lo jondo de Jorquera, con especial atención a cinco fuentes y modelos de excepción: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, los hermanos Antonio y Manuel Machado y, por último, Francisco Moreno Galván.

Palabras clave: Ginés Jorquera, poesía melográfica, artes plásticas, flamenco y literatura, comparatismo interdisciplinar

Abstract: This review-critical note offers a recension of the lyrical songbook *Letras del arte jondo*, by the poet and artist Ginés Jorquera, edited by Génesis García in the book *Letras del cante jondo en el curso de la lírica tradicional hispana* (Comares, Colección Música, 2021). To this end, the presence of melographic poetry and the plastic arts in Jorquera's aesthetics of the *jondo* is analyzed. Special attention is given to five exceptional sources and models: Miguel de Cervantes, Francisco de Quevedo, the brothers Antonio and Manuel Machado and, finally, Francisco Moreno Galván.

Keywords: Ginés Jorquera, Melographic Poetry, Plastic Arts, Flamenco and Literature, Interdisciplinary Comparatism

³⁵⁸ Investigación y docencia especializada en flamenco y otras músicas de tradición oral desde el comparatismo interdisciplinar, el análisis literario-musical y los estudios culturales. Codirección de *Enclaves. Revista de Literatura, Música y Artes escénicas* y de la colección monográfica *Flamenco* en la Editorial de la Universidad de Sevilla.

El pueblo ha sido, y será siempre, el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones [...]. Una frase sentida, un toque valiente o un rasgo natural le bastan para emitir una idea, caracterizar un tipo o hacer una descripción. Esto, y no más, son las canciones populares.

Gustavo Adolfo Bécquer, Prólogo a *La soledad. Colección de cantares populares y originales*, de Augusto Ferrán

En el estado de la cuestión circunscrito al análisis pormenorizado de colecciones de coplas y letras, se hace bien necesaria una rigurosa labor de estudio y edición crítica de cancioneros poéticos de flamenco desde el método neolachmaniano y la *critique génétique, génétique des textes* o *filología d'autore*. Tanto es así que dicha empresa de naturaleza eminentemente filológica requiere estar enfocada en escritores cuyos atractivos imaginarios estéticos reflejan, a las claras, la intersección de códigos entre la oralidad y la escritura, el sabor popular y la rúbrica autorial culta (Cruces, 2018; Escobar, 2019, 2020a, 2020b). Amplio es, de hecho, a este respecto, el elenco de nombres distinguidos en lo que a historiografía literaria y canon se refiere, como dejan ver modelos de la altura artística de Luis Rosales, José Bergamín, Fernando Villalón, Rafael Montesinos, Ricardo Molina, Félix Grande, José Manuel Caballero Bonald, Manuel Ríos Ruiz, Fernando Quiñones, José Ángel Valente, José Luis Tejada, Alfonso Canales, Antonio y Carlos Murciano, José M.^a Velázquez-Gaztelu o José Luis Rodríguez Ojeda.

En este marco contextual revestido de aliento literario-musical se sitúa, por tanto, la obra del poeta y artista plástico cartagenero Ginés Jorquera, cuya producción lírica, exornada con una granada selección de dibujos, ha sido objeto de una edición al cuidado de Génesis García bajo el título *Letras del cante jondo en el curso de la lírica tradicional hispana*, Granada, Editorial Comares, Colección Música, 2021. En cuanto a la estructura o *dispositio* del libro, tras el preceptivo pórtico de presentación a cargo de la editora, se distinguen tres estudios preliminares como acceso a su vida y obra, con encuadre preferente en el ámbito plural y rico legado de la poesía tradicional, que anteceden a la colección de versos de Jorquera. Son los siguientes: *Biografía y poética de Ginés Jorquera. Tradición hispana y anónimo popular* de Génesis García, *Todas las coplas, toda una vida*, bajo la autoría de José Javier León, y *Sabiduría jonda* de José Martínez Hernández.

Asentadas las bases teórico-analíticas que sustentan la lectura y comprensión cabal de las sugerentes composiciones de Jorquera, cobra luz propia el poemario *Letras del arte jondo*, de acentuada pátina melográfica. Está concebido, de hecho, como un cancionero lírico flamenco de autor, remozado de inspiración jonda, pero con guiños a su vez a autores de la tradición culta de los Siglos de Oro y de la Edad Contemporánea, que organiza su arquitectura intrínseca y de conjunto en cinco ciclos temáticos acompañados de dibujos:

- I. *Por los palos del flamenco*, con secciones consagradas a *Siguiriyas y Tonás, Soleares, Bulerías, Fandangos, Granaínas, Malagueñas y Peteneras, Tientos tangos, Romances, y Por Cartagena y las Minas*.
- II. *Quejíos jondos por lo social*, en virtud de *El Cádiz de las Cortes, la patria constitucional, Cuerpecito a tierra, la congregación, Martinetes y tonás por la libertad, Juguetillos y cantiñas por la libertad, Mineros chicos y grandes, y Tarantos y mineras, «Mare, qué fatalitá»*.
- III. *Salmos, Proverbios, Pasión muy honda* conforme a las líneas motívicas *Del libro de los salmos y el de los proverbios, por siguiriyas, soleares y tientos tangos, El libro de los salmos, templao por soleá, Semana Santa, la Pasión honda, Al Cristo de los mineros: seguriya y minera, y A la Virgen de la Esperanza*.

- IV. *Puertas adentro*, a partir de *Soleares y bulerías pa mí mismo o hablando pa mí solo*, *A mis niños, por siguiரியas*, *Nanas seguidillas* y *Letras a tono con la perra vía*.
- V. *A Camarón de La Isla*, José Menese y Francisco Moreno, con los ejes de contenido lírico *Recuerdo de Camarón por soleá*, *La última siguiriya de Camarón*, *Elegía jonda por Camarón de La Isla*, *Para José Menese, la tierra y la sangre*, *Los amigos del Central*, por tangos, Francisco Moreno, *morisco valiente*, *En la hora del tránsito*, por siguiரியas y por soleá, y, en fin, *Francisco en La Puebla*, «*in memoriam*».

En consonancia con el temperado conocimiento de la más acendrada tradición popular que atesoran los versos melográficos de Jorquera, se reconoce, al tiempo, en su pensamiento estético, la presencia de distinguidos modelos y paradigmas adscritos al maridaje entre poesía, música y artes plásticas. Así, en lo que concierne a las fuentes literarias, el autor cartagenero se propuso entroncar con la línea conceptual trazada por figuras de excepción como Fernán Caballero, Demófilo, Francisco Rodríguez Marín o Balmaseda, sin olvidar tampoco el valioso aporte de Augusto Ferrán en *La soledad. Colección de cantares populares y originales*, con presentación de por medio a cargo de Gustavo Adolfo Bécquer, poeta avezado y experimentado, como es sabido, junto a su hermano el pintor Valeriano, en la armónica imbricación entre las artes.

Pero es acaso la característica huella de los hermanos Antonio y Manuel Machado, alentada por la firme revalorización del flamenco y del folclore a la zaga de Demófilo, la que resulte especialmente visible tanto a efectos de poética ontológica y krausista como de *praxis* creativa (Escobar y Gallardo, 2021). Comenzando por sus claves de poética medulares, la manera estilística y factura formal del soliloquio de Antonio en su *Retrato* («converso con el hombre que siempre va conmigo») ha dejado su calado en *Soleares y bulerías pa mí mismo o hablando pa mí solo*, con resonancias, por añadidura, de la sabiduría filosófica o *filosofía vulgar*, en términos de la Edad de Oro con recepción moderna y contemporánea, tan visible en *Juan de Mairena*. En lo que atañe a la *praxis* creativa, se reconoce, igualmente, en el imaginario artístico de Jorquera, el modo estético-conceptual y de «autor anónimo» de Manuel a la luz de «Hasta que el pueblo las canta, / las coplas, coplas no son, / y cuando las canta el pueblo, / ya nadie sabe su autor», versos integrados en la composición «Cualquiera canta un cantar», de *Sevilla y otros poemas*; es decir, en el sentido de que la copla de autor debía adquirir el estatus y cariz de anónima con el objeto de ser interiorizada, sentida y expresada, conforme a su congénita naturaleza melográfica, en las voces de los cantaores.

Pues bien, desde esta reticular tradición cultural y a la vista de la poliédrica armonización entre poesía sonoro-musical y artes plásticas, un lugar de excepción ocupa, en el imaginario simbólico de Jorquera, la versátil figura de Francisco Moreno Galván (Martín Cabeza, 2018), a quien rememora el cartagenero en calidad de «morisco valiente, / que nunca se pierdan las señas cabales / de tu alma rebelde» en el paisaje sonoro de su tierra natal mediante la consabida *laus urbis natalis*: «Puebla de Cazalla, / la de los moriscos: / por el mundo pregonan tu nombre / coplas de Francisco». Y es que tan señero modelo, amigo de Jorquera y cuyo *Racimo de Faroles* viene a otorgar carta de naturaleza visual a la portada del presente libro, cobra nombradía no solo en el ciclo quinto de aliento poético de Jorquera, a propósito de las tres últimas secciones, sino también respecto al diseño e impronta de la producción plástica del autor de *Letras del arte jondo*, con estampas relativas a la tauromaquia pero, sobre todo, al arte jondo al calor de sus «Dibujos flamencos».

Se trata, en síntesis, de una obra de notoria plasticidad la de Jorquera que dialoga e interacciona por momentos con la imaginería poético-musical de sus versos en una écfrasis melográfica. Para ello, el autor de *Letras del arte jondo* bebió de pleno en la *fuentes de lo jondo* del «valiente

morisco», o sea, Moreno Galván, quien realizó precisamente el cuadro *La fuente de lo jondo* con pervivencia en la obra discográfica homónima (y hasta con implicaciones simbólicas en la portada) de El Pele, cantaor cordobés a quien, por cierto, decidió brindar el autor cartagenero la sección de visible potencial melográfico *Para «El Pele», soleares de la estirpe gitana*, integrada en el ciclo primero *Por los palos del Flamenco*. En otros términos, a la luz de esta sinergia creativa mediante poligénesis a nivel de fuentes y mimesis interdisciplinar, el lector del presente libro puede degustar una cuidada selección de la obra pictórica de Jorquera atendiendo a las secciones, fruto de una exposición, *Obras: Los de antaño, Estampas intuidas del ayer, El cante y los toros, El cante tabernario, El cante, su rito, sus gestos, Los calés, El cante y la sonanta, y El baile*. Sobre este particular, baste recordar, a modo de muestras representativas, «Invocando al duende», «Los petimetres y los flamencos», el tributo ofrendado a Camarón a tenor de su *Recuerdo de Camarón por soleá y Elegía jonda por Camarón de La Isla*, y, claro está, los versos «¡Ay, maíta mía!, / ¿qué es lo que yo tengo? / Como sentía que un perro rabioso / me muerde por dentro» de *La última seguiriya de Camarón* con el fin de enaltecer su estremecedor testimonio en el lecho de muerte. A esta sutil variedad pictórica referida hay que añadir los retratos de sabor lorquiano consagrados a Silverio Franconetti y Antonio Chacón, las ilustraciones ceñidas al cante por seguiriyas del mismo Silverio a Torrijos, el Valiente, y a Canales de noche, Lajas por la madrugada, o la serie «Dos que bien se entienden». Es más, Jorquera y Moreno Galván, armonizando ora la pluma ora el pincel, compartieron exquisitos gustos musicales arraigados en la estética de lo jondo conforme a las voces de Pastora y Tomás Pavón, Antonio Mairena, Manolito el de María, Juan Talega, Manolo Caracol o José Menese. A este último en concreto, artífice de una profunda y trascendente obra discográfica titulada *A Francisco*, en la que el cantaor de la Puebla incluyó por toná la composición de cuño melográfico «Tenías, Francisco Moreno,» bajo la rúbrica autorial de Jorquera, ofrendó el poeta cartagenero, en *Letras del arte jondo*, la sección temática *Para José Menese, la tierra y la sangre*.

Ahora bien, desde este prisma cultural y vivencial compartido, Jorquera y Moreno Galván se apropiaron creativamente del imaginario artístico de dos referentes cardinales de las letras españolas áureas, con los que se sentían identificados, entre citas, guiños y alusiones: Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo. Del autor alcalaíno hay que traer a colación, de entrada, la esencia conceptual de Jorquera en *Siguiurias y toná inspiradas en Miguel de Cervantes* o *Soleares inspiradas en Miguel de Cervantes*. En este último caso, sobresalen, en buena medida, sus apuntes intertextuales, por ejemplo en «Cuando tocan a morir, / vuelvo la espalda y m'escondo, / que de quitarnos la vía / el tiempo se encarga solo», a coplas populares que se transmitieron mediante tradición oral pero también en el plano del discurso escrito gracias a prestigiosos autores mediadores como Miguel de Unamuno y su libro *Del sentimiento trágico de la vida* a partir de la evocación de la letra «Cada vez que considero / que me tengo que morir, / tiendo la capa en el suelo / y no [*sic*; más bien «yo»] me hartó de dormir»; esto es, en una dilatada tradición entre la voz y la palabra que comprende desde la soleá del Zurraque, todavía hoy de manifiesta vigencia, hasta su feliz pervivencia, aunque con híbridas variaciones, en la rumba «Playa del Carmen» del disco *Zyryab*, de Paco de Lucía («Cuando me pongo a pensar / que me tengo que morir / yo tiro una manta al suelo / y me hartó de dormir»).

No menos interés y aroma desprenden las *Bulerías inspiradas en Miguel de Cervantes*, con remembranza del conocido episodio de *El Quijote* (I, 8) sobre los gigantes y los molinos de viento («Estoy tan guillao del seso / que gigantes se me antojan / los molinitos de viento»), las *Malagueñas inspiradas en Miguel de Cervantes*, el *Romance de Ricote morisco*, en un guiño al personaje de *El Quijote* (II, 54, 63 y 65) en «Sobre el valle de Ricote, / la luna en menguante está», decantándose por la crítica social en favor de los desterrados, silenciados y marginados, o las *Letras a tono con la perra vía*, en hermandad con la exposición de óleos *Vida de perros*

de Juana Jorquera, hermana del poeta, y en homenaje a la *ejemplar* novela *El coloquio de los perros*, con alusiones a Cipión y Berganza («Cipión y Berganza fueron / dos perros de mucha fama [...]») pero también al cantante, compositor y escritor Santiago Auserón, Juan Perro.

Finalmente, con el objeto de profundizar aún más, si cabe, en tan luminosa estela cervantina reconocible en el pensamiento estético de Jorquera, especial vuelo atesora, en la sección *Siguiriyas y toná*, la copla «Señalé este día / con piedra muy blanca, / como yo veía que, poquito a poco, / a nera se cambiaba». De hecho, trae a la memoria la costumbre tracia de marcar los días fastos y nefastos, al decir de Plinio, *Naturalis Historia*, VII, 40, 131, Plinio el Joven, *Epistulae*, VI, 11, 3, y Persio, *Saturae*, II, 1, recreada por Cervantes en *El Quijote* («¿Qué hay, Sancho amigo? ¿Podré señalar este día con piedra blanca o con negra?», II, 10), en un motivo anteriormente abordado en *La Galatea* («Junto con esto, confieso que si los amantes señalasen, como en el uso antiguo, con piedras blancas y negras sus tristes o dichosos días, sin duda alguna que serían más los infelices», libro IV).

En contraste, el segundo ingenio áureo mencionado a propósito del sincrético y acrisolado imaginario literario de Jorquera, esto es, Quevedo, tiene acogida en *Siguiriyas y toná inspiradas en Francisco de Quevedo*. Se detecta, en efecto, una cita al soneto de aroma petrarquista «Amor constante más allá de la muerte» («Cerrar podrá mis ojos la postrera sombra»), integrado en el ciclo a Lisi y con filiación respecto a la *Égloga*, III, 9-16 de Garcilaso de la Vega, en concreto, en lo que hace al terceto final («su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado»), si se atiende a la letra «Mi cuerpo en la tierra / polvito será, / y será ceniza que ha de camelarte / toa la eternidá».

Pero no son estos versos los únicos con los que homenajea Jorquera al sabio autor madrileño a la vista de sus *Soleares inspiradas en Francisco de Quevedo* o las *Bulerías y coplas de remate inspiradas en Francisco de Quevedo*. Incluso motivos, subtemas y detalles melográficos precisos de Jorquera, en diálogo con el tercer ciclo, *Salmos, Proverbios, Pasión muy honda* y con el concepto musical de las *Pasiones* de Johann Sebastian Bach como telón de fondo, vienen a entroncar con la tradición salmística penitencial y pasionaria de marcada impronta en el humanista al calor de una de sus principales fuentes de referencia, fray Luis de León, de quien fue editor de su obra en 1631. Por ejemplo, en *Siguiriyas y toná inspiradas en Francisco de Quevedo*, los versos «Se quebraron los puntales / que mi casa sostenían. Cosita ya no terelo / que pueda decir que es mía» evocan, en calidad de hipotexto, los quevedianos «Entré en mi casa; vi que, de cansada, se entregaba a los años por despojos [...]» del *Salmo XVI* «Miré los muros de la patria, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados [...]», de sabor estoico-senequista, al hilo de la Carta XII a Lucilio, y también ovidiano en cuanto a las reminiscencias de *Tristia* (I, II, 23), identificables en *Heráclito cristiano*. Dicho soneto contó, en fin, con una segunda variante en el ciclo de la musa *Polimnia* de *El Parnaso español*, al cuidado editorial de José González de Salas, o lo que es lo mismo, su estadio redaccional definitivo: «Entré en mi casa; vi que, amancillada, / de anciana habitación era despojos [...]».

En resumidas cuentas, estamos ante un volumen valioso y necesario, en sumo grado, en lo que se refiere a la edición analítica de *Letras del arte jondo* de Jorquera por su esmerado tratamiento y estudio pormenorizado. Con todo, con vistas a una futura reedición del libro y sin que las sugerencias formales que voy a proponer a continuación como coda o *cadenza* final constituyan un demérito o desdoro, se hace necesario corregir varias erratas fruto de contados *lapsus calami*, así «cuestiones» y no «custiones» (p. XXXI), al igual que «Lajas» y no «lajas» (p. 44), además de cerrar debidamente la puntuación, verbigracia: «digo.», en vez de «digo» (p. XX), o «2005» cuando «2005.» sería lo correcto (p. XXII, n. 10). A estas indicaciones he de añadir el preceptivo cuidado en la acentuación y signos ortotipográficos a efectos de transcripción rigurosa, según se demuestra en *demos*, siendo preferible *dêmos* (p. XXIV), atendiendo al prístino étimo griego, y la identificación de manera certera de algún que otro personaje en las

ilustraciones que acompañan los versos. Sucede, a modo de botón de muestra, en la imagen de un guitarrista anónimo (p. 53), con firma de Marcos Amorós, que bien podría tratarse de Vicente Amigo. Es más, por último, sería deseable que, con vistas a una reimpresión del volumen, las fotografías no se editasen en blanco y negro sino en color, aunque revierta en el encarecimiento de los costes económicos del libro.

En suma, en la presente reseña analítica ajustada al género académico de reseña-nota crítica, hemos asistido a un recorrido de tonalidad interdisciplinar que ha maridado, al unísono y como si de una nota pedal en *ostinato* se tratase, poesía, música y artes plásticas al trasluz de la estética de lo jondo de Ginés Jorquera. Para ello, he puesto el encuadre prioritario y enfoque central en cuestiones cardinales que atañen a la recepción de modelos áureos tan señeros como Cervantes y Quevedo y otros contemporáneos del fuste estético de los hermanos Machado y Francisco Moreno Galván en el pensamiento creativo de Jorquera, sutil poeta de inspiración jonda. Y es que a su acervo melográfico, con manifiesta predilección e inclinación sensible por las imágenes sonoro-visuales conforme a iconotextos sonoros, podrán acudir, gracias a este volumen, diferentes lectores a efectos de horizonte de expectativas; así, no solo los investigadores, alentados siempre por el inevitable acceso a *Letras del arte jondo* en calidad de fuente primaria con sus estudios preliminares correspondientes, sino también los cantaores actuales y los venideros para dar voz y sentimiento sensorial y sensitivo a sus profundos mensajes ontológicos de aliento poético, traducidos, en clave musical, en universales del sentimiento, como decía Antonio Machado. De esta forma se podrá cumplir, en definitiva, el ideal melográfico tan anhelado por Jorquera al calor y color poético-musical del otro gran Machado, Manuel, cuando el autor sevillano, en la aludida composición «Cualquiera canta un cantar», hubo de dejar testimonio de su cómplice diálogo con su amigo Guillén a propósito de cantares y coplas:

Tal es la gloria, Guillén,
de los que escriben cantares:
oír decir a la gente
que no los ha escrito nadie.

Referencias

- Cruces, C. (2018). *Flamenco. Negro sobre blanco. Investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*. Editorial de la Universidad de Sevilla.
- Escobar, F. J. (2019). Contar la música de un *Pájaro negro*: realidad y ficción en un poema en prosa de Félix Grande. *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie. Intermédialités dans les arts et la littérature de l'Espagne (XX^e et XXI^e siècles)*, 35, 1-23.
- Escobar, F. J. (2020a). *Cuidando el son por ósmosis*: Tejada a la luz de Alberti, Lorca y Falla (con *Coplas del agua* inéditas y un romance *contaminado* por *La mala hierba*). *Boletín de Literatura oral*, 10, 265-288.
- Escobar, F. J. (2020b). Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente). *Cultura, lenguaje y representación*, 24, 25-34.
- Escobar, F. J. y Gallardo, E. J. (2021). Flamenco y divulgación científica: experiencia didáctica de la ruta Sevilla, ciudad flamenca (con pervivencia de M. Machado, Turina y *La Corte de Faraón*). En L. Demeyer, X. Escudero e I. Pouzet Michel (dir.), *Le Flamenco dans tous ses états : de la scène à la page, du pas à l'image* (p. 383-404). Shaker Verlag.

Jorquera, G. (2021). *Letras del cante jondo en el curso de la lírica tradicional hispana*. Ed. Génesis García. Comares.

Martín Cabeza, J. D. (2018). *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*. Editorial de la Universidad de Sevilla.



Autour du Congrès Mondial de Flamenco de l'Institut Cervantes : présentation générale et pistes de réflexion

The World Flamenco Congress of the Cervantes Institute: General Presentation and Lines of Inquiry

Marion LAPCHOUK-ORTEGA³⁵⁹

Université du Littoral Côte d'Opale (ULCO)
mar.lapchouk@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/464>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Compte rendu de l'inauguration du Congrès Mondial de Flamenco qui s'est réuni à Madrid le 29 mars 2021. Pour son trentième anniversaire, l'Institut Cervantes, en partenariat avec Unión flamenca (l'Association d'Artistes Professionnels du Flamenco), a choisi de parier sur la diffusion internationale du flamenco à partir de cinq axes thématiques englobant les principaux enjeux actuels du genre. Pensé comme une plateforme de réflexion globale autour du flamenco, ce Congrès offre l'occasion de s'intéresser à l'atelier Trad. Cant. Flam., atelier de traduction de *letras* engagé au sein du groupe de recherche EHIC.

Mots clés : Congrès Mondial de Flamenco, Institut Cervantes, rythme, chantabilité, traduction

Abstract: Report on the inauguration of the World Flamenco Congress convened in Madrid on March 29, 2021. For its thirtieth anniversary, the Cervantes Institute, in partnership with Unión flamenca (Association of Professional Flamenco Artists), has chosen to focus on the international circulation of flamenco. The topic was addressed in five thematic axes encompassing the main current issues of the genre. Conceived as a platform for global reflection about flamenco, this Congress is an opportunity to look into the Trad. Cant. Flam. workshop, a translation workshop of *letras* engaged within the EHIC research group.

Keywords: World Flamenco Congress, Cervantes Institute, rhythm, singability, translation

³⁵⁹ Marion Lapchouk-Ortega est professeure agrégée d'espagnol dans l'Académie de Toulouse. Elle s'intéresse au versant littéraire du flamenco, et plus particulièrement aux questions d'écriture et de mémoire poétiques. Elle prépare actuellement un mémoire sur la question de la représentabilité du *cante* flamenco dans l'œuvre de Félix Grande. Elle participe par ailleurs à des concours de poésie et de *letras*, et a notamment été publiée aux Éditions du Bord du Lot.

Figure 1 : Cérémonie de présentation du Congrès Mondial de Flamenco (Madrid, le 29/03/21)



© Presentación del Congreso Mundial de Flamenco / EFE

De gauche à droite : Francisco José Arcángel (*cantaor*), Luis García Montero (directeur de l'Institut Cervantes), Carmen Linares (*cantaora*), Marina Heredia (*cantaora*), Rocío Márquez (*cantaora* et commissaire du Congrès), Miguel Marín (directeur artistique).

1. Quand un et un font huit

Dix ans après la tenue du premier Congrès International de Flamenco à Séville (2011), c'est aujourd'hui l'Institut Cervantes qui choisit de parier, à l'occasion de son trentième anniversaire (1991-2021) et du centenaire du Concours de *Cante Jondo* de Grenade (1922-2022), sur la diffusion et la connaissance du flamenco en inaugurant son propre Congrès Mondial de Flamenco³⁶⁰. Deux dates historiques, une célébration mondiale et cinq grands points de rendez-vous : un événement sans précédent et pour ainsi dire à huit temps qui n'est pas sans rappeler, avec un peu d'imagination, le célèbre huitain machadien « Canto a Andalucía »³⁶¹. À ceci près que le Congrès – organisé en collaboration avec Unión Flamenca (l'Association d'Artistes Professionnels du Flamenco) – déborde quant à lui largement le cadre de la géographie andalouse, troquant les huit provinces et leur description contre les quatre coins du monde et leur angle d'étude respectif³⁶². Et pour cause : il se veut le « *catalizador de una cosmovisión del flamenco* »³⁶³ (Rocío Márquez, 14m31s), une plateforme de méditation articulée autour de cinq grandes lignes thématiques distribuées sur les cinq continents en collaboration avec les

360 La cérémonie d'ouverture de ce Congrès est visible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=pa-5OxTouVM>. Toutes les citations suivies d'un minutage sont des propos tirés de cette vidéo (Instituto Cervantes, 2021).

361 « Cádiz, salada claridad ; Granada, / agua oculta que llora. / Romana y mora, Córdoba callada. / Málaga cantaora. / Almería, dorada. / Plateado, Jaén. Huelva, la orilla / de las tres carabelas. / Y Sevilla » (Machado, [1936] 1993).

362 Un exercice de style auquel nous nous sommes prêtée pour l'occasion : « África, don de la palabra. Asia, / aura exótica. / Cosmopolita, América del Norte. / América del Sur, alma en la tabla. / Europa apostora. / Andalucía la introspectiva / tierra de alta cultura. / Y flamenca. »

363 « Catalyseur d'une cosmovision du flamenco ». Pour cette citation et les suivantes : traduction de l'auteure.

principaux festivals, instituts et salles d'exposition du monde pour les deux ans à venir. Les mots (Afrique), le mouvement du corps et la dimension exotique (Asie), la transformation et le futur (Europe), le métissage et la diversité (Amérique du Nord), et le lien entre émotions et professionnalisation (Amérique du Sud) constituent les fils conducteurs d'une réflexion globale à mener sur le flamenco autour d'un certain nombre d'acquis et de systèmes de croyance ancrés dans l'inconscient et l'imaginaire collectifs. Tout l'intérêt de la démarche engagée par le Congrès vise à reprendre, non pas dans une optique historiciste ou commémorative mais dans une perspective critique et (auto)réflexive, l'ensemble des problématiques soulevées par le Concours de *Cante Jondo* de Grenade (la division entre le flamenco dit « pur » et « adultéré », la légitimation du flamenco par les élites culturelles, les conséquences de la professionnalisation du *cante*, le flamenco comme espèce en voie de disparition, etc.). Plutôt que d'apporter des réponses strictement consensuelles, tranchées et définitives, il s'agit par ces questionnements d'interroger et de réactualiser un ensemble d'idées reçues et de préjugés en les analysant de façon diachronique, dans le but d'essayer de comprendre « *de dónde vienen, en qué momentos históricos se han acentuado y adónde nos llevan* »³⁶⁴ (Rocío Márquez, 18m39s).

2. « Du rythme avant toute chose »³⁶⁵

La table ronde s'est centrée sur le premier axe d'étude en introduisant la question du lien étroit entre les mots et le flamenco. Une vaste trajectoire aux intersections et déviations multiples, qui est allée de la revendication machadienne de la poésie populaire à l'adaptation par le *cante* de la poésie dite savante, en passant par l'exercice de la création artistique, les limites expressives du langage et l'idée de la parole désarticulée. Autant de questions qui s'inscrivent non seulement au cœur de la recherche universitaire actuelle mais qui alimentent également la pratique réfléchie et réflexive des artistes sur leur art. De la théorie à la pratique et vice versa, se crée ce que Meschonnic nomme une « pensée du continu » (Meschonnic, 1970) qui a motivé chez les quatre artistes présents un retour d'expérience sur les enjeux ayant présidé au transfert du langage poétique de poètes tels que Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez, Miguel Hernández ou encore Antonio Orihuela, vers un répertoire proprement flamenco. En revenant sur l'importance du rythme constitutif du mot en lui-même, ainsi que de sa diction naturelle et de son articulation dans le *cante*, Arcángel a posé l'une des bases théoriques de l'esthétique flamenca : « *el ritmo del flamenco es la palabra* »³⁶⁶ (42m37s). Logée au cœur de la confluence d'intérêt entre littérature et flamenco, l'historicité de la voix portée par le discours annule l'opposition binaire entre la prose et le vers, l'écriture et l'oralité. Tout est dans le rythme, qui marque aussi bien le temps de l'énonciation que le temps des émotions, tant il vrai que « *hablamos a un ritmo, sentimos a un ritmo, y nos hacemos entender a un ritmo* »³⁶⁷ (Arcángel, 43m21s). Insuffler dès lors à un mot, un paragraphe ou une strophe un rythme qui n'est pas le sien pour le faire entrer dans le *compás*³⁶⁸, revient inévitablement à violenter le texte d'arrivée ou à trahir le texte de départ.

3. Du flamenco à la lettre : le cas de la traduction des *letras*

L'adaptation d'un texte au *cante* rejoint en cela l'exercice de la traduction, toute la difficulté étant de ne pas traduire seulement d'un langage à l'autre ou d'une langue à une autre, mais de veiller au contraire à conserver « [t]out ce qui fait qu'il n'y a pas que le sens des mots »

364 « D'où ils viennent, à quels moments de l'histoire ils se sont accentués et où ils nous mènent ».

365 Reprise du célèbre vers « De la musique avant toute chose » de Paul Verlaine dans son « Art poétique » (1874).

366 « Le rythme du flamenco, c'est le mot ».

367 « Nous parlons à un rythme, nous ressentons à un rythme, et nous nous faisons comprendre à un rythme ».

³⁶⁸ Voir glossaire.

(Meschonnic, 2007, p. 22). Tout acte de traduction, en fonction de l'objectif qu'il vise, « montre d'abord sa représentation du langage, et sa représentation de la chose nommée littérature, ou poésie » (p. 22). Ainsi, contrairement à la plupart des transcriptions et traductions de *coplas* qui ont pu le précéder, l'atelier de traduction engagé au sein du laboratoire de recherche EHIC Trad. Cant. Flam. place quant à lui la notion clé de chantabilité au centre de sa pratique, se faisant à la fois l'écho et le réceptacle de la réflexion sur le va-et-vient incessant entre les mots et le flamenco³⁶⁹. La confrontation de l'écrit à la structure mélodique du *cante* permet alors de penser le rythme comme « une organisation du mouvement de la parole » (Meschonnic, 2007, p. 27) ou comme « une gestuelle du sens » (p. 29). Le rythme ne se résume pas à une affaire d'intensité, d'accents ou de répétitions, il se définit aussi et avant tout par « le rythme prosodique, le récit du récitatif, pas seulement le récit du sens des mots » (p. 29). C'est sur la base de cette logique bidirectionnelle entre le mot et la voix, la théorie et la pratique, que la traduction des *letras* est appelée à se poursuivre dans le chant. Comme le rappelle Arcángel, tout texte devient chantable dès lors qu'il recouvre « *las necesidades mínimas* »³⁷⁰ (41m18s) du *cantaor*, de manière à être suffisamment audible et lisible pour et par celui-ci. C'est en partie le travail réalisé au sein de l'atelier Trad. Cant. Flam. par Chloé Houillon et Maguy Naïmi, accompagnées à la guitare par Claude Worms, et ce que pointe, entre autres, Serge Salaün lorsqu'il se réfère au degré de chantabilité des traductions du *cante* : « Vocaliser en français sur des i ou des u, ou certaines nasales, ne produit sans doute pas le même "effet" que dans l'original. Un chant dramatique risquerait même de changer de nature »³⁷¹.

4. Autour de l'idée d'une chantabilité *durable*

En définitive, l'enjeu ultime qui sous-tend toute réflexion de nature hybride autour de la création de *letras* semble devoir s'ancrer dans une notion de chantabilité *durable*. Ce travail, qu'il soit de l'ordre de l'adaptation intertextuelle, de la composition musicale ou de la traduction interlinguistique, se doit en effet de respecter une charte éthique qui repose avant tout sur le respect d'un ensemble de matières premières qui seront par la suite amenées à être corrélées : dimension populaire des *coplas* et langage poétique savant, forme et sens du texte source et du texte cible... Entre conversion et conservation, il s'agit d'établir la conversation la plus responsable qui soit entre le mot et la voix, mais aussi entre la théorie et la pratique, en trouvant le meilleur équilibre possible sur la base d'un conflit souvent préexistant. Avec, en tout et pour tout, le rythme. Si la *copla* est souvent considérée comme la partition du *cantaor*, c'est au titre du précepte énoncé par Arcángel selon lequel « *el flamenco tiene el ritmo de la palabra* »³⁷² (37m32s). « *Nuestro faro es la palabra* »³⁷³ (43m08s), conclue-t-il ; « *un fardo de palabras* »³⁷⁴, pourrait-on ajouter. Une sorte de « *faro-fardo* » qui est aussi un fardeau comme l'a été, et dans une certaine mesure continue de l'être, l'esprit d'innovation, de rénovation et d'expérimentation propre aux artistes qui explorent le lien entre les mots (écrits, parlés, chantés,

369 Cet atelier, encadré et dirigé par Vinciane Trancart et Anne-Sophie Riegler au sein du Laboratoire EHIC (Espaces Humains et Interactions Culturelles) de l'université de Limoges, a notamment fait l'objet d'une journée d'étude et d'un *workshop* autour de la traduction du chant flamenco les 24 et 25 septembre 2020. L'atelier travaille actuellement sur la traduction de la *Antología del Cante Flamenco* dirigée par Perico el del Lunar (1954/2015). Voir les textes de présentation de cet atelier ainsi que les réalisations de ses membres (enregistrements, transcriptions, traductions et articles), au début de ce numéro 2 de la revue *FLAMME*.

370 « Les besoins minimes ».

371 Citation issue des correspondances électroniques échangées avec Serge Salaün dans le cadre de l'atelier Trad. Cant. Flam., entre 2019 et 2021.

372 « Le flamenco porte en lui le rythme du mot ».

373 « Notre phare, c'est le mot ».

374 « Un ballot de mots ».

tus) et le flamenco, dont le précurseur par excellence reste Enrique Morente (Grenade, 1942 – Madrid, 2010). Mi-phare, mi-fardeau, les mots définissent un flamenco « *de alta cultura* »³⁷⁵ (Luis García Montero, 2008) qui ne s’accommode pour ainsi dire que de textes de « haute couture », faits sur mesure, à l’image de la composition inédite d’une *letra* et de l’élaboration d’une mélodie flamenca hors *palo* (ou style) traditionnel, ou encore de ce que serait, hors frontière, la création *stricto sensu* d’une *copla* flamenca en langue étrangère. Lorsque le sens nous échappe, précisément à l’endroit même où il achoppe, l’enjeu consiste à trouver des alternatives et à opérer des choix, dont les plus porteurs font précisément aujourd’hui du flamenco un gage d’avenir. Tant et si bien que nous serions tentée de conclure avec Meschonnic qu’au fond « [i]l n’y a pas de problème de traduction. Il n’y a pas d’intraduisible. Il y a seulement le problème de la théorie du langage qui est à l’œuvre dans l’acte de traduire, qu’on le sache ou non » (2007, p. 22).

Références

- Instituto Cervantes. (2021). *Presentación del Congreso Mundial de Flamenco del Instituto Cervantes*. <https://www.youtube.com/watch?v=pa-5OxTouVM>
- Machado, M. ([1936] 1993). « Canto a Andalucía ». Dans Fernández Ferrer, A. (Ed.). *Poesías Completas*. Renacimiento.
- Meschonnic, H. (1970). *Pour la poétique*. Gallimard.
- Meschonnic, H. (2007). L’enjeu du traduire est de transformer toute la théorie du langage. *Équivalences*, 34(1-2), 21-29. https://www.persee.fr/doc/equiv_0751-9532_2007_num_34_1_1316
- Perico el del Lunar (Dir.) (2015 [1960]). *Antología del Cante Flamenco*. Hispavox. https://www.youtube.com/watch?v=IY74hhJnNY&list=OLAK5uy_mk0U5sfIdNHHDtfWLjIXOf-fb4CKtC_Q0&index=1

375 « De haute culture ».

Annexes

Appendices



Annexes du livre de Claude Worms, *Une introduction musicale au flamenco*

Claude Worms³⁷⁶
claude.worms@wanadoo.fr

Une introduction musicale au flamenco



Claude Worms

Collection Espaces Humains



³⁷⁶ Licencié en histoire et en philosophie. Étudie la guitare flamenca avec José Peña, Pedro del Lunar, Manuel Cano et Víctor Monge « Serranito ». Auteur d'une cinquantaine d'ouvrages sur la guitare flamenca (méthodes, transcriptions et compositions) et d'une *Introduction musicale au flamenco* (2021). Il a enseigné la guitare flamenca dans de nombreux stages (festivals de guitare et conservatoires) et à l'école ATLA (Paris) et présenté des conférences sur l'histoire et l'esthétique du *cante* et du *toque* en France et en Espagne (Séville, Morón de la Frontera, Lebrija).



Université
de Limoges

Les annexes téléchargeables ci-dessous renvoient au livre de Claude Worms, *Une introduction musicale au flamenco*, publié par les Presses Universitaires de Limoges dans la collection « Espaces Humains » (2021) — <http://www.pulim.unilim.fr/index.php/notre-catalogue/fiche-detaillee?task=view&id=971>

On y trouvera tous les exemples musicaux (partitions et audios, ou audios seuls) ainsi qu'une anthologie de 420 *cantes* du répertoire traditionnel.

Nous remercions le Théâtre Bernadette Lafont de Nîmes, l'UFR Langues, Arts et Musique de l'Université d'Évry et le laboratoire EHC (Espaces Humains et Interactions Culturelles) de l'Université de Limoges pour leur participation au financement de l'édition de cet ouvrage imprimé.

- Exemples musicaux
 - Table des exemples musicaux - PDF
 - Enregistrements - ZIP
 - Partitions - PDF
- Anthologie de *cantes*
 - Programme anthologie de *cantes* - PDF
 - Anthologie de *cantes* (enregistrements) - ZIP

Œuvres

Artworks



De chairs et de forces : traduire au-delà de la langue

On Body and Strength: Translating Beyond Language

Olivia PIERRUGUES³⁷⁷

ILCEA4-CERHIS, Université Grenoble Alpes / Universidad de Sevilla
<http://www.olivia-pierrugues.com>
olivia.pierrugues@univ-grenoble-alpes.fr

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/539>

DOI : 10.25965/flamme.539

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

Résumé : Ces quelques notes en guise d'invitation à l'observation, afin de présenter la série de photographies et de textes dont sont extraites les images qui suivent, représentant des figures chanteuses et danseuses de flamenco au moment de la performance. Plus que d'une opération de traduction d'un texte source à un texte cible, il est question d'ouverture et de circulation de sens et d'affects entre corps, image et texte.

Mots clés : corps, flamenco, photographie, traduction intersémiotique, lien texte-image

Abstract: These few notes were conceived as an invitation to contemplate a series of photographs and texts, representing flamenco singing and dancing figures caught in performance. Rather than an operation of translation from source text to target text, it is all about openness and circulation of meanings and affects between body, image and text.

Keywords: body, flamenco, photography, intersemiotic translation, text-image relation

³⁷⁷ Olivia Pierrugues est photographe et doctorante en Études Hispaniques en cotutelle entre les Universités de Grenoble et de Séville. Diplômée de l'École Nationale Supérieure de la Photographie d'Arles, elle a vécu en France, en Espagne et en Argentine où ses travaux ont été exposés, publiés, lus et projetés. Elle vit et travaille entre Séville et Grenoble, où elle a obtenu un contrat doctoral pour écrire sa thèse sur les corps chanteurs flamencos.

Ces sept images sont extraites d'une série³⁷⁸ de photographies et de textes réalisée à la suite de plusieurs éditions du festival Arte Flamenco de Mont-de-Marsan (2015-2019), qui s'intéresse aux figures chanteuses et danseuses de flamenco, avec l'objectif de rendre visibles et lisibles certains états de corps en situations limites, ici entre la prise de pouvoir et le lâcher prise. Elle entre en résonance avec mes travaux antérieurs menés au sein des univers de la boxe, la lutte ou la taumachie, qui gravitent, à travers le mot et l'image, autour de préoccupations liées aux rapports de chairs et de forces.

Depuis 2016, cette recherche photographique alimente la préparation de ma thèse en cours sur la figure *cantaora* qui, par la confrontation d'archives vivantes (lors de performances en direct), visuelles (photographiques et audiovisuelles) et verbales (littérature théorique, journalistique, biographique, poétique), interroge l'interface entre corps, image, parole et musique, grâce à une méthodologie interdisciplinaire utilisant l'histoire, l'anthropologie et la sémiotique. Ces allers et retours entre différents systèmes signifiants rappellent les différentes actions incluses étymologiquement dans l'opération de « traduction » : passer, transposer, conduire d'une langue à une autre, mais cette fois au-delà du linguistique. Elle correspond ici à la troisième forme de traduction analysée par Roman Jakobson, la traduction intersémiotique, ou « transmutation », qu'il définit comme « l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques » (Jakobson, 1963, p. 79), qu'ils soient iconiques, plastiques, sonores ou corporels.

Le *cante* est déjà par définition un acte intersémiotique, dans la mesure où il met en jeu et en scène le corps, la parole et le musical et mobilise les deux canaux visuel et auditif dans des relations qui, en un sens, relèvent déjà de la traduction : ainsi lorsque le geste co-verbal devient référentiel et traduit un élément de la *letra* (qu'il soit déictique, pour renvoyer à un interlocuteur ou une situation d'énonciation, ou illustratif, lorsqu'il crée une forme dans l'air, qui « traduirait » par exemple l'adjectif « *grande* ») ; lorsqu'un geste se substitue à un ou plusieurs mots (cas du geste extra-linguistique, comme les mains jointes ou la tête en avant pour remercier) ; lorsque les mimiques « trahissent » sur le visage une émotion feinte ou ressentie, verbalisée ou non dans la *letra* ; ou encore lorsque le rythme ou l'intensité d'un geste de scansion traduit le rythme ou l'intensité musicale d'un *palo* ou d'un *cante* particuliers.

Une histoire de croisements, de déplacements, de transformations, que nous retrouvons intensifiée lorsque le corps est représenté, mis en image ou en mots, et qu'au débat sur la traduction visuelle ou textuelle du corps peut venir se mêler celui sur la traduction texte-image. De par leur statut de « représentation », l'image visuelle comme l'image textuelle viennent se mettre « à la place de », « traduire » une présence référente elle-même déjà passée au crible du filtre traducteur perceptif lors de la vision directe, ou à celui de la lecture du texte et de l'image, qui peut aussi être considérée comme une opération de traduction.

Entre ces sept images visuelles et textuelles, il est question d'ouverture et de circulation plus que d'une opération de traduction d'un texte source à un texte cible, puisque les langages visuels du corps et de l'image ne possèdent ni le caractère conventionnel ni le caractère arbitraire des systèmes linguistiques. Ainsi quelques opérations d'*intertraduction* possibles, faisant circuler sens et affects : les états de corps visibles peuvent se lire comme les métaphores d'états psychiques invisibles, qu'il s'agisse d'émotions comme la rage, ou de sentiments comme l'abandon, les forces meuvent les formes, ou se transforment en formes, selon une tradition théorique et figurative qui depuis l'Antiquité, « [semble asservir] la représentation du corps

378 Série visible sur <<http://www.olivia-pierrugues.com/>> sous le titre « Exorcismes particuliers » ou dans la section « Festival Arte Flamenco 2015-2018 » pour sa version augmentée. Son titre est issu du « Premier Manifeste du Théâtre de la Cruauté » d'Antonin Artaud, paru pour la première fois en 1932 dans la *Nouvelle Revue Française*.

[...] à celle du sujet, de ses émotions et de ses sentiments » (Toublet, 2014) ; les images textuelles peuvent se lire comme la traduction plastique des figures corporelles adjacentes, figures de mots se dressant dans la même direction, se détachant dans les mêmes proportions et sur un même fond noir, invitant le lecteur-spectateur à la recherche de signes plastiques saillants, de syntagmes visuels concordants, tout comme elles peuvent en être, à un autre niveau sémantique, la traduction linguistique, que ce soit sur le mode de l'illustration, du titre ou de la légende ; mais ce serait sans compter sur l'intention première à l'origine de la rédaction de ces textes, qui cherchait à traduire en *ekphrasis* des figures visuelles imaginaires, issues du souvenir, du rêve ou d'œuvres existantes restées hors-cadre, qui même en déplaçant le possible texte-source hors de la vision, respecte l'analogie psychique.

Ces quelques notes en guise d'invitation à l'observation et à la réflexion, destinées à réactiver nos interrogations sur les relations entre le visible et le lisible, sur notre rapport au réel et aux œuvres qui le traduisent ainsi que sur le processus même de traduction, tout en justifiant la pertinence d'une complémentarité de la recherche universitaire et du processus créatif.

Références

- Jakobson, R. (1963). Aspects linguistiques de la traduction (1959). *Essais de linguistique générale* (trad. Nicolas Ruwet). Éditions de Minuit.
- Toublet, C. (2014). Le corps comme signe. *Acta fabula*, vol.15, n° 5, « Corpora corporis ». <http://www.fabula.org/acta/document5916.php>

Glossaire

Glossary



Glossaire

Glossary

Atelier Trad. Cant. Flam.

trad.cant.flam@gmail.com

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/572>

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

- *Aficionado, a* : « aficionado, aficionada : amateur d'un art, d'un sport, etc. Le terme s'emploie en particulier pour le flamenco et la corrida » (Leblon, 1995, p. 153).
- *Alegría* : « chant festif de la famille des *Cantiñas* dont la mélodie et l'accompagnement se basent sur la tonalité de do Majeur (accord de DoM — tonique — et Sol 7° — dominante). Rythmiquement, ce chant est articulé sur le *compás* de la *soleá* joué par l'accompagnement avec un tempo légèrement plus rapide ($\approx 152-160$) » (García Plata-Gómez, 2000, p. 412).
- *Baile* : « au sens large, le fait de danser dans le style flamenco (*bailaor, bailaora*). L'expression "*baile por*" désigne une chorégraphie associée à un *palo* (exemple : *baile por alegría*) » (Worms, 2021, p. 329).
- *Bailaor, a* : voir *baile*.
- *Bulería* : « chant festif de la famille de la *soleá* (mêmes modes de La ou de Mi, soit *por medio* ou *por arriba*, pour la mélodie et l'accompagnement) qui s'articule sur le *compás de soleá* avec un tempo plus rapide ($\approx 184-192$) » (García Plata-Gómez, 2000, p. 412).
- *Cantaor, a* : voir *cante*
- *Cante* : « au sens large, le fait de chanter dans le style flamenco (*cantaor, cantaora*). L'expression "*cante de*" désigne une composition mélodique, sous forme de "modèle mélodique" (Bernard Lortat-Jacob), attribuée à un *cantaor*-compositeur ou assignée à un "territoire flamenco". Un "*cante de*" n'est jamais associé à un texte spécifique. Chaque *cante* est clos sur lui-même et n'appelle ni développement ni reprise. Le *cantaor* construit chaque pièce vocale en série de *cantes* juxtaposés, en ordre et en nombre aléatoire » (Worms, 2021, p. 329).
- Chantabilité : « capacité à pouvoir être chanté » (« Chantabilité, nom », 2021). « qualité de ce qui peut être chanté » (« Définition "Chantabilité" », 2021). D'un point de vue fonctionnel, il s'agit du fait qu'un texte et une musique soient adaptés l'un à l'autre, de manière à ce que ce texte puisse être chanté sur ladite musique. Une traduction de la

définition de « *singability* » donnée par Franzon pourrait être « unité musico-verbale entre le texte et la composition musicale » (Franzon, 2008, p. 373). voir *Singability*.

- *Compás* : « Mode rythmique. Avec la tonalité et son harmonisation, le *compás* est l'une des règles fondamentales définissant certains *palos* (*palos a compás*). Si le cycle métrique de chaque *compás* est immuable (8 ou 12 temps, pouvant être divisés en « *medios compases* »), la plupart des *compases* comporte plusieurs systèmes d'accentuations rythmiques. Le *cante*, le *toque* et le *baile* introduisent dans le *compás* "standard" externe, marqué par les *palmas* de base, d'autres systèmes d'accentuations engendrant des superpositions ternaire / binaire (exemples typiques : *bulerías* pour les *compases* de 12 temps ; *tanguillos* pour les *compases* de 8 temps). Il est fréquent d'étendre la notion de *compás* à des choix de *tempo*, d'ailleurs assez lâches (autour des trois pôles lent / médium / rapide) et à des carrures harmoniques obligées, voire à des connotations émotionnelles. » (Worms, 2021, p. 329).
- *Copla* : « strophe destinée à être chantée (en général, de trois à cinq vers). À l'image des *cantes*, les *coplas* sont de courts poèmes clos sur eux-mêmes. À l'exception des *romances*, une série de *cantes* implique donc une série aléatoire de *coplas* sans aucune continuité narrative » (Worms, 2021, p. 330).
- *Fandango* ou *fandango natural* : « chant libre dont la mélodie et l'accompagnement se basent sur le mode dorien de Mi ou de La. Ce chant d'origine folklorique fut intégré au flamenco à l'époque des cafés-chantants. Il existe de nos jours de nombreuses variantes mélodiques de *fandangos* dues à de grands interprètes (Caracol, El Gloria, Juan El de la Vara, Antonio El de la Calzá, etc.) qui ont marqué ce type de chant de leur empreinte personnelle » (García Plata-Gómez, 2000, p. 414).
- *Jaleo* : « ensemble des encouragements verbaux (*¡Olé!*, etc.) adressés par les spectateurs aux artistes au cours d'une performance flamenca. Dans un tout autre sens, le terme désigne des airs à danser en vogue à la fin du XIX^e siècle, dont certains sont à l'origine de *bulerías*, *cantiñas*, *jaleos extremeños* et *soleares* » (Worms, 2021, p. 330).
- *Lalie* : terme proposé par Bernard Leblon pour définir les « interjections ou suite de syllabes sans signification, utilisées dans le chant flamenco pour leur fonction sonore et rythmique. En espagnol "*lalia*" ou "*glosolalia*" ». Pour plus de précisions, voir (Leblon, 1995, p. 56-57 et 158).
- *Letra* : terme qui désigne la *copla* littéraire, autrement dit les paroles, le texte d'un chant flamenco.
- *Palmas* : « accompagnement rythmique par des frappes des paumes des deux mains » (Worms, 2021, p. 331).
- *Palo* : « Forme du répertoire flamenco traditionnel définie par une ou plusieurs tonalités (modes "flamenco", majeur ou mineur + tonique), la couleur sonore engendrée par leur harmonisation sur la guitare et un *compás* (pour les *palos* qui en sont pourvus). Chaque *palo* possède un répertoire de "*cantes de*" spécifiques et est souvent associé à une gamme d'états émotionnels autour de quelques pôles assez lâches (tragique, triste, élégiaque, gai, festif, etc.) » (Worms, 2021, p. 331).

- *Singability* : « *the quality of being singable* » (« *Singability* », 2000). *From a functional point of view*, « *a musico-verbal fit of a text to music* » (Franzon, 2008, p. 373).
- *Soleá* : « type de chant mélismatique et dramatique fondé sur le mode de La ou de Mi (mélodie et accompagnement) dont il existe de nombreuses variantes mélodiques et interprétatives fixées par les grands maîtres du passé. Dans sa conduite rythmique, le chant s'articule sur le *compás* joué par l'accompagnement. Le *compás de soleá* se compose de douze unités à la croche réparties en cinq temps non-isochrones (2 temps ternaires et 3 temps binaires) avec un départ en anacrouse. Contrairement au *compás de seguiriya*, le tempo plus rapide de la *soleá* (≈ 116) oblige les musiciens, dans la pratique, à décomposer les douze unités de la période rythmique » (García Plata-Gómez, 2000, p. 418-419).
- *Tango* : « chant festif qui se base musicalement sur le mode de La (mélodie et accompagnement) et dont le rythme binaire (4x4 que les musiciens flamencos, dans la pratique, décomposent généralement en 8 unités à la croche) a permis l'intégration au répertoire flamenco de nombreux chants provenant de divers horizons géo-culturels (tempo ≈ 152) » (García Plata-Gómez, 2000, p. 419).
- *Taranta* : « chant libre de la famille des *cantes de las minas*, dont la mélodie et l'accompagnement se fondent sur le mode dorien de Fa#Majeur. La *taranta* est, à l'origine, un chant du folklore minier intégré au répertoire flamenco à l'époque des cafés-chantants. Don Antonio Chacón, grand interprète de ce style, en fixa par l'enregistrement discographique les canons interprétatifs et mélodiques » (García Plata-Gómez, 2000, p. 419).
- *Tercio* : « période mélodique d'un *cante*, correspondant en général à un (plus rarement à deux) vers d'une *copla* » (Worms, 2021, p. 332).
- *Tocaor, a* : voir *toque*
- *Toque* : « au sens large, le fait de jouer de la guitare dans le style flamenco (*tocaor, tocaora*). L'expression "*toque por*" désigne une composition pour guitare selon les règles d'un *palo* (exemple : *toque por soleá*) » (Worms, 2021, p. 332).

Références

Chantabilité, nom. (2021). Dans *Cordial*. Synapse Développement.
<https://www.cordial.fr/dictionnaire/definition/chantabilit%C3%A9.php>

Définition « Chantabilité ». (2021). Dans Y. Bigot (Éd.), *TV5MONDE Dictionnaire « Découvrir le français »*. TV5MONDE.
<https://langue-francaise.tv5monde.com/decouvrir/dictionnaire/c/chantabilite>

Franzon, J. (2008). Choices in Song Translation. *The Translator*, 14(2), 373-399.
<https://doi.org/10.1080/13556509.2008.10799263>

García Plata-Gómez, M. (2000). *Le Flamenco contemporain entre tradition et évolution. Camarón de la Isla (1969-1992)* [Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3].
https://www.academia.edu/35079425/Le_flamenco_contemporain_entre_tradition_et_%C3%A9volution_Camar%C3%B3n_de_la_Isla_1969-1992_

Leblon, B. (1995). *Flamenco*. Cité de la musique.

Singability. (2000). Dans *Sensagent : Encyclopédie en ligne, Thesaurus, dictionnaire de définitions et plus*. Le Parisien. <http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/singability/en-en/>

Worms, C. (2021). *Une introduction musicale au flamenco*. PULIM.