

LE FLAMENCO ENTRE MUSIQUE POPULAIRE ET MUSIQUE SAVANTE

Claude LE BIGOT

(Les Musicales de Redon. 7^e édition 11/07/2019)

Quiconque est allé en Espagne a pu ou a dû assister à un spectacle de flamenco au cours d'un voyage ou d'un séjour. Mais qu'a-t-il vu ? Un tablao de bon aloi ou une chorégraphie plus élaborée ou encore un entre-deux qui tenait plus du spectacle *agitanado* que d'un authentique spectacle de flamenco. En supposant qu'il ne s'agissait pas d'une revue pour touristes, comme il y en a tant et qui mélange folklore andalou et musique gitane dans un ensemble racoleur, qu'a véritablement consommé notre voyageur, qui faute de repère s'est laissé porter par son plaisir et son goût plus que par la connaissance d'une culture profondément enracinée dans le terroir andalou? Or le flamenco s'exporte bien et sur place, il prend des saveurs particulières, surtout lorsqu'il est partagé par un public d'*aficionados*. Mais il faut savoir que tous les andalous ne sont pas des inconditionnels du flamenco et que les tablaos madrilènes sont aussi de nature à satisfaire les esprits les plus exigeants. Mon intervention se propose d'offrir quelques repères non pour faire de vous des experts en flamencologie, mais pour disposer d'un petit bagage intellectuel qui dans le meilleur des cas vous aidera à choisir un spectacle en connaissance de causes. On peut distinguer 3 types de spectacle: le *tablao*, sorte de cabaret qui dispose d'une estrade ou d'une scène (le mot *tablas* signifie "planches") où les artistes enchaînent les séquences sans mise en scène particulière, mais qui réunit les danseurs (*bailaores*), les chanteurs (*cantaores*) et les musiciens (*tocaors*) à la guitare essentiellement. C'est dans ce cadre que l'on est au plus près de ce qui fut à l'origine une danse gitane andalouse, dont la tradition survit d'une façon quelque peu édulcorée dans les grottes (*cuevas*) du Sacromonte à Grenade. Mais le flamenco, qui est à l'origine une musique populaire gitano-andalouse a servi de support à des chorégraphies très élaborées en réinvestissant des musiques savantes comme celle de Manuel de Falla ou d'Albéniz. Cela donne lieu au ballet flamenco dont les danseurs sont avant tout des *bailarines* (danseurs classiques). Le point d'incandescence du genre correspond au moment où Antonio Gades est devenu le directeur artistique du Ballet Nacional de España de 1978 à 1980. La mise en scène de *L'Amour sorcier* et du *Tricorne (el Sombrero de tres picos)* ont inscrit dans le panorama artistique espagnol de remarquables réalisations qui ont donné au flamenco un prolongement absolument novateur. La 3^{ème} voie dont je parlerai pourrait être qualifiée faute de désignation plus précise de spectacle flamenco hybride (au sens biologique du terme) qui emprunte ses caractéristiques aux 2 types précédents. Une compagnie travaille à partir d'une musique savante et greffe sur ce canevas des séquences flamencas où alternent chants, solos d'instruments et danses. Les séquences tirent le spectacle vers sa structure traditionnelle alors que sa base mélodique appartient au répertoire savant. La prestation de ce soir appelée *Noche en Sevilla* s'inscrit dans cette voie, qui entend faire cohabiter culture flamenca d'inspiration gitano-andalouse (incarnée par la petite troupe d'Helena Cueto ou *cuadro flamenco*) et les harmonies classiques soutenues par la musique du Quatuor Velasquez. Cette initiative intéressante, à la recherche d'une pureté gestuelle sans débordement est un spectacle hybride qui renoue avec la sobriété des grands maîtres, respectueuse des spécificités de la danse gitano-andalouse, mais ouverte sur des arrangements modernes, un art capable d'unir l'élégance et la passion sans que ni l'un ni l'autre ne perde de sa

saveur. Avant d'approfondir ces 3 voies empruntées par la danse flamenca, je donnerai quelques repères pour une brève histoire du flamenco.

1. Une très brève histoire du flamenco

Le flamenco est comme un monstre marin par ses origines mystérieuses - même si l'on y décèle des influences orientales- et par ses ramifications stylistiques tant il existe une multitude de modalités, festives, légères, ou solennelles qu'on appelle *palos* (genre musico-chorégraphiques) : *caña*, *seguiriya*, *soleá*, *martinete*, *bulería*, *fandango*, *garrotín*, ... plus de 50). Ce vaste patrimoine est d'autant plus déroutant qu'il a traversé les siècles par transmission orale, sans note de musique, ni fixation des textes. C'est dans la première moitié du XIX^e siècle qu'émerge en associant le chant et la danse selon une technique suffisamment élaborée le flamenco. Il était avant cette date l'apanage des populations gitanes qui habitaient la Basse Andalousie, dans le triangle Jérez de la Frontera, Séville, Cadix. Le chant était alors accompagné par les violons, les bandolines (petite guitare à fond plat et 4 cordes doubles) et les tambourins (*panderetas*). Ce n'est que plus tard qu'aura lieu un moment décisif: la rencontre du *cante* des gitans et la guitare classique espagnole. On assiste parallèlement à la naissance d'un chant *a capella* (en espagnol on dit *a palo seco*) au timbre rocailleux et dominé par la tristesse qu'on appellera le *cante jondo* (chant profond). Les premiers chants de ce type sont des *coplas* (strophes poétiques) improvisées, issues du folklore et "sont chantés selon un lyrisme de la douleur lié aux vicissitudes de l'amour ou aux aspects les plus tragiques de l'existence, tels les décès, les persécutions, la misère" (Arnaud-Bestieu, p. 27).

C'est à Séville en 1847 qu'ouvre le premier *café cantante* (cabaret) dont la formule devait connaître un succès considérable. C'est l'ancêtre du *tablaó* tel que nous le connaissons aujourd'hui avec une estrade où se déroule le spectacle qui enchaîne des séquences instrumentales (avec les *tocaores*), les coplas chantées par des hommes ou des femmes (*cantaores*) et les danseurs et danseuses qui évoluent individuellement, en couples ou en groupes, bien que la danse flamenca ne soit pas à proprement parler une danse de couple. La danse déroule ses séquences plastiques et percussives selon le rythme propre à chaque *palo*. C'est à l'époque des *cafés cantantes* que le flamenco se codifie et en même temps commence à se professionnaliser. Il quitte la sphère familiale et privée où le maintenaient les gitans. La guitare devient l'instrument par excellence du *cuadro flamenco*, la danse (el baile) développe ses spécificités rythmiques et plastiques, selon les *palos*. Les grandes figures de cette première période sont Silverio Franconetti (1831-1899), Antonio Chacón (1869-1929), Manuel Torres, Tomás Pavón. Chez les femmes, s'impose la figure de Pastora Pavón (dite Niña de los Peines https://www.youtube.com/watch?v=cPdI9_JCW2Y).

Emporté par les effets de la commercialisation du spectacle, le flamenco subit une perte d'authenticité et c'est par réaction face à cette dégradation que le musicien Manuel de Falla et le poète Federico García Lorca proposent un concours de *Cante jondo* à Grenade en 1922. Leur intention est de réactiver la période des origines et l'interprétation sans fioritures excessives, le flamenco courant toujours le risque de tomber dans le tape-à-l'œil ou le clinquant de la passion gitane (# *cante agitanado*).

- L'âge d'or de tablaos madrilènes

L'après-guerre civile est une période peu propice pour les artistes de flamenco, plus ou moins récupérés pour les fêtes privées de *señoritos* et des familles aisées, qui furent tout sauf des mécènes, les artistes étant le plus souvent rémunérés au chapeau. Il faut attendre l'essor des *tablaos* madrilènes à partir des années 60 pour recréer une véritable *afición* flamenca. On doit ce renouveau aux efforts déployés par un artiste de grand talent, Antonio Mairena, doublé d'un grand organisateur décidé à arracher le flamenco aux antres sordides où les circonstances socio-historiques l'avaient contraint à se réfugier. Il fut à l'origine des premiers *tablaos* madrilènes: El Corral de la Morería, le Zambra, El Duende etc. Mais aussi des festivals d'été qui devinrent la principale tribune du flamenco, qui garantissaient des revenus dignes de leur art aux professionnels du chant, de la guitare et de la danse. Antonio Mairena fut un authentique découvreur de talents, capable de dénicher des airs inédits dont il se servait aussi pour enrichir son propre répertoire. En quarante ans de carrière, une douzaine de guitaristes travaillèrent à ses côtés parmi lesquels Melchor de Marchena, Paco de Lucía et bien d'autres. Le Zambra compta aussi parmi les *tablaos* madrilènes célèbres, et fut fréquenté par la fine fleur du flamenco dont les interprètes assurèrent la renommée et conquièrent leurs lettres de noblesse en gagnant le respect d'un public de plus en plus exigeant. C'est au Zambra que se fit connaître Juan Varea (1908-1985) dès son ouverture en 1954, suivi d'une pléiade de jeunes artistes qui allaient grossir les rangs de la génération des années 60: José Menese, Enrique Morente, Miguel Vargas et Chaquetón.

(Antonio Mairena interprétant une *soleá* : <https://www.youtube.com/watch?v=KqOSPmE81oo>)

Je ne peux m'empêcher de citer ce haut lieu de l'art flamenco qu'est encore aujourd'hui à Madrid le Corral de la Morería, un peu devenu le rendez-vous de la *jet set*, mais qui a vu défiler sur son estrade ce que le XX^e siècle a produit de plus éblouissant depuis la grande Carmen Amaya à Antonio Gades, ainsi que les jeunes vedettes actuelles telles Mario Flores ou Belén López.

Actuación de Belén López en Casa Patas (Madrid), acompañada por Pedro Jiménez y Saúl Quirós al cante, Juan Jiménez y Carlos Jiménez al toque, y El Chispas en percusión. Dans un **zapateado** très percutant
3 de Junio de 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=4hbhkiWSX-Q>

2. Les instruments

La guitare, quelque peu passée de mode dans l'Europe de la première moitié du XVIII^e siècle, continue à jouir en Espagne d'un véritable engouement. Elle est l'instrument de musique espagnole par excellence. Au Moyen Age, on parle de *vihuela*; c'est elle qui donnera naissance à la guitare classique. La guitare flamenca est très proche du modèle classique, mais elle a un son plus métallique que la guitare classique et un volume sonore plus ample; elle possède 6 cordes avec une caisse plus petite que la guitare classique. L'instrumentiste peut utiliser un capodastre (*la cejilla*) pour adapter les tonalités à la tessiture de voix du *cantaor*. A l'origine, la guitare ne servait que d'accompagnement, mais il arrive que la voix des chanteurs ou le *zapateado* des danseurs couvrent le son de la guitare. Les luthiers (*guitareros*) ont alors été conduits à construire des guitares à forte sonorité, permettant un toucher (*un toque*) plus puissant, encore en usage aujourd'hui, ce qui la rend un peu différente de la guitare classique. Parmi les guitaristes les plus connus; on cite souvent Paco de Lucía (Francisco Sánchez Gómez de son vrai nom). Par la richesse de son jeu, il a contribué à populariser le flamenco en l'ouvrant à d'autres influences extérieures.

Paco de Lucía et Camarón de la Isla (canta por bulerías)

<https://www.youtube.com/watch?v=y9w7Th3JPvo>

Le **cajón** est une caisse en bois sur laquelle est assis le percussionniste, qui frappe la partie frontale du caisson. La résonance de la caisse est améliorée par des cordes tendues à l'intérieur de celle-ci. Le *cajón* est une introduction récente due à Paco de Lucía à la fin des années 70. Sa présence de plus en plus fréquente a modifié le phrasé du flamenco qui n'était soutenu que par la frappe des mains (**las palmas**) ou du **zapateado** (technique percussive des pieds) libérant ainsi la guitare pour des variations mélodiques. (**Cajón por bulerías**)

<https://www.dailymotion.com/video/x25irz>

Les castagnettes (**castañuelas** ou **palillos**), sont un instrument percussif très ancien déjà connu chez les phéniciens. Elles accompagnent traditionnellement les danses du folklore régional hispanique et trouvent naturellement leur place dans le flamenco. Leur usage se généralise dans la danse flamenca à partir du milieu du XIX^e à la faveur de la Escuela Bolera sur des rythmes de *bolero*. Les pas suivent la musique ou plus exactement "collent" au rythme. Souvent les danseurs rythment ainsi la danse avec le jeu des castagnettes et deviennent à la fois danseur et percussionniste, comme on peut le noter dans ce fandango

<https://www.bing.com/videos/search?q=castanuelas+flamenco&&view=detail&mid=FE8B27EE298E0C79BC16FE8B27EE298E0C79BC16&&FORM=VDRVRV>

L'alternance des solos de danse, de musique ou de chant sont ponctués par des encouragements (**olés** et **jaleos**) lancés par les acteurs ou l'assistance.

Le **compás**

En fait ce qui demeure fondamental dans le flamenco, c'est le rythme défini par le **compás** (la carure: structure d'ensemble d'un palo). Nous n'avons pas le temps de décrire en détail le compás, ce qui nous entrainerait dans une analyse très technique, mais c'est en jugeant le compás que les aficionados apprécient les qualités d'une prestation de flamenco, quelque soit par ailleurs le charme de la danse ou de la mélodie.

3. La danse flamenca

Contrairement à de nombreuses danses du folklore espagnol, la danse flamenca n'est pas strictement codifiée et elle laisse place à une grande part d'improvisation dans l'agencement des figures et des pas. L'important nous l'avons dit est de respecter le "**compás**", être dans le rythme, en associant à la fois la continuité et les variations du mouvement et des déplacements.

Le flamenco est une danse percussive où l'artiste est à la fois danseur (dimensions visuelle et gestuelle) et musicien (danse percussive, obtenue essentiellement par la technique de frappes de pieds, ce qu'on appelle le **zapateado**. On a aussi recours à d'autres types de percussion: les frappes de mains (**las palmas**) ou le claquement des doigts (**los pitos**). Danseurs et danseuses portent des chaussures spécifiques et selon qu'ils frappent de la pointe du pied, du talon ou le pied à plat, la sonorité varie. Le zapateado est donc l'enchaînement de cette technique percussive qui requiert

dextérité et performance physique dans la gestion du poids du corps. Il ne fait pas de doute que de la capacité d'allier la vélocité de la frappe et la grâce du maintien dépend l'esthétique flamenco. 🎵

José María Quiñones Bailaor solista

<https://www.bing.com/videos/search?q=bailaores+flamnehttps://www.bing.com/videos/search?q=bailaores+flamneco&ru=%2fsearch%3fq%3dbailaores%2520flamneco%26FORM%3dNP08LB%26PC%3dNP08%26QS%3dn&view=detail&mid=AECFE1F6A43FE0F603D7AECFE1F6A43FE0F603D7&&mmscn=vwrc&FORM=VDRVRVco&ru=%2fsearch%3fq%3dbailaores%2520flamneco%26FORM%3dNP08LB%26PC%3dNP08%26QS%3dn&view=detail&mid=AECFE1F6A43FE0F603D7AECFE1F6A43FE0F603D7&&mmscn=vwrc&FORM=VDRVRV>

L'autre spécificité du flamenco réside dans le port des bras (**el braceo**) lié à la rotation des poignets. Comme dans la danse classique, le mouvement des bras répond à des figures plus ou moins codifiées. On appréciera dans la danse féminine le jeu de rotation des bras et des poignets, exécutés à vitesse variable, alors que chez les hommes, les rotations du poignet se font les doigts serrés, même si cette technique digitale est en train d'évoluer (🎵 **el braceo**).

Viennent compléter les mouvements du corps, l'utilisation d'accessoires: maniements de la robe et de la traine (**bata de cola**), du châle (**el mantón**), de l'éventail (**el abanico**) et des castagnettes (**los palillos**). Cette utilisation des accessoires n'est pas un élément générique à l'origine; elle s'est imposée au fil du temps dans le cadre des écoles de flamenco importantes de Séville et de Madrid.

Merche Esmeralda y juego de mantón

[Merche Esmeralda Bailes Soleá por Bulerías - Bing video](#)

Les différents types de danses obéissent à la classification des **palos** (styles musico-chorégraphiques). De façon très simplifiée, on distinguera des **bailes festeros** (danses festives et légères: **bulerías, tangos, alegrías, zambras, garrotines**), et des **bailes dramáticos** (**soleares, siguiriyas**) et des bailes intermédiaires dans un registre dramatique moindre (**tarantos, tientos, peteneras, farrucas**, etc.) De façon générale, les figures de danse se déroulent selon trois phases : les appels (**llamadas**), les accentuations rythmiques (**remates**) et les arrêts rythmiques (**cortes**) en liaison étroite avec le phrasé de la danse et celui du chant.

- Le style andalou

Les grands noms de la danse de style andalou appartiennent tous aux deux triangles formés par l'Ouest andalou (Séville, Jérez, Cádiz) ou l'Est andalou (Grenade, Málaga, Cordoue). Les danseurs et danseuses ont souvent débuté dans les **tablaos** avant de rejoindre des compagnies plus prestigieuses ou de créer leurs propres compagnies ou leur école de danse. Parfois, elles ont une formation classique, d'autres ont acquis cette culture dès l'enfance dans le giron familial d'artistes flamencos. Ces danseurs proposent non seulement des bailes majeurs, mais aussi un grand nombre d'autres **palos**. Toutes (Matilde Coral, Merche Esmeralda, Eva Garrido, Pastora Galván) ont également recours aux accessoires, en particulier dans les danses légères et festives comme *les fandangos, guajiras et cañas*. Les **zapateados** sont des mouvements incontournables du flamenco andalou, en rupture ou en continuité avec le texte de la **copla** ou la **falseta** (solo de guitare); ils débutent lentement pour prendre vitesse et force dans un crescendo progressif, contrairement au style gitan qui se concentre

sur la puissance du son et la vitesse. Face à la mobilité du corps qui a pu varier d'une génération à l'autre, on peut être sensible aux inclinations latérales, véritables cambrés de côté, privilégiés au moment des effets de traîne ; quant au cambré arrière, il est souvent utilisé dans les sorties de scène. En ce qui concerne le jeu des mains, il acquiert chez les danseuses une importance extrême, parce qu'elles expriment à elles-seules les élans et les émotions d'un solo de guitare. Le style andalou, qui allie élégance et nervosité est une danse complexe qui exige une parfaite maîtrise de la technique rythmique et un véritable travail sur le corps en mouvement (Mercedes Ruiz 🎵 jeu des mains).

<https://vimeo.com/189299918>

<https://www.bing.com/videos/search?q=mercedes+ruiz+flamenco&&view=detail&mid=548208BFCFEA11B70C88548208BFCFEA11B70C88&&FORM=VDRVRV>

- le ballet flamenco

Sous ce terme "ballet flamenco", on regroupe les créations le plus souvent madrilènes qui réinvestissent et exploitent les musiques savantes des grands compositeurs (Falla, Albéniz, Turina, etc.) ou les pièces narratives du répertoire comme *L'Amour sorcier* ou *Le Tricorne*. Né dans les années 1920-1930, il offre une première différence avec le *tablaó*, c'est l'ancrage du danseur (*bailarín*) dans la sphère classique et dans des prestations collectives soucieuse avant tout d'approfondissement chorégraphique. Les créations d'Antonio Gades, directeur du Ballet Nacional de España (BNE, 1978-1980) ont définitivement adoubé le ballet flamenco qui jouit aujourd'hui d'une reconnaissance internationale. Première remarque: les musiques utilisées ne peuvent être abordées à partir des *palos flamencos*. Si le rythme flamenco est présent, le contenu porté par le chant flamenco est absent. C'est l'univers mélodique de l'orchestre qui inspire la danse. Le *zapateado* féminin est plus rare ou en tout cas il est plus mélodique que rythmique. Lorsque le chorégraphe travaille sur des *palos* traditionnels, il prend ses distances avec la structure canonique; il n'est pas tenu par la structure : *salida/ llamada/ letras / cortes/ falsetas/ escobillas*. C'est le chorégraphe qui impose sa touche, sa signature stylistique. Dans le ballet flamenco, le *zapateado* n'est plus considéré comme central (parfois il existe mais on ne l'entend plus) et il cède le pas à la théâtralité. C'est ainsi qu'on peut assister à des duos réalisant des portés, élément emprunté à la danse classique et totalement étranger au flamenco. Ce que cherche Antonio Gades en puisant dans le répertoire du flamenco c'est la création d'un univers musical propre à une danse théâtrale.

Le ballet flamenco est pensé pour des déplacements de groupe, même s'il fait souvent la place à quelques solos. L'occupation de l'espace dans *Carmen* exprime directement l'opposition entre les groupe rivaux, ou encore la tension amoureuse au sein du couple selon un schéma soutenu par une musique narrative qui met en valeur: rencontre, séparation, réconciliation. Mais il est clair que chez Antonio Gades le ballet flamenco emprunte aux techniques du ballet classique et même à la danse classique contemporaine. Cela est parfaitement visible dans la danse féminine.

Un court extrait de *Carmen* Antonio Gades avec Cristina Hoyos

<https://www.bing.com/videos/search?q=antonio+gades+bodas+de+sangre&&view=detail&mid=EA3B8CDC9D74DC52C067EA3B8CDC9D74DC52C067&&FORM=VDRVRV>

Retour a l'esprit flamenco avec *Bodas de Sangre*

<https://www.bing.com/videos/search?q=antonio+gades+bodas+de+sangre&&view=detail&mid=EBCA5ED3F45C2D48BB0AEBCA5ED3F45C2D48BB0A&&FORM=VDRVRV>

Peut-être serait-il possible d'opposer au BNE, le travail du Ballet de Andalucía dont les danseuses sont issues de la traditions flamenca des tablaos; elles conservent une personnalité stylistique plus proche de l'esprit flamenco, mais leurs déplacements et leur gestuelle, passés au crible du collectif n'atteignent pas toujours la perfection des spectacles madrilènes.

le Ballet de Andalucía dans son spectacle "Aquel Silverio..." 2016

<https://www.youtube.com/watch?v=N2rhWZ-KPyc>

4. Les créations hybrides

Si l'on tient compte de la place qu'occupent les airs populaires dans la musique savante à la fin du XIX^e et au tournant du XX^e, le passage de l'un à l'autre genre ne pouvait qu'inspirer les chorégraphes et arrangeurs. C'est ce qui va se produire dans la rencontre que fait Helena Cueto et la musique de Joaquín Turina. Aux côtés de Falla, Albéniz et Granados, Joaquín Turina figure en bonne place. La plus grande partie de son œuvre est marquée par la musique traditionnelle andalouse. Il suffit de citer quelques titres : *La procession du Rocío* (1913), *Symphonie à Séville* (1920), *La prière du torero* (1925), *Les muses d'Andalousie* (1944). Le Quatuor en ré mineur opus 4 est créé à Paris à la Salle Pleyel le 11 mars 1911 pour violons, alto et violoncelle. L'œuvre pour piano exploite aussi les thèmes andalous: *Trois danses andalouses*, *Cinq danses gitanes*, *La légende de la Giralda*. Les compositions pour guitare développent des airs empruntés au folklore gitano-andalou: *siguiriyas*, *fandangos*, *sévilanes*, *garrotines*, *soleares*. La musique de chambre évoque les hauts lieux du flamenco comme le Sacromonte de Grenade ou encore la ville côtière de Sanlúcar de Barrameda. C'est donc à partir du Quatuor à cordes de Turina, qu'Helena Cueto a monté un spectacle flamenco qui tente une alliance entre musique savante et musique flamenca. Il est vrai que le quatuor de Turina offre des séquences musicales directement inspirées par le répertoire populaire: une *mariana*, un *zapateado*, une *guajira*, un *zortzico*. Si la *mariana* appartient au répertoire flamenco, la *guajira* est un air revisité dont les origines sont cubaines, le *zapateado* relève de la technique percussive de la danse et le *zortzico* fait partie du folklore basque. Turina puise à des sources variées, mais ibériques. La compagnie que dirige Helena Cueto réduit le personnel aux trois figures de base: le chanteur, le guitariste flamenco et la danseuse qui va enchaîner les mouvements spécifiques du genre flamenco (*zapateado*, *cambrés*, *renversés*, *gestes des bras* et des accessoires comme la robe à traîne), mais elle obéit à la trame narrative que lui impose Turina. Y a-t-il fusion des genres - on peut en discuter- mais elle réussit une symbiose dans laquelle les cordes du Quatuor Vélasquez dialoguent véritablement avec les harmonies du flamenco. Helena Cueto en associant intimement l'instrumentation du Quatuor à cordes et du cuadro flamenco met en résonance les différents acteurs : le chanteur, la danseuse et le guitariste sur les palos (*alegría*, *granaína*, *sevillana*) et ramasse dans la troisième et ultime séquence l'ensemble des interprètes dans un dialogue naturel et fluide. Il en ressort que les séquences flamenca ne sont pas juxtaposées de façon artificielle, mais elles conduisent à une musique hybride au sens le plus noble du terme. Cette tentative n'est pas isolée; l'opéra flamenca dès les années 90 s'engageait dans cette voie en tirant profit des synergies entre artistes flamencos (Camarón de las Isla, Enrique Morente, Paco de Lucía) et des compositeurs de musique savante

comme Jesús Bola dont l'œuvre emblématique est *Pasión y muerte* (1995) qui évoque la Semaine Sainte de Séville.

CONCLUSION

Peut-être n'est-il pas anodin de rappeler au moment de conclure que l'art de la danse se construit autour d'un triptyque que l'on pourrait ainsi formuler: la danse est à la fois un art de l'exposition, de la transition et de la sensation. Exposition d'abord puisque ce sont des corps qui s'offrent en spectacle, en suivant les règles du genre musical qui les inspire; art de la transition ensuite dans la mesure où la danse est fondamentalement mouvement, c'est-à-dire passage et enchaînement de positions corporelles (rotation, inclinaison, torsion, combinaison de pas, etc.) Enfin art de la sensation qui associe par la gestuelle la vue, le mouvement et le rythme. Les notions d'accélération ou de ralenti imprimant un esprit à l'art de la danse que l'on conçoit le plus souvent (mais pas toujours ou pas continument) en liaison avec un accompagnement musical, qui sollicite l'ouïe dans le but de procurer un plaisir esthétique. Voilà ce à quoi tend tout spectacle de danse et peut-être à un degré d'intensité inédit lorsqu'il s'agit de flamenco.

C'est ce qui fait l'intérêt du spectacle que nous offre Helena Cueto et sa compagnie avec cette *Noche en Sevilla* qui pour appartenir au spectacle hybride laisse encore une place à la spontanéité et la liberté des acteurs, moins contraints que les danseurs qui doivent se plier aux exigences collectives d'une chorégraphie, bien que dans ce cas la complexité même de la chorégraphie puisse procurer d'autres sensations et d'autres plaisirs. Quoi qu'il en soit le désir d'innover qui inspire le travail d'Helena Cueto est inséparable d'une quête de plaisir, qui n'est pas le retour à l'époque classique avec "le grand art de plaire" selon Molière, mais une façon de se défaire des habitudes d'un genre codifié pour goûter de nouvelles saveurs. On trouvera dans cette *Nuit à Séville*, conçue à partir de la musique de Joaquín Turina, une tentative pour associer l'enchantement de la musique savante et l'impromptu des séquences d'un *tablaó* qui rappelle les surprises que réserve un art populaire non dépourvu de charme et d'élégance (*que tiene garbo*).

<https://www.youtube.com/watch?v=dyoLZcehp88>

Même si cette *Nuit à Séville* se termine sur le rythme festif d'une *sevillana*, n'oublions pas que dans le folklore andalou, il n'est pas de joie pure; elle a toujours en toile de fond un soupçon de tragédie que le chant et la danse transcendent pour exprimer les déchirures de l'âme ou du cœur au point d'inspirer au grand poète andalou que fut García Lorca, cette saisissante image de son *Poema del cante jondo* où il disait du chanteur que "sa voix faisait se fendiller le tain des miroir". A vous de juger si ce soir les miroirs vont se lézarder sous l'effet des vibrations des vocalises du *cantaor*.