

Pour citer cet article :

Carolane Sanchez, « **Le "corps-palimpseste" à travers l'étude de *L'Apprentissage (2012)* de Juan Carlos Lérida** » in *Le corps, ses dimensions cachées*, Guy Freixe (dir.), Montpellier, Deuxième époque, pp. 215-225.

CAROLANE SANCHEZ

LE « CORPS-PALIMPSESTE » À TRAVERS L'ÉTUDE DE L'APPRENTISSAGE DE JUAN CARLOS LÉRIDA

Épaisseur du geste ou « corps-palimpseste »

Depuis les années quatre-vingt³⁵⁴, le *palimpseste* est un terme qui s'est imposé en archéologie pour évoquer les superpositions de couches archéologiques, se révélant à l'échelle des sites, paysages, ou pour évoquer les surimpressions d'occupations archéologiques. Le palimpseste apparaît donc par sa matérialité façonné de *temps*, traces et oublis, tel un *objet-mémoire*³⁵⁵. Lorsque l'on s'attache en tant que chercheur en danse à sonder l'épaisseur des jeux de mémoire des *corps en recherche*, ne sommes-nous pas nous aussi des archéologues de notre quête? L'archéologie, comme l'énonce Laurent Olivier dans son ouvrage *Le Sombre Abîme du temps* n'a en effet « [...] pas d'autre objet que cette empreinte du passé marquée dans la matière; fondamentalement elle interroge l'archive de cette mémoire que constituent les vestiges archéologiques³⁵⁶. » De l'étude des « objets » à celles des « gestes », ne sommes-nous pas confrontés à appréhender la toile complexe du temps, elle-même portée, matérialisée par les véhicules vivants, transformant la matière dans un « à-présent » mouvant? En effet, dans sa thèse *Sur le concept d'histoire*, Walter Benjamin réfutant le

354. Voir Laurent OLIVIER, *Le Sombre Abîme du temps, mémoire et archéologie*, coll. « La Couleur des idées », Les Éditions du Seuil, Paris, 2008.

355. *Idem.*, p. 198.

356. *Idem.*, p. 64.

concept d'*historicismisme*, porteur d'une idée d'un temps séquentiel et unilinéaire, pose cette conception d'une histoire « [...] dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide [de l'historicismisme], mais le temps saturé d'à-présent³⁵⁷. » Walter Benjamin identifie ainsi le présent comme le lieu spécifique où se joue la reconnaissance du passé. Cette posture est à mettre en lien avec ce qu'un autre chercheur allemand, Aby Warburg, appellera phénomène de *survivance*, étudiant *la biologie des formes via* leur *survivance* de l'Antiquité aux manifestations artistiques de la Renaissance. Ces deux chercheurs, et c'est ce qui nous intéresse ici, ouvrent un champ de réflexion sur la mémoire du passé telle qu'elle se reproduit dans les créations matérielles, assumant l'idée d'un passé qui se lirait avant tout par le prisme de l'actuel, révélant du temps sa consistance plurielle, ouverte, voire métissée.

L'objet du palimpseste invite à sonder la distorsion matérielle des jeux de « trous », d'oublis, qui nourrissent la dynamique de la *trace*, matière vivante. Pour étendre l'usage que l'on pourrait faire de ce concept de *palimpseste*, référencé au domaine généralement archéologique, Laurent Olivier ouvre par ailleurs à cette idée que « [...] n'importe quel objet a vocation à constituer un palimpseste : dans ses transformations physiques successives qui viennent se superposer à son état initial — ses déformations, ses transformations, ses altérations — est enregistrée la mémoire d'une suite d'états, au cours desquels cet objet n'a eu ni la même utilisation, ni la même identité³⁵⁸. » Le palimpseste, étant par sa matérialité lacunaire, porte en lui-même la « signature du travail de la mémoire³⁵⁹ ». Suivant ce fil réflexif, investissons de façon parcellaire à travers cet article ce concept que je souhaite poser de « corps-palimpseste » (qui sera étudié davantage en profondeur dans ma thèse, et en constituera même un des enjeux). Nous l'aborderons par cette question : qu'émerge-t-il des mémoires de corps, lorsqu'à travers des processus de création ou d'improvisation, des artistes prennent comme source la danse et la culture flamenca, dans des contextes de recherches artistiques où les habitus culturels sont déplacés, réévalués par ses acteurs? Comment les corps se révèlent-ils mémoires sous leur pluralité de strates, jeu de *palimpseste* incarné?

357. Walter BENJAMIN, *Ceuvres* t. III, Gallimard, Paris, p. 439.

358. Voir Laurent OLIVIER, *Le Sombre Abîme du temps, mémoire et archéologie*, *op. cit.*, p. 197.

359. *Id.*, p. 198.

Corps-mémoire, « corps flamenco » : entre tradition et contemporanéité

La matérialité métaphorique du « corps-palimpseste », prolongeant l'acception de « corps-temps³⁶⁰ » que propose Aurore Després, nous invite à questionner les différentes couches, dépôts, sédiments de temporalités qui épaississent l'acte présent, l'être *en présence*.

Si nous considérons cette métaphore du « corps-palimpseste », s'établit également une mise en abîme réflexive de mon sujet de recherche³⁶¹ qui se structure autour de cette question : comment traiter ces notions de « tradition » et « contemporanéité » dans le flamenco? Deux termes pouvant apparaître de prime abord comme deux catégories *restreignant* le Temps, qui, à travers une lecture chronologique, nous amèneraient même facilement à établir l'analogie : passé/présent. *Tradition/contemporain* : sortes de mots balises donc, qui sont même à ce jour des catégories usuelles esthétiques en danse. On parle en effet de « danses traditionnelles », de la « danse contemporaine », des étiquettes qui ne demandent qu'à être réinterrogées pour nuancer la perception eurocentriste qui a pu désigner aussi ce qu'est quelque chose par ce qu'il n'était pas, incluant dans son évaluation des échelles de valeurs culturelles, politiques. Les recherches actuelles en ethnoscénologie invitent par ailleurs à ce renouvellement des perceptions normatives. La danse flamenca, qui a été polie entre autres par le prisme romantique au XIX^e siècle, et diffusée par la suite en France sous la catégorie des « danses exotiques³⁶² », pose encore controverse sur ces questions de la spectacularisation des folklores, mémoires de l'Autre.

Dans le cas du flamenco, concernant ces questions de tradition/contemporain, on relève bon nombre de lieux communs langagiers liés aux discours clivés entre les défenseurs d'une certaine *pureté* du flamenco, réinvestissant de façon parfois fantasmée ce temps sans archives — doxa qui fut défendue par exemple par Antonio Mairena³⁶³ — et d'autres, qui se revendiquent en prise d'indépendance face à certains stéréotypes normés, défendant une certaine fertilité de perception à partir

360. Aurore DESPRÉS, « Refaire. *Showing re-doing*. Logique des corps-temps dans la danse-performance », dans Aurore DESPRÉS (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, coll. « Nouvelles scènes », Les Presses du réel, Dijon, 2016, p. 367-390.

361. Thèse en cours : « Les corps flamenco contemporain : analyse des gestes et des discours », sous la direction de Guy Freixte et Aurore Després, Université de Bourgogne Franche-Comté.

362. Voir Anne DÉCORET-AHIHA, *Les Danses exotiques en France : 1880-1940*, coll. « Recherches », Centre national de la danse, Pantin, 2004.

363. Ricardo MOLINA et Antonio MAIRENA, *Mundos y formas del cante flamenco*, Revista de Occidente (1963), Séville, 2005.

de la trace³⁶⁴. Cette manifestation est on ne peut plus discernable si l'on observe la multiplicité « d'artisanerie » lexicale actuelle générée tant par les critiques, que par certains artistes du panorama flamenco qui par leur remise en question des discours ne savent pas toujours comment se nommer : « *flamenco puro/pur* », « *flamenco contemporain* », « *flamenco abierto/ouvert* », « *flamenco empirique* »... Jusqu'à Juan Carlos Lériida qui va aujourd'hui, selon certains contextes, se revendiquer même : « ex-flamenco ». Les artistes actuels interrogent, réévaluent leur positionnement par rapport au poids de la tradition; l'identité de l'artiste se questionnant dans cette liminalité générée par les jeux de forces, transformations entre processus d'individuation et rattachement au collectif.

On constate cependant aujourd'hui, à l'image des propositions artistiques d'Israel Galván, des travaux de Bélen Maya, Andrés Marín, Úrsula López, Leonor Leal, et d'autres, que les artistes s'assument sur la scène flamenca dans leur multiplicité; nous révélant l'éventail d'une pluralité des « partages du sensible³⁶⁵ ». L'artiste flamenco Juan Carlos Lériida se confronte notamment à ces débats esthétiques, identitaires, intrinsèquement politiques. Figure assez iconoclaste au sein du panorama flamenco, s'y inscrivant depuis 30 ans, il s'est retrouvé confronté par le passé, et encore aujourd'hui, à la difficulté de faire accepter son travail au sein des espaces dits flamenco (institutions, festivals) notamment pour cette remise en question des discours posés sur les corps flamenco, et les corporéités canoniques qu'ils sous-tendent.

Je vais aborder dans cette étude une pièce de Juan Carlos Lériida³⁶⁶ qui peut illustrer cette approche réflexive d'une mémoire d'artiste en prise avec la mémoire d'une tradition : *L'Apprentissage*.

Archéologie biographique du geste performatif chez Juan Carlos Lériida

L'Apprentissage est une pièce datant de 2012 qui s'inspire de la nouvelle de Jean-Luc Lagarce du même nom (1993). Pour contextualiser brièvement, le récit de Lagarce relate le point de vue interne d'un homme qui se réveille

364. Voir le pamphlet d'Ortiz Nuevo, *Alegato contra la pureza*, Barataria, Barcelone, 2010.

365. Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, Paris, 2000.

366. Voir Carolane SANCHEZ, « Flamenco entre tradition et contemporanéité : analyse de la trajectoire artistique de Juan Carlos Lériida », mémoire de Master 2, sous la direction d'Aurore Després, Université de Franche-Comté, 2013.

d'un coma, qui ne se souvient alors plus de rien, et on suit ainsi, à travers une narration à la première personne, la réincorporation progressive des sensations du corps du narrateur, notamment *via* le contact de l'autre.

La réappropriation de Juan Carlos Lériada de cette nouvelle fait sens par rapport à tout ce questionnement du visible et de l'invisible cristallisé par les jeux de mémoire, de traces et d'oublis révélés par des processus de recherche/improvisation.

Durant la création de *L'Apprentissage*, Juan Carlos Lériada a entrepris un processus de recherche au côté d'un praticien de biomécanique théâtral, Roberto Romei, afin de travailler ensemble sur la propre mémoire d'apprentissage du flamenco de Juan Carlos Lériada, et de questionner par extension les logiques d'apprentissage de la danse flamenca. Le point de départ de cette recherche pour Juan Carlos Lériada était tel, formulé par cette question : que se passe-t-il dans mon corps si je tente d'oublier que toute ma vie j'ai été danseur de flamenco, quelles traces *visibles* subsistent si je tente, à travers ce processus de recherche, d'éliminer mes chemins connus du mouvement, et en quoi cela pourrait-il être encore flamenco ? L'effacement de l'empreinte des couches de savoirs est certes impossible, dans la mesure où rien ne *disparaît* jamais vraiment, mais l'enjeu réside ici dans l'observation du questionnement de cette « densité-corps » de la trace par l'artiste lui-même.

Il y a de multiples chemins qui ont été explorés durant le processus de recherche et par la suite réinvestis sur scène. Ils ont travaillé par exemple à partir des souvenirs d'enfance de Juan Carlos Lériada liés à son propre apprentissage de la danse. Certains ont émergé, tel le souvenir de la couturière qui prenait les mesures lors des essayages de costumes : réminiscence du corps d'enfant modelé par le costume flamenco, réactivation des sensations du corps mesuré, défini dans l'espace par ses angles, contenu par la rigidité du textile. À travers tout un travail de biomécanique à partir des souvenirs corporels de Juan Carlos Lériada, ils ont travaillé ensemble sur le corps sculptant l'espace, à partir d'une approche rythmique. Partant de ces explorations autour de la trace du costume anguleux, s'est ouvert également un autre niveau de lecture concernant le propre processus d'apprentissage du flamenco : ces moments où l'apprentissage est imposé, et dont découle ensuite une certaine émancipation du sujet vis-à-vis de son propre apprentissage, cette étape où l'on cherche à marquer la délimitation de son propre espace.

Il y a dans cette pièce également tout un passage qui nous interpelle, si on entend le flamenco comme un objet-palimpseste lui-même, c'est ce questionnement qui est fait autour du *zapateado*³⁶⁷. Roberto Romei et Juan Carlos Lériida ont en effet, *via* l'outil de la biomécanique, réinterrogé les mécanismes de frappes du pied au contact du sol propres à la technique flamenca. En partant de l'action de marcher, Juan Carlos Lériida a recherché à entraîner son corps dans des jeux de déséquilibre, mobilisant des points de réflexes. Ce sont à partir de ces jeux de réincorporation posturale de l'*avant-chute*, que Juan Carlos Lériida joue sur scène pour expérimenter son *zapateado*. En effet, une des démarches de la pièce *L'Apprentissage* s'inscrit dans cette intention de revisite des aspects les plus basiques de la technique flamenca, comme le simple « *punta-tacon* » / « pointe-talon », port de bras (*brazeo*), tours... À partir de ces éléments techniques basiques, étudiés dans leur mise en exécution à travers des chemins clairs dans le corps, se génère une sorte de *résonance*, c'est-à-dire une série de petites *variations*, quasi invisibles, desquelles peuvent émerger différents éléments harmoniques, qui conduisent alors le danseur du *punta-tacon* au *zapateado*. L'intention dans l'exécution du geste demandée par Roberto Romei étant de générer une énergie circulaire dans la frappe, afin de favoriser, par l'activité de *zapateado*, une boucle de flux circulaire qui passerait du sol à la pression plantaire, pour venir traverser le centre du corps, générant ainsi un flux, une boucle « d'énergie » passant du sol au centre du corps de l'exécutant.

Avec ce travail de recherche entrepris par Lériida, nous sommes dans une autre approche du geste rythmique flamenco qui prend ici une dimension sensible qui nous interpelle, car de la réévaluation posturale d'une technique dite traditionnelle, c'est une autre projection au monde qui se dessine — ce qui est à mettre en lien avec les travaux d'Hubert Godard sur cet état du « pré-mouvement », faisant référence à « [...] cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter³⁶⁸. » Les questions de poids et posture sont, comme le souligne également Laurence Louppe — à la suite du théoricien Rudolf Laban — « d'enjeu poétique primordial », dans la mesure où l'individualité renégocie en permanence selon

367. Jeu de pieds rythmique dans le flamenco généré par les frappes au sol.

368. Hubert GODARD, « Le geste et sa perception », dans Isabelle GINOT et Marcelle MICHELLE (dir.) *La Danse au XX^e siècle*, Bordas, Paris, 1995, p. 224.

l'échelle des cultures et sociétés ses « parti-pris pondéraux³⁶⁹ ». Des considérations d'être au monde selon la relation donnée au poids de ce qui nous touche / qu'on touche, qui ont été par ailleurs développées, conceptualisées par Aurore Després sous l'usage du concept de « pondéralité³⁷⁰ » ; une invitation à considérer les « manières d'être à la gravité » comme régissant nos façons de penser, sentir, nous mettre en relation...

Par l'exercice de marche « revisitée » de Juan Carlos Lériada, le conduisant à un autre type de *zapateado*, ce que j'observe de ces résultats de recherche autour du *corps rythmique flamenco*, c'est que d'une part, la posture du danseur semble déliée des tensions souvent propres à un type de corps flamenco qui travaillerait plutôt dans une dimension verticale bas/haut et dans un espace très *direct*, en poids *fort* dans sa relation avec le sol (si on pense en termes de grille de qualités d'efforts labaniennes³⁷¹) ; mais d'autre part, en observant Juan Carlos Lériada dans cette série d'expérimentations, c'est comme si s'exposait un corps rythmique qui donne à voir en volume ce que nous pourrions nommer le palimpseste même du temps, qui serait le rythme avant le *compas*, et je dirais même une mise en visibilité de la *pulse* avant le rythme. Ce que je retiens aussi de ce déplacement des savoirs et techniques, c'est qu'émerge une esthétique qui me semble non *traditionnelle* — si je me réfère à cet héritage d'un certain type de corps dans le flamenco qui sculpte un espace très direct — mais pourtant se revisite un état de corps qu'on peut retrouver dans certaines archives³⁷² où on peut apprécier ces vieilles personnes dansant par plaisir, *por bulería* (*palo*/style festif du flamenco), qui sont dans une dynamique de jeu avant d'être dans la projection d'un corps fort, dominant l'espace par une frontalité qui attaque. Se pose donc la question de la relativité de ladite tradition corporelle puriste face à une approche plus contemporaine par ses chemins pris mais qui réinvestit au final des qualités de corps qui ont pourtant tout à voir avec une certaine essence *flamenca*.

369. Laurence LOUPPE, *Poétique de la danse contemporaine*, coll. « La pensée du mouvement », Contredanse, Bruxelles, 1997.

370. Aurore DESPRÉS, *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*, A.N.R.T., Lille, 1998.

371. Théories d'analyse du mouvement de Rudolf Laban. Voir Rudolf LABAN, *La Maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen, collection « L'art de la danse », Actes Sud, Paris, 1994.

372. Ricardo PACHON (dir.), *Triana pura y pura, los gitanos de Sevilla* [DVD], La Zanfona producciones et Flamenco Vivo, 73 min, 2013.

L'enjeu de l'exploration rythmique dans la pièce, motivée par cette revisite des *sentir du temps*, est en effet le nerf de la démarche, déclinée dans ce jeu d'intertextualité avec l'œuvre de Lagarce.

Par exemple, lorsque le sujet-narrateur du texte de Jean-Luc Lagarce décrit cette sensation d'être relié à des tuyaux qui lui traversent le corps, alimenté par un flux provenant de l'extérieur. À partir de ce récit, Juan Carlos Lériida explore dans la pièce comment lui-même peut reprendre des forces, se régénérant durant la performance par le rythme, en allant chercher à partir de la rythmique flamenca cette vitalité, matrice première, avant même que le rythme soit déjà porteur et connoté d'émotions par la formation de *palo*³⁷³.

À travers la réadaptation de cette nouvelle, constellation de mémoire(s), différentes temporalités créent le fil intertextuel/corporel entre le texte référentiel et son adaptation flamenco. En effet, en même temps que s'opère le « retour » à la vie du sujet de la nouvelle par le récit de ses réminiscences, Juan Carlos Lériida invite lui aussi dans sa pièce à un « retour » au flamenco suite au démembrement de sa biotique première, tout en entremêlant à cette recherche sur le flamenco un « retour » à sa propre expérience d'apprentissage de cette danse. La pièce étant en effet nourrie d'éléments émergés des improvisations de Juan Carlos Lériida, travaillant avec Roberto Romei à partir de sa propre mémoire d'apprentissage. D'ailleurs, Roberto Romei et Juan Carlos Lériida nous expliquaient que les propositions surgissant durant les improvisations s'inséraient dans la trame scénique uniquement du moment où elles faisaient sens sur trois plans :

- 1. Lien avec le roman de Jean-Luc Lagarce.
- 2. Parallèle avec l'apprentissage de Juan Carlos Lériida de la danse flamenca.
- 3. Écho à la mémoire du propre apprentissage de Jordi, le musicien.

C'est pourquoi dans la pièce, différents temps se sondent et se révèlent dans leur pluralité cénesthésique. À certains moments, le *temps* semble plus épais, étiré, puis sur d'autres passages, il s'opère des « sauts », renvoyant à des prises de conscience parfois plus soudaines, qui viennent contraster avec ce

373. Comme on l'a vu précédemment pour la *bulería*, un *palo* est un style ou un groupe de chant composant le flamenco.

temps où l'apprentissage se vit en un temps long, lorsqu'on ne se rend pas forcément compte chaque jour qu'on se transforme par l'imprégnation de nouveaux savoirs.

Face à ces jeux d'intertextualités/gestualités au sein de la création de Juan Carlos Léri­da — en filiation avec celle de Jean-Luc Lagarce — pour investir ce concept de « palimpseste » afin d'en faire un réel usage épistémologique, et pas seulement poétique, il conviendra, dans la perspective de la thèse, de rebondir sur l'usage du terme de « palimpseste », tel qu'il est utilisé par Gérard Genette qui, en sa qualité de critique littéraire, nous renvoie à cette dimension de filiation des tissus, des nervures d'un texte relié à sa toile référentielle d'imbrication. En effet, Gérard Genette, à travers une démarche structuraliste, a établi dans ses travaux³⁷⁴ à partir du terme de « palimpseste » le concept d'« architextualité » — auquel il préférera d'ailleurs a posteriori la notion de « transtextualité » — ce qu'il nommera comme la « transcendance textuelle du texte ». Il définit dans son ouvrage critique *Palimpsestes, La littérature au second degré*³⁷⁵ la transtextualité comme « tout ce qui met en relation, manifeste ou secrète [un texte] avec d'autres textes. [...] La transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité et quelques autres types de relations transtextuelles [...]»³⁷⁶. Le « trans » préféré à « l'archi » afin de cerner de façon plus ample ce qui « dépasse » l'œuvre même, la traverse, révélant la multiplicité des jeux d'*apports* et de *temps* dans les croisés, traversées multiples au sein d'un même texte. L'usage du terme « palimpseste » trouve chez Genette cette correspondance métaphorique du multiple mémoriel/textuel :

« Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du palimpseste, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence³⁷⁷. »

La poétique genettienne pourrait se transférer de l'étude du *texte* au *geste*, enrichissant la croisée d'outils épistémologiques pour traiter de la création contemporaine comprise comme une matière mouvante polarisée en réseau.

374. Voir Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, coll. « Poétique », Les Éditions du Seuil, Paris, 1982.

375. Étude qui répond à son ouvrage *Introduction à l'architexte*, coll. « Poétique », Les Éditions du Seuil, Paris, 1979.

376. Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, op. cit., p. 7.

377. *Idem.*, p. 451.

Mémoire(s) et multiplicité

Appréhender le corps du danseur par cette approche métaphorique de « corps-palimpseste », c'est donc concevoir son ancrage dans le temps présent au regard d'une multitude de couches mémorielles. La question de la *qualité de présence* du danseur et sa relation au *temps* nous interpelle dans cette étude du « corps flamenco » dans la mesure où se sont développés au sein même de la lexicologie flamenco des concepts pour nommer *ce qui fait présence dans le temps*. Le concept de « *duende* », en effet — théorisé par ailleurs par Federico García Lorca dans sa conférence *Jeu et théorie du Duende*³⁷⁸ — dresse au sein de ce traité les lignes de force qui caractérisent cette notion issue des croyances populaires andalouses, induisant cette idée qu'un individu vecteur de « *duende* » manifesterait son lien à l'humanité par cette esthétique d'état d'un sujet au corps *traversé*. Bien que concernant les logiques de réception esthétique, certains poncifs promouvant la désactivation du présent au vu d'une apologie du temps passé (« C'était mieux hier... ») ont pu avoir un recours politique/esthétique à l'usage du terme « *duende* » dans le flamenco (pour l'enfermer dans une appréciation du jugement du beau arbitraire) et en dépit d'une utilisation politique et identitaire du terme souvent réductrice, ce concept de « *duende* » n'en demeure pas moins un concept passionnant à questionner pour sa sublimation de l'idée d'un être tellement présent car traversé de bien loin.

Comme l'a défini Aurore Després dans son article « Performer (avec) les morts³⁷⁹ », la *corporéité*, appréhendée et située dans sa filiation à Michel Bernard, à la suite de Derrida, Deleuze-Guattari et Antonin Artaud avec son « corps sans organe », s'impose tel un réseau « labile », « polymorphe », « énergie/énergétique », « réticulaire », « instable ». Si la pluralité du corps se présente en variation selon son environnement d'émergence, mais aussi de construction et de références, alors il pourrait aller de soi que la relation à la tradition, donc au temps, à la mémoire, relève du terrain du multiple, étant traversé de corps vivants, donc de *corps passeurs* pluriels.

À travers le travail de Juan Carlos Lériá, mais aussi de bien d'autres acteurs du flamenco, le corps du danseur flamenco aujourd'hui ne peut que nous apparaître multiple, chargé de cette pluralité multiculturelle qui fonde le flamenco

378. Federico GARCÍA LORCA, *Jeu et théorie du Duende*, traduit de l'espagnol par Line Amselem, Allia, Paris, 2008.

379. Voir *supra* Aurore DESPRÉS, « Performer (avec) les morts. Des corporéités échevelées et fragiles dans la danse-performance », p. 15.

lui-même, d'où ce questionnement à investir, complexifier, dépasser, autour de ces séries de « catégories » qui viennent spécifier au flamenco ce qu'il peut être ou non. Le palimpseste flamenco n'est en effet, il nous semble, non à réduire à un assemblage de couches normatives — pour aller au-delà des discours qui restreignent le corps — mais bien plus à appréhender par ses entremêlements de savoirs et d'héritages réinterrogés par les perceptions plurielles de ses acteurs.