



HAL
open science

Corporéité cantaora : premiers éléments de typologie du corps chanteur flamenco. L'exemple de José Menese

Olivia Pierrugues

► To cite this version:

Olivia Pierrugues. Corporéité cantaora : premiers éléments de typologie du corps chanteur flamenco. L'exemple de José Menese. *Hispanística XX*, 2020, Prendre corps, dire le corps, penser le corps. La corporéité en question dans le monde hispanique contemporain, 37, p. 361-383. hal-03985863

HAL Id: hal-03985863

<https://hal.univ-grenoble-alpes.fr/hal-03985863>

Submitted on 13 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

SOUS LA DIRECTION DE BÉNÉDICTE BRÉMARD

HISPANÍSTICA XX

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

HISPANÍSTICA XX

Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques des XX-XXI^e siècles

Langues admises : français et espagnol

COMITÉ DE RÉDACTION

Direction

Bénédicte BRÉMARD, Professeur à l'Université de Bourgogne.

Conseil scientifique

Guy ABEL (Grenoble III) Jean-François BOTREL (Rennes II), Bénédicte BRÉMARD (Dijon), Maria Teresa CATTANEO (Milan), Anne CHARLON (Dijon), Hélène FRETTEL (Dijon), Nathalie GALLAND (Dijon), Marie-Madeleine GLADIEU (Reims), Pierre-Paul GRÉGORIO (Dijon), Cécile IGLESIAS (Dijon), Luis IGLESIAS FEIJOO (Saint-Jacques de Compostelle), Aline JANQUART-THIBAUT (Dijon), Emmanuel LARRAZ (Dijon), Eliane LAVAUD-FAGE (Dijon), Jean-Marie LAVAUD (Dijon), Benoît MITAINE (Montpellier), Dorita NOUHAUD (Dijon), Catherine ORSINI-SAILLET (Grenoble III), Alexandra PALAU (Dijon), Evelyne RICCI (Paris III), Stephen G. H. ROBERTS (Nottingham), Judite RODRIGUES (Dijon), Serge SALAÜN (Paris III), Jean-Claude SEGUIN (Lyon II), Eliseo TRENC (Reims), Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC), Jean-Claude VILLEGAS (Dijon), Marie-Claire ZIMMERMANN (Paris IV).

Autres Membres

Ángel ABUÍN GONZÁLEZ (Saint-Jacques de Compostelle), Jean-Paul AUBERT (Nice-Sophia Antipolis), Manuel AZNAR SOLER (Barcelone), Tua BLESA (Saragosse), Jean-Pierre CASTELLANI (Tours), Dru DOUGHERTY (Californie, Berkeley), Wilfried FLOECK (Giessen), José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (Saint-Jacques de Compostelle), Anne-Marie JOLIVET (Paris), Jean TENA (Montpellier III), Georges TYRAS (Grenoble III), Darío VILLANUEVA (Saint-Jacques de Compostelle), Alet VALERO (Toulouse-le Mirail), Cécile VILVANDRE (Ciudad Real).

ADMINISTRATION

Pour toute correspondance, s'adresser à :

HISPANÍSTICA XX

Faculté de Langues et Communication

4 boulevard Gabriel

21000 DIJON

Tél : 03.80.39.56.92 - Fax : 03.80.39.55.54

myriam.segura@u-bourgogne.fr

<http://til.u-bourgogne.fr/>

*Ouvrage publié avec le soutien du Centre Interlangues, Texte, Image,
Langage – TIL, EA 4182 de l'Université Bourgogne Franche-Comté*



© Éditions Orbis Tertius, 2020

© Hispanística XX, 2020

Photographie de couverture : Olivia Pierrugues. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.

ISBN : 978-2-36783-164-0

ISSN : 0765-5681

Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

www.editionsorbistertius.com

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION
DANS LE MONDE HISPANIQUE CONTEMPORAIN

Sous la direction de
Bénédicte Brémard

Hispanística XX
Éditions Orbis Tertius

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS par Bénédicte BRÉMARD	7
---	---

LE CORPS ET LA NORME

Xosé NOGUEIRA La emergencia de los otros cuerpos. Cuerpos marginales, marginados y alternativos en las artes audiovisuales hispánicas	17
---	----

Emmanuel LE VAGUERESSE Mon corps e(s)t celui d'une autre : <i>Odio mi cuerpo</i> (León Klimovsky, 1974) ou une critique du machisme dans un cinéma populaire et commercial ?	45
---	----

Roberta PREVITERA El cuerpo como encrucijada: lo «trans» en la pintura de Gabriel Morcillo	63
--	----

Pablo TURRIÓN BORALLO ¿Anti-modelos de belleza para tiempos de crisis? El cuerpo imperfecto en el cine español de la última década	83
--	----

Laureano MONTERO «Yes we fuck»: la revolución sexual de los cuerpos con diversidad funcional.....	97
---	----

Samuel RODRÍGUEZ El cuerpo femenino en la obra de Espido Freire.....	113
---	-----

CORPS EN CONSTRUCTION/CORPS EN DESTRUCTION

Pauline DOUCET Stratégies de remise en question de la naturalité du corps anatomique dans la littérature mexicaine contemporaine.....	127
---	-----

Corinne CRISTINI Corps fantasmé, corps mutilé : une poétique transgressive du corps dans <i>Esta puta tan distinguida</i> de Juan Marsé (2016)	147
--	-----

Judite RODRIGUES et Joana SÁNCHEZ	
Le corps contre lui-même : imaginaire de l'autodestruction dans l'œuvre poétique et dramatique de Homero Aridjis.....	165
Lucie LAVERGNE	
Esther Ferrer, le corps à l'œuvre.....	201
Sonia KERFA	
« Performing the body » : internationalisation et marchandisation du corps des femmes pauvres ou comment l'art vidéo décolonise la frontière	221

CORPS ET IDENTITÉ NATIONALE

Marie DELANNOY	
El <i>comensal</i> de Gabriela Ybarra: histoire de corps, histoire de famille, histoire politique.....	243
Carlos BELMONTE GREY	
Los cuerpos en la sexycomedia mexicana.....	261
Angélique PESTAÑA	
Cuerpos femeninos, cuerpos vejados en <i>Las tres bodas de Manolita</i> de Almudena Grandes.....	277
Jean-Paul CAMPILLO	
La séparation du corps et de la voix dans <i>20 años no es nada</i> (Joaquín Jordà, 2004). Le récit de vie de Josefina Altamira comme vision désenchantée de la Transition	291
Sébastien PRUVOST	
Una fiesta de los cuerpos o tres enfoques subversivos en los documentales de Nicolás Guillén Landrián: <i>Un festival</i> (1963), <i>En un barrio viejo</i> (1963) y <i>Los del baile</i> (1965).....	307

CORPS ET GENRES ARTISTIQUES

Carmen BECERRA SUÁREZ	
Cuerpo e identidad en el cine contemporáneo: el caso de <i>El Crack</i> ...	325
Lydie ROYER	
La escritura de los cuerpos femeninos en la novela policiaca de José María Guelbenzu	343
Olivia PIERRUGUES	
Corporéité <i>cantaora</i> : premiers éléments de typologie du corps chanteur flamenco. L'exemple de José Menese.....	361

LE CORPS À L'AVANT-GARDE

Manuel RODRÍGUEZ AVIS

La legitimación del cuerpo en la palabra. Federico García Lorca y María Teresa León. Primeras hazañas rumbo a la contemporaneidad..... 387

Marta ÁLVAREZ IZQUIERDO

El cuerpo en el encierro: representaciones de la incomunicación en *El Pozo* de Juan Carlos Ónetti..... 401

Antonio J. GIL GONZÁLEZ

El cuerpo en la Experiencia Virtual Interactiva (EVI) 417

CORPORÉITÉ *CANTAORA* : PREMIERS ÉLÉMENTS
DE TYPOLOGIE DU CORPS CHANTEUR *FLAMENCO*.
L'EXEMPLE DE JOSÉ MENESE.

Olivia PIERRUGUES
Université Grenoble-Alpes (ILCEA4)
Universidad de Sevilla

RÉSUMÉ :

S'agissant d'un phénomène de communication au carrefour des arts poétique, musical et scénique, le chant flamenco (*cante*) est le point de rencontre d'une matière verbale avec une voix et un corps qui la transmettent. Et si jusque-là le mode verbal et paraverbal ont été les plus investis dans les études sur le flamenco, le langage non verbal, ou corporo-gestuel, lié au canal visuel, reste peu ou pas étudié. C'est à partir de ce constat que nous proposons une première approche des corps chanteurs de flamenco dans les images et les imaginaires, à partir d'un double corpus poétique et visuel limité à la figure d'un *cantaor* en particulier, José Menese, et d'une perspective interdisciplinaire, entre histoire, analyse littéraire, sémiotique corporelle et anthropologie visuelle.

Corps parlant, chantant, criant, corps souffrant et cérémoniel, corps prisonnier et corps en lutte – pour ne citer que quelques éléments d'une typologie en cours de construction –, tous témoignent d'une multiplicité fondée sur une rhétorique de l'intense, où s'imbriquent des aspects autant physiques et psychologiques que sociaux et esthétiques.

MOTS-CLÉS : Flamenco – Corps – Image – Poésie – José Menese

Que sa parole soit issue de l'immense patrimoine de poésie traditionnelle orale *flamenca* ou de la « poésie d'auteur », le *cante* (chant *flamenco*) est avant tout un acte oral où convergent voix, corps et matière poétique. La circulation de sens et d'affects qui y est à l'œuvre s'opère donc à partir de la relation entre les différents systèmes de signes activés par la langue, la voix et le geste. Et si jusque-là le mode verbal et paraverbal¹ ont été les plus investis dans les études sur le flamenco, le langage non verbal, ou corporo-gestuel, lié au canal visuel, reste peu ou pas étudié. C'est à partir de ce constat que nous travaillons, en menant une analyse de ces corps dans le verbe, dans l'œil et dans l'image, entre histoire, analyse littéraire, sémiotique corporelle et anthropologie visuelle.

Afin d'introduire au mieux notre approche, nous présenterons dans un premier temps notre objet d'étude en évoquant l'état des lieux de la recherche sur le corps *cantaor*, avant de nous intéresser à la nature même de ces corps ; puis nous proposerons quelques éléments de typologie à partir d'un corpus limité à la figure d'un *cantaor* en particulier, à la croisée des archives verbales, vivantes et visuelles².

ÉTAT DES LIEUX DE LA RECHERCHE SUR LE CORPS *CANTAOR*

Le rôle du corps comme matière première et système producteur de sens au sein de la communication *flamenca* est resté jusqu'à présent peu étudié et sous-estimé, si ce n'est, de façon plus attendue, au sein d'études sur la danse. Certains théoriciens, du côté de l'anthropologie

1. Le mode paraverbal correspond, selon Jean-Charles Chabanne, à « l'ensemble de ces signaux accompagnant l'articulation du matériel verbal » et regroupent notamment la prosodie, le débit, le timbre ou encore les particularités individuelles et collectives de prononciation. Jean-Charles Chabanne, « Verbal, paraverbal et non-verbal dans l'interaction verbale humoristique », J-M Defays & L. Rosier, *Approches du discours comique*, Liège : Mardaga, 1999, p. 35-53.

2. Nous nous inspirons de la perspective comparatiste du projet iconologique d'Aby Warburg, analysée notamment par Georges Didi-Huberman. Georges Didi-Huberman, « Aby Warburg et l'archive des intensités », *Études photographiques*, n° 10, 2001, p. 144-168.

(Cristina Cruces³, José Julián Carrión⁴, William Washabaugh⁵), de l'ethnomusicologie (Corinne Frayssinet Savy⁶), de la philosophie et de l'histoire de l'art (Georges Didi-Huberman⁷) ou des arts de la scène (Carolane Sanchez⁸) ont cependant commencé à réaffirmer son double statut de réalité physiologique et lieu de représentations symboliques. Il s'agit en effet d'approcher l'humain dans sa réalité concrète et totale, en une complémentarité du physique, du psychologique et du social déjà présente chez deux des premiers anthropologues à avoir étudié le langage corporel au début du XX^e siècle, Marcel Mauss⁹ et Marcel Jousse¹⁰.

Cet intérêt pour la corporalité *flamenca* ne semble pas aller de soi, et moins encore dans le *cante*, qui reste la discipline la plus « spiritualisée » dans les imaginaires, comme le rappelle William Washabaugh¹¹. Il y a bien selon lui une tendance à marginaliser la physicalité¹² dans la vie institutionnelle occidentale et par conséquent

3. Cristina Cruces, *Antropología y Flamenco - Más allá de la Música (II), Identidad, Género y Trabajo*, Séville : Signatura Ediciones, 2003.

4. José Julián Carrión, « Cuerpo y anatomía como objetos de análisis en los estudios flamencos », Revista de Investigación sobre Flamenco *La Madrugá*, n° 1, 2009. En ligne : <<http://revistas.um.es/flamenco/article/view/83901/80851>> [consulté le 2 août 2019].

5. William Washabaugh, *Flamenco. Pasión, política y cultura popular* (1996, en anglais), trad. Verónica Canales y Enrich Folch, Barcelone : Paidós, 2005.

6. Corinne Frayssinet Savy, « La rhétorique *flamenca* ou l'éloge du visuel », *Revue d'Esthétique*, n° 28, 1995-96, p. 85-90.

7. Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Paris : Minuit, 2006.

8. Carolane Sanchez, *Ce qui fait flamenco : palimpseste d'une recherche-crédation avec Juan Carlos Lérída*, Thèse doctorale en Art et histoire de l'art, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019.

9. Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, Paris : PUF, 1936.

10. Marcel Jousse, *Études de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris : Beauchesne, 1925.

11. Washabaugh, *op.cit.*, p. 127.

12. La physicalité est un concept qui permet de rendre compte de la matérialité, de la tangibilité et de la visibilité des corps. Elle est selon Philippe Descola, « l'ensemble des expressions visibles et tangibles que prennent les dispositions propres à une entité quelconque lorsque celles-ci sont réputées résulter des caractéristiques morphologiques et physiologiques intrinsèques à cette entité », *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, 2005, p. 168-169.

dans la musique, considérée comme seul « exercice spirituel¹³ ». Il va d'ailleurs jusqu'à parler de « dénigrement¹⁴ » des corps des chanteurs de flamenco, alors que justement selon lui, « leurs chants sont leurs propres corps¹⁵ ». Il y a en effet dans le *cante* une véritable consubstantialité entre voix, corps et chant, une « solidarité¹⁶ » qui se traduit souvent par un usage généralisé de la métonymie, qui va tantôt dans le sens du matériel – tel chanteur devient « corps », devient « gorge » –, tantôt dans le sens de l'immatériel – le chanteur se retrouve réduit à une « voix », à un « chant ».

Cette carence théorique nous incite donc à changer de paradigme dans cette approche du *cante* jusque-là cantonnée à ses aspects historiques, littéraires ou musicaux, et à partir du corps, des corps.

QUELS CORPS ? PRÉSENCES, REPLIS, ABSENCES

Si nous partons de la propre définition du mot « corps », nous remarquons que « dès l'origine, *corpus* est pris dans l'opposition « corps-âme », opposé à *anima* ou *animus*¹⁷ » et que l'accent est mis sur sa « matérialité ». Dans le *cante*, cette dimension « physique » est primordiale, dans la mesure où le corps est le premier instrument du chanteur. La prise de conscience de l'importance de l'activation de tout l'organisme dans l'acte de chant est d'ailleurs à l'origine des recherches de deux théoriciennes contemporaines de la technique vocale *flamenca*, qui sont aussi *cantaoras* : Rocío Márquez et Alba Guerrero. La première nous rappelle que le chant est un « système total¹⁸ » qui dépend non seulement de certaines caractéristiques physiques (largeur de la structure osseuse du crâne facial, diamètre du cou, forme de la cloison nasale, etc.) mais aussi de la manière de les

13. Washabaugh, *op.cit.*, p. 127.

14. *Ibid.*, p. 127.

15. *Ibid.*, p. 135.

16. Frayssinet Savy, art. cit., p. 85.

17. *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 2012 (1ère édition 1992), p. 855.

18. Rocío Márquez Limón, « La técnica vocal en el flamenco: Fisionomía y tipología », Thèse de doctorat dirigée par Francisco Javier Escobar Borrego, Département de Didactique de la Langue et de la Littérature et Philologies Intégrées, Université de Séville, 2017, p. 11. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/63972>> [consulté le 2 août 2019].

utiliser. Quant à Guerrero, elle réaffirme le rôle de la « conscience corporelle¹⁹ » au moment du chant, cette capacité à prendre conscience de tout son corps au sein de son environnement. Il est mobilisé dans son ensemble, même si certains organes sont privilégiés, comme ceux liés aux systèmes respiratoire, phonatoire et digestif, ainsi que le visage et les mains, qui remplissent des fonctions à la fois techniques et expressives.

Une présence totale qui est en même temps toujours à la limite de l'extinction, et qui rappelle un autre des concepts développés par Washabaugh, ce repli ou *dys-parition* – terme emprunté à Drew Leder « pour se référer au comportement des corps affligés et, concrètement, à leur repli²⁰ » de l'extérieur vers l'intérieur –, qui est une pratique répandue chez de nombreux chanteurs. Ils sont comme toujours dotés d'une « présence précaire²¹ », pour reprendre une formule de Jean-Paul Civeyrac, tant par les mouvements de contrition qu'ils s'imposent, les maux divers qui peuvent les affecter, que par cette forme de dissolution qui les guette aux moments les plus intenses du chant. Cette proximité avec l'absence est d'ailleurs à la base de tout *cante* comme produit de la tradition orale, dans la mesure où il se nourrit des corps passés, retirés ou défunts, souvent invoqués, ces « fantômes²² » dont pour la plupart il ne nous reste que les images ou les voix.

Mais cette dimension physique n'est qu'une partie du prisme par lequel nous souhaitons approcher le corps *cantaor*. Il s'agit en effet de lui offrir une perspective plus complète, qui déplace la notion de corporalité vers celle de corporéité, en rendant compte non seulement de ses différents degrés de présence et de matérialité, mais aussi de sa multiplicité sémiotique : il n'est plus question de l'approcher comme seul corps biologique, ni non plus comme seule dualité cartésienne corps-âme, mais de faire justement la synthèse entre le physique, le social, le psychologique et l'esthétique.

19. Alba Guerrero Manzano, « La técnica vocal en el cante flamenco – 2º parte », Texte de son intervention lors des journées « Encuentros con el PIE – Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos », Universidad Internacional de Andalucía UNIA Artypesamiento, Séville, 2013, p. 5-7.

20. William Washabaugh, *op. cit.*, p. 51.

21. Jean-Paul Civeyrac, *Rose pourquoi*, Paris : P.O.L (Coll. Trafic), 2017, p. 90.

22. Anne-Sophie Riegler, « Présences du fantôme dans le flamenco : Figure, horizon, expérience », *Missile, le journal des Têtes Chercheuses*, n° 4, 2016, p. 38-44.

Qu'il soit vivant, verbal ou iconique, il est de toute façon toujours produit d'une perception et déjà d'une certaine manière, discours et construction, dépendant de l'histoire visuelle et culturelle de chacun. Il trouve son origine dans un imaginaire commun plus ancien²³, relié depuis ses débuts à une certaine esthétique intense et expressionniste qui nous rappelle celle des corps percevants intradiégétiques des *letras*²⁴ faisant l'expérience continuelle de « situations limites²⁵ ». Son histoire permet de l'inscrire dans une évolution socio-politique et esthétique oscillant entre le collectif et l'individuel, la culture populaire et la culture savante, la tradition et la modernité, l'idéalisation et la diabolisation, traversée par le romantisme, les avant-gardes, les mouvements sociaux du début du XX^e siècle, le franquisme, la résistance anti-franquiste, la transition démocratique ou encore la globalisation de ces dernières décennies.

Le chanteur à partir duquel nous souhaitons présenter les premiers éléments d'une typologie du corps *cantaor* est issu du mouvement de revalorisation ou renaissance²⁶ du *cante* à partir des années 1950.

PREMIERS ÉLÉMENTS DE TYPOLOGIE À PARTIR DE L'EXEMPLE DE JOSÉ MENESE

Présentation de l'artiste et du corpus représentatif

José Menese Scott est un *cantaor* né à la Puebla de Cazalla en 1942 et mort en 2016. Il est issu d'une famille pauvre, a été cordonnier,

23. Nous renvoyons à la synthèse de la genèse de cet imaginaire présentée dans le chapitre « Del cuerpo legible al cuerpo visible: introducción a la imagen del cuerpo cantaor en *Cantaores andaluces: Historias y tragedias* de Guillermo Núñez del Prado (1904) », à paraître à l'automne 2020 dans une monographie éditée par l'Université de Séville.

24. La *letra* correspond en espagnol aux paroles des chansons. Dans le cas du *cante*, elle renvoie aux vers qui composent une strophe, tant sous leur forme écrite que chantée.

25. Karl Jaspers, *Introduction à la philosophie* (1950, en allemand), Trad. Jeanne Hersch, Paris : 10/18, 1985, p. 15-25. Cette application du terme de Jaspers au flamenco peut se lire chez Luis Rosales, *Esa angustia llamada Andalucía*, Madrid : Cinterco, 1987, p. 51-52.

26. Nous renvoyons à la synthèse de ces années de « renaissance » dans Génesis García Gómez, *José Menese - Biografía jonda*, Madrid : Aguilar, 1996, p. 11-22.

menuisier, a travaillé dans les champs, puis a commencé à chanter dans son village, avant de partir travailler comme chanteur professionnel à Madrid. Il fait partie du groupe de *cantaores* ayant lutté contre le franquisme par le contenu engagé de leurs letras²⁷; mais contrairement à ses contemporains qui innovent aussi musicalement (comme Camarón ou Enrique Morente), José Menese restera musicalement un conservateur jusqu'à la fin de ses jours.

Il s'agit donc de rendre compte du corps *cantaor* perçu à partir de documents dédiés à la figure de José Menese de différentes natures et issus de différents médias : littéraires – trois poèmes écrits respectivement par Rafael Alberti²⁸, Blas de Otero²⁹ et José María Velázquez-Gaztelu³⁰, auxquels nous ajoutons le corpus de *letras* chantées par Menese dans la série *Rito y Geografía del Cante*³¹ ; audiovisuels – un extrait de la même série télévisée³², l'œuvre vidéo de

27. L'un de ses principaux *letristas* fut Francisco Moreno Galván, peintre et poète également de La Puebla, qui introduisit José Menese dans le milieu intellectuel madrilène des années 1960-1970.

28. « A la voz de José Menese », écrit par Rafael Alberti et envoyé au *cantaor* comme souvenir de sa visite à Rome, comme il le raconte dans Génesis García Gómez, *op.cit.*, p. 96. Publié sur le verso de la pochette du disque LP *Cantes flamencos básicos*, RCA, 1967 (Illustration 1).

29. « José Menese », écrit par Blas de Otero, publié sur la pochette du disque LP *Cantes para el hombre nuevo*, RCA, 1971 (Ill. 2) et recueilli dans *Poesía con nombres*, Madrid : Alianza Editorial, 1977, p. 90-91.

30. José María Velázquez-Gaztelu, « Retrato de un artista flamenco de mi generación », *Los límites del desierto*, Madrid : Visor Libros, 1998, p. 25-26. Ce poème, qui ne lui est pas spécifiquement dédié dans le recueil, a été lu par son auteur lors d'un hommage au *cantaor*, le 29 octobre 2018 à Madrid, sur demande de la femme de Menese, Encarnación Gil, à qui, – selon ce que nous a confié l'auteur – le portrait lui rappelait son mari.

31. *Rito y Geografía del cante (Rito)* est une série documentaire espagnole réalisée par Mario Gómez, Pedro Turbica et José M^a Velázquez-Gaztelu, émise sur TVE2 entre 1971 et 1973. Elle reste aujourd'hui un des documents audiovisuels les plus précieux de cette période du flamenco, visible presque dans sa totalité sur RTVE.es ou YouTube. Une transcription des *letras* qui y sont chantées a été réalisée par Norman Paul Kliman sur sa page <<http://canteytoque.es/letras.html>>. José Menese y apparaît dans cinq chapitres.

32. Dernier chant du chapitre 1, « Las Tonás », *Rito y Geografía del cante*, TVE, émis le 23 octobre 1971.

toujours en train d’advenir. Ces géronatifs résument d’ailleurs toute l’entreprise *cantaora* où convergent mobilité physique (« *andando* » et « *la mano batiéndose en el vacío*³⁶ ») et psychique, grâce à cette activité de contemplation (« *contemplando* », v. 19) et ce mouvement caractéristique centrifuge-centripète propre au *cante*, et ce jusqu’à disparition en fin de poème (« *se va extinguiendo*, v. 27), qui renvoie à cette dissolution déjà évoquée. Tout le texte semble se diriger vers cette consommation (« *rito de la consumación* », v. 12-13), depuis sa consistance d’ombre et de reflet dans le miroir, son éloignement (v. 4), sa dérive de naufragé (v. 6), jusqu’à ce que le rythme s’accélère, soutenu par les enjambements, le vocable « *premura* » (v. 17), la double anadiplose finale (« *Con ese dolor se sienta; se sienta y canta, / y al cantar, se va extinguiendo* », v. 26-27) qui par la répétition contribue à l’unité réitérée, la dimension circulaire qui caractérise le rite. Il est intéressant de souligner la polysémie de cette « extinction » : elle est tout d’abord celle de la dégradation physique ; mais aussi celle de la fin d’une certaine « génération » de *flamencos* et d’intellectuels dont Menese fut l’un des derniers représentants – et qui donne son titre au poème, en incluant son auteur –, qui ont permis de reconnecter le chant avec ses particularités territoriales, ethniques et sociales³⁷ ; enfin, elle renvoie aussi à tous ces corps absents, ces « fantômes » précédemment évoqués dont les voix se sont physiquement tues.

Un autre des creusets de cette dialectique présence-absence se trouve dans l’alternance, d’une part entre parole et silence, d’autre part entre mouvement et immobilité, car le corps *cantaor* peut être simultanément corps vocal et mobile – autant lorsqu’il parle, qu’il narre, qu’il commente, que lorsqu’il chante, selon les deux modalités fondatrices qui structurent le portrait vidéo de Javier Codesal³⁸ – et

Sophia Antipolis, 1994, p. 59-60.

36. Vers 1-2. La numérotation des vers du poème de José M^a Velázquez-Gaztelu se base sur l’édition citée en note 30.

37. Lire les propos de José M^a Velázquez-Gaztelu sur les liens non seulement esthétiques mais aussi politiques qui unissaient les membres de cette génération, dans Rocío Tejedor, *Rito y Geografía del Cante : un documento para la construcción de la identidad en el flamenco*, Thèse de doctorat dirigée par Francisco Perujo Serrano, Département de Communication Audiovisuelle, Publicité et Littérature, Université de Séville, 2017, p. 37. En ligne : <<https://idus.us.es/handle/11441/71154>> [consulté le 2 août 2019].

38. Voir note 33.

corps silencieux et immobile lorsque, soudain, il s'arrête. En effet, l'art du flamenco est aussi celui de la coupe, de l'arrêt, du « dynamisme immobile³⁹ » observé par Georges Didi-Huberman chez le *bailaor* ou le torero, des arrêts de corps et de voix que Blas de Otero sait traduire dans cette « voz que cierra y abre las palabras⁴⁰ ».

Ces oscillations kinesthésiques se manifestent dans le corps décrit par Velázquez-Gaztelu, qui offre plusieurs indications sur le comportement non verbal du *cantaor*, souvent réduit, en plus de l'activité buccale, au double mouvement manuel et oculaire. Le poète insiste sur le rôle de la main battant l'air, caractéristique de l'iconographie *cantaora*, que nous observons dans ce photogramme extrait de *Rito* (Ill. 3) ou dans celui extrait de la vidéo de Javier Codesal (Ill. 4), où ses mains apparaissent frontales, monumentales et disproportionnées au premier plan. Le mouvement des yeux qui s'ouvrent et se ferment est aussi une constante *cantaora*, que nous pouvons observer sur de nombreux photogrammes, et qui est souvent exploitée en photographie scénique. Chez Velázquez-Gaztelu ils se ferment afin de mieux développer l'antithèse aveuglement/vision (« *ciego* » / « *ve* », v. 15-16) illustrant ce topique selon lequel fermer les yeux permettrait de mieux voir, et que nous retrouvons aussi dans l'« *arranque ciego*⁴¹ » d'Alberti. Le corps devient alors aussi corps poétique, observateur et créateur d'images.



Ill. 3

39. Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 97.

40. Vers 1. La numérotation des vers du poème de Blas de Otero se base sur l'édition citée en note 29.

41. Vers 9. La numérotation des vers du poème de Rafael Alberti se base sur l'édition citée en note 28.

La position assise ou debout s'avère aussi être un indice de ce comportement non verbal entre mobilité et immobilité, mise en valeur ici par l'anadiplose (« Con ese dolor se sienta; se sienta y canta », v. 26). Nous savons que la station assise est caractéristique du corps *cantaor*, mentionnée jusque dans le texte institutionnel de l'UNESCO lors de son inscription au Patrimoine Mondial de l'Humanité en 2010 : « en solo y sentados generalmente⁴² ». Elle est donc généralisée mais pas exclusive, puisque la position debout peut être observée non seulement dans certains styles de chants (*tonás*, *fandangos*, *bulerías*...), comme c'est le cas dans notre extrait de *Rito por tonás*, mais aussi chez certains chanteurs comme détail stylistique, sur certaines scènes télévisées ou au sein de pratiques contemporaines réinvestissant l'espace scénique.

La dimension physique du corps *cantaor* apparaît également dans la présence structurelle de la souffrance, que nous retrouvons dans toutes les autres lectures sémiotiques de ce corps (psychique, sociale, esthétique) et qui invite à considérer le *pathos*⁴³ comme sa figure constitutionnelle. Elle est en effet la modalité vitale récurrente, tant dans la parole poétique chantée ou écrite (*letras*), dans la parole quotidienne utilisée par les *cantaores*, que dans leur propre vie physique et kinesthésique – et par conséquent dans leurs représentations visuelles. Si nous nous en tenons à notre corpus, le corps percevant intradiégétique des *letras* chantées par Menese dans *Rito* est exemplaire : il subit « fatigas », « ducas », « sudores », « escalofríos », « dolores », « palos », il est « harto de sufrir » et se retrouve souvent en train de mourir. Le cœur est l'organe le plus cité – avec les entrailles –, et fonctionne constamment comme synecdoque, comme dépositaire des peines ressenties par l'être dans son ensemble, par exemple dans cette *letra por tangos* :

El corazón mío
a golpecitos me lo van batiendo
igual que el hierro encendido⁴⁴.

42. Voir le site de l'UNESCO en ligne : <<http://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1696>> [consulté le 31 décembre 2019].

43. Nous utilisons le sens de *pathos* dans sa double acception d'« atteinte physique et affective du corps humain », Didi-Huberman, art. cit., paragraphe 12.

44. *Letra* extraite du chapitre 46, « José Menese », *Rito y Geografía del cante*, TVE, émis le 25 septembre 1972, transcrite par N. P. Kliman (voir note 31).

La concaténation de figures (synecdoque, syllepse, comparaison avec le fer) renforce l'impression anatomique et matérielle. Déjà en 1881, Antonio Machado y Álvarez, « Demófilo », évoquait cette tendance, dans les *letras* chantées, à « attribuer les peines et les souffrances au corps⁴⁵ », comme une manière de matérialiser et visibiliser les souffrances psychiques. Chez Velázquez-Gaztelu la douleur physique provient de la réouverture d'une blessure ravivée par le souvenir, et l'adjectif démonstratif « ese » situe cette douleur dans une imprécision qui la rend à la fois continue et ubiqué (« con ese dolor », v. 26). Tout se passe comme s'il cherchait la douleur pour mieux chanter, ce qui est par ailleurs souvent verbalisé par les *cantaores* lorsqu'ils évoquent le besoin de « rebuscarse » ou « dolerse⁴⁶ ». En ce sens une autre *letra* de Menese est remarquable, chantée *por tonás* :

Que me se abrieran las carnes
y me se abrieran a mí los huesos
antes de llevar esta duca
que no resiste mi cuerpo⁴⁷.

Nous retrouvons ici cette solidarité entre corps, *letra* et voix chez la *cantaor*, qui permet de faire vivre au spectateur cette expérience esthétique singulière entre le verbal, le visuel et l'auditif, au cœur de la rhétorique synesthésique décrite par Corinne Savy, donnant « à voir le chant et à écouter le corps⁴⁸ ». La souffrance peut non seulement se lire et s'écouter dans le verbal et le paraverbal, mais aussi s'observer dans le comportement non verbal de Menese. Les études sur la physiologie humaine et l'expression des émotions comme celles du neurologue et photographe Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne ou de Charles Darwin dans la deuxième moitié du XIX^e siècle décrivaient justement ces signes vocaux et corporels manifestant la souffrance : cri, gémissement, contorsion, contraction de la bouche, serrement des dents, grande ouverture des yeux alternant avec froncement des sourcils, sueur, dilatation des

45. Antonio Machado y Álvarez, « Demófilo », *Colección de cantos flamencos recogidos y anotados por Demófilo* (1881), Séville : Signatura, 1999, p. 277.

46. Voir notamment la parole des *cantaores* interrogés par Rocío Márquez pour sa thèse ou les conseils donnés par le *cantaor* Ezequiel Benítez dans ses cours de chant.

47. *Letra* extraite du chapitre 1, « Las Tonás » (voir note 32).

48. Frayssinet Savy, art. cit., p. 90.

narines, modification de la respiration⁴⁹, etc. Les raisons de cette souffrance chez Menese sont multiples : il est avant tout un corps blessé, image que nous retrouvons chez Velázquez-Gaztelu lorsqu'il évoque « el rostro oscuro / de un niño herido » (v. 9-10) ou la cicatrice sur le cœur en fin de poème, qui fonctionne d'ailleurs aussi comme syllepse, puisqu'elle est à prendre au sens figuré comme au sens propre. En effet, si nous observons la poitrine *cantaora* dans la vidéo de Javier Codesal (III. 4), la trace est là, d'une blessure visible qui d'une certaine manière incarne les blessures invisibles de son enfance, celles des coups de son père, mais aussi des années de misère qu'il décrit et des accidents de travail ayant affecté ses mains.



III. 4

Mais si ce corps souffre c'est aussi parce qu'il est un corps malade. Dans la vidéo de Codesal, il avoue dès les premiers mots être « alcoolique » et être allé plusieurs fois en cure de désintoxication. Cette information est rappelée dans le documentaire⁵⁰ par sa femme, Encarnación Gil, qui insiste elle aussi sur ses souffrances corporelles, les angines et la détérioration physique des dernières années – commentée à son tour par le photographe José Lamarca –, qui ont généré chez Menese une peur de perdre ses capacités vocales. Nous observons alors ce corps autrement : à ce corps malade s'associe alors un corps vieillissant. Chez José M^a Velázquez-Gaztelu, cette usure apparaît dans l'image du miroir et devient dialectique : quand d'un

49. Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne, *Mécanisme de la physionomie humaine*, Paris : Veuve Jules Renouard, 1862 ; Charles Darwin, *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* (1872), Paris : Reinwald, 1890.

50. Voir note 34.

côté du miroir il vieillit, de l'autre reste intact son visage d'enfant. Cette ambivalence est particulière au flamenco, qui honore tout particulièrement ses ancêtres, *los cantaores viejos*, les patriarches, tout autant que les jeunes pousses dont nous entendons parfois dire qu'ils « chantent comme des vieux » – éloge des plus valorisés dans le milieu, qui n'est, en un sens, qu'un moyen de célébrer et encourager la transmission orale directe.

Ces différents éléments nous présentent donc un corps sans cesse à la limite, un corps où toutes les sensations semblent l'affecter intensément, à la fois hyperesthésique et extra-quotidien, dont l'activité professionnelle est aussi une manière de vivre et *una forma de ser*⁵¹ qui ne se limite pas à la scène. En effet, comme le rappelle Patricio Hidalgo dans le documentaire, « rozaba los extremos en los escenarios y en su vida »⁵².

La dimension psychique du corps cantaor

Même si l'aspect physique semble prévaloir dans l'activité *cantaora*, il ne doit pas nous faire oublier la dimension psychique assumée par ce même corps. Car ce dernier est non seulement hyperesthésique, mais aussi hypersensible, en lutte avec toutes sortes d'états et d'émotions qui d'une part s'expriment dans les vers des *letras*, et qui d'autre part viennent s'incarner dans le corps chantant. Dans notre corpus, quelques aspects sont particulièrement marqués, comme cette dualité entre douleur et joie caractéristique du flamenco qui oscille sans cesse entre les deux pôles. En revanche, dans le poème de Velázquez-Gaztelu, aucune place n'est laissée au sentiment positif, les rires restent creux et la douleur et la solitude envahissent tout. Le *pathos* apparaît, comme nous l'avons évoqué, non seulement comme affection physique et psychique, mais aussi comme modèle de sociabilité. Chez José Menese il s'élève au rang d'*ethos* : sa femme interrogée dans le documentaire parle d'ailleurs de lui comme d'un « sufridor empedernido »⁵³.

En plus des signes corporels renvoyant à la douleur physique et psychique, d'autres expriment un sentiment récurrent

51. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 19.

52. Menese, *op. cit.*, 54'39".

53. Menese, *op. cit.*, 56'28".

complémentaire au sein du *cante*, celui de la rage. Celle-ci apparaît à la fois chez Blas de Otero (« una rabia / que es a un tiempo poderosa vida y muerte », v. 5-6) et dans une des *letras* de *siguiriya*⁵⁴, comme le signe d'une vie psychique traumatisée, tant au niveau individuel que collectif. Sur l'image, les signes corporels rappellent ceux de la « fureur » décrite chez Darwin : poitrine soulevée, narines frémissantes, tremblements, altération de la voix, gestes qui représentent « l'acte de frapper ou de lutter contre un ennemi⁵⁵ », dans une lutte qui chez Menese est non seulement politique mais aussi dirigée contre lui-même. Ainsi le formule Patricio Hidalgo, pour qui le *cantaor* « buscaba a veces anularse a sí mismo⁵⁶ », rappelant ce processus d'extinction déjà évoqué. La comparaison avec le taureau n'est alors pas anodine, tant chez Alberti que chez Hidalgo, offrant la perspective d'un corps furieux incontrôlable ; et c'est d'ailleurs par ces mots qu'Encarnación Gil clôt le documentaire : « nadie ha podido dominar a José Menese⁵⁷ ».

La dimension psychique renvoie également à la perspective cognitive, qui dans notre corpus se manifeste par le rôle de la mémoire, primordiale dans un art de tradition orale comme le flamenco. Elle apparaît par exemple dans ce « recuerdo fugaz de una palabra / que oyó en el sueño » (v. 21-22), qui déchire sa cicatrice et offre le point de départ de son chant ; ou encore au second plan de l'image dans l'extrait de *Rito* (Ill. 3), sur cette affiche en arrière-plan représentant Manuel Torre, un des maîtres – jamais rencontré – du *cantaor*, dont il se présente ici comme le double mimétique au premier plan. Mais la mémoire est aussi cette activité tendue entre l'individuel et le collectif, cette prise en charge verbale, vocale et corporelle de traumatismes plus anciens relevant non seulement de son histoire personnelle, mais aussi de celle d'un territoire et d'une peuple ayant vécu dans sa chair des décennies de violence physique, morale et sociale.

54. La *siguiriya* ou *seguriya* est un *palo flamenco*, forme poético-musicale dont la *letra* se compose de trois ou quatre vers, en général hexasyllabes, sauf le troisième qui est un hendécasyllabe. Toute une mythologie existe autour de ce *palo*, considéré comme l'un des piliers du *cante* et l'un des plus sombres et douloureux.

55. Darwin, *op. cit.*, p. 78.

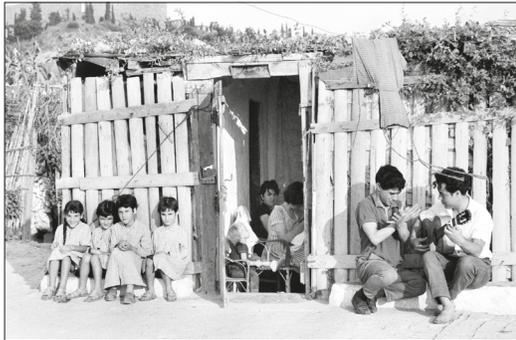
56. Menese, *op. cit.*, 54'48".

57. Menese, *op. cit.*, 1h15'54".

Du corps individuel au corps politique

Les différents aspects relevant du social se retrouvent donc dans cette dialectique entre individuel et collectif, éloquente dans les mots de nos trois poètes. Chez Velázquez-Gaztelu, la figure du *cantaor* apparaît comme solitaire (« Se queda solo, lejano », v. 4), même s'il fait en même temps partie activement de sa « génération ». Chez Blas de Otero il est cet « hombre solo con la voz de todo el pueblo. » (v. 11), quand chez Alberti sa voix raconte « la fatiga de todos mis muertos » (v. 7), tous ces corps persécutés, affaiblis jusqu'à disparition.

Cette force politique du corps réside aussi dans sa présentation comme issu des classes populaires, un corps quotidien qui n'apparaît finalement pas dans ses figurations poétiques tendant à l'éloge de l'extra-quotidien. Il faut donc aller le chercher non seulement dans la parole même de Menese, dans ces mains blessées par le travail, qu'il raconte et qu'il montre, mais aussi dans l'image. Nous remarquons alors que la parole courante et l'image sont plus à même de rendre compte de ce retour à la banalité et à la réalité ordinaire, celles d'un corps qui mange, qui boit, qui travaille⁵⁸. Dans l'image, cette quotidienneté reste contrôlée mais ne s'en approche pas moins : nous voyons ici (Ill. 5) une des premières photographies rendues publiques le représentant, réalisée par Isabel Steva « Colita » en 1963.



III. 5

58. *Rito* présente essentiellement ces artistes dans leur environnement privé, autour de proches, de tables, de verres, d'assiettes, incluant parfois des scènes sur leur lieu de travail – atelier, forge, champs.

Colita est une héritière directe du mouvement du renouveau documentaire qui commence à la fin des années 1950 en Espagne, se caractérisant par une rupture esthétique et « un engagement résolu à l'égard de la réalité sociale de l'époque⁵⁹ », qui s'éloigne de l'imaginaire véhiculé par les médias franquistes tout en s'inscrivant dans un mouvement international de modernisation de la photographie. Dans le cas du flamenco, cette nouvelle réalité montrée est celle de ces corps marginaux au sein d'espaces marginaux, ces corps qui ont été soit censurés et écartés du flamenco scénique ou iconique, soit dissimulés et confondus sous le vernis de folklore et de *pandereta*⁶⁰ du *nacionalflamenquismo*⁶¹, complètement déconnectés de leurs contextes, comme de simples figures sans fonds. Ce sont justement ces « fonds » que nous retrouvons dans cette nouvelle production photographique, ces contextes qui permettent toujours de mieux lire les corps. La photographe catalane les saisit dans leur environnement naturel, quotidien, dans des portraits en noir et blanc et en lumière naturelle⁶², renouant ainsi ce lien perdu entre corps et particularités territoriales, qui est finalement aussi absent des poèmes où les corps émanent comme figures détachées. Une première lecture de l'image présentée ouvre donc à cette dimension socio-économique, tant

59. Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España*, Barcelone : Lunwerg, 2003 (1ère édition 1999), p. 239, dans son chapitre « Le renouveau documentaire des années 1960 » (p. 229-242), construit autour de plusieurs groupes de photographes à Barcelone (*Escuela de Barcelona*), Madrid (*Escuela de Madrid*) et Almería (*Afál*).

60. Expression qui renvoie « à la vision partielle, exagérée, et parfois dénaturée que les étrangers ont habituellement de l'Espagne », la réduisant à ses manifestations et croyances populaires. Elle « tire son origine des scènes représentées sur les parchemins des *panderetas* », ou tambours de basque (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid : Gredos, 2007 : nous traduisons).

61. Terme qui renvoie à l'utilisation, par le franquisme, du flamenco – d'origine gitano-andalouse – comme manifestation nationale. Francisco Hidalgo décrit ce processus d'assimilation en ces termes : « L'Espagne de Franco, isolée et bloquée internationalement, avait besoin d'une affirmation nationale fière de ses valeurs face au monde et de réduire définitivement la diversité intérieure à une unité solide et clairement manipulable. Pour cela rien de mieux que toute la puissante esthétique populaire andalouse et toute la beauté de l'imagerie du sud », *Flamencos*, Barcelone : Instituto de Cultura de Barcelona, 1997, p. 33 (nous traduisons).

62. Une partie représentative du travail de *Colita* – qui a touché à bien d'autres domaines que le flamenco – est visible sur son site : <<https://www.colitafotografia.com/>>.

par l'« image pure » que par sa légende, qui connotent la pauvreté – quartier de Montjuïc à Barcelone, baraques en bois, terre battue, etc., qui même s'ils ne correspondent pas à l'environnement originel ou quotidien de Menese, deviennent ici presque archétypaux. Une deuxième lecture peut aussi nous intéresser, qui reconnecte les corps aux voix. En effet, il apparaît ici en plein acte de chant, ce qui est encore assez nouveau dans la production visuelle de l'époque : le corps est en tension, la tête baissée et les mains croisées, dans une image sans doute mise en scène mais pas moins emblématique de toute une iconographie qui se développe peu à peu autour du courant dit néo-classique, ce moment de revalorisation du *cante* conscient de ses particularités anthropologiques et défenseur d'une forme de pureté souvent galvaudée, qui a vu naître des mouvements comme le *mairenismo*⁶³ ou le *flamenco protesta*⁶⁴. Dans ce contexte, tout ce qui jusqu'à maintenant se limitait à l'imaginaire mental, littéraire ou plastique entre dans la culture visuelle photographique : les mains, les visages et les bouches se dotent d'une charge sémantique poético-politique forte à l'image de beaucoup de paroles chantées, construisant la figure de ce *cuero jondo* dont Menese fut l'un des principaux représentants. Il suffit d'observer la plupart des pochettes de sa production discographique de 1965 à 1970 pour retrouver ces mains levées à côté de bouches en cris, nous rappelant la thèse de Washabaugh selon laquelle la signification politique du chant *flamenco* serait à chercher dans les corps plutôt que dans les *letras* chantées⁶⁵, car les corps reflètent des forces, des identités et des constructions sociales variées – andalouses, gitanes, populaires.

Un lustre plus tard, ce corps va peu à peu changer de posture et utiliser une rhétorique visuelle plus éloignée de la rage, révélatrice de la dimension morale qu'il est aussi capable d'incarner. La

63. Néologisme formé à partir du nom du *cantaor* sévillan Antonio Mairena, résumant sa posture idéologique et artistique qui revendique, entre autre, l'origine gitane du *cante*.

64. Mouvement d'artistes *flamencos* essentiellement chanteurs (José Menese, Juan Peña « El Lebrijano », Enrique Morente, Manuel Gerena, El Cabrero, etc.) qui dans les dernières années de la dictature et pendant la Transition ont, dans différentes mesures, utilisé le flamenco comme instrument de résistance politique – en lien avec le mouvement plus vaste de la *canción protesta* –, en le menant notamment dans les universités.

65. William Washabaugh, *op. cit.*, p. 36.

décennie des années 1970 déploie la remise en valeur ou *dignificación* du *cante* et de ses corps initiée dans les années 1960, à laquelle a contribué visuellement le travail précieux du photographe argentin José Lamarca. Ce dernier renoue avec les portraits traditionnels en studio du début du XX^e siècle, dont il dit s'inspirer, nous présentant sur une image de 1973 (Ill. 6⁶⁶) un corps hiératique dont la posture et la position assise renvoient à la position classique de Menese dans le chant. Il est en effet ce corps « ferme », solide, déterminé, qu'il rappelle dans la première *letra* qu'il récite dans la vidéo de Codesal, écrite par Francisco Moreno Galván (« Firme me mantengo / firme hasta la muerte »), ou que nous pouvons lire dans cette phrase de lui, rapportée par Manuel Martín Martín dans le documentaire : « me moriré siendo inamovible⁶⁷ ». Ferme dans ses idéologies – qu'elles soient libertaires politiquement, et plus conservatrices artistiquement –, ce *cabal* à la voix « acendrada » (Blas de Otero, v. 3), pure et irréprochable, nous rappelle que la morale s'inscrit aussi dans le corps, ses mouvements et son geste vocal, lui qui avoue dans le documentaire vouloir toujours chanter « por derecho⁶⁸ », dans les règles de l'art, et ce malgré les difficultés rencontrées.



III. 6



III. 7

66. Cette photographie de José Lamarca sera utilisée pour illustrer la pochette d'un single édité en 1974 par RCA (Ill. 7).

67. *Menese, op. cit.*, 1h14'39".

68. *Menese, op. cit.*, 51'40".

La dimension sociale du corps *cantaor* surgit enfin dans sa dimension rituelle, présente chez Velázquez-Gaztelu dans sa description d'un cérémonial qui semble acquérir dans la répétition toute son efficacité, comme s'il chantait, à chaque fois, pour la première et dernière fois. C'est bien pour ce « rito / de la consumación » (v. 12-13) qu'il s'habille en noir dans le poème et dans la vidéo de Codesal, couleur naturelle des costumes *flamencos* connotant aussi bien le deuil que l'autorité et l'élégance.

Du pathos comme construction esthétique

Ces différentes indications visuelles nous rappellent que ce corps se construit aussi selon une esthétique particulière, influencée par une tendance à l'hyperbole particulièrement manifeste au moment du chant. Il vient incarner magistralement l'étymologie de cette figure de style – *huperballein*, « jeter au-dessus », « dépasser la mesure⁶⁹ » –, toujours dans ce mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, d'introversion-extraversion, jouant avec les outils d'une rhétorique de l'intense. Cette mise en forme intense d'états intérieurs rappelle ces « superlatifs du langage gestuel⁷⁰ » étudiés par Aby Warburg dans la peinture de la Renaissance et dont Georges Didi-Huberman poursuit l'exploration au sein de l'histoire de l'art, faisant l'hypothèse d'un substrat anthropologique commun à ces figures. Un substrat qui serait peut-être à chercher du côté de l'« intensité » que Didi-Huberman considère comme une « valeur esthétique fondamentale⁷¹ », celle-ci même qui permet aux gestes et aux images des gestes de résister au temps. Ces derniers deviennent alors ces « formules de *pathos* » transculturelles, transhistoriques et transdisciplinaires que la fixité de l'image, ou la poétique de l'arrêt dans le flamenco contribuent à mettre en valeur et qui, selon la formule heureuse du même auteur, « n'en finissent pas de finir en beauté⁷² ». Le corps devient statue, devient profil, figure.

69. *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, Paris : Le Robert, 2012 (1ère édition 1992), p. 1665.

70. Aby Warburg, « Albert Dürer et l'Antiquité italienne », trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris : Klincksieck, 1990, p. 165. Cité par Didi-Huberman, art. cit., paragraphe 4.

71. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 57.

72. *Ibid.*, p. 97.

Nous retrouvons d'ailleurs cette plasticité dans le langage même de Menese lorsqu'il déclare, dans la vidéo de Javier Codesal, avoir véritablement été « modelé » par Francisco Moreno Galván : « él quería a un cantaor a su forma, a su medida, como una escultura ». Il est aussi, par métonymie, ce « cante cortado de perfil » (v. 2) évoqué par Blas de Otero, ce profil qui disparaît à la fin du documentaire dans la tache noire de la peinture.

« *Colectivo y ardiendo* »

Ces quelques éléments de typologie limités à la figure de José Menese révèlent donc tout l'intérêt de l'étude corporo-gestuelle du *cante*, offrant un premier aperçu de la diversité des approches méthodologiques possibles, capables de rendre compte de différents degrés de présence – entre archives verbales, vivantes et visuelles – et d'une multiplicité sémiotique où s'imbriquent des aspects autant physiques que psychologiques, sociaux ou encore esthétiques. Malgré sa protéiformité, il semble que trois constantes caractérisent ce corps tant au niveau diachronique que synchronique : la dialectique entre l'individuel et le collectif, celle entre la présence et l'absence, et la modalité intense, que les mots du poète ne sauraient mieux résumer en ponctuant par le gérondif de l'avènement perpétuel, celui d'un corps « colectivo y ardiendo⁷³ ».

73. Luis Rosales, *op. cit.*

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- Ill. 1 : Poème de Rafael Alberti, « A la voz de José Menese », publié sur le verso de la pochette du disque de José Menese, *Cantes flamencos básicos*, RCA, 1967.
- Ill. 2 : Poème de Blas de Otero, « José Menese », publié sur le verso de la pochette du disque de José Menese, *Cantes para el hombre nuevo*, RCA, 1971.
- Ill. 3 : Capture d'écran du chapitre « Las tonás » de la série *Rito y Geografía del cante*, émis le 23 octobre 1971 sur TVE (32'54«).
- Ill. 4 : Photogramme de l'œuvre vidéo *Menese*, 2008 © Javier Codesal.
- Ill. 5 : *José Menese y Juan Gómez en las barracas de Montjuïc*, 1963 © Archivo Colita Fotografía.
- Ill. 6 : *José Menese*, 1973 © Archivo José Lamarca.
- Ill. 7 : Pochette d'un single de José Menese, RCA, 1974.

PRENDRE CORPS, DIRE LE CORPS, PENSER LE CORPS

LA CORPORÉITÉ EN QUESTION DANS LE MONDE
HISPANIQUE CONTEMPORAIN

sous la direction de **Bénédictte Brémard**

Que représente le corps dans le monde hispanique contemporain ? Contrôlé voire anéanti ou effacé par des régimes totalitaires, libéré jusqu'à l'excès par la fin de la censure, enjeu politique ou arme de communication, objet de préoccupations scientifiques ou sociales (pour le soigner, le reconstruire, le rajeunir, le modifier), le corps peut-il encore porter l'identité individuelle ou la mémoire collective ?

Avec pour objets d'études le cinéma, la vidéo, la littérature, les arts visuels ou le flamenco, les vingt-deux contributions de ce volume, regroupées en cinq parties : « Le corps et la norme », « Corps en construction/corps en destruction », « Corps et identité nationale », « Corps et genres artistiques » et « Le corps à l'avant-garde », proposent de réfléchir à ces questionnements et nous montrent que, du début du XX^e siècle à nos jours, sous le regard des artistes, le corps n'a cessé de créer le trouble et d'interroger notre rapport aux genres, aux modèles, les limites de notre tolérance et nos liens au vivant.



ISBN : 978-2-36783-164-0

ISSN : 0765-5681

34,90 €

Hispanística XX n° 37
www.editionsorbistertius.com