

## **Entre cortèges processionnels, *vivas* et *olés* : la réception de la *saeta* moderne (flamenca) lors de la Semaine Sainte Andalouse**

La hiérarchie ecclésiastique des premiers siècles fut agitée par une controverse à propos de la légitimité de la pratique du chant dans le culte. Les positions antagoniques défendues par Saint Jérôme, qui développa une totale méfiance à l'égard du lyrisme, et par Saint Ambroise, qui, au contraire, revendiqua son usage pour fonder la relation à Dieu et la cohésion du groupe des fidèles, mettent en évidence l'enjeu du débat : une double perception du chant, comme élément fédérateur d'une communauté, mais aussi objet de jouissance, donc suspect. En dépit de cette méfiance, la faculté fédératrice du chant l'emportera et conduira l'Église des premiers siècles à admettre, de façon strictement réglementée, la légitimité du recours au lyrisme dans le culte et les célébrations liturgiques<sup>1</sup>.

Ce préambule sur l'attitude de la hiérarchie ecclésiastique de l'époque paléochrétienne à l'égard du lyrisme à une communication qui prétend analyser la réception de la *saeta* à l'époque contemporaine n'est pas anodin.

En effet, la *saeta*, chant dévotionnel interprété par des laïcs à l'adresse des images du Christ ou de la Vierge — représentations sculptées<sup>2</sup> — portées en procession par les

---

<sup>1</sup> M. Poizat, « La voix du diable », in *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998, p. 81-84. L'Église a aussi intégré, au cours de son histoire, dans le corpus des musiques sacrées, les chants populaires pratiqués par les fidèles lors des fêtes religieuses du calendrier liturgique, en particulier les chants de Noël et de la Passion, cf. *De Musica Sacra et Sacra Liturgia*, Instruction sur la musique sacrée et la sainte liturgie, S. Congrégation des Rites, 1958, Chapitre premier. Notions générales.

<sup>2</sup> Les *pasos* de Christ le représentent en captif, sur le chemin de croix (*nazareno*) ou crucifié (*crucificado*) ; les *pasos* de Vierge, dans ses différentes advocations, sont en général surmontés d'un dais. Les *pasos* de mystère mettent en scène, par un groupe d'images, un épisode de la Passion comme l'Arrestation du Christ, la Cène, la présentation du Christ à Caïphe.

confréries lors de leur défilé de pénitence<sup>3</sup> dans rues des villes et villages andalous, est une forme lyrique, intégrée à une célébration liturgique, la Semaine Sainte. Comme enjeux essentiels de la réception de la *saeta*, on retrouve les notions d’objet de jouissance et d’élément fédérateur, créateur de lien social, qui avaient divisé les Pères de l’Eglise.

En présentant ce chant populaire dévotionnel, qui comporte une dimension sacrée, artistique et sociale ainsi que le temps, l’espace et les acteurs de la réception, ce travail entend montrer que la *saeta* est l’expression d’une religiosité populaire. Par l’analyse du rituel auquel elle s’intègre, on verra aussi qu’elle permet à la population, qui ne participe pas aux défilés de pénitence comme membre d’une confrérie, d’exister, de montrer sa foi et son attachement dévotionnel, social ou culturel à ses images tutélaires, à ses traditions et à l’une des composante de son identité.

La *saeta flamenca* que l’on chante actuellement lors de la Semaine Sainte dans les villes et villages de l’Andalousie méridionale est une forme de chant de la Passion assez récente qui n’est apparue comme telle qu’à la fin du XIXe siècle, d’où son nom de *saeta* moderne. Elle a pour antécédent des formes de *saeta*, plus anciennes (toujours chantées dans l’actualité à Marchena et à Arcos de la Frontera, par exemple), qui reçoivent le nom de *saeta* antique de Arcos, *saeta* primitive ou *marchenera* pour montrer leur antériorité historique.

La genèse de la *saeta* actuelle se situe entre l’époque baroque et le XVIIIe siècle<sup>4</sup>, période pendant laquelle l’Église devait déployer divers outils de propagande, entre autres l’utilisation du chant allié au culte des images, pour s’imposer définitivement face à la Réforme (XVI-XVIIe) et lutter contre les idées modernistes venues de l’étranger (France), en particulier celles des Lumières (XVIIIe).

Le terme *saeta* renvoie aux chants sentencieux, connus sous le nom de *saetas jaculatorias* ou *saetas penetrantes*, que les moines franciscains et dominicains exécutaient, depuis le XVIIe siècle, lors de leurs missions de pénitence<sup>5</sup>. Ces *saetas penetrantes*, instrument didactique aux mains des ordres religieux (franciscains et

---

<sup>3</sup> Le défilé des confréries de pénitence n’est pas une procession proprement dite, mais un chemin de pénitence (*estación de penitencia*) pour rappeler la Passion du Christ. Le vocabulaire de la Semaine Sainte distingue d’ailleurs entre *hermandad* (fraternité), association de laïcs ayant fait vœu de culte public aux mystères de la Passion et de la Mort du Christ, et *cofradía* (confrérie), la confrérie entre en action lors de son défilé de pénitence, cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989, entrées “cofradía”, “hermandad”.

<sup>4</sup> A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995, p. 47.

<sup>5</sup> F. Durán Bonilla, “Cantos y cantes de la Saeta”, dans *La saeta flamenca*, *Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.

dominicains lors de leurs croisades missionnaires), avaient vocation à édifier les fidèles<sup>6</sup>.

Néanmoins, ces brefs chants de pénitence missionnaires n'ont aucun lien thématique avec la *saeta* actuelle, dont les textes sont essentiellement centrés sur la Passion du Christ. Cette thématique est plus spécifique au *Romancero de la Pasión*, l'autre origine de la *saeta* de Semaine Sainte, selon B. Mas y Prat et A. Aguilar Tejera<sup>7</sup>. R. López Fernández estime, pour sa part, que les confréries religieuses de la Passion, influencées par les chants des missionnaires, décidèrent d'introduire, lors de leurs défilés de pénitence de Semaine Sainte, des chants, à la manière des *saetas penetrantes*, pour narrer la Passion du Christ, parallèlement à d'autres drames et représentations sacrés, toujours dans le but d'instruire les fidèles. Cette hypothèse est accréditée par certaines survivances spécifiques à la Semaine Sainte de Marchena (Séville)<sup>8</sup>.

La *saeta* primitive se trouve donc au confluent de deux traditions lyrico-religieuses qui lui confèrent une mission edificatrice de la part des institutions religieuses (ordres ou confréries) à l'égard des fidèles, afin de modeler leur dévotion et leur piété. Or, ce sont les fidèles qui, lors de la crise religieuse provoquée par la loi de *Desamortización* de Mendizábal (1835) et la dissolution du clergé régulier<sup>9</sup>, vont reprendre à leur compte la tradition des chants dévotionnels<sup>10</sup>, au cours de la période 1840-1860. Dès 1860, on a, dans la presse sévillane, les premières mentions de *saetas* chantées par des fidèles lors de la Semaine Sainte. Ces *saetas*, essentiellement des quatrains évoquant la Passion, sont interprétées par des aveugles et autres indigents dans la rue, à des endroits stratégiques lors des passages des défilés processionnels, de façon à réunir un auditoire important et obtenir une aumône plus conséquente<sup>11</sup>. En revanche, elles ne sont pas chantées directement aux images saintes.

Au printemps 1880, la situation a encore évolué. On sait par A. Machado y Álvarez, alias Demófilo, que les *saetas* sont désormais chantées par des *cantadores* au

---

<sup>6</sup> R. López Fernández, *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección "Cosas de Sevilla", n° 6, 1981, p. 13-14.

<sup>7</sup> B. Más y Prat, "Las saetas", *La Tierra de María Santísima*, [1878] dans *El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002, p. 10. A. Aguilar Tejera, *La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880)* ; *Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998, p. 56.

<sup>8</sup> R. López Fernández, *La saeta*, p. 18 et 34.

<sup>9</sup> J. Sánchez Herrero, *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

<sup>10</sup> M. L. Melero Melero, *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995, p. 51.

<sup>11</sup> J. L. Ortiz Nuevo, *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997, p. 29-30.

passage des défilés processionnels, lorsque les conducteurs du char (*paso*) portant la/les sculptures font une pause, et directement adressées aux images sacrées<sup>12</sup>. À l'époque où l'éminent folkloriste publie cette réflexion sur la *saeta*, les confréries sont à nouveau dans une phase d'essor et ont renoué avec le faste qui caractérisait les célébrations de la Passion, en accordant un rôle chaque fois plus important à la musique et au lyrisme. Ces premières *saetas* adressées aux images sacrées par les fidèles ont peut-être été chantées spontanément, mais il est aussi probable que les confréries, dans leur compétition vers l'excellence, aient invité — peut-être en proposant déjà une rétribution financière — les interprètes les plus doués à venir chanter au passage du défilé processionnel de leurs images titulaires<sup>13</sup>.

Les *saetas* que Demófilo entend sont probablement déjà des *saetas flamencas* ou très influencées par les mélodies *flamencas*, puisqu'il cite Séville, Cadix et Jerez, villes où sont passés à la postérité les noms des premiers *cantaores de saeta* moderne, autrement dit les *saeteros*. Après cette phase d'émergence à la fin du XIXe, la *saeta flamenca* finira par s'imposer, tout au long du XXe siècle, comme le chant de la Semaine Sainte de l'Andalousie méridionale.

En passant de la *saeta* primitive à la *saeta flamenca*, ce chant dévotionnel change de statut et de destinataire : il cesse d'être un instrument didactique, autrement dit le produit d'une culture religieuse institutionnelle, pour devenir une proclamation publique de la foi de l'interprète, ou l'expression d'une religiosité populaire. Le *saetero* ne chante pas pour instruire d'autres fidèles, mais pour le Christ et la Vierge : la *saeta* devient un mode de communication avec le divin, communication dans laquelle intervient indéniablement une dimension esthétique. Pour être entendu, pour retenir quelques instants le cortège processionnel, pour appeler la miséricorde divine, l'interprète double sa prière chantée d'une performance artistique : il accorde beaucoup plus d'importance au lyrisme et investit tout son talent et sa technique dans le chant qu'il adresse aux êtres sacrés et par lequel il exprime sa dévotion et son attachement. Cette performance artistique consolide le statut de *saetero* qui, par ses qualités d'interprète, émerge de l'anonymat de la communauté des fidèles, également public.

Le changement de statut et de destinataire a conféré à la *saeta* une dimension esthétique et artistique qui se manifeste, en premier lieu, dans le traitement musical du texte chanté. On a signalé en préambule que la hiérarchie ecclésiastique avait strictement réglementé le recours au lyrisme dans le culte, car la sacralité du texte se

<sup>12</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>13</sup> Ce fut le cas à Séville avec Manuel Centeno et la Confrérie du Silence (ou *Archicofradía de los Antiguos Nazarenos*) : cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, *op. cit.*, entrée *Saeta de la Cruz de Guía*.

doublait d'une dimension jouissive due à la musique qu'il lui fallait absolument maîtriser. C'est pourquoi, dans les musiques sacrées, l'aspect jouissif de la musique a souvent été bridé par l'instauration de la prééminence de la parole, en soumettant l'élément profane à l'élément sacré, c'est-à-dire la musique au verbe. L'une des façons de marquer cette suprématie de l'un sur l'autre est d'utiliser la technique de la cantilation (*canto llano recitado*), style d'exécution vocale intermédiaire entre la déclamation et le chant, qui relègue l'aspect mélodique à un rôle de second plan. En effet, le vers est souvent chanté sur une seule note, avec une inflexion en début ou en fin de phrase mélodique et quelques ornements mélismatiques, souvent assez pauvres. La *saeta* primitive nommée *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno*, chantée à Marchena, suit exactement ce traitement musical qui n'a pas vocation à plaire, mais à interpeller et à édifier<sup>14</sup>.

La *saeta flamenca* a, quant à elle, recours aux schémas mélodiques flamencos (*seguriya*, *martinete*) et à ses techniques interprétatives<sup>15</sup>, comme la multiplication des vers mélodiques et la surcharge en ornements mélismatiques, de sorte que la musique n'est plus bridée par le texte, mais contribue à sa mise en valeur en lui conférant une dimension lyrique et esthétique.

L'évolution de la *saeta* primitive à la *saeta flamenca* a également introduit des changements du point de vue littéraire.

Les *saetas* primitives, dont le but était d'inciter à la repentance et à la pénitence ou d'instruire, ont des textes sentencieux qui glorifient les mystères de la Passion et de la Mort du Christ, en insistant sur Son aspect divin par la narration de Ses actes miraculeux<sup>16</sup> ou des textes narratifs qui évoquent le récit évangélique de la Passion.

Dans la *saeta flamenca*, en revanche, le Christ et la Vierge sont avant tout présentés sous leur aspect humain, dotés de caractéristiques anthropomorphiques qui font écho au saisissant anthropomorphisme des images. Dans la théâtralisation de la Passion faite par la *saeta flamenca*, c'est la douleur de la Mère et du Fils qui est mise en drame. La présentation du *Nazareno* et de la *Dolorosa* revêtus d'humanité — au sens

---

<sup>14</sup> La *cuarta de nuestro Padre Jesús el Nazareno*, datant du XVII<sup>e</sup> siècle, fait partie du patrimoine musical de la confrérie du même nom. À la fin de la déclamation, un chœur énonce, à la façon d'une prière, le nom de l'Image titulaire « nuestro Padre Jesús el Nazareno », cf. *SAETAS MARCHENERAS, Origen y evolución de la Saeta*, Escuela de Saetas “Señor de la Humildad” de Marchena (Sevilla), colección Peña “Amigos del Flamenco” en Extremadura – Serie 99-1.

<sup>15</sup> À propos de l'interprétation des chants flamencos et de ses techniques vocales, cf. M. García Plata ép. Gómez, *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Salaün, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, tome I, « le modèle d'interprétation », p. 60 et « la voix comme moyen privilégié d'expression », p. 99.

<sup>16</sup> « Hacía hablar a los mudos/ los demonios despidiendo/ a los ciegos daba vista/ resucitaba a los muertos », cf. *SAETAS MARCHENERAS, op. cit.*

propre comme au figuré, puisque les images sont habillées et animées par le portage — permet d'exprimer la compassion envers leur souffrance et le désir de la partager par un processus d'identification<sup>17</sup>

Certaines *saetas flamencas* sont de véritables *piropos* (compliments) qui exaltent la beauté de la Vierge à laquelle le *saetero* — ou le commanditaire du chant — voue une dévotion particulière. D'autres sont l'expression de la fierté du *saetero* et de la communauté qu'il représente et font du Christ ou de la Vierge leur étendard, leur représentant aux yeux des autres confréries et communautés, comme, par exemple, la Vierge de la Macarena à Seville<sup>18</sup> ou le Christ de l'Arrestation (*Prendimiento*), vénéré par les Gitans du quartier de Santiago, à Jerez<sup>19</sup>.

Cette identification entre la divinité et la communauté qu'elle est censée représenter apporte à ce chant religieux une dimension sociale qui n'existait pas dans les *saetas* primitives et qui constitue l'une des évolutions les plus remarquables, avec le traitement musical, de la *saeta* moderne<sup>20</sup>.

Cette brève présentation de la *saeta flamenco* a montré que ce chant dévotionnel présente une étroite imbrication d'éléments profanes et sacrés.

Par la mélodie et les schémas interprétatifs, la *saeta* est la proche parente d'autres chants flamencos (*toná*, *seguriya* et *martinete*) ; d'ailleurs, les *saeteros* ou *saeteras* sont souvent des *cantaores*. Elle serait une simple performance artistique si le texte, avec ses références spécifiques à la Passion ou aux images vénérées, et son rôle symbolique de communication avec le divin — incarné par l'image sainte —, ne lui conféraient une dimension sacrée. Cette sacralité explique les réticences des *saeteros* à chanter en l'absence d'images et en dehors du contexte de la Semaine Sainte. Car le temps de l'interprétation est un autre facteur qui contribue à la sacralisation de la *saeta*. On ne

<sup>17</sup> « Para rezarte he venido / Y lo hago a mi manera / El corazón se me parte / Al ver tu cara de pena / Y te rezo con mi cante », *saeta* chantée par Ángel Vargas, *saetero* de Jerez, à *María Santísima de la O*, dans *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785.

<sup>18</sup> « Eres guapa y sevillana / De la Macarena la flor / En el cielo soberana / Eres la Madre de Dios / Y la estrella de la mañana », *saeta* de Rafael Ramos Antúnez, alias El Gloria, cf. « Eres guapa y sevillana » *Saeta de El Gloria*, dans *Voces flamencas de Andalucía*, antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3.

<sup>19</sup> « Gitanos de Santiago / Cantan y lloran a un tiempo / Por sentir la misma pena / Que Tú llevas Prendimiento », *saeta* traditionnelle des Gitans du quartier de Santiago à Jerez, dans J. de la Plata, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984, p. 50.

<sup>20</sup> Pour une analyse plus détaillée des changements musicaux et littéraires, ainsi que de l'introduction d'une dimension sociale dans la *saeta*, cf. M. Gómez-García Plata, « La Passion selon les Andalous : La *saeta flamenco* ou chanter pour le *Nazareno* et la *Dolorosa* », *Pandora*, revue du Département d'Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Paris 8, n°4/ 2005 : *Sacré / Sacralité*, p. 35-49.

peut, en effet, entendre des *saetas in vivo* que pendant la période qui va du début du carême au dimanche de Résurrection.

Le carême est un temps de préparation pour les *saeteros*, mais aussi pour les autres acteurs qui ont un rôle essentiel dans la mise en scène de la Semaine Sainte andalouse, les *costaleros*, les porteurs du *paso* (appelés aussi *cargadores* selon leur tradition du portage)<sup>21</sup>. Plus qu'un temps de préparation spirituelle, c'est un temps de préparation physique et technique à la performance que les uns et les autres devront réaliser le moment venu.

Les *costaleros* (entre une vingtaine et une quarantaine d'hommes<sup>22</sup> selon le poids du *paso*) vont s'entraîner<sup>23</sup> sur le parcours, avec la superstructure du char sur laquelle sont disposés des sacs de pierres d'un poids équivalent à celui qu'il aura le jour du défilé processionnel. Ils doivent, en effet, s'habituer à coordonner leur pas, adopter différentes cadences et apprendre à manipuler leur fardeau, afin d'éviter les écueils qu'ils rencontreront (ruelles étroites, balcons, etc.) et de lui impulser différents mouvements.

Les *saeteros* se préparent en participant à des concours de *saetas*<sup>24</sup> ou à des réunions, organisés par les *peñas flamencas* (parfois en collaboration avec des confréries), dont les locaux sont décorés pour les circonstances avec des rideaux violets, des reproductions d'images saintes, etc. Ces concours ont aussi pour but d'actualiser la tradition *saetera*, de la transmettre et de découvrir de nouveaux interprètes, le gagnant étant, la plupart du temps, invité à interpréter une *saeta* en contexte, c'est-à-dire depuis un balcon sur le parcours d'un défilé processionnel.

La sacralisation définitive de la *saeta* intervient au moment de son interprétation, lors de la célébration de la Semaine Sainte.

La *saeta*, contrairement à d'autres chants de la Passion, issus d'autres traditions populaires — ceux de Sardaigne par exemple — n'est pas interprétée dans un espace sacré, mais dans la rue, sur le parcours du défilé processionnel et à la porte de l'Église, à

---

21. Les différentes traditions de portage sont expliquées sur le site :  
<http://garaje.ya.com/lawebdeltrabaja/carga.htm>

22 La majorité des équipes de *costaleros* est composée d'hommes, plus rarement de femmes, mais cela existe. En revanche, la mixité des porteurs n'est pas encore bien admise par les confréries et la hiérarchie ecclésiastique. Cette année, l'évêque de Cordoue, soutenu par la confrérie titulaire de l'image, a interdit à deux femmes de faire partie d'une équipe de *costaleros*, cf. « Una cofradía veta a dos costaleras para evitar "posturas soeces" », *El País*, 22-03-2007.

23 Les *costaleros*, qui ont adopté l'Internet, annoncent les jours d'entraînement sur leurs blogs et pages web, cf. <http://latrabajadera.blogcindario.com/2007/02/01621-ensayos-para-este-fin-de-semana.html>

24 La plupart des villes et villages andalous organise, depuis quelques années, des concours de *saetas*. Parmi les plus prestigieux, par leur ancienneté, ceux organisés par la *Peña flamenca la Buena Gente* et la *Peña Flamenca Los Cernícalos* de Jerez de la Frontera (Cadix), cf. <http://www.deflamenco.com/sitios/sitios.jsp?sitio=20&p=s>

la sortie, mais surtout lors du retour au temple des images sacrées. Ce sont les facteurs espace, temps, interprétation et réception qui confèrent à la *saeta* cette dimension sacrée. Or, cette conjonction de facteurs n'a lieu précisément que dans la rue, lorsque tous les acteurs sociaux de la scénographie rituelle de la Semaine Sainte andalouse se trouvent réunis : les confréries dans la pompe de leur défilé de pénitence, les *costaleros*, le *saetero* et le public, extrêmement divers dans ses origines sociales ou ethniques, qui apparaît comme une masse humaine trans-sociale.

S'il y a bien une caractéristique de la Semaine Sainte andalouse, c'est la massification de son assistance, en particulier de la plus emblématique de toute, la Semaine Sainte sévillane. Dans les chroniques et descriptions<sup>25</sup> de cette célébration religieuse, on retrouve assez souvent la comparaison qui assimile le *paso* à un bateau naviguant sur une marée humaine. C'est d'ailleurs l'impression qu'éprouve le néophyte qui assiste pour la première fois à cette fête religieuse. Cette massification, comparable à celle de certaines manifestations sportives (matches de football) ou festives (corridos), est, selon l'anthropologue S. Rodríguez Becerra, emblématique de l'importance que les Andalous accordent à cette célébration liturgique<sup>26</sup>.

Si la fête est traditionnellement un événement où s'opère une dissolution symbolique de l'hétérogénéité sociale dans l'unité de la communauté culturelle<sup>27</sup>, il existe néanmoins une relation dialectique entre l'assistance et les différentes confréries qui défilent, selon l'appartenance sociale de ces dernières et la popularité de leurs images titulaires. À Séville, la différence fondamentale entre les confréries est d'ordre socio-topographique. Celles du centre-ville sont liées à la bourgeoisie et à l'aristocratie ; elles se veulent sérieuses et austères, et font leur défilé de pénitence en tenue de deuil, avec peu ou pas d'accompagnement musical. En revanche, celles des quartiers périphériques, Triana ou la Macarena, ont un ancrage social beaucoup plus populaire<sup>28</sup>. On retrouve à différents degrés cette différence socio-topographique entre les confréries dans les autres villes et villages andalous.

---

<sup>25</sup> « Las seis cofradías que componen la nómina de la madrugá de Sevilla están en la calle desde las cuatro de esta madrugada y decenas de miles de personas han desafiado al frío invernal de esta noche de primavera para ir a contemplar los cortejos », *El País*, 06/04/2007 ; « La recoleta plaza de San Marcos acoge, poco antes de las 6:30 de la tarde, un río de gentes. Sale la Cena de la iglesia parroquial del mismo nombre. Hermandad Sacramental que nos muestra el misterio de la instauración por Jesús del Santo Sacramento de la Eucaristía », <http://www.jerez2020.com/aaFlira/CRoLun.htm>

<sup>26</sup> S. Rodríguez Becerra, « La religión de los andaluces », in *La Sociedad andaluza*, E. Moyano Estrada y M. Pérez Yruela (coords.), Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, IESA-CSIC, 2002, p. 166.

<sup>27</sup> S. Rodríguez Becerra, « Fiestas y antropología en Andalucía », *Revista de Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos, n° 38, Año X, verano 2006, p. 1.

<sup>28</sup> Cf. *Semana Santa en Sevilla*, CD-Rom, Redox, 1997.

Cette relation entre la confrérie et l'assistance aura une incidence directe sur sa composition sociale, dont la dominante aristocratique, bourgeoise ou populaire variera légèrement. Cette variation est observable selon le temps du parcours du défilé processionnel : plus le temps de parcours<sup>29</sup> est long, plus la popularité de l'image tutélaire est grande et plus la dimension populaire et donc festive qui accompagne le défilé processionnel est prononcée. Cette particularité explique la disparité qui existe, par exemple, entre le temps du défilé processionnel de la Confrérie du Silence qui dure 4h30 et celui de la Confrérie de la Macarena qui se déroule sur 1h30<sup>30</sup>.

Pour les confréries de pénitence, qui ont fait vœu de culte public à la Passion du Christ, ainsi que pour les tenants de l'orthodoxie religieuse, la célébration de la Semaine Sainte, marquée par les défilés de pénitence, n'est pas une fête ni un spectacle, mais un acte de foi collectif. Que la réception de cet acte de foi ait lieu dans un espace public ouvert, la rue<sup>31</sup>, et non dans les enceintes sacrées d'un temple est, à leur yeux, problématique. Pour eux, la rue et la multitude des assistants, composée de fidèles, mais aussi de non-croyants, simples badauds ou touristes curieux, présentent deux dangers : le spectacle et le divertissement qui peuvent déborder la célébration liturgique et l'acte de foi collectif<sup>32</sup>. Or, la célébration liturgique de la Semaine Sainte andalouse est d'une certaine façon un spectacle rituel ou une célébration spectaculaire<sup>33</sup> avec ses défilés de pénitents portant en procession ces authentiques œuvres d'art de sculpture et d'orfèvrerie que sont les *pasos*, l'ensemble du cortège formant une composition plastique et scénographique.

Dans la mise en scène religieuse du défilé de pénitence, les *costaleros* ont une fonction essentielle dans la dimension visuelle. Ce sont ces acteurs anonymes — ils sont sous le *paso* recouvert par un rideau de velours sombre, guidés par un contremaître (*capataz*) — qui, par la cadence et les mouvements de leur portage, vont animer, donner

---

<sup>29</sup> Le jour, l'horaire et le parcours du défilé de pénitence de chaque confrérie sont déterminés par les autorités religieuses de la ville. Ces informations sont publiées dans des brochures distribuées par les autorités civiles et religieuses ainsi que sur les sites Internet des confédérations de confréries, par exemple à Séville sur la page : <http://www.hermandades-de-sevilla.org/index2.htm>

<sup>30</sup> Cf. <http://www.hermandades-de-sevilla.org/galeria/itinerarios.htm>

<sup>31</sup> La tradition du défilé processionnel de la Semaine Sainte dans l'espace social public a pour origine la volonté contre-réformiste de faire de la rue un temple, cf. J. Rodríguez Mateos, *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1998, p. 272.

<sup>32</sup> I. Moreno Navarro, *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1986, p. 54-55.

<sup>33</sup> On note une contradiction dans la conception de la célébration de la Semaine Sainte par les confréries, parmi lesquelles on trouve beaucoup de tenants de l'orthodoxie religieuse. Si, dans leur discours officiel, ils considèrent cet événement uniquement dans sa dimension religieuse et non spectaculaire, ils mettent à la vente, cependant, des places assises et des loges (*abono de palcos* et *sillas*) sur un tronçon du parcours, appelé *Carrera oficial* ; à Séville, ce tronçon va du quartier de *La Campana* à la cathédrale en passant par la rue *Sierpes*, cf. <http://www.hermandades-de-sevilla.org/galeria/sillasypalcos.htm>

vie aux images en créant l'impression que le *Nazareno* avance seul portant sa croix, ou en faisant osciller le dais des chars de la Vierge. Ce sont eux aussi qui vont être applaudis lorsque le *paso* parviendra à franchir un portique ou à négocier les virages dans les ruelles étroites des centres-villes (à Séville ou à Cadix, par exemple)<sup>34</sup>.

Les *saeteros*, quant à eux, sont les acteurs principaux de la mise en scène musicale, jouant un rôle de premier plan bien plus important que celui des ensembles de cuivres et de percussions qui accompagnent le défilé des confréries en interprétant des marches processionnelles. Cette primauté des uns sur les autres est remarquable par le fait que lorsque le *saetero* fait retentir sa voix, aux premières notes de son chant, l'ensemble instrumental arrête de jouer<sup>35</sup>.

On a vu précédemment que l'acquisition d'une dimension lyrique et artistique par la *saeta*, lors de son appropriation par la tradition populaire, a fait émerger le *saetero* — ou la *saetera*, car il y a dans ce domaine une importante représentation féminine — de la multitude des assistants aux défilés processionnels. Il ne fait donc pas partie d'une confrérie, même si certaines, pour rendre hommage à leurs images titulaires, louent les voix des meilleurs interprètes en commanditant des *saetas*.

La consolidation du statut de *saetero* s'est matérialisée dans l'espace public par un changement de place : de la rue où il n'était qu'un membre de plus de l'assistance, il est monté au balcon des maisons devant lesquelles passent les cortèges processionnels. Ce balcon est une sorte de pupitre symbolique de chantre d'où le *saetero* va clamer son chant-prière<sup>36</sup>. Cette position en hauteur lui permet aussi de s'exprimer au nom de sa communauté — les dévots d'une image particulière, son quartier, son groupe social ou ethnique — dont il se fait le porte-parole. Par son chant, il devient l'intermédiaire, l'intercesseur, en quelque sorte, entre le divin et la communauté dévotionnelle, sociale ou ethnique qu'il représente<sup>37</sup>. Il est donc l'élément fédérateur de la cohésion culturelle

<sup>34</sup> « La Macarena ha salido de su basílica casi a las dos de la madrugada [...], con los costaleros meciendo el paso en una larguísima y hermosa *chicotá* » ; « El Gran Poder, [...] con ese paso tan característico que le imprimen sus costaleros, que hace que parezca que camina hacia la cruz, ha puesto en pie a la Campana », « Las seis hermandades de la “madrugá” desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007. *Chicotá* : trayecto recorrido por un paso entre parada y parada, esto es, entre *levantá* y *arriá*. *Arriá* : acción y efecto de bajar un paso por parte de los costaleros que lo llevan al final de una *chicotá*. *Levantá* : acción y efecto de levantar un paso los costaleros para iniciar su desplazamiento durante la *chicotá*, cf. A. Burgos, *Diccionario secreto de la Semana Santa*, op. cit.

<sup>35</sup> Dans le disque *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection “Flamenco Vivo”, Auvidis Ethnic, B 6785, qui comporte des *saetas* enregistrées en contexte, on peut entendre cette interruption de l'ensemble instrumental par la voix du *saetero*.

<sup>36</sup> F. Morales Padrón, *Apócrifo sevillano*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, p. 34 : « Parado el paso, ha sonado una saeta. Lo patético de la masa se expresa a través de ella, que es como la voz individual de la muchedumbre transida ».

<sup>37</sup> La rétribution financière qui entre en jeu pour les *saetas* commanditées — par les confréries ou par un fidèle ayant fait un vœu — n'est pas contradictoire avec l'expression de la dévotion, justement en raison de cette fonction d'intermédiaire entre le divin et les fidèles qui louent les services du plus doué d'entre

de la communauté des assistants et l'acteur principal du rituel, entendu, ainsi que le définissent les sciences humaines, comme un cérémonial dont le protocole a pour but d'articuler la communication entre les acteurs sociaux dont certains sont des êtres de ce monde-ci et d'autres, des êtres de l'autre monde<sup>38</sup>.

La réception de la *saeta*, dans son contexte spécifique, contribue donc à sa sacralisation. Or, cette sacralisation en dehors des enceintes d'un temple pose, à nouveau, problème aux institutions religieuses qui ne peuvent intervenir directement pour fixer une version canonique du rituel. Après avoir été dépossédées du chant dévotionnel, elles le sont de son rituel de réception.

Les *saeteros* interprètent généralement des *saetas* à l'adresse des images à la sortie du temple du cortège procesionnel, pendant son parcours et à son retour. L'interprétation et la réception de la *saeta* obéissent à un rituel qui s'est consolidé tout au long du XXe siècle comme en témoignent les différentes chroniques de la Semaine Sainte de 1900 à nos jours<sup>39</sup>.

Le *paso*, avec la ou les images, porté par l'équipe de *costaleros* guidés par un contremaître (*capataz*) défile sur le parcours officiel avec son cortège au son des tambours et d'un ensemble de cuivres. Puis une voix s'élève : elle fait taire l'ensemble instrumental et tente de s'imposer au milieu du brouhaha de la multitude, entonnant le prélude d'une *saeta*<sup>40</sup>. Aux premières notes, le contremaître — préalablement averti des endroits où se situent les *saeteros* tout au long du parcours<sup>41</sup> — donne l'ordre aux porteurs de s'arrêter pour que l'image « écoute » l'hommage qui lui est adressé. La foule se tait également et écoute avec recueillement l'interprétation de la *saeta*, ce qui ne l'empêche pas de la ponctuer d'un *olé* à la fin d'un vers mélodique d'exécution difficile comme elle le fait lorsqu'elle écoute des chants flamencos. À la fin du chant, la foule hétéroclite, dévots, fidèles, simples badauds ou touristes, explose en

---

eux. Quant aux *saeteros*, ils affirment qu'ils font payer le déplacement et non le chant. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que lorsque les fidèles se sont approprié ce chant dévotionnel, c'était, à l'origine, pour demander l'aumône.

<sup>38</sup> J. Cuisenier, *Penser le rituel*, Paris, PUF, 2006, p. 27.

<sup>39</sup> Cf. J. L. Ortíz Nuevo, *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, op. cit., p. 161-166 ; « Las seis hermandades de la "madrugá" desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007 ; l'hémérothèque du site Artesacro.org : <http://www.artesacro.org/hemerotecabus.asp>

<sup>40</sup> J. M. de Mena, *Cristo andando por Sevilla. Claves para entender la Semana Santa Sevillana*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992, p. 19 : « Y de repente en mitad de la noche sevillana, [...] la multitud ruidosa y bullanguera hace un silencio que se puede cortar con un diamante, como un vidrio fino y transparente. Alguien va a cantar una saeta. Todos miran hacia el balcón al que se asoma el perfil de una mujer. La banda de música que acompaña la procesión enmudece ».

<sup>41</sup> Les *saeteros*, dont l'intervention est prévue, sont toujours situés aux balcons pendant le parcours du cortège. Les *saeteros* spontanés profitent d'une pause des porteurs pendant le parcours — qui dure généralement quelques heures et se déroule sur plusieurs kilomètres — ou bien chantent au retour de la procession au temple pour ne pas ralentir le cortège et compromettre les autres processions.

applaudissements et en *olé*s. Le contremaître donne l'ordre aux porteurs de reprendre leur fardeau pour continuer le défilé processionnel, mais ceux-ci font mine de désobéir imprimant de cette façon un balancement au char, « *mecer el paso* » étant le terme exact, ce qui crée l'impression que l'image « danse » en signe de joie et d'approbation de l'hommage qu'elle a reçu. Il se produit alors une sorte de communion eucharistique entre l'image tutélaire, incarnation du divin, de l'être sacré, et l'assistance, dont l'hétérogénéité sociale ou ethnique est dissoute dans la communauté de ses dévôts, qui lui manifeste sa dévotion ou son attachement dans la liesse. Ces manifestations d'exaltation et transports d'enthousiasme se répètent à chaque interprétation d'une *saeta* tout au long du parcours du cortège, ce qui explique que le défilé des images les plus populaires durent plus d'une dizaine d'heures. Pour certains cortèges processionnels, comme celui du Christ de l'Arrestation (Cristo del Prendimiento) à Jerez, auquel la communauté gitane de cette ville voue une grande dévotion, le retour au temple de l'image tutélaire est complètement débordée par la fête où s'entremêlent l'interprétation de *saetas* et de *bulerías* (chant de fête flamenco) pour retenir le Christ<sup>42</sup>.

Les *vivas*, *olé*s, compliments (*piropos*) et applaudissements sont les signes extérieurs de la frénésie ressentie par la population qui exprime sa liesse comme elle le fait lors des fêtes *flamencas* ou des corridas, de sorte que certaines chroniques de Semaine Sainte, par la similitude du vocabulaire employé (« *poner en pie* », « *fuerte aplauso* », « *ovación* »), font penser à des chroniques taurines. Cette particularité montre que la population andalouse n'a pas un comportement spécifique pour la fête religieuse, différent de celui de la fête profane.

La célébration de la Semaine Sainte andalouse avec sa dimension festive et joyeuse réunit donc les caractéristiques de la célébration religieuse comme rassemblement tumultueux et massif, générateur d'exaltation telle que l'avait définie E. Durkheim<sup>43</sup>.

L'exposition du rituel de l'interprétation de la *saeta* dans son contexte montre que la population andalouse a complètement intégré les pratiques religieuses que l'Église lui a dictées depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : la dévotion, proche de l'iconolâtrie<sup>44</sup>, aux images

<sup>42</sup> Cf. C. Pasqualino, *Dire le chant, les Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l'Homme, 1998, « La danse du Captif », p. 178. Dans le disque *SAETAS, cante de la Semana Santa Andaluza*, collection « Flamenco Vivo », Auvidis Ethnic, B 6785, qui comporte des *saetas* enregistrées en contexte, on peut entendre, pour la piste 11, une *saeta* chantée par Curro de la Morena, au retour au temple, cette ambiance festive avec les *olé*s, des *palmas*, les voix d'autres *saeteros*.

<sup>43</sup> E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1990, p. 307-317.

<sup>44</sup> La représentation des images sacrées est omniprésente dans la vie quotidienne andalouse. Sur différents supports — papier, toile, carreau de céramique —, on peut les voir dans la rue, les établissements publics, les commerces, les bars, dans les intérieurs des particuliers, sur les tableaux de bord des voitures, portées en médailles ou sur les porte-clés, etc.

sacrées, les célébrations religieuses massives dans un espace public, les chants dévotionnels et la théâtralisation des Saints mystères de la Passion et de la Mort du Christ. Cependant cette appropriation est devenue, au fil des siècles, une façon, pour les Andalous, d'exprimer leur religiosité et leur identité, à travers le rôle joué par la *saeta* moderne et son rituel de réception. Par la musique, la *saeta* qui, au départ, n'était qu'un chant dévotionnel assez sobre, a pu être investie d'une dimension qui permet l'expression d'une religiosité populaire et festive. Par les textes, les *saeteros*, représentants de l'assemblée des fidèles — entité religieuse —, mais aussi de la société andalouse (un quartier, un groupe ethnique, un groupe social) — entité profane —, ont pu donner à leur chant une dimension socioculturelle et de ce fait, identitaire. C'est pourquoi, assister à la Semaine Sainte, aller voir le défilé des confréries et écouter les *saetas* est un comportement religieux, certes, mais surtout culturel. On y participe en tant qu'Andalou et mêmes les non-croyants l'acceptent et le défendent comme quelque chose qui leur est propre, comme une composante de leur identité<sup>45</sup>.

Grâce à la *saeta* et à sa réception, une grande majorité de la population, qui n'est pas membre d'une confrérie prenant part aux cortèges (pénitents, porteurs de char), participe de la célébration de la Semaine Sainte et ce sont les manifestations d'enthousiasme et les transports de joie de l'assistance qui donnent à cette fête chrétienne sa spécificité andalouse et qui la singularisent en Espagne, mais aussi dans le monde.

La *saeta* permet à des acteurs sociaux, relégués au second plan par les confréries, non seulement d'exister, mais encore de jouer un rôle essentiel. C'est le cas des femmes. Alors que les éléments masculins d'une confrérie occupent les fonctions honorifiques, portent publiquement les images saintes, et peuvent, lors du défilé processionnel, accomplir leur pénitence masqués en revêtant le costume de *nazareno*, les femmes sont chargées des tâches subalternes : habiller les images et décorer le *paso* pour le défilé processionnel. Or, parmi les meilleures voix de la *saeta*, on compte beaucoup de *saeteras* qui, par leur talent, sont aussi reconnues que les hommes et certaines, telles que La Niña de la Alfafa, à Séville, Encarnación Marín La Sallago ou María Valencia La Serrana, sont passées à la postérité.

La dimension festive qu'apporte la réception de la *saeta* à la célébration religieuse fait de la Semaine Sainte andalouse la première grande fête populaire du printemps où se mêlent trois niveaux de significations : le sacré, le métaphysique et le social, comme

---

<sup>45</sup> A. Arrebola Sánchez, *La saeta. El cante hecho oración*, op. cit., p. 49.

l'avait souligné l'anthropologue andalou, I. Moreno Navarro<sup>46</sup>. On y commémore, certes, des faits historico-religieux essentiels à la religion chrétienne, la Passion et la Mort du Christ, mais de façon beaucoup plus symbolique et métaphysique, elle représente la dialectique entre la vie et la mort et le triomphe annuel et renouvelé de la première sur cette dernière. Grâce au rôle fédérateur de son rituel de réception, la *saeta* permet l'intégration à la célébration de l'ensemble des acteurs sociaux de la ville.

La *saeta* n'est pas le produit d'une culture de masse à proprement parler, puisqu'elle n'est pas le produit d'une industrie culturelle : les enregistrements de *saetas* ne représentent qu'une infime partie de la discographie *flamenca* et il y a très peu de possibilités de l'écouter, autrement dit de la « consommer » en dehors de la Semaine Sainte. En revanche, elle est, comme on l'a vu, le produit d'une culture populaire qui, lors de sa production, rencontre une réception massive, ce qui en fait un chant dévotionnel unique en son genre.

Cependant, le paradoxe entre la grande popularité de la *saeta* et la rareté de sa diffusion, et donc de sa consommation, limitée au contexte de la Semaine Sainte, trouve, dans les médias modernes et l'Internet en particulier, un point de conciliation.

Les sites hébergeurs de vidéos, youtube ou dailymotion, où les usagers peuvent mettre en ligne des vidéos personnelles rencontrent un certain succès auprès des amateurs de *saetas*. Ce moyen audiovisuel permet, en effet, de restituer le chant et son rituel de réception. Ces amateurs de *saetas* qui enregistrent avec leur téléphone portable ou leur appareil numérique la *saeta* interprétée dans leur quartier au passage de leur image tutélaire (comme l'indiquent les commentaires qui accompagnent la vidéo) se transforment par là même en diffuseur de la *saeta*, exposant de leur identité qu'ils montrent à l'échelle mondiale comme en témoignent les commentaires laissés par les autres utilisateurs de ce média. Les blogs, journaux personnels en ligne, permettent aux passionnés de la Semaine Sainte de devenir des journalistes chroniqueurs où ils diffusent leurs propres images, commentaires et vidéos de leur Semaine Sainte.

Mercedes GOMEZ-GARCIA PLATA  
Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

## BIBLIOGRAPHIE

---

<sup>46</sup> I. Moreno Navarro, *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, op. cit., p. 229.

ARREBOLA SANCHEZ, A., *La saeta. El cante hecho oración*, Málaga, Editorial Algazara, 1995.

BURGOS, A., *Diccionario secreto de la Semana Santa*, Sevilla, El Mundo Andalucía, 1989

CUISENIER, J., *Penser le rituel*, Paris, PUF, 2006.

DURKHEIM, E., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 1990.

DURÁN BONILLA, F., “Cantos y cantes de la *Saeta*”, dans *La saeta flamenca, Revista del Candil* n° 85, Enero-febrero 1993.

*El cantar de los cantares andaluces : cinco estudios sobre la saeta*, *Revista de Flamencología*, Cátedra de Flamencología de Jerez de la Frontera, Año VII, n° 15, 1° Semestre 2002 :

-MÁS Y PRAT, B., “Las *saetas*”, in *La Tierra de María Santísima* [1878].

-COLOMA, P. L., “Extrañas y lúgubres melodías que con tanta propiedad llaman en Andalucía *saetas*”, *Juan Miseria* [1873].

-FERNÁNDEZ GARCÍA, P. J., “*Saeta* y religiosidad popular, su presencia en Jerez”.

-PLATA, J. de la, “La *Saeta*, oración cantada de la religiosidad popular andaluza”.

-RODRÍGUEZ COSANO, R., “Evolución de la *saeta* Jerezana”.

GARCIA PLATA, ép. GOMEZ, M., *Le flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, thèse de Doctorat réalisée sous la direction de M. S. Salatin, Université de Paris III–Sorbonne Nouvelle, janvier 2000, 2 tomes.

GARCIA PLATA, ép. GOMEZ, M., « La Passion selon les Andalous : La *saeta flamenca* ou chanter pour le *Nazareno* et la *Dolorosa* », *Pandora*, revue du Département d’Études hispaniques et hispano-américaines, Université de Paris 8, n°4/ 2005 : *Sacré / Sacralité*, p. 35-49.

*La Saeta : Escritos de José María Sbarbi y Antonio Machado y Álvarez, Demófilo (1880) ; Colección de Agustín Aguilar Tejera (1928)*, introducción de R. López Fernández, Sevilla, Portada Editorial, colección Biblioteca Flamenca, 1998.

« Las seis hermandades de la “madrugá” desfilan por Sevilla en una noche fría », *El País*, 06/04/2007.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, R., *La saeta*, Sevilla, Grupo Andaluz de Editores, colección “Cosas de Sevilla”, n° 6, 1981.

MENA, J. M. de, *Cristo andando por Sevilla. Claves para entender la Semana Santa Sevillana*, Barcelona, Plaza & Janes, 1992.

MORALES PADRON, F., *Apócrifo sevillano*, Sevilla, Guadalquivir, 1992.

MORENO NAVARRO, I., *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, Biblioteca de temas sevillanos, 1986.

MELERO MELERO, M. L., *Las saetas. Diversidad tipológica y realidad socio-cultural*, Marchena, Ayuntamiento de Marchena, 1995.

PLATA, J. de la, *La saeta. La pasión de Cristo según la canta el pueblo andaluz*, Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, 1984.

PASQUALINO, C., *Dire le chant, les Gitans flamencos d’Andalousie*, Paris, CNRS Éditions, la Maison des Sciences de l’Homme, 1998.

ORTÍZ NUEVO, J. L., *¿Quién me presta una escalera? Origen y noticias de Saetas y Campanilleros en el siglo XIX*, Sevilla, Signatura de Ediciones de Andalucía, 1997.

POIZAT, M., *Variations sur la voix*, Paris, Anthropos, 1998.

RODRIGUEZ BECERRA, S., « La religión de los andaluces », in *La Sociedad andaluza*, E. Moyano Estrada y M. Pérez Yruela (coords.), Córdoba, Instituto de Estudios Sociales de Andalucía, IESA-CSIC, 2002.

RODRIGUEZ BECERRA, S., « Fiestas y antropología en Andalucía », *Revista de Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y museos, n° 38, Año X, verano 2006.

RODRIGUEZ MATEOS, J., *La ciudad recreada. Estructura, valores y símbolos de las hermandades y cofradías de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1998.

*Semana Santa en Sevilla*, CD-Rom, Redox, 1997.

« Una cofradía veta a dos costaleras para evitar "posturas soeces" », *El País*, 22-03-2007.

## PUBLICATIONS EN LIGNE ET SITES INTERNET

Sites de chroniques de Semaine Sainte :

<http://www.jerez2020.com/aaFlira/CRoLun.htm>

<http://www.artesacro.org/hemerotecabus.asp>

Portails des confréries religieuses andalouses :

<http://www.cadizcofrade.net/varios/enlaces.htm>

<http://www.hermandes-de-sevilla.org>

Pages Internet des porteurs de char (*costaleros* y *cargadores*) :

<http://garaje.ya.com/lawebdeltrabaja/carga.htm>

<http://latrabajadera.blogcindario.com/2007/02/01621-ensayos-para-este-fin-de-semana.html>

Site d'informations sur les concours de *saetas* :

<http://www.deflamenco.com/sitios/sitios.jsp?sitio=20&p=s>

SÁNCHEZ HERRERO, J., *La evolución de las hermandades y cofradías desde sus momentos fundacionales a nuestros días*, <http://www.hermandades-de-sevilla.org/hermandades/historiahermandades.htm>

## DISCOGRAPHIE

SAETAS, *cante de la Semana Santa Andaluza*, collection "Flamenco Vivo", Auvidis Ethnic, B 6785.

SAETAS MARCHENERAS, *Origen y evolución de la Saeta*, Escuela de Saetas "Señor de la Humildad" de Marchena (Sevilla), colección Peña "Amigos del Flamenco" en Extremadura – Serie 99-1.

« Eres guapa y sevillana », *Saeta* de El Gloria, *Voces flamencas de Andalucía*,  
antología por provincias del cante flamenco, Unicaja, vol. 3