



## Carlos Saura enflamme le cinéma flamenco

Carlos Saura Sets Flamenco Cinema on Fire

**Isabelle DE MONTGOLFIER<sup>1</sup>**

ICP et ISFEC de Paris  
[i.demontgolfier@chens.icp.fr](mailto:i.demontgolfier@chens.icp.fr)

---

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/453>

DOI : 10.25965/flamme.453

Licence : CC BY-NC-ND 4.0 International

---

Résumé : Le cinéaste espagnol Carlos Saura, connu d'abord pour ses films de la période franquiste, l'est aujourd'hui pour son cinéma musical. Il a contribué à faire entrer le flamenco dans la modernité, en impulsant dans les années 1990 une nouvelle écriture flamenca avec danseurs, musiciens et chanteurs qui, tout en s'appropriant les codes du flamenco traditionnel, incarnent une nouvelle génération libérée des carcans de l'académisme. En portant à l'écran la danse et le chant flamenco, Saura contribue, par la mise en scène et la photographie, à en accentuer la beauté et la puissance poétique. Il fait ainsi participer les spectateurs au *duende*, ce pur moment de grâce qui est une communion toujours imprévisible et éphémère entre les interprètes et le public, une notion singulière, intraduisible et si caractéristique de l'art flamenco.

Mots clés : flamenco, Carlos Saura, cinéma, danse, chant

Abstract: Spanish filmmaker Carlos Saura, well-known for his films from the Franco era, is now famous for his musical cinema. In the 1990s, he brought flamenco into modernity, leading dancers, musicians and singers to appropriate the codes of traditional flamenco while freeing it from the shackles of academic art. By bringing flamenco song and dance to the screen, Saura contributes to accentuating their beauty and poetic power through staging and photography, thus making the spectators participate in the *duende*, a notion unique to flamenco art referring to that unpredictable and ephemeral moment of grace when performers and audience commune with each other.

Keywords: flamenco, Carlos Saura, cinema, dance, song

---

<sup>1</sup> Professeure agrégée d'espagnol, Isabelle de Montgolfier enseigne en classes préparatoires au Lycée Madeleine Daniélou de Rueil Malmaison et assure le cours de traduction pour la préparation aux CAPES externe et interne à l'ISFEC de Paris. Passionnée de cinéma et de peinture espagnols, elle donne des conférences sur divers thèmes culturels et organise des visites commentées dans les musées parisiens sur les expositions temporaires.

## Introduction

Issu en partie des chants, danses et musiques des Gitans d'Andalousie<sup>2</sup>, le flamenco est un art espagnol qui tire sa force du chant, de la guitare, éventuellement des castagnettes et des frappements de pied (le *zapateado*), ainsi que des mouvements corporels des danseuses et danseurs. Déclamé d'une voix souvent rauque, le *cante jondo*<sup>3</sup> possède une grande expressivité grâce à la puissance de l'interprétation de l'artiste et aux mélismes – figure mélodique consistant à chanter une syllabe sur plusieurs notes – qui renforcent l'intensité de l'expression des sentiments. Pratiquée aussi bien par les femmes que par les hommes, la danse traduit, au-delà des mots, les sentiments les plus profonds de l'être humain : la joie, la souffrance ou encore le plaisir, capables de générer chez l'artiste un réel état d'envoûtement, un moment de créativité associé au *duende*<sup>4</sup>, ce charme mystérieux et indicible propre à la culture flamenca. Quand danseurs, musiciens et chanteurs communient à cette même virtuosité artistique, authentique et entière, engagée au service de l'expression extrême des émotions, on dit alors qu'ils jouent avec *duende* (*con duende*).

Berceau originel du flamenco, la Basse-Andalousie est aujourd'hui un véritable carrefour d'échanges où cet art se réinvente sans cesse, notamment depuis sa fusion avec certains courants musicaux de la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le flamenco n'enflamme pas seulement l'Espagne, tant il est devenu universel, comme en témoigne le label de l'UNESCO « patrimoine culturel immatériel de l'humanité » obtenu en 2010.

Carlos Saura est celui qui a déclenché cet incendie mondial du flamenco au cinéma. Né à Huesca en 1932, il est l'un des cinéastes espagnols les plus influents de notre époque. Issu d'une famille d'artistes, il découvre très tôt par sa mère, pianiste, et son frère, peintre, des œuvres qui vont déterminer sa carrière. Adolescent, il se lance dans la photographie en s'inscrivant en 1952 à l'*Instituto de Investigaciones y Estudios Cinematográficos*. Il réalise en 1959 son premier long métrage *Los Golfos* dans lequel il aborde un thème qui lui sera cher, à savoir : celui des personnes en marge de la société, ce qui lui attire d'ailleurs les foudres du régime franquiste.

Il se fait connaître du grand public avec son film *Cría Cuervos*, lauréat du grand prix du jury à Cannes en 1976 et dont la musique a été un véritable succès. À partir des années quatre-vingt, il s'intéresse plus particulièrement à la musique et à la danse. Il réalise de nombreux films musicaux, en particulier sur le flamenco, un autre monde marginal aussi, celui des Gitans, mais pas exclusivement. Ses chorégraphies musicales sont autant de tableaux qui répondent à une esthétique éclectique réunissant aussi bien les plus grands maîtres du flamenco (Paco de Lucía, Manolo Sanlúcar, José Mercé) que de nouveaux talents (Sara Baras, Miguel Poveda, Israel Galván). Sa filmographie balaie ainsi le large spectre musical et chorégraphique du flamenco, des écoles les plus classiques aux plus expérimentales.

Bien que n'étant pas issu de la communauté gitane, Carlos Saura sublime le flamenco par son talent de cinéaste. Car l'image en mouvement – qui est la définition même du cinéma<sup>5</sup> – bénéficie d'une parfaite adéquation avec la danse flamenca<sup>6</sup>, même si finalement dans cette

---

<sup>2</sup> Leblon (1990) précise que la marginalisation dont ont souffert les Gitans va les amener à s'approprier de plus en plus un patrimoine musical qui leur était, à l'origine, parfaitement étranger, mais qu'une acculturation violente, en particulier dans le domaine linguistique, a transformé en culture refuge.

<sup>3</sup> Le *cante jondo* signifie littéralement « chant profond ».

<sup>4</sup> C'est un pouvoir que l'on ressent sans pour autant pouvoir l'expliquer.

<sup>5</sup> Le cinéma tire son nom du terme grec « *kinēma* » : le mouvement.

<sup>6</sup> Carlos Saura précise que le problème de la chorégraphie sur la scène au cinéma est le changement de position. Si par exemple les danseurs vont dans une certaine direction et que la caméra va en sens contraire, la chorégraphie

symbiose entre les deux arts (cinéma et flamenco), la vraie vedette, c'est la caméra. Le cinéma symbolise une histoire de regard où l'œil du réalisateur, par la caméra (un œil-caméra), nous introduit à sa vision de la scène : son regard passe par nos yeux et sa vision par notre vue, de la vue à la vision. Le cinéma, c'est l'histoire d'un regard, celui que le réalisateur pose sur ses acteurs avec bienveillance et talent : c'est précisément là où se niche le mystère de l'élaboration de l'image<sup>7</sup>.

Dans les productions flamenca, outre la danse, chant et mélisme ondulent au rythme du doigté des arabesques à l'instar d'éventails qui s'étirent lentement et « mélodieusement » comme des arpèges qui égrènent les notes de musique une à une. La musique aussi – et particulièrement la guitare qui incarne à elle seule le flamenco – est transcendée par les plus grands musiciens de cet art gitan, qui mettent leur talent hors pair à son service et à celui du flamenco. On parle justement de *duende*, cette magie qui convoque le talent dans une improvisation exceptionnelle où l'artiste de flamenco – qu'il soit danseur ou chanteur – atteint une expressivité extrême en transcendant les limites de cet art. Ainsi, dans l'imaginaire collectif, le *duende* va bien au-delà de la technique instrumentale, de la virtuosité d'exécution et de l'inspiration. Il s'agit plutôt en effet d'une sorte de « charisme »<sup>8</sup>. Aussi cet article a-t-il pour objet d'étude le large éventail de ressources artistiques que déploie Carlos Saura dans son art du flamenco filmé, depuis le théâtre en passant par la poésie d'images liées au chant et à la danse, sans oublier l'importance accordée aux couleurs et à la lumière. En somme, on se demandera comment le cinéaste aragonais revisite l'art traditionnel du flamenco dans une recherche d'un éclectisme toujours démultiplié qui cède la place scénique à de constantes inspirations, pour donner un souffle nouveau à l'art flamenco. L'art – conformément à son étymologie latine *ars, artis* – est habileté et connaissance technique. Il renvoie aussi à des procédés et des ruses permettant d'exercer ce talent. C'est pourquoi il s'agira dans cette étude d'apprécier comment chez Saura ce tissage – voire métissage visuel et sonore –, où le cinéma prend la parole et où le flamenco « mène la danse », procure à ses films musicaux une dimension « d'art total »<sup>9</sup>. Dans leur tout récent livre hommage intitulé *Carlos Saura o el arte de heredar*, seize professeurs et chercheurs définissent justement que la marque de fabrique saurienne est cette capacité en tant que cinéaste à évoluer au cours des années en se

---

sera, de fait, changée. Il faut donc faire très attention à respecter les directions, les gestes et les mouvements pour accompagner le corps des danseurs avec la caméra, non seulement leurs mouvements mais aussi les traits de leur visage qui tantôt grimace tantôt s'illumine. Chaque prise de vue sert à nous faire vivre le spectacle au plus près. Ce talent unique chez Saura pour filmer la danse diffère des plans larges ou froids que l'on observe bien souvent chez les autres réalisateurs. Saura est un grand amoureux de la danse et comme tout amoureux il est admiratif. Saura épouse la chorégraphie, c'est pourquoi il la sublime !

<sup>7</sup> Louis (2018) précise, dans son intervention au séminaire d'histoire culturelle du cinéma, que pour Jean Douchet, pédagogue à l'IDHEC (Institut Des Hautes Études Cinématographiques), la pédagogie de la création artistique passe par le regard. L'un des buts est l'apprentissage du regard car le cinéma est un art de la représentation. Or, cette représentation donne une figuration du monde. C'est pourquoi le cinéma permet d'enrichir le regard sur le monde.

<sup>8</sup> « Charisme » aux deux sens du terme : le premier (biblique), à savoir : celui de « grâce imprévisible et passagère accordée par Dieu, donnant le pouvoir temporaire de réaliser des exploits miraculeux » et le second (psycho-social) : « inspiration donnant un prestige et un ascendant extraordinaire à un artiste ». Mais selon le poète espagnol Federico García Lorca, nulle recette secrète, aucun tour de passe-passe ne permet de l'obtenir à coup sûr. Le *duende* reste un mystère éphémère et inoubliable.

<sup>9</sup> Manuel Palacio dans la préface de *Carlos Saura o el arte de heredar* (2021) se réfère à Carlos Saura comme à un artiste total, en insistant sur la fécondité de son style propre, né de son expérience vitale et générationnelle, sachant que le regard qu'il porte et qu'il met en image dans ses films est classique et moderne à la fois. Ces liens que Carlos Saura a tissés tout au long de sa carrière et que les auteurs baptisent « l'art d'hériter » ont aussi pleinement profité des dimensions visuelles et sonores du cinéma pour rendre hommage aux autres arts et conférer ainsi à ses films une dimension « d'art total ».

rénovant sans cesse du point de vue formel. La notion « d'art total » sera au cœur des analyses proposées, car la constante interrelation entre matières sonores et visuelles produit toujours dans ses films une valeur sémantique ajoutée. C'est à cette magie des images nées des correspondances entre chant, danse et musique que nous allons donc nous intéresser en analysant d'abord les sources du flamenco filmé par Saura (théâtre, opéra, danse), puis son *modus operandi* (principalement étudié sous le prisme de l'image et de la lumière dans des photogrammes et affiches de ses films), pour finir par une évolution de ses productions qui tend de plus en plus vers une hybridation plurielle.

## 1. Le cinéaste sublime le flamenco par le théâtre et l'opéra

Pour Patrick Schupp, « Saura voit le monde du flamenco, c'est-à-dire des Gitans, d'abord par le biais du théâtre, celui de Lorca » (1986, p. 38). En 1981, Emiliano Piedra, le producteur de Saura, l'invite à assister à une répétition du ballet monté par Antonio Gades avec sa compagnie. Suite à cette rencontre, Saura décide de réaliser le film *Bodas de sangre* (*Noces de sang*) (1981), son premier film sur le flamenco. Saura choisit ensuite d'aller plus loin. *Bodas de sangre* constitue ainsi le premier film d'une trilogie flamenca avec *Carmen* (1983), puis *L'Amour sorcier* (*El Amor brujo*) (1986)<sup>10</sup>. Dans *Bodas de sangre* (1981), le réalisateur aragonais transcrit le ressenti des protagonistes en image, dans une épure extrême. Saura évoque d'ailleurs son souci de traduire par l'image ses émotions :

*Bodas*, c'est le regard. Cette répétition à laquelle j'avais assisté m'a terriblement impressionné et j'ai fait le film en essayant de traduire en image ce que j'avais ressenti à ce moment-là. La caméra suivait donc tous les mouvements, sans la distanciation obligatoire que l'on subit lors d'une représentation théâtrale (Schupp, 1986, p. 38).

En 1983, Carlos Saura décide de porter le mythe de *Carmen* à l'écran, en produisant un ballet flamenco pour dix-neuf danseurs, quatre chanteurs et deux musiciens, tiré de l'œuvre de Prosper Mérimée<sup>11</sup>. Dans ce film d'une extraordinaire vigueur, il rend hommage au flamenco par une structure de mise en abyme puisque dans le synopsis, Antonio, chorégraphe espagnol interprété par Antonio Gades, monte un ballet sur la musique de *Carmen*, le fameux opéra de Bizet. Il lui manque une interprète pour le rôle principal. Néanmoins, après de nombreuses recherches, il découvre enfin celle qui, comble de chance, s'appelle également Carmen. Enthousiasmé, Antonio la convoque et l'essai s'avère prometteur, même si son choix provoque des tensions, notamment la jalousie de Cristina, considérée alors comme la meilleure danseuse de la troupe. Peu à peu, les répétitions s'intensifient tandis que s'ébauche une histoire d'amour entre Carmen et Antonio, totalement envoûté par la jeune femme. L'œuvre de Saura pose ainsi le cadre des activités quotidiennes – de la préparation à l'exécution – d'une troupe de danse en répétition pour une production : « *As such, the film consists of a frame (which shows the "real" lives of the dancers) and the embedded Carmen ballet (in which the dancers assume their roles for the*

<sup>10</sup> *El Amor brujo* est l'histoire d'un envoûtement, celui de Candela par son mari José, mort dans une rixe quatre ans plus tôt. Son fantôme ne cesse de hanter la gitane. Pour pouvoir désormais aimer librement Carmelo, celle-ci trouve un moyen pour rompre le maléfice et éloigner à jamais le revenant, et ce, en détournant son attention vers une autre femme.

<sup>11</sup> L'entité flamenca est vue d'ailleurs aussi à travers les yeux des « étrangers Mérimée et Bizet » (Schupp, 1986, p. 38).

*rehearsals*) » (Willem, 1996, p. 267)<sup>12</sup>. On assiste à un enchâssement de la fiction dans la vie réelle, sans oublier toutefois que cet ensemble est placé dans un cadre de pure fiction, à savoir l'œuvre de Saura qui s'inscrit elle-même dans l'histoire originelle de Mérimée et l'opéra de Bizet. Ainsi, cette métafiction<sup>13</sup> est l'outil dont se sert Saura pour créer une véritable illusion artistique en transgressant les niveaux narratifs. Le spectateur est en quelque sorte invité à pénétrer dans les coulisses où chanteurs, musiciens et danseurs préparent leur performance avant qu'ils ne passent à l'exécution sur la scène de danse. Saura explore donc l'acte de fabrication artistique lui-même en élargissant la vision du processus artistique puisqu'il implique le spectateur à chaque étape de la composition de la production qui se ne termine en fait que par la performance des acteurs à l'écran. En exposant pleinement le processus de la création, le réalisateur reconnaît l'artifice impliqué dans tout art. Il pointe du doigt la contradiction de la présentation réaliste, celle qui imiterait aussi fidèlement la réalité que possible. Il explore par conséquent cette question de l'art réaliste en tant que construction fictive, en composant une dimension métafictionnelle de *Carmen*<sup>14</sup>. Alors que dans *Bodas de sangre* il n'y a pas de chevauchement entre la « vraie » vie des danseurs et les personnages fictifs de ballet, dans *Carmen*, la distinction entre les danseurs et leur rôle disparaît progressivement au cours du film. Cette fluidité dans les niveaux de réalité est justement le fruit de cette utilisation de la mise en abyme particulièrement réussie, du fait de cet emboîtement de plusieurs histoires les unes dans les autres qui rend plausible chaque niveau : celui du couple Antonio/Carmen dans le monde « réel » et dans le monde fictif (le ballet), auquel s'ajoute celui d'Antonio, le chorégraphe (interprété par Antonio Gades, portant le même prénom) qui, en tombant amoureux de la danseuse interprétant *Carmen* (nommée aussi Carmen dans le film) devient alors le personnage de Don José du livre de Mérimée et de l'opéra de Bizet. La ligne qui sépare les deux mondes se voit progressivement brouillée : l'histoire de Carmen et d'Antonio se confond dès lors avec l'œuvre de Mérimée et de Bizet en reprenant la trame de l'opéra (avec la musique), que ce soit dans les répétitions du spectacle ou dans la narration du film. Saura projette avec succès la fiction du ballet dans le domaine de la réalité. Ainsi la réalité joue à la fiction et, inversement, la fiction joue à la réalité. Il ne s'agit pas non plus d'un documentaire, étant donné que les membres de la troupe de danse sont des acteurs et que les dialogues sont écrits. Pourtant, dans la réalité, Antonio Gades est vraiment un danseur et dirige une compagnie ! En transcendant ainsi les limites de la réalité, Saura nous parle de son propre travail d'artiste et du processus créatif de son œuvre en construction. L'une des forces du génie créateur du réalisateur est que le ballet n'est pas monté en entier à l'écran. Cet enchevêtrement des histoires dupliquées contribue à ce que l'on ne sache plus vraiment si Carmen joue finalement son rôle dans le ballet ou à l'écran et, pourquoi pas, dans la vie ? D'ailleurs, l'un des derniers échanges entre Carmen et Antonio est parlé plutôt que chanté, les deux niveaux narratifs fusionnant alors dans une fin volontairement ambiguë. En effet, la mort de Carmen à

---

<sup>12</sup> « En tant que tel, le film se compose d'un cadre (qui montre la « vraie » vie des danseurs) et le ballet *Carmen* intégré (où les danseurs assument leur rôle pour les répétitions) ». Les traductions sont réalisées par l'auteure de cet article.

<sup>13</sup> En littérature, la métafiction est une forme d'écriture autoréférentielle qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites.

<sup>14</sup> « *In so doing, he foregrounds the fundamental contradiction inherent in any realistic representation, namely that no matter how faithfully it imitates reality, it is in itself an artificially contrived fiction. To further explore this issue of realistic art as fictional construct, Saura compounds the metafictional dimension of Carmen* » (Willem, 1996, p. 268). « En faisant ainsi, il met en évidence la contradiction fondamentale inhérente à toute représentation réaliste, à savoir qu'aussi fidèlement qu'elle imite la réalité, elle est en elle-même une fiction artificielle. Pour explorer davantage cette question de l'art réaliste en tant que construction fictive, Saura compose la dimension métafictionnelle de *Carmen* ».

l'écran n'est ni celle qu'avait imaginée Mérimée ni celle de Bizet puisque Saura, tout en conservant une Carmen infidèle, la rend victime de son aventure avec un membre de la troupe, ce qui renforce l'illusion de réalité. Cela oblige assurément le spectateur à s'interroger sur les conventions de la représentation cinématographique : la Carmen de Saura meurt-elle finalement d'une jalousie criminelle ou d'une volonté de se conformer à son mythe ?

Certes, le film *Carmen* de Carlos Saura, qui a popularisé le flamenco dans le monde entier, a d'abord été conçu pour le grand écran. Toutefois, dès le début du tournage, Gades et Saura commencent à envisager une version scénique, créée au Théâtre de Paris en 1983 avec Cristina Hoyos dans le rôle-titre<sup>15</sup>. Antonio Gades aurait représenté plus de deux mille fois ce ballet<sup>16</sup>. Presque quarante ans après sa première représentation, l'œuvre théâtrale *Carmen* a en tous les cas conquis plusieurs centaines de milliers de spectateurs, de l'Europe aux Etats-Unis, en passant par la Turquie et le Japon. Dans cette version de *Carmen*, les scènes de danse sont nombreuses et surtout d'une très rare intensité, et le choix du flamenco ne peut que s'imposer avec évidence puisque Carmen, à l'origine, est une Gitane cigarière dans une manufacture sévillane. De belles scènes de danse, puissantes – voire envoûtantes – fascinent le spectateur par leur beauté et leur intensité.

## 2. Le cinéaste sublime le flamenco par la danse

Acolyte de Carlos Saura, Antonio Gades (1936-2004) l'a aidé à faire entrer le flamenco dans les salles de cinéma. Danseur d'une précision extrême, il est aussi le chorégraphe qui a « sorti » le flamenco des *tablaos* à touristes. Avec sa partenaire Cristina Hoyos, il crée un duo (ou duel) passionnel qui marque à jamais l'histoire du flamenco. En trois films : *Noces de sang* (1981), *Carmen* (1983) et *L'Amour sorcier* (1986), Saura et Gades cosignent des créations qui appartiennent aussi bien à l'histoire de la danse qu'à celle du cinéma, ce qui répond à l'attente de Philippe Soupault pour qui « le cinéma est lui aussi un art du mouvement et c'est peut-être grâce à lui, grâce à son universalité, que nous pouvons entrevoir la résurrection de la danse » (Soupault, 1928, p. 49).

Si l'expression verbale alterne certes avec la danse dans les opus musicaux narratifs *Carmen* et *L'Amour sorcier*, on assiste pourtant à une prise en charge de la narration par la danse qui transpose le texte initial en une expression exclusivement corporelle et visuelle. Dans les deux cas, soit partiellement, soit intégralement, le langage de la danse se substitue au langage verbal et sa fonction expressive est décuplée par la performance indéniable et extraordinaire du virtuose Antonio Gades.

La dernière collaboration du mythique tandem Gades-Saura, à savoir *L'Amour sorcier*, a lieu en 1986 dans une très libre adaptation du ballet d'inspiration flamenca de Manuel de Falla, joué pour la première fois au Teatro Lara de Madrid en 1915<sup>17</sup>. Il a connu ensuite un succès planétaire grâce à la version de la compagnie de ballet de La Argentina donnée pour la première

---

<sup>15</sup> La première parisienne en 1983 a connu un succès retentissant auprès de la critique et du public qui a définitivement placé Antonio Gades dans la sphère des plus grands danseurs et chorégraphes du monde.

<sup>16</sup> L'Opéra de Dijon qui a accueilli pour deux soirées exceptionnelles le spectacle légendaire *Carmen* du maître de la danse espagnol Antonio Gades les 8 et 9 janvier 2013 précise que Antonio Gades aurait dansé plus de deux mille fois le rôle de Don José, le brigadier séduit par Carmen (Champrenault, 2013).

<sup>17</sup> Gitanerie musicale en seize tableaux pour orchestre de chambre et *cantaora* (chanteuse de flamenco) créée au Teatro de Madrid, le 15 avril 1915.

fois à Paris en 1928, avant de faire le tour du monde<sup>18</sup>. La partition<sup>19</sup> de *L'Amour sorcier*, un drame d'amour entre deux jeunes gens perturbés par le fantôme du premier fiancé de la jeune fille, œuvre maîtresse du plus grand compositeur classique espagnol du XX<sup>e</sup> siècle, Manuel de Falla<sup>20</sup>, ne pouvait laisser indifférent Gades qui allait s'emparer de cette « danse du feu »<sup>21</sup>. Cette fois, le film de Saura, tout en s'inscrivant dans la continuité du ballet originel de 1915, donne naissance à celui de Gades : il joue ainsi un véritable rôle charnière entre deux œuvres chorégraphiques.

Fin janvier 1989, dans un ultime échange avec le cinéma, Antonio Gades présente pour la première fois au Théâtre du Châtelet de Paris le ballet que Carlos Saura avait filmé. Cette fois, le titre du spectacle est *Fuego*. De son côté, Carlos Saura continuera à filmer la musique et la danse, le flamenco toujours, le tango (*Tango*, 1998) et la jota aussi (*Beyond Flamenco*, 2016), la danse chantée traditionnelle de sa terre natale aragonaise, mais *L'Amour sorcier* marque la fin de la collaboration entre un danseur remarquable, Antonio Gades, et un réalisateur espagnol qui aura marqué de son empreinte indélébile le cinéma de l'époque du franquisme et de l'après-franquisme (Catherine Felix, 2019).

Le flamenco continue toutefois de l'emporter chez Saura. Celui-ci cherche inlassablement la meilleure façon de mettre en images la danse, y compris d'autres genres, comme les *sevillanas* et les *jotas*, et d'en transmettre les émotions.

### 3. Le cinéaste sublime le flamenco par l'image

Carlos Saura est un véritable spécialiste de l'image. Même s'il est plus connu pour sa carrière cinématographique, il a d'abord été un grand photographe : il possède d'ailleurs plus de six cents appareils photos qu'il collectionne<sup>22</sup>. Son œuvre photographique décrit notamment l'Espagne des années cinquante. En 1957, lorsqu'il découvre les films de Buñuel, la dimension cinématographique l'emporte sur la photographie. Que l'image soit l'instrument privilégié de son esthétique au cinéma n'a donc rien d'étonnant. C'est en explorant les ressources de l'image

---

<sup>18</sup> Antonia Mercé y Luque, plus connue sous son nom de scène, *La Argentina*, est une danseuse et chorégraphe espagnole née à Buenos Aires le 4 septembre 1890 et morte à Bayonne le 18 juillet 1936. Elle est considérée par beaucoup comme une des plus grandes novatrices de la danse espagnole du XX<sup>e</sup> siècle. Elle crée les « Ballets Espagnols » qui connaissent un immense succès et poursuit ses tournées de récitals dans le monde entier.

<sup>19</sup> *L'Amour sorcier* (*El Amor brujo*) est un ballet-pantomime composé par Manuel de Falla sur un livret de G. Martínez Sierra pour orchestre de chambre et *cantora*, en 1915.

<sup>20</sup> En 1916, Falla remanie profondément l'œuvre qu'il orchestre pour un effectif symphonique avec mezzo-soprano. Il supprime les parties dialoguées et ne conserve que trois parties chantées. La création a lieu à Madrid, le 28 mars 1916, avec l'orchestre symphonique de Madrid dirigé par Enrique Fernández Arbós. En 1925, il est transformé en ballet. C'est la version popularisée par la compagnie La Argentina à Paris en 1928 que nous évoquons ici.

<sup>21</sup> « La danse du feu », danse de la fin du jour, page célèbre souvent isolée de son contexte. Il s'agit d'une danse rituelle, d'une musique de transe et d'incantation. À minuit, pour chasser les mauvais esprits, les Gitans allument un grand feu et dansent. Manuel de Falla a traduit cette scène de façon particulièrement évocatrice. Sa musique suggère le mystère, le mouvement, l'agitation et les cris. Les ombres évoluent autour des flammes. Celles-ci, par leur puissance hypnotique, sont fascinantes, au milieu de la magie torturée de la danse et des sortilèges gitans.

<sup>22</sup> Une anecdote savoureuse du site de l'agence Limbo (Carlos Saura, fotógrafo antes que director) raconte qu'âgé seulement de neuf ans, Saura a emprunté l'appareil de son père, un ICA 6X9, pour secrètement tirer le portrait de la fillette dont il était amoureux. Il pensait que cet hommage à ses charmes serait la meilleure façon de déclarer sa flamme. Mais l'envoi de cette photo n'a eu aucun écho. Néanmoins, depuis sa passion pour la photographie ne l'a jamais quitté.

par le cadrage, le jeu des acteurs, l'espace et le jeu des reflets que Saura suggère une multiplicité de niveaux d'interprétation des scènes qu'il filme.

Plus précisément, nous examinerons comment il utilise ombres et reflets dans *Sevillanas*, jeux de miroir dans *Carmen*, écran d'eau dans *Flamenco, flamenco*, feux dans *L'Amour sorcier*, clôture de l'espace dans *Noces de sang*, mise en scène des corps des danseurs dans *Carmen* et projection sur le décor des pièces d'une guitare dans *Flamenco*.

### ● Le cinéaste sublime le flamenco par un jeu d'ombres et de reflets

Son film *Sevillanas* (1992) porte à l'écran sa fascination pour les danses traditionnelles andalouses – *las sevillanas* – et le chant accompagné des meilleurs talents musicaux. Ce florilège offre un large éventail des différentes *sevillanas*, des plus populaires aux plus sophistiquées. Il parvient à capter de façon magistrale la spontanéité du geste, l'expression corporelle et la puissance du regard avant de diluer ces arabesques de bras et de mains d'abord dans des ombres projetées sur les panneaux latéraux puis dans des reflets de ces ombres portés sur une surface plane opaque et bleutée tendue dans les cintres, ce qui déclenche l'illusion de l'ondulation de vagues : les danseuses, avec leurs jupes sévillanes à volants qui se prolongent, sont presque devenues d'envoûtantes sirènes. La caméra, au départ en plongée sur la scène où sont rassemblés des couples de danseurs, toutes générations confondues, s'élève peu à peu dans un travelling vertical haut qui permet ainsi au réalisateur de terminer la scène en les diluant dans de simples silhouettes.

Figure 1 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie José Luis Alcaine

Figure 2 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura





Photographie de José Luis Alcaine

Figure 3 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

Figure 4 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

Figure 5 : Photogramme du film *Sevillanas* (1992) de Carlos Saura



Photographie de José Luis Alcaine

## ● Le cinéaste sublime le flamenco par des jeux de miroir

D'une manière analogue, des jeux de miroir, démultipliés sans fin, composent de véritables tableaux en perpétuel mouvement où l'on se demande qui regarde qui. Cela permet ainsi au spectateur de prendre toute sa place, car le miroir représente aussi le public. Par exemple, dans le photogramme ci-dessous, tiré du *Carmen* de 1983, la danseuse est debout et son corps de profil se voit exposé au regard d'Antonio, assis, et visible de face.

Figure 6 : Photogramme du film de Saura *Carmen* (1983)  
avec Laura del Sol et Antonio Gades



Photographie Teo Escamilla

La femme le toise du regard, ce qui suscite en lui le désir, flamme érotique qui le brûle de l'intérieur. Cette habile mise en perspective offre au regard d'Antonio – mais aussi du cinéphile – la possibilité de tourner, tourner autour de Carmen. Si Carmen se dédouble à l'écran, c'est parce que son image hante le protagoniste : il ne voit qu'elle, ne pense qu'à elle, son image sature son esprit, ce qui est adroitement signifié par cette mise en abyme. Carmen occupe tout l'espace : celui de la fiction et celui de la réalité parce que, comme le scande Nancy Berthier : « *es un sol* »<sup>23</sup>. Précisément, comme son nom l'indique, c'est un soleil qui brûle, qui aveugle et qui dévore (Berthier, 2020, p. 11)<sup>24</sup>. Cette publication qui est consacrée à Laura del Sol, qui incarne Carmen à l'écran, s'intitule *Traspasar la pantalla*, ce qui signifie « traverser l'écran ». Ce franchissement de frontière est à comprendre sur un double registre : d'une part, elle « crève » l'écran et, d'autre part, elle en franchit le seuil. Elle enfreint, elle transgresse, ce qui est l'essence même du personnage source chez Mérimée, c'est-à-dire une femme rebelle, car libre.

Carlos Saura se sert aussi de la poésie des images pour illustrer l'harmonie de la voix et du corps. Ainsi, conformément au *modus operandi* du processus argentique de la photographie qui

<sup>23</sup> « Parce qu'elle est un soleil », en plus d'être une étoile (« *una estrella* ») précise Nancy Berthier.

<sup>24</sup> Le laboratoire de recherche TECMERIN, en partenariat avec le Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), a consacré un numéro à Laura del Sol, celle qui incarne Carmen dans le film de Saura (Ciller Tenreiro et Álvarez San Román, 2020).

se révèle peu à peu sous nos yeux, ce cinéaste dévoile une esthétique qui réenchante le monde de la danse et de la musique.

Dans *Carlos Saura ou le cinéma en dansant*, Pascale Thibaudeau s'intéresse à la recherche formelle de la danse inscrite en filigrane dans toute la filmographie musicale saurienne pour démontrer qu'à mesure que Saura libère les corps, il libère aussi les esprits, et ce en mettant en place des mises en abyme complexes permettant d'illustrer la réflexivité du processus de création. L'eau devient de fait dans ses films un outil de prédilection pour transcrire certains effets de la danse.

### ● Le cinéaste sublime le flamenco par un écran d'eau

On peut découvrir un exemple de cette sublimation de la danse par l'eau dans son film *Flamenco, flamenco* (2010), où l'une des scènes se passe entièrement sous une pluie torrentielle. Ce procédé d'esthétisation s'avère peu orthodoxe au cinéma. Le langage verbal et corporel est pris en charge ici littéralement par cet élément naturel liquide afin de potentialiser au maximum la force expressive du flamenco. Carlos Saura prétend filmer l'invisible pour davantage de lisibilité au moyen de la labilité des genres, ce que le titre de Bénédicte Brémard, *Filmar la música, bailar el cine*, illustre parfaitement. Le rideau de pluie diluvienne devient presque un écran et opère à la façon d'un miroir pour permettre une mise en abyme des tourments de l'âme des interprètes sur la scène détrempée. Pascale Thibaudeau (2013) s'intéresse d'ailleurs aux films musicaux de Saura comme un espace ouvert à la réflexion cinématographique.

Figure 7 : Scène de la berceuse « Nana y café »  
du film *Flamenco, flamenco* (2010) de Carlos Saura



Photographie de Vittorio Storaro

Miguel Poveda et Eva Yerbabuena interprètent une berceuse<sup>25</sup>, accompagnés par Paco Jarana (guitare) et Manuel José Muñoz (*palmero*)<sup>26</sup>, dans une composition de Simon Díaz, sur des paroles d'Horacio García et Eva Yerbabuena. Il est question de chagrin, d'éclairs et de l'argile des larmes. Ainsi la plainte qui inonde les sentiments – à l'instar de la pluie qui recouvre la scène – en est une parfaite traduction visuelle et auditive. Elle nous fait entendre dans cet extrait magistral la pluie qui ruisselle jusque dans les tréfonds de l'âme.

### ● Le cinéaste sublime le flamenco par le feu

Le flamenco, que l'on considère comme une expression de la passion, loin d'être une eau dormante est alors plutôt un feu (le feu de la passion) qui envoûte et dévore, même après la mort... Dans *L'Amour Sorcier (El Amor brujo)* (1986), le décor est artificiellement simulé dans un campement de Gitans. Tandis que le feu embrase leur cœur, les protagonistes s'embrassent du regard, mais leurs yeux, en amande, sont aussi tranchants qu'un poignard. Dans ce film, la flamme devient une femme-flamme comme l'illustre judicieusement l'affiche retenue qui superpose ces deux éléments<sup>27</sup>.

On retrouve aussi cette même assimilation visuelle dans le film *Iberia* de Saura, réalisé en 2005. Enflammées par le mouvement de la danse, ces femmes-flammes sont autant de flammèches qui se confondent avec le feu, lumière envoûtante qui trouble la vue<sup>28</sup> l'espace d'un instant dans l'obscurité ambiante (de la salle comme de la scène).

Figure 8 : Photogramme du film *Iberia* (2005)



Photographie de José Luis López-Linares

<sup>25</sup> La *nana flamenca* ou *canción de cuna* est une berceuse. Il s'agit de la berceuse « Nana y café » qui commence ainsi : «*Hoy me acuerdo de tus manos, de tu risa y de tus ojos qué que fueron dos truenos y ahora son dos cielos rotos*».

<sup>26</sup> Le *palmero* est un musicien qui accompagne les groupes de flamenco. Il prodigue les encouragements à ses pairs et soutient le *compás*, le rythme du flamenco. Il est indispensable au chanteur, au danseur et au guitariste.

<sup>27</sup> Voir l'affiche du film *El Amor brujo* (1988) sur <https://www.festival-cannes.com/fr/films/el-amor-brujo>.

<sup>28</sup> Cette image qui n'apparaît qu'une fraction de seconde à l'écran, telle une image subliminale, suggère, parce qu'elle est floue, une forme d'envoûtement.

## ● Le cinéaste sublime le flamenco par la clôture de l'espace

Une nouvelle affiche du film de Saura *Noces de sang* présenté au festival de Cannes de 2021, à l'occasion de sa version restaurée, illustre la puissance dramatique du flamenco suggérée par un autre symbole fort : une porte-fenêtre close<sup>29</sup>. Celle-ci est certes la métaphore du monde des Gitans, secret, fermé, voire refermé sur lui-même, mais aussi et surtout celle de l'impasse d'une relation qui se cabre et s'arc-boute avant de se briser. La courbure du corps du danseur, aiguillonnée par les doigts écartelés de la danseuse, représente, comme en un cri silencieux, le drame qui va se jouer. L'apport de lumière venue du fond permet aux ombres de se projeter sur le devant de la scène : ce couple n'est alors plus que l'ombre de lui-même, déformé par la jalousie et par la passion amoureuse. Le titre en rouge sang, tracé dans une police rappelant l'écriture humaine, préfigure déjà la tragédie par cette couleur emblématique, où d'ailleurs le mot « sang » est inscrit de façon programmatique.

Cette affiche reprend une image de la *Fundación Gades* en noir et blanc de 1974, à savoir une photographie de la deuxième scène du ballet d'Antonio Gades, où la cousine de la mariée attend l'arrivée de son mari pour se rendre à la cérémonie du mariage, en chantant une berceuse à son fils. Son mari entre alors, austère, sombre, mystérieux. Ils se mettent à orchestrer une danse de jalousie et de reproches. Leonardo, bien que marié, père d'un enfant et bientôt d'un second, ne supporte pas en effet que son ancienne fiancée en épouse un autre qui appartient de surcroît à une famille ennemie, deux fois endeuillée par les coups de couteaux des siens.

Figure 9 : Photo de la *Fundación Gades* tirée du ballet *Noces de sang* (1974)



© Archivo FAG. Cadre de *Bodas de Sangre*.

La couleur retenue dans l'affiche du film intensifie le drame. On dirait presque que les deux panneaux lumineux opaques du fond évoquent deux pupilles incandescentes qui préfigurent

<sup>29</sup> Voir l'affiche du film *Bodas de Sangre* (1981), sur <https://www.festival-cannes.com/fr/films/bodas-de-sangre>.

déjà le fait que le duo est, en réalité, un trio. Les ressorts de la tragédie semblent donc annoncés de façon paradigmatique.

### ● Le cinéaste sublime le flamenco par la mise en scène des corps

L’affiche du film *Carmen*, de 1983, illustre à nouveau le duo d’une histoire d’amour tragique avec les mêmes couleurs emblématiques : le noir et le rouge. La pose – verticale et de face – est en revanche plus affirmée. Ces personnages nous regardent-ils ou se regardent-ils dans un miroir de la salle de ballet, comme figés en pleine répétition ? Cette pose/pause permet aussi de signaler le chiasme chromatique (l’effet d’opposition des couleurs claires *versus* couleurs foncées des vêtements), les angles asymétriques du bras de la danseuse – coude – et de la jambe du danseur – genou – et la fusion des deux pieds gauches qui renforcent l’expression de l’union des deux protagonistes. D’ailleurs, se dégage derrière eux un halo de lumière dorée qui les plonge dans l’atemporalité. Il n’y a plus en effet d’indices spatio-temporels<sup>30</sup>. Cette atemporalité ne renverrait-elle pas justement à une définition possible du mythe de Carmen, c’est-à-dire à un drame hors du temps<sup>31</sup> ?

### ● Le cinéaste sublime le flamenco par la projection en images de l’instrument de musique emblématique du flamenco : la guitare

Le film *Flamenco* (1995) commence par un kaléidoscope de miroirs qui réfléchissent la sonorité colorée des notes d’une guitare, dont on entend la mélodie en *off*. Tout le décor rappelle cet instrument à cordes : le toit nervuré les frettes du manche, les barreaux des chaises ses barrettes et les vitraux la rosace de l’instrument.

Figure 10 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

<sup>30</sup> Voir l’affiche du film *Carmen* (1983), sur <https://www.telerama.fr/cinema/films/carmen,4588.php>

<sup>31</sup> Le mythe est une notion ancrée dans l’inconscient collectif, prenant sa source dans un événement réel, souvent atemporel, qui a été progressivement romancé jusqu’à l’idéalisation. La transition du temporel à l’atemporel est impérative pour la création du discours mythique.

Figure 11 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

Figure 12 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro



Figure 13 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

Les doigts du guitariste qui effleurent les cordes sont comme l'éventail qui se déploie avec grâce sous les doigts de la danseuse, dans un jeu d'ombres et de lumières où se dessinent des silhouettes. Le danseur chuchote sur la pointe des pieds ou crie en frappant du pied, selon les modalités du *taconeo*, véritable langage rythmé par les accents de joie et de souffrance, de tristesse et d'enthousiasme. Saura persiste ainsi à chercher à rendre l'impalpable *duende* en une quête qui accompagne une grande part de sa filmographie.

Figure 14 : Photogramme du film de Saura *Flamenco* (1995)



Photographie de Vittorio Storaro

#### 4. Le cinéaste sublime le flamenco par la lumière

*Flamenco, flamenco* (2010) est un film où Carlos Saura présente des tableaux lumineux où évoluent de talentueux artistes. Le film s'ouvre, comme c'est habituel chez Saura, par la présentation du cadre. Il s'agit ici du studio qui sert d'écrin à l'œuvre et où sont posées des images de danseuses flamencas. Le message est clair : le spectateur est invité à un voyage au cœur du flamenco. Le film ne s'appuie pas sur une histoire, mais suit le rythme de la vie d'un homme, et ce, le temps d'un cycle solaire.

On commence avec la naissance dans la lumière puissante de l'après-midi ; on poursuit avec l'enfance dans les tons jaunes du couchant, puis avec l'adolescence avec la lumière crépusculaire et les styles vifs et solides. On entre par la suite dans l'âge adulte, celui du *cante grande*, avec des tons bleus intenses, indigo et violets. La zone de la mort est presque en noir et blanc, avec toutefois des nuances de vert, symbole de l'espérance qui nous guide vers une renaissance. La musique accompagne toujours ces changements.

#### 5. Le cinéaste sublime le flamenco comme produit d'une hybridation culturelle

Plus que l'affirmation de la seule liberté, le flamenco vu par Saura ne poserait-il pas la question du métissage et de l'hybridation culturelle ? C'est d'ailleurs ce qu'affirme Margot Barnola qui s'intéresse à la représentation de l'identité gitane :

Le flamenco, ce genre musical propre à l'Andalousie s'est nourri des nombreuses influences ayant traversé l'histoire de cette région : il naît de la synthèse de traditions musicales diverses notamment wisigothes, arabes, juives, andalouses et gitanes (Barnola, 2007, p. 11).

On trouve ce processus dans l'univers du chant, servi par le groupe espagnol de flamenco composé de la chanteuse et danseuse sévillane Dolores Montoya Rodríguez et du guitariste Manuel Molina Jiménez<sup>32</sup>. Ce groupe fait des apparitions dans le film de Saura : *Flamenco* (1995), notamment avec la chanson « Un cuento para mi niño » interprétée par Lole Montoya et Manuel Montoya.

Ce chant flamenco issu de l'album *Nuevo día – El origen de una leyenda*, sorti en 1975, est une production du groupe professionnel artistique gitan et flamenco : Lole y Manuel, formé en 1972. Cet album – comme son nom l'indique – illustre cette nouvelle conception autour d'un langage renouvelé : changement de thèmes, recours à des images poétiques très fortes, choix d'une poésie pure qui touche autant les lettrés que les classes populaires. Ce duo sévillan a littéralement triomphé à l'aube de la Transition démocratique, avec cet album qui est apparu comme la métaphore d'un « jour nouveau », d'une nouvelle Espagne en pleine éclosion après l'époque du franquisme. Lole y Manuel ont été parmi les premiers à promouvoir la musique flamenca au sein d'un large public toujours plus hétérogène, qui n'était pas exclusivement expert de flamenco, en étant précurseurs du courant musical appelé « nouveau flamenco », soit l'expression d'un discours autre, pas totalement orthodoxe<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Ils se sépareront en 1993 sans que cela empêche pour autant occasionnellement leur étroite collaboration.

<sup>33</sup> *Le flamenco nuevo* (littéralement « nouveau flamenco ») constitue une évolution de la musique flamenca, menée par une génération héritière de la révolution initiée par Paco de Lucía et Camarón de la Isla. Mélangeant le flamenco traditionnel à des courants musicaux des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles tels que la rumba, la pop, le rock, le jazz ou encore les musiques électroniques, il est une nouvelle étape dans le processus d'universalisation que vit le flamenco depuis le début des années 1970.

La reconstruction de la trajectoire musicale et biographique de Manuel permet en effet de comprendre combien il a été une figure indispensable et incontournable de la fusion du rock et du flamenco en Andalousie. Avec le groupe Smash (groupe de rock expérimental) qui a été pionnier de ce flamenco « hippie », ce rock andalou a fait fusionner pour le moins deux cultures en interprétant une *bulería* avec une batterie. Manuel Montoya a notamment été capable de réunir l'essence du *cante jondo* dans un style nouveau qui va permettre à un vent plus frais d'entrer dans une Espagne chaque fois plus ouverte. Ces explorations qui tentent la fusion avec d'autres courants musicaux ont permis de donner une touche plus accessible au flamenco, devenu en l'espace de quelques années une musique universelle et fédératrice et non plus uniquement réservée à un public d'initiés. Cette révolution a donné vie à une nouvelle approche de cette musique, multipliant ainsi les champs d'exploration et de composition. Carlos Saura, en accordant une place dans ses films à de jeunes artistes, a contribué assurément à étayer cette voie/voix qui a apporté un souffle modernisé. En les « hébergeant » dans ses films, Carlos Saura s'est ouvert à un nouveau flamenco, dépoussiéré du genre flamenco « seulement » traditionnel pour être pionnier et porteur d'une approche hybride, loin des clichés, et ce, dans une clameur de liberté à la fois de pensée et de conception. Ce marivaudage entre plusieurs styles musicaux connaît un réel succès et constitue une véritable source où d'autres artistes vont venir puiser. D'ailleurs, cette chanson, « Cuento de mi niño », interprétée par ce même duo mythique, était déjà présente dans le film *Deprisa, deprisa (Vivre vite)* (1981) primé par l'Ours d'or au Festival international du film de Berlin, où participent musicalement Emilio de Diego et Paco de Lucía. Il s'agit alors de servir le thème de ce film qui porte sur la délinquance des jeunes.

Dans son film documentaire *Flamenco* (1995), Carlos Saura continue de souligner l'idée que le flamenco surgit comme conséquence d'un croisement entre des peuples, des religions et des cultures, donnant ainsi lieu à un nouveau type de musique. Il évoque les Grecs, les Mozarabes, les chants grégoriens, les romances de Castilla et les chants juifs ainsi que le « son » nègre et l'accent du peuple gitan, lesquels s'entremêlent pour donner forme au chant, à la danse et à la musique du flamenco. Ce film musical réunit les plus grands noms du flamenco pour illustrer divers chants et danses (*bulería, farruca, fandango, martinete, siguiriya*, etc.) et balaie l'univers du flamenco.

Après avoir porté à l'écran le film documentaire *Flamenco* en 1995, dans lequel plus de cent artistes chevronnés donnent le meilleur d'eux-mêmes, Saura redouble en quelque sorte son engagement pour un flamenco métissé avec cet autre film musical intitulé *Flamenco, flamenco*, tourné en 2010, soit quinze ans après *Flamenco*. Le réalisateur nous parle alors de l'évolution de cet art et, en particulier, de celle qu'a connue la danse. Selon lui, « le flamenco vient du mélange des genres »<sup>34</sup> (Goenaga, 2010).

Le cinéaste fait défiler une série de tableaux où les grands maîtres et les nouveaux talents donnent à voir toute la virtuosité de leur art. Le cinéaste espagnol peint ainsi une belle fresque du flamenco contemporain. Placés sous le double signe de la tradition et de l'innovation, les instruments et la danse se libèrent de leur carcan. *Flamenco, flamenco* tisse dès lors un véritable dialogue avec les précédents films du réalisateur, et plus particulièrement avec Farruquito, l'un des artistes qui a le plus impressionné Carlos Saura et qui était déjà présent dans *Flamenco*. Il

---

<sup>34</sup> *Flamenco Hoy* est un spectacle mis en scène par Carlos Saura et qui s'avère être un regard saisissant sur le flamenco aujourd'hui, d'où le titre. Le chorégraphe Rafael Estevez, qui est également l'un des danseurs principaux de *Flamenco Hoy*, aborde plusieurs formes du flamenco traditionnel « parmi lesquelles le *tango gitano* qui n'est pas celui de l'Argentine, le très ancien *fandango*, la *guajira* plus joyeuse, la *farruca* en mode mineur, la *seguriya* aux maints raclements de guitare, la *bulería* rapide et très rythmique, la *zambra* qui serait la plus proche du monde arabe et la *malaqueña* au style très libre, de la grande famille du *cante jondo*, ce chant profond si rauque et déchirant. À cela s'ajoutent des éléments extérieurs tels que le *paso doble* et même le ballet classique dans la danse » (Bernard, 2012).

avait à l'époque treize ans et accompagnait son grand frère. Dans *Flamenco, flamenco* on découvre son petit frère, El Carpeta, qui a le même âge que lui à l'époque de *Flamenco*. Les deux films sont construits sur un bel effet de symétrie qui fait prendre la mesure de l'évolution du flamenco en quinze ans. *Flamenco, flamenco* s'ouvre avec « Verde que te quiero verde », chant qui clôturait *Flamenco*, et il s'achève par une *bulería* festive qui ouvrait son premier « *opus* » (Serval, 2011). Lorsque Jesús Álvarez interviewe le réalisateur pour l'agence de presse en langue espagnole *EFE* et lui demande d'explicitier la différence entre son film *Flamenco* et son autre film *Flamenco, flamenco*, Carlos Saura répond que les danseurs se sont déliés d'un corset qui les a libérés au point, précise-t-il, qu'Israel Galván incorpore désormais des danses japonaises et orientales<sup>35</sup>. Álvarez demande alors à Saura dans une interview pour le journal *ABC* de Séville en 2010 de préciser pourquoi il est si difficile de parler de fusion dans le flamenco, mais Saura affirme que pour lui le flamenco est un « miracle qui a beaucoup de parents »<sup>36</sup>.

L'un de ses derniers films musicaux *Salomé* (2002) dévoile encore le choix d'une variation sur fond chorégraphique flamenca, et ce autour du mythe de Salomé. Ce film que l'on pourrait de ce fait qualifier de méditerranéen vise à montrer qu'à la base du flamenco il y a tout un itinéraire, à la fois dans le temps et dans l'espace. Son dernier film *Beyond flamenco* (2016) confirme ce choix de faire dialoguer le flamenco et la *jota*, danse aragonaise, qui est aussi l'une des sources du flamenco.

## Conclusion

En définitive, cet article sur la chorégraphie flamenca dans le cinéma de Carlos Saura s'est efforcé d'analyser comment ce cinéaste aragonais, par la beauté des images retenues et le choix de la recherche du *duende* à travers l'hybridation des apports culturels, rend compte du lien entre mouvements et sentiments, essence même de l'art flamenco dansé. On a pu voir comment, en interaction constante, le flamenco et la représentation du flamenco dans l'œuvre de Carlos Saura et, ce faisant, la cinématographie de ce réalisateur s'ouvrent, s'enrichissent et se complexifient dans un parcours artistique fusionnel d'exception. Les films de Saura sont indéniablement de fascinants hommages au flamenco où le soin particulier apporté à l'esthétique fait écho à la passion de ce réalisateur pour la photographie.

Dans son art filmé du flamenco, la lumière agit comme un élément révélateur bien mis en avant dans les affiches de ses films. En déployant le large éventail de sa filmographie, on mesure à quel point Saura parvient à sublimer la danse et le chant flamenco de l'identité gitane sans jamais les restreindre, ni les cloisonner. Bien au contraire, son inspiration ne se réduit pas à son *Iberia* natale. Son éclectisme témoigne plutôt d'une grande ouverture et d'une volonté de modernité et d'exploration infinie qui renvoient justement à toute la richesse et à la puissance

---

<sup>35</sup> «¿Qué diferencias hay entre su primera película *Flamenco*, rodada en 1995 y que produjo Juan Lebrón, con este *Flamenco, flamenco*? pregunta el periodista, Jesús Álvarez en su entrevista a Saura. Este contesta que la diferencia es que ha habido una evolución muy interesante en el flamenco de quince años para acá, sobre todo en el baile. Los tiempos han cambiado y los bailaores se han liberado del corsé que tenían. Farruquito o Rocío Molina, por poner dos ejemplos, están haciendo uso de su libertad incorporando nuevos pasos más cercanos a la danza contemporánea. Israel Galván es el ejemplo máximo de eso, incorporando bailes japoneses y orientales, incluso del norte de la India. Es todo muy interesante» (Álvarez, 15/11/2010).

<sup>36</sup> «¿Por qué cree que hay tantos recelos a hablar de "fusión" en el flamenco? *Fusión* es una palabra que se rechaza mucho, pero creo que el flamenco viene justamente de la fusión. El comienzo del flamenco es como una cazuela en la que se meten muchas cosas y sale eso. El flamenco es un milagro que tiene muchos padres. Con el jazz pasa igual. vienen dos negros, dos blancos, dos mulatas y se arma el Cristo. ¡Y qué decir de las sevillanas!, Vienen de muchas cosas, desde las manchegas, jotas, etcétera. A mí me gustaría indagar en el flamenco más suburbial y sobre todo en lo que se refiere al baile, que es lo que más está evolucionando» (Álvarez, 15/11/2010).

de cet art développé par les Gitans. Il n'empêche que Saura va au-delà de la seule identité gitane du flamenco en s'adonnant à de multiples hybridations pour notre plus grand en-chantement. En tissant ainsi une médiation spatio-temporelle, cette légende vivante du flamenco au cinéma parvient à continuer à faire flamboyer l'art du flamenco dans le monde entier en le mettant à la portée de tous. Assurément, après soixante-trois ans de carrière, Carlos Saura désormais âgé (89 ans) continue de mener la danse en ne cessant de réinventer et d'hybrider le flamenco (danse et musique) à l'écran tout en continuant à être lui-même une véritable légende vivante du cinéma mondial. Lorsqu'en 1985 Saura se rend aux États-Unis pour honorer la nomination de son film *Carmen* à l'Oscar du meilleur film en langue étrangère, Robert Wise, qui préside l'Académie des Arts et des Sciences du Cinéma, lui glisse à l'oreille : « Tu as inventé une nouvelle forme de faire des films musicaux, continue »<sup>37</sup>. Quelle gratification de la part de celui qui a réalisé *West Side Story*, remporté dix Oscars et s'est vu, quatre ans plus tard, couronné aussi par cinq Oscars pour son film musical *La Mélodie du bonheur*. Continuer ! C'est bien ce que Saura persiste à faire avec son dernier film intitulé *Jota* en 2016, pour valoriser ce chant et cette danse aragonais qu'il situe aussi à la confluence du flamenco. Ses films chorégraphiés et ses films musicaux ne cessent donc aujourd'hui encore d'explorer les rapports que tissent le cinéma et la danse – en somme deux arts du mouvement – qui interagissent l'un avec l'autre. Et si le cinéaste aragonais se renouvelle certes avec une nouvelle génération d'artistes, de chanteurs et de danseurs, il le fait aussi par son travail avec le numérique, cherchant ainsi la meilleure façon de mettre la petite sœur du flamenco en image, pour traduire l'émotion des mouvements et du chant, et donner au cinéma encore une fois le don de la parole à la danse, et toujours comme porté par le *duende* flamenco.

## Références

- Álvarez, J. (15/11/2010). Carlos SAURA – Entrevistas – El Arte de Vivir el Flamenco. <https://elartedevivirelflamenco.com/entrevistas249.html>
- Barnola, M. (2007). *María de la O* de F. Elías : Filmer le flamenco, une représentation de l'identité gitane. [Mémoire de l'Institut d'Études Politiques de Lyon]. Université de Lyon 2.
- Bernard, Y. (2012). *Spectacle-Flamenco d'aujourd'hui, références d'hier*. Ledevoir.com. <https://www.ledevoir.com/culture/danse/353281/flamenco-d-aujourd-hui-references-d-hier>
- Berthier, N. (2020). Porque es un sol... Dans C. Ciller Tenreiro et M. Álvarez San Román, *Cuadernos Tecmerin: Traspasar la pantalla, una fotografía de Laura del Sol*, 17, 11-13.
- Berthier, N. et Bloch-Robin, M. (coords.). (2021). *Carlos Saura o el arte de heredar*. Shangrila.
- Brémond, B. (2018). *Filmer la música, bailar el cine*. Archivos de la Filmoteca.
- Champrenault, L. (2013). *Danser un mythe*. Bienpublic.com. <https://www.bienpublic.com/grand-dijon/2013/12/27/danser-un-mythe>
- Felix, C. (Septembre 2019). *Noces de sang, Carmen, L'Amour sorcier* : la trilogie flamenca Carlos Saura et Antonio Gades. Dans *Cinéfil*, 58. [www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-l-association/le-dernier-journal/317-noces-de-sang-carmen-l-amour-sorcier-le-trilogie-flamenca-carlos-saura-et-antonio-gades](http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-l-association/le-dernier-journal/317-noces-de-sang-carmen-l-amour-sorcier-le-trilogie-flamenca-carlos-saura-et-antonio-gades)
- Goenaga, J. M. (2010). *Carlos Saura – Flamenco, flamenco*. Cinespaigne.com. [www.cinespaigne.com/interviews/2295-carlos-saura-flamenco-flamenco](http://www.cinespaigne.com/interviews/2295-carlos-saura-flamenco-flamenco)

---

<sup>37</sup> *La Grande Table* sur France Culture recevait Carlos Saura le 23/12/2016 à l'occasion de son passage à Paris pour son film *Beyond Flamenco* pour une première partie intitulée « Filmer la danse ».

Leblon, B. (1990). *Musiques tsiganes et Flamenco*. L'Harmattan.

Louis, S-E. (29/03/2018). Jean Douchet, l'amateur pédagogue. Cas d'étude pour une archéologie de la pédagogie de la création artistique. Intervention au séminaire d'histoire culturelle du cinéma. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02178977/document>

Schupp, P. (1986). Carlos Saura : la trilogie Flamenca. Dans *Séquences*, 127, 37-42.

Soupault, P. (1986 [1928]). *Terpsichore*. Papiers.

Thibaudeau, P. (2017). *Carlos Saura, le cinéma en dansant*. Presses Universitaires de Rennes.

Thibaudeau, P. (2013). Las películas musicales de Carlos Saura: un espacio abierto a la reflexión cinematográfica. Dans Carmen Rodríguez Fuentes (dir.), *Desmontando a Saura*. Luces de Gálibo, 229-243.