



Les autoréférences dans les *coplas* flamencas : le flamenco cité par lui-même¹

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

Chloé HOUILLON²

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

¹ 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.

² 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-même³.

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 soleá⁴.*

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 comme si le

³ 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.

⁴ 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.

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'origine⁵.

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*⁶.

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'initiés 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* flamencas⁷, 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 flamenco

5 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.

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

7 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.

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*⁸ – 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*⁹. 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*¹⁰

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.

8 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.

9 Voir l’annexe n°2, *coplas* 1 à 7.

10 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 »¹¹ 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.

¹¹ 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 figement¹² plus important qu'un nom commun ce qui lui permet d'identifier un individu dans sa singularité. Il en est ainsi de nos noms¹³ 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 re-création. 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'identique¹⁴. 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 majuscule¹⁵, que ne possèdent pas les strophes écrites en espagnol¹⁶. 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 d'un mode, alors que, par ailleurs, on dira « *Interpretamos la quinta sinfonía de Beethoven* », identifiant ainsi une œuvre bien précise¹⁷.

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

13 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).

14 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.

15 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).

16 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 el Gallo / 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 ».

17 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*

• 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 inscription¹⁸ 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 reconnaissable¹⁹.

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 artistique²⁰.

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, 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.

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 ».

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

19 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).

20 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.

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 expérience²¹. 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'artiste²².

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 contestable²³. 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 propriétés²⁴.

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 spectateur passif, qui en saisirait immédiatement la teneur esthétique. L'appréciation esthétique

21 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).

22 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).

23 « 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).

24 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).

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*²⁵.

● 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'œuvre²⁶, 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.

25 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.

26 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.
- Jouliá, 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 explorer²⁷ et un bilan concernant ces autoréférences, par ordre chronologique²⁸ :

- *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,

²⁷ 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.

²⁸ 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 chronologique²⁹.

/	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 mi- neurs.
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 (ro- mera)</i> Chaqueta, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : la <i>romera</i> est également un <i>cante</i> de la fami- lle des <i>cantiñas</i> , au même titre que le <i>mirabrás</i> et se ca- ractérise par sa tonalité ma- jeure, 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 ¡olé !</i>	<i>La Calle de Alcalá (caracoles)</i> Niño de Almadén, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : mais de ma- nière 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 Cái pasa por barrio Santa María y tu veras los gitanos como se bailan por alegrías</i>	<i>Tangos flamencos (tangos)</i> Pe- ricon de Cádiz, Perico el del Lunar, 1958.	- Nom de <i>palo</i> : le tango est un <i>palo</i> flamenco plutôt festif, ca- ractérisé par un <i>compás</i> de quatre temps. - Référence à la manière de pratiquer le flamenco : le fla- menco est un art à la fois pro- fessionnel et familial. Il se pra- tique ainsi sur scène mais éga- lement lors des fêtes familiales. Ici, cette <i>letra</i> fait référence aux pratiques des gitans habi- tant le quartier de Santa María à Cádiz.
5	<i>De los verdiales vengo Vengo de echarme una novia</i>	<i>Vengo de los verdiales (ver- diales)</i> Bernardo el de los Lobitos, Pe- ricon 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 ori- ginaire de Málaga.
6	<i>Carmona tiene una fuente con catorce o quince cañas con un letrero que dice: ¡Viva el polo de Tobalo !</i>	<i>Carmona tiene una fuente (polo)</i> Niño de Almadén, 1958.	- Nom de <i>cante</i> : le <i>polo</i> est un <i>cante</i> relatif à la <i>soleá</i> . Il pos- sède ainsi le même mode et le même <i>compás</i> .

²⁹ Voir note précédente.

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 siguiiriya</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>siguiiriya</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</i> <i>yo he visto San Juan de Dios</i> <i>la palmera hacer compás</i> <i>cuando escuchaban Aurelio</i> <i>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 alegrias</p> <p>Toa la via a cantaré Por Malaguaña y por tiento Toa la via a cantarè En memoria del maestro Que pa siempre Se lo fue</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>

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 (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 palo 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 (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 palo 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	<p><i>La guitarra está borracha</i> <i>el que la toca también</i> <i>y los que tocan las palmas</i> <i>no se pueden mantener</i></p>	<p><i>De Belon (bulería)</i> Tomasa la Macanita, CD de 2001, « La luna de Tomasa ».</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Vocabulaire propre au flamenco : ici <i>palmas</i> ne désigne pas des « applaudissements »

			<p>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>
--	--	--	---