Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

6 | 2019

Voyages des cultures et des mémoires dans les arts de la scène

Pathos de la fête et survivances des corps-palimpsestes flamenco

Carolane Sanchez

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/skenographie/2955>

DOI : 10.4000/skenographie.2955

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2019

Pagination : 141-153

ISBN : 978-2-84867-673-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Carolane Sanchez, « Pathos de la fête et survivances des corps-palimpsestes flamenco », *Skén&graphie* [En ligne], 6 | 2019, mis en ligne le 01 juin 2021, consulté le 27 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/2955> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.2955>

Ce document a été généré automatiquement le 27 septembre 2021.

Presses universitaires de Franche-Comté

Pathos de la fête et survivances des corps-palimpsestes flamenco

Carolane Sanchez

- 1 Lorsqu'on tend à appréhender une étude de l'expression flamenco, et plus particulièrement des gestes qui la constituent, on se heurte à d'apparentes contradictions concernant son rattachement à des temps éclatés. En effet, l'approche historique nous révèle combien le flamenco est un art récent, s'étant structuré depuis deux siècles. Cependant, l'expérience esthétique du flamenco semble se faire le relais d'une hybridité de temps, d'une réactualisation au présent de racines profondes. Le sentier archéologique, tant « l'archéologie est concernée par ce qui se transmet et se transforme dans le temps »¹, pourrait nous inviter à considérer cette tradition flamenco comme étant composée d'un maillage de forces, de lignes persistantes dont les corporalités flamenco, que nous proposons d'appréhender dans notre étude tels des « corps-palimpsestes »², pourraient être de puissants relais.
- 2 Au regard de ce projet, investissons une approche archéologique des gestes³, inspirée de la démarche d'Aby Warburg, qui a entrepris le défi de creuser les lignes de fuites qui traversent le temps, afin d'en chercher les survivances (*Nachleben*). Georges Didi-Huberman, qui a fait renaître la pensée d'Aby Warburg en France, évoque le projet warburgien comme un « phénomène d'anthropologie totale »⁴. En effet, Warburg, en ayant travaillé sur la « puissance mythopoïétique de l'image »⁵ pour analyser la correspondance de *formules pathétiques* entre les formes de la Renaissance et celles de l'Antiquité classique, a entrepris un projet esthétique de déconstruction des frontières disciplinaires, défendant l'appréhension d'un temps *complexe*⁶. Le présent chez Walter Benjamin est la source même de l'histoire, dont l'origine est toujours recommencée, le lieu spécifique où se joue la reconnaissance du passé. Affilons-nous à ces deux postures, afin d'envisager la *tradition* à partir de l'hybridité des temps qui la constitue, réactualisés dans le présent. L'étude des survivances, cristallisées dans la danse flamenco, pourrait nous inviter à une exploration esthétique de la stratigraphie gestuelle des mémoires, faisant œuvre tels des *traits de culture* dans la formation de la tradition flamenco, sans cesse réactualisés par le prisme subjectif des artistes au

présent. Laurent Olivier écrit, à propos de la démarche archéologique : « ce n'est pas tant le souvenir du passé révolu que l'archéologie fait ressurgir, qu'une mémoire mouvante du passé, dont la signification ne s'établit que par et dans l'actuel »⁷.

- 3 Inspirons-nous de cette approche pour interroger les survivances comme la résultante des dynamiques de sédimentation *en jeu* dans la construction de la plasticité flamenco. En effet, appréhender une étude des *traits de cultures* « en tant que symptômes d'une mémoire sans cesse recomposée et non plus comme témoins de l'identité du passé »⁸ est un des enjeux épistémologiques que nous souhaitons investir de l'usage de l'acception de « corps-palimpseste », pour interroger les enjeux de réécriture de la tradition plastique des corps-flamenco. Tentons donc d'en sonder les couches, sans toutefois lire dans ce *mille-feuille* de temps un jeu d'apposition cumulatif de strates, qui s'accroieraient de façon linéaire, mais voyons-y davantage un complexe tressage, dont les gestes seraient la manifestation de temps hybridés, usés, qui nous échappent, car bien que la matière tende à durer dans le présent, à persister par ses traces, l'accès à l'identité originelle du passé est veine, tant elle est passée par un processus de fossilisation, comme l'évoque Laurent Olivier : « ce qu'il en reste matériellement se manifeste à nous tronqué, augmenté, transformé, sans que nous puissions désormais faire la part de ce qui existait réellement, aux origines – lorsque le passé était en train de se faire – et de celles des modifications qui sont venues par la suite »⁹.
- 4 Pour pénétrer ce sentier archéologique, afin d'« ouvrir le temps », il conviendrait d'*ouvrir nos matériaux*, afin d'étudier les gestes flamenco et leurs survivances via des matérialités réfléchissantes, traces qui s'en feraient le relais. Nous dialoguerons dans cet article avec des sources photographiques et filmiques, afin de distinguer les survivances actives au sein du *folklore*¹⁰ espagnol, dans le but d'interroger comment ces traces persistantes pourraient induire une certaine formalisation plastique de la gestuelle flamenco aujourd'hui, par-delà des temps.

Corps-palimpsestes et folklore

- 5 Lors de mes années de vie à Séville, durant ma formation en danse flamenco, j'ai découvert une exposition intitulée « España oculta » de l'artiste Cristina Garcia Roderio¹¹. À partir de 1973, et durant quinze ans, la photographe a parcouru les villages espagnols afin de capturer des *éclats de temps* de ces fêtes, célébrations, rites, croyances, pèlerinages, etc. Son travail restitue le portrait d'une Espagne rurale, alors en voie de changement à la suite de la chute du franquisme. Lorsqu'on se retrouve face aux photographies de Cristina Garcia Roderio – dont trois sont reproduites dans le cahier photographique – ces images¹² dégagent une intensité saisissante, accentuée par le noir et blanc, mais aussi par les forces contraires qui créent de la tension dans l'image : fragilité/force, vie/mort, souffrance/puissance de vie. Ces photos semblent se faire le relais de témoignages de « fantômes » qui auraient pu persister dans le temps, des survivances actives dans la matrice du folklore. Ces photographies nous renvoient au tragique de l'existence, laissant planer un murmure d'*inquiétante étrangeté*. Dans son article intitulé « Aby Warburg et l'archive des intensités¹³ », Georges Didi-Huberman évoque l'étrangeté comme ce qui permettrait « le pouvoir d'intensifier un geste présent en le vouant au temps fantomatique des survivances »¹⁴. À travers ces photos, traces d'instant de rites, où la mort semble occuper un rôle majeur, ne serions-nous pas face à une esthétique étrange, inquiétante, saisissante, tant elle git d'un sillon d'effluves de

superstes, si prégnants dans les folklores espagnols ? Georges Didi-Huberman, dans *Échantillonner le chaos*, écrivait au sujet des *superstes*, qu'il nomme tels des « fantômes agissants » :

superstes. Mot de la survivance, du témoignage mais, aussi, mot de la superstition. Émile Benveniste a établi que le *superste* désigne, avant toute chose, celui qui se tient, non pas tant au-dessus qu'au-delà de quelque chose. Il désigne l'action de « subsister par-delà », comme on le dit de quelqu'un qui a « survécu à un malheur, à la mort » ; il se réfère, plus généralement, à l'action d'« avoir traversé un événement quelconque, de subsister par-delà cet événement »... et, donc, « d'en avoir été le témoin »¹⁵. Le *superstes*, par conséquent, est celui qui assume la *superstitio* comme « la propriété d'être présent » en tant que témoin à un événement dont il est distant dans l'espace et dans le temps : en somme, le *devin d'une histoire* passée, présente ou future, à laquelle il n'a pas physiquement participé. Ce « don de présence » fascine et inquiète en même temps¹⁶.

- 6 Federico García Lorca, dans sa façon d'investir le terme de *duende*, à travers sa conférence *Jeu et Théorie du Duende*¹⁷ prononcé en 1930, le rattachant « aux sonorités noires »¹⁸, ne charge-t-il pas lui aussi cette notion d'un « don de présence » qui traverserait le temps et se réactualiserait par l'expression musicale tel un « fantôme »¹⁹, une persistance qui aurait « survécu à un malheur, à la mort », tout en la prédisant ? En effet, selon nous, à travers sa façon d'investir cette notion si populaire du peuple espagnol et ses superstitions²⁰, au-delà d'une prolongation de l'entreprise initiée par Antonio Machado y Álvarez visant à réhabiliter les folklores, Federico García Lorca en fait un projet de défense de l'aura des chanteurs de *cante jondo*, symboles aux yeux de l'intellectualisme bourgeois d'un monde encore non-contaminé. À ce sujet, dans cette façon qu'a eue Federico García Lorca de théoriser sur les *logiques de présences* du spectaculaire, on pourrait relever une correspondance – à approfondir – avec Walter Benjamin qui s'est fait l'écho quelques années plus tard d'une réflexion sur la *crise de la présence* dans sa thèse sur la perte d'aura à l'heure de la reproductibilité technique²¹. Le projet de Federico García Lorca, semble, en partie, se faire l'expression d'un présage de perte d'une certaine expression face à une modification sociétale agraire/urbaine, qu'il cristallisera à travers la défense du *cante jondo*. Cependant, pourrions-nous établir l'hypothèse que son projet esthétique autour du *duende* se ferait aussi l'écho de rumeurs de morts, dans cette période d'entre-deux guerres et dans le contexte espagnol, alors au bord de la guerre civile ? Peut-être que le *tragique* à l'œuvre dans la notion de *duende* chez Lorca, résonnerait avec les propres inquiétudes de l'auteur face au lendemain sombre à venir, auquel il fallait faire face²² ?

Duende et pathos

- 7 Un autre point qui nous interpelle dans l'approche de Federico García Lorca, c'est sa façon d'investir la notion de *duende* comme un sentiment qui peut aisément être lié à l'approche du pathos de Warburg, qui par ses assemblages entre l'Antiquité et la Renaissance, recherche les survivances, créant des unités de lectures en dépit de l'éclatement des temps.
- 8 Federico García Lorca évoque au sujet du *duende* :

Ce « Pouvoir mystérieux que tous perçoivent et nul philosophe n'explique » est, en somme, l'esprit de la Terre, ce même *duende* qui consumait le cœur de Nietzsche, qui le recherchait dans ses formes extérieures sur le pont du Rialto ou dans la musique de Bizet, sans le trouver et sans savoir que le *duende* qu'il poursuivait était

passé des mystères grecs aux danseuses de Cadix ou au cri dionysiaque de la [siguiriya²³] égorgée de Silverio²⁴.

- 9 À travers ce texte, on pourrait se demander si, pour parler de *duende*, on ne parlerait pas là, en fait, d'une survivance d'un *pathos méditerranéen* ? Cette notion est proposée par Pedro G. Romero²⁵, lui-même inspiré par sa lecture de Rafael Sanchez Ferlosio, qui vise à mettre en lien le *duende* des flamencos avec la culture méditerranéenne, à travers cette façon de célébrer le pathos via les rites populaires. Si l'on se dirige du côté des travaux de l'anthropologue Ernesto de Martino sur le tarentisme d'Italie du sud²⁶ ou le cinéma de Pasolini²⁷, on pourrait percevoir, dans les photographies de Cristina Garcia Roderio, le relais d'une certaine esthétique de la fête de la culture populaire, qui embrasse en même temps la jouissance de la fête et la puissance du tragique, une association qui jouerait le rôle de purgation des émotions, tout en invitant à la contemplation esthétique. Ces rites populaires d'Andalousie semblent avoir maintenu ce lien avec l'expérience esthétique de la catharsis. Telle une persistance, contenue dans le folklore où semblerait se rejouer la puissance du *pathos*, la culture populaire espagnole pourrait-elle en être une forme de décantation ?

- 10 Un exemple manifeste de cette stratigraphie de gestes issus du folklore, embrassant fête et tragique, réactualisés par l'approche contemporaine, pourrait s'analyser dans le film *Lejos de los árboles* (1963-1971) de Jacinto Esteva, réalisateur rattaché à l'« Escuela de Barcelona²⁸ ». Ce documentaire quasi anthropologique, présenté en 1972, propose un portrait d'une *Espagne profonde*. Le film est structuré d'une telle façon qu'on commence avec des fêtes, et on termine avec la mort. On passe par Jerez de la Frontera, à Almonte, Denia, Haro, Verges, Guadox, San Vicente, et Sonsierra, ... Pedro G. Romero m'avait confié lors de nos échanges combien cette œuvre pouvait être vue comme un manifeste du geste flamenco. En effet, au début du documentaire, nous sommes à la campagne, et on découvre les fêtes que sont les *romerías*, *fiestas*, *ferias*, sacrifices, rites avec les taureaux. Puis après ce tourbillon de célébrations populaires, le film nous conduit alors en ville. On découvre des images prises dans le quartier *Chino* de Barcelone. On sent l'ambiance des *cafés-cantantes*, *tablaos* flamenco, notamment dans une scène qui présente un danseur travesti dans le bar cabaret Copacabana, dont le costume composé de feuilles de journaux prend feu. Les gens l'entourent, chahutent, le touchent. Puis après cette séquence, nous sommes emmenés dans le calme des hauteurs de Barcelone ; un lent travelling de caméra nous conduit alors face à un cube géométrique d'une architecture contemporaine vu au loin, un bâtiment aux lignes épurées, qui contraste avec le paysage urbain barcelonais. La lumière s'allume au sein de cet espace vitré, et on assiste à une nouvelle séquence avec la danse d'Antonio Gades : c'est alors comme si ses mouvements semblaient contenir tous les gestes précédents du film. On pourrait relever chez Jacinto Esteva une lecture-palimpseste, contemporaine de cette décantation des gestes flamenco issus du populaire, dont leur précedence pourrait renvoyer au filtre par l'actuel, de tout un substrat de rites, traditions en Espagne.

- 11 L'esthétique flamenco semble se faire le relais de ces « fantômes » de survivances des fêtes antiques, ibères qui situe le « combat » au cœur de son discours de gestes, à l'image de Georges Didi-Huberman qui affirme : « il faut comprendre qu'avec le tragique vient le combat des êtres entre eux, le conflit des êtres en eux-mêmes, le débat intime du désir et de la douleur »²⁹. D'ailleurs, faisant le lien avec l'expression flamenco, Federico García Lorca n'écrivait-il pas : « c'est avec le *duende* que l'on se bat vraiment »³⁰ ? L'esthétique flamenco serait-elle l'expression d'un certain *pathos* qui murmure encore depuis l'inconscient collectif ? Les photographies de Cristina Garcia

Rodero et le film de Jacinto Esteva confèrent une place importante au spectaculaire de la mort en Espagne ; la faucheuse semble y être défiée. D'ailleurs, le taureau dans l'arène ne pourrait-il se faire le symbole d'un processus mythique, celui du « meurtre de la bête qui fait concurrence à l'homme »³¹ ? Federico García Lorca, au sujet du *duende*, écrivait :

À la corrida, il acquiert ses expressions les plus impressionnantes, parce qu'il doit lutter, d'une part, avec la mort, qui peut le détruire, et d'autre part, avec la géométrie, avec la mesure, base fondamentale de cette fête. Le taureau a son orbite, le torero la sienne, et entre les deux, il y a un point de danger où culmine le terrible jeu³².

- 12 Cette lutte avec les forces vie/mort, transfigurée par l'animal dans l'arène, n'est-elle pas inscrite dans l'esthétique de la motivation du mouvement flamenco ? Un geste qui se déploie en défiant la mort, ne doit-il pas être vif, efficace s'il engage sa survie ? Dans cette entreprise de décantation des gestes flamenco à partir des rites populaires, le geste tauromachique ne constitue-t-il pas une des empreintes de la stylisation formelle de l'esthétique flamenco ? Le mouvement flamenco a pour caractéristique, selon nous, de se déployer par la figure de la spirale³³, et cela n'est pas sans résonance avec la danse du *toreador*. Dans l'ouvrage de Francis Wolff *Philosophie de la Corrida*, ce dernier évoque au sujet du *toreador* qu'il doit « donner forme à une matière dans l'espace », par des jeux de « courbures »³⁴, il écrit :

Cet assaut animal, naturellement rectiligne pour frapper, l'homme l'incline, le *courbe*, l'arrondit – comme ça, pour rien, pour signifier qu'il est vain, qu'il n'atteint pas son but naturel, qu'il a désormais forme humaine et que le taureau n'en est plus l'auteur, que c'est l'homme qui en est le créateur. Ou plus exactement qu'il est l'auteur de sa *forme* quand le taureau n'est plus que l'agent de sa *matière*. La charge devient dès lors leur œuvre commune : le taureau la met en mouvement, l'homme en dessine le contour. C'est par la courbure de cette charge fonctionnellement droite que commence l'œuvre propre du *toreo*, art plastique³⁵.

- 13 Tout en rappelant que la sophistication de l'art du *toreo* est un art récent, comme le révèle l'invention tardive de la demi-véronique belmontienne qui va « opposer au taureau la ligne droite et continuer d'imposer à sa *charge* la ligne courbe »³⁶, les gestes flamenco semblent constitutifs de ces empreintes/emprunts aux gestes des rites populaires, dont la corrida fait bien évidemment partie. La danse du *toreador*, par sa stylisation du combat avec la mort, qui se déploie par la spirale, semble résonner avec la dynamique rotatoire du mouvement flamenco. Que l'*extériorité* à laquelle il faille faire face soit le chant ou le taureau, on combat par la *courbe*. Francis Wolff écrit au sujet de l'art de toréer : « La courbe est une forme imposée à la matière, le dessin qui unit les courbes dans la série est une forme imposée à la forme – forme au deuxième degré et condition de l'art plastique³⁷ ». Les gestes flamenco semblent être la décantation du combat face à la mort, portés par des *artistes tragiques*, en écho aux paroles de Friedrich Schiller qui, en 1792 « raill[ant] le classicisme des tragédiens français pour leur "décence" compassée, si différente de l'audace "vraie, ouverte, sans honte" des grands tragiques grecs »³⁸, écrivait :

La présentation de la souffrance, en tant que simple souffrance, n'est jamais la fin de l'art, mais en tant que moyen pour sa fin, elle lui est extrêmement importante [...] L'être des sens doit profondément et violemment souffrir ; il doit y avoir du pathos pour que l'être de raison puisse manifester son indépendance et se présenter comme *agissant*. [...] Le pathos est donc la première et indispensable exigence posée à l'artiste tragique et il lui est permis de pousser la présentation de

la souffrance aussi loin qu'il se puisse faire, et ce *sans préjudice pour sa fin ultime*, sans réprimer sa liberté morale³⁹.

- 14 C'est en ce sens que la notion de *duende*, présentée par Federico García Lorca comme une expérience d'acmé cathartique du peuple espagnol, pourrait renvoyer au *pathos* qu'on retrouve dans les fêtes, les représentations et les rites religieux. Il désignerait ce moment d'identification si forte entre l'acteur/artiste/ou officiant avec le public, qui, via une syntonie émotionnelle intense entre les participants, se déploie à un moment donné. C'est encore ce *pathos* qui était cherché à travers les fêtes orgiastiques et les rites religieux, lorsque s'opérait une connexion avec la musique, les danses, chants. Ce qui est toutefois singulier avec l'expression flamenco, comme me le faisait remarquer Pedro G. Romero, c'est la construction de sa dynamique sous la *condensation* :

Ce qui est étrange avec le flamenco, c'est d'observer combien il a pu se construire sous une forme extrêmement concentrée, rapide, *condensée*. Il semble que cette expression ait évolué d'une telle façon qu'elle donne à voir, en dix minutes de spectacle seulement, une condensation d'éléments qui ont pourtant à voir avec un processus long de fête. Dans une célébration de *pandereteiros gallegos* par exemple, toute la nuit les gens jouent, boivent, arrivant enfin à l'extase, mais ils n'ont pas développé un chemin artistique à partir de cette matière, alors que le flamenco, lui, l'a fait. On peut observer cela chez des artistes comme Carmen Amaya, ou encore Farruco, qui semblent avoir travaillé le *pathos de la fête*, en cette forme si concentrée⁴⁰.

- 15 Au stade actuel de nos recherches sur l'étude des gestes flamenco, la figure de la spirale/courbe semble être constitutive de la forme prototypique⁴¹ – à entendre par l'élan de la forme – du mouvement flamenco. Il convient de nous demander dans quelles mesures cette spirale pourrait être appréhendée comme un réseau de temps *intriqués*. Cette intrication nous intéresse parce qu'elle semble contenir, en son sein, l'hétérogénéité des survivances actives dans la forme flamenco. Indiquons toutefois ce qu'est une intrication au sens où l'entend Georges Didi-Huberman :

C'est une configuration où des choses hétérogènes, voire ennemies, sont agitées ensemble : jamais synthétisables, mais impossibles à démêler, les unes des autres. Des contrastes collés, des différences montées les unes avec autres. Des *polarités en amas*, en tas, chiffonnées, repliées les unes sur les autres : « formules » avec passions, « engrammes » avec énergies, empreintes avec mouvements, « causes extérieures » (le vent dans une chevelure de nymphe) avec motifs psychiques (le désir qui anime la nymphe), « accessoires » (le *paregon*, la périphérie), avec trésor (le cœur, le centre des choses), réalisme du détail avec intensités dionysiaques, arts du marbre (sculpture) avec arts du geste (danse, théâtre, opéra)⁴².

- 16 Serait-ce ces *intrications*, qui, traversant les formes sous des faisceaux de temps pluriels, viennent nous saisir, nous émouvoir par l'expérience esthétique et nous rattacher à des projets collectifs qui nous dépassent ? Les folklores, comme les matériaux archéologiques, sont le produit d'une *vibration*, comme l'exprimerait Aby Warburg, voire d'une *tension dans le temps*⁴³ dirait Laurent Olivier. L'expression flamenco, en tant que vectrice d'enjeux de survivances, semble se faire le récit de ce *maillage temporel spiralé* qui vient nous toucher dans un jaillissement, s'offrant sous une forme *condensée*, cristallisation d'une formalisation plastique d'un pathos de la fête si actif dans l'esthétique flamenco.

NOTES

1. Laurent OLIVIER, *Le Sombre abîme du temps. Mémoire et archéologie*, Paris, Éditions du Seuil, « La Couleur des Idées », 2008, p. 17.
2. Voir Carolane SANCHEZ « Le « corps palimpseste » à travers l'étude de l'Apprentissage de Juan Carlos Lérída », in Guy FREIXE (dir.), *Le Corps, ses dimensions cachées. Pratiques scéniques*, Montpellier, Deuxième époque, 2017.
3. Cette approche archéologique est en cours de construction dans le cadre de la thèse en cours depuis 2015 : « Corporalités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco », sous la direction de Guy FREIXE & Aurore DESPRÉS, Université de Bourgogne-Franche-Comté.
4. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante. Histoire de l'art et des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 48.
5. *Id.*
6. *Ibid.*, p. 39.
7. Laurent OLIVIER, *op. cit.*, p. 15.
8. *Ibid.*, p. 18.
9. *Ibid.*, p. 82-83.
10. Voir Mercedes GÓMEZ, « L'émergence du folklore en Espagne à la fin du XIX^e siècle », in Jean-René Aymes, Serge Salaün (dir.), *Être espagnol*, Paris, Presses Sorbonnes, « Monde hispanique », 2000, p. 213-240., en ligne sur le site : <https://books.openedition.org/psn/1412?lang=en>, consulté le 2 janvier 2018.
11. Exposition de la photographe Cristina Garcia Roderio intitulée « España oculta » (photos prises entre 1975-1988), rattachée à la collection d'Art Contemporain de la fondation « la Caixa », présentée au sein de la Casa de la Provincia, à Séville, du 13 mai au 26 juin 2011.
12. Notamment celles intitulées « A las once en el Salvador » (Cuenca, 1982), « Las potencias del alma » (Puente Genil, Cordoba, 1976), « Jugando a la pasión » (Riogordo, 1983), « El dedo de S. Juan » (Belinchón, 1982), ou encore « El Cascaborras » (Orce, 1987).
13. Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques, La ressemblance du visible/Mémoire de l'art*, n° 10, novembre 2001, en ligne sur le site *études photographiques* <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/268>, consulté le 11 janvier 2016.
14. Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *loc. cit.*
15. Émile BENVENISTE, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 276. Cité par Georges DIDI-HUBERMAN, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, 27, mai 2011, [En ligne], consulté le 12 janvier 2016.
16. Georges DIDI-HUBERMAN, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *loc. cit.*
17. Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, trad. Line Amselem, Paris, Éditions Allia, 2008, p. 37.
18. Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, *op. cit.*, p. 13.
19. Le terme de « fantôme » pour investir la notion de *duende* est également exploré par la chercheuse Anne-Sophie Riegler dans un article intitulé : « Présences du fantôme dans le flamenco : figure, horizon, expérience », *Missile : le Journal des têtes chercheuses*, n° 4 « Fantômes », p. 38-44, en ligne sur le site *Le Journal des têtes chercheuses* : <https://>

teteschercheuses.hypotheses.org/missile-le-journal-des-tetes-chercheuses , consulté le 2 février 2018.

20. Sur ce sujet, lire : Anne-Sophie RIEGLER « Le duende, du terme au concept : généalogie d'un ineffable », in Isabelle LAUNAY, Sylviane PAGÈS (dir.), *Mémoires et histoires en danse*, Mobile n° 2, Paris, L'Harmattan, « Arts 8 », 2010, p. 403-19.

21. Voir Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939, Œuvres, t. III, Paris, Gallimard, 2000.

22. Notons que Federico García Lorca a été fusillé par les milices franquistes au début de la guerre civile, en 1936.

23. Nous préférons pour la traduction l'usage de « séguiya », faisant référence à un type de chant flamenco, terme employé dans la version originale en espagnol de Lorca, à la traduction française de l'édition qui fait usage de « séguedille », faisant référence à des danses andalouses. Voir Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, op. cit., p. 14-15.

24. *Ibid.*

25. Dans son ouvrage, *El ojo partido, Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*, Séville, édition universitaires Athenaica, 2016, p. 43, Pedro G. Romero fait référence à la notion de « pathos méditerranéen » en se référant à l'ouvrage de Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, *Las semanas del jardín*, Nostromo, Madrid, 1974.

26. Ernesto DE MARTINO, *La terre du remords*, trad. Claude Poncet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.

27. Voir les films de Pasolini tels *Accattone* (1961), *L'Évangile selon saint Matthieu* (1964), *Mamma Roma* (1976).

28. Courant cinématographique né à Barcelone dans les années 1960, réaction barcelonaise au Nouveau Cinéma Espagnol madrilène, courant influencé par la Nouvelle Vague.

29. Georges DIDI-HUBERMAN, « Aby Warburg et l'archive des intensités », loc. cit.

30. Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, op. cit., p. 21.

31. Dominique Aubier dans le documentaire de Gilbert BOVAY, *Toro, mythe et métaphysique de la corrida*. Film tourné en Andalousie, à Cordoue et à Vera dans les années 1960. Durée : 42 min.

32. Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, op. cit., p. 55

33. Théories explorées dans la recherche doctorale en cours, en collaboration avec l'artiste-chercheur Juan Carlos Lérida.

34. Francis WOLFF, *Philosophie de la corrida*, préface inédite, Paris, Fayard/Pluriel, 2011, p. 208-209.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*, p. 220-221.

37. *Ibid.*, p. 232.

38. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, op. cit., p. 206.

39. Friedrich SCHILLER, « Sur le pathétique », *Textes esthétiques*, Paris, trad. N. Brian, Paris, Vrin, 1998, p. 151. Cité dans Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante*, *ibid.*

40. Entretien avec Pedro G. Romero, op. cit.

41. Voir ce qui a déjà été amorcé à ce sujet dans mon article « Carmen ou la spectacularisation de l'autre », in Cyril DEVÈS (dir.), *La Femme fatale. De ses origines à ses métamorphoses plastiques, littéraires et médiatiques*, Lyon, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias, École Émile Cohl [à paraître en 2019].

42. Georges DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante*, op. cit., p. 201.

43. Laurent OLIVIER, *Le Sombre abîme du temps*, op. cit., p. 278.

AUTEUR

CAROLANE SANCHEZ

Doctorante au sein de l'université de Bourgogne Franche-Comté en Arts du Spectacle sous la direction d'Aurore Després et Guy Freixe. En cours de préparation d'une thèse intitulée *Corporéités plurielles et palimpsestes de gestes : approche pratique de l'esthétique flamenco*, elle mène en parallèle à sa recherche universitaire son activité de chorégraphe, danseuse de flamenco contemporain au sein de la compagnie Orkan (<http://orkancie.org/>) et dans d'autres structures (Jeune Opéra de France, Cie de Yunna Long, etc.).