



HAL
open science

“ De l’inventaire du patrimoine musical familial gitan au discours patrimonial institutionnel sur le flamenco des années 1960 aux années 2000 ”

Corinne Frayssinet Savy

► **To cite this version:**

Corinne Frayssinet Savy. “ De l’inventaire du patrimoine musical familial gitan au discours patrimonial institutionnel sur le flamenco des années 1960 aux années 2000 ”. Collecter, conserver, exploiter les musiques de tradition orale en France et en Europe: “ l’âge patrimonial ” (c.1970- c.2000), Actes du colloque international du CIRIEF, Ethnopôle – CIRDOC-InOC, LAHIC en partenariat avec le MuCEM, A paraître. hal-03260341

HAL Id: hal-03260341

<https://hal.science/hal-03260341v1>

Submitted on 14 Jun 2021

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

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

Corinne FRAYSSINET SAVY, « De l'inventaire du patrimoine musical familial gitan au discours patrimonial institutionnel sur le flamenco des années 1960 aux années 2000 », dans *Collecter, conserver, exploiter les musiques de tradition orale en France et en Europe : « l'âge patrimonial » (c.1970- c.2000)*, Actes du colloque international du CIRIEF, Ethnopôle – CIRDOC-InOC, LAHIC en partenariat avec le MuCEM, (en cours de publication), 2021.

Résumé : Les démarches ethnographiques du chanteur Antonio Mairena (1960-1983) et du guitariste Pedro Bacán (1991) révèlent une conception du flamenco fondée sur des sources qui dépendent de pratiques musicales familiales gitanes. Elles s'inscrivent dans un cadre historique et contextuel plus large qui met en perspective la question du collectage appliquée au flamenco et ses modes de diffusion, les enjeux éthiques et esthétiques qui en découlent. L'étude du contexte de leur apparition et de leur développement atteste une approche du fonds gitan et un usage artistique différent au cours d'une période de transition entre revalorisation et institutionnalisation de sa patrimonialité. Elle permet de comprendre les mécanismes de la fabrique du patrimoine flamenco, d'en établir quelques jalons historiques et de les confronter au discours patrimonial élaboré par l'anthropologue Cristina Cruces Roldán (2001).

Abstract : This study talks about ethnographic approach of the singer of flamenco Antonio Mairena (1960-1983) and the guitarist of flamenco Pedro Bacán (1991) built on the gypsy family musical practices. They contribute differently to ethnographic collections with dicographic productions, in fact recording production only to Pedro Bacán. They give new impetus to their artistic careers and they know how to kindle the another interest about connection between tradition and flamenco in the time of transition from flamenco revival to institutionalization of patrimoniality. This study make it possible to grasp the process of flamenco cultural heritage, to introduce historical stages and to confront them with the speech about flamenco cultural heritage produced by the anthropologist Cristina Cruces Roldán (2001).

Mots clés : patrimonialité – patrimonialisation – collectage – revalorisation – transmission – interprétation – flamenco.

Keywords : patrimoniality – patrimonialisation - collecting – revivalism – transmission – performance – flamenco.

De l'inventaire du patrimoine musical familial gitan au discours patrimonial institutionnel sur le flamenco des années 1960 aux années 2000

Les démarches ethnographiques du chanteur Antonio Mairena (1960-1983) et du guitariste Pedro Bacán (1989-1997) contribuent à un inventaire du patrimoine familial gitan. Elles sont relayées à l'aube des années 2000 par le discours patrimonial de l'anthropologue Cristina Cruces Roldán (2001). Certes, il faudrait envisager l'inventaire et l'analyse complète de l'ensemble des collectes au cours de la période des années 1950 aux années 2000 et plus largement sur toute la durée du XX^e siècle. Cette étude permettrait à la fois de mettre en perspective le rôle de l'industrie du disque dans la reconnaissance du flamenco comme patrimoine culturel immatériel et les différentes influences de la production discographique sur les pratiques musicales, voire la création musicale. Cette proposition est au cœur de mes prochains travaux. Mais elle s'efface devant l'analyse des relations à l'héritage musical des deux artistes flamencos cités et sur leur appréhension du matériau musical issu de leurs démarches de collectage, leurs motivations étant à la fois artistiques et anthropologiques. Le travail de C. Cruces Roldán prend le relai sur le plan historique. Il élargit aussi le champ patrimonial à l'entité culturelle andalouse. Il aboutit à l'élaboration d'une définition institutionnelle du flamenco comme « patrimoine ethnologique » en contribuant à sa reconnaissance par les institutions administratives andalouses (1999), puis par l'UNESCO (2010). Il présente des typologies contextuelles, sociales, identitaires qui servent notamment une documentation technique permettant de créer une catégorie du patrimoine culturel propre au flamenco. Cette initiative concerne en premier lieu les registres sonores de la chanteuse La Pastora Pavón Cruz « Niña de los Peines » (1890-1969) dont les enregistrements discographiques sont reconnus comme Bien d'Intérêt Culturel¹. Afin de contextualiser cette orientation patrimoniale du flamenco, il est nécessaire de comprendre les mécanismes de la fabrique du patrimoine flamenco au regard de quelques jalons historiques entre 1960 et 2000. Cette période correspond à mon cheminement ethnographique sur les divers terrains du flamenco effectués à partir des années 1980-1990. Elle est encore très fortement marquée par une génération actrice de l'expérience maireniste. Le patrimoine devient une question émergente sur fond de polémiques identitaires à la jonction de ces deux décennies, dans une époque de transition entre revalorisation et institutionnalisation. Depuis 2002, il est réévalué d'un point de vue critique par le sociologue de l'art Francisco Aix Gracia à partir de la

¹ Cristina CRUCES ROLDÁN, *El Flamenco como patrimonio. Anotaciones a la declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*, Sevilla, Bienal de arte flamenco, 2001, p. 7-10.

méthodologie de la science des œuvres de Pierre Bourdieu. Cet auteur centre sa recherche sur le champ flamenco de production culturelle à travers les questions de revalorisation donnant lieu au mairénisme (1954-1988) et de survalorisation institutionnelle (décade 2000), des usages du patrimoine et des patrimonialités².

Antonio Mairena naît en 1909 et décède le 5 septembre 1983. Il œuvre depuis les années 1960 au grand sauvetage du fonds gitan significatif du « paradigme des derniers » au sens de Daniel Fabre³. Sa démarche de collecteur est motivée par une recherche généalogique des styles gitans du flamenco et par une création discographique fondée sur la diffusion de chants fragilisés en raison de l'absence de dynamisme dans leur transmission orale. Loin d'un projet tourné vers un atlas sonore aux multiples voix, il recrée des chants dont certains s'avèrent être rares. Son approche des répertoires préfigure une histoire patrimoniale du flamenco et initie une conception du flamenco au prisme avec l'« Âge patrimonial » dite mairéniste et constitutive du mairénisme.

À la fin des années 1980, se mettent en place les premiers jalons de la « chaîne patrimoniale » pour le flamenco. Selon Daniel Fabre, la « chaîne patrimoniale » comprend différentes phases allant de la désignation à la publicisation du patrimoine, en passant par la classification, la conservation, voire la restauration. Le flamenco entre dans l'ère patrimoniale en devenant un objet de ce nouveau processus mémoriel. Pour ce faire, deux centres d'archivages, de conservations et de valorisations sont ouverts, l'un à Jerez de la Frontera, l'autre à Séville, en l'espace de deux ans.

Le Centro Andaluz de Documentación del Flamenco (CADF) est une institution andalouse connue préalablement sous le nom de Fundación Andaluza de Flamenco entre les années 1987 et 1993. Son siège reste jusqu'à aujourd'hui le palais Permatín situé dans le quartier de Santiago à Jerez de la Frontera. Il prend son nom actuel en intégrant en 1993 le conseil culturel de La Junta de Andalucía (Communauté autonome d'Andalousie). Ce centre andalou de documentation du flamenco a pour objectif la restauration, la conservation, la recherche et la diffusion du flamenco notamment à travers la revue *Cante jondo*, un programme

² Francisco AIX GRACIA, « El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales », *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n°1, 2002, p. 109-125 ; *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

³ Daniel FABRE et Jean-Marie PRIVAT (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010, p. 52.

pédagogique et une action annuelle commémorative de la déclaration du flamenco comme patrimoine culturel immatériel par l'UNESCO (2010).

L'Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH) est une institution du conseil culturel de La Junta de Andalucía. Son action est centrée depuis 1989 sur le patrimoine culturel. Il devient une agence publique en 2007. Il évolue en 2011 en un institut de recherche. Ses compétences en matière de patrimoine dit historique incluent notamment le « patrimoine ethnographique » qui renvoie à la catégorie de patrimoine culturel immatériel dont fait partie le flamenco

Cette politique culturelle patrimoniale s'inscrit dans une histoire institutionnelle espagnole et plus particulièrement andalouse. Les travaux d'Hélène Giguère, anthropologue spécialiste de l'identité métisse, en relatent les étapes. Les institutions espagnoles dès 1953, puis andalouses dès 1984, inscrivent à leur programme culturel la notion de « patrimoine ethnographique » comme sous-catégorie du patrimoine historique. La communauté autonome d'Andalousie, La Junta de Andalucía, détient une compétence exclusive en matière de préservation et de valorisation du patrimoine historique depuis 1982, dont font partie le patrimoine ethnographique et le patrimoine archéologique. Elle soutient les diverses actions, la réalisation d'inventaires et de catalogues, les programmes scientifiques et touristiques qui sont la Semaine Sainte (Séville), *La Ruta del Flamenco*/La Route du Flamenco, la *Cuidad del flamenco*/La Cité du Flamenco (Jerez de la Frontera).

Cette institutionnalisation des sources du flamenco touche de façon marginale les terrains du flamenco que j'effectue alors, en raison de la transmission orale encore forte à différentes échelles de la société andalouse et étrangère aux supports numériques. Les aides à la création et à la programmation créent des réseaux. Elles renforcent la prise de conscience de la valeur d'échange du flamenco sur sa valeur d'usage. Le travail de collectages se trouve aussi transformé par l'industrie discographique des années 1980-1990 marquée par un certain essoufflement des anthologies, par la diffusion du flamenco via le marché naissant de la *world music*. Le fil conducteur de tous mes terrains est la professionnalisation plus ou moins récente de certains membres de familles gitanes musiciennes. Forts de cette expérience, les jeunes générations emboîtent le pas des aînés et se laissent séduire par les nouvelles opportunités du phénomène de globalisation touchant à la fois la pratique musicale et chorégraphique professionnelle. La réalité du travail de collectage sur le terrain est donc particulière. Il est

souvent question de la part de mes interlocuteurs de diffusion sous forme de disques par exemple. Afin de répondre à ces demandes, je pratique une ethnomusicologie appliquée en collaborant à la programmation de festivals ou en relayant des contacts artistiques auprès de programmeurs, Martina A. Catella, Guy Bertrand, Marie-José Justamond, Jacques Pornon...

Cette période transitoire des années 1980-1990 est marquée à la fois par le début de l'institution patrimoniale du flamenco et par sa dépendance irréversible à l'industrie mondiale du divertissement. Elle est anticipée par les révolutions esthétiques et musicales du chant à travers les disques *Despegando* (1977) d'Enrique Morente et *La Leyenda del tiempo* (1979) de Camarón de la Isla ainsi que celles de la guitare de Paco de Lucía et son invention du groupe flamenco en 1981 à travers son sextet. Ces trois artistes innovent, transgressent et dévoilent de nouvelles voies possibles dans une période où l'hégémonie du chant domine confortée par le mairénisme. C'est Israël Galván qui, fort de ces modèles, fait de la danse un champ d'expériences artistiques libres dès 1998 avec sa première pièce *¡ Mira ! Los zapatos rojos*. Durant ces deux décennies, la transition avec le mairénisme et l'expérimentation passent par le bouleversement d'un rapport à la mémoire collective et à la transmission, par la réévaluation de l'interprétation, de la création et de l'innovation, enfin par une transformation des contextes musicaux de la performance flamenca. Il s'agit d'un moment clé pour recevoir l'héritage de la revalorisation des sources au cours des années 1950-1970, le penser, voire s'en émanciper du fait de sa conception identitaire communautaire.

Au cours de ces trois décennies, un inventaire des répertoires flamencos fait l'objet de débats et de diverses propositions à caractère musicologique, anthropologique ou historique. Il donne lieu à des classifications, à des arbres généalogiques des styles, à une territorialisation ou géographie des chants. Il a le mérite de remettre en question l'idée d'un flamenco esthétiquement homogène ou bipolaire gitan/andalou. Il incite à appréhender le flamenco de façon plurielle en raison du caractère hétéroclite de son langage musical et des choix interprétatifs qui en découlent. Le flamenco désigne donc des chants et des danses si différents, des formes et des structures musicales très éloignées, voire étrangères les unes aux autres. Cette diversité provient à la fois de stratégies artistiques pour tenir en haleine son public et de contextes privés concevant la création sous le signe de l'émotion plus que de l'innovation. L'éloignement de ces deux processus de création incite à enregistrer des anthologies dont la première est dirigée par le guitariste Pedro del Valle Pichardo « Perico el del Lunar » (1894-1964), publiée en France en 1954 par Ducretet-Thomson sous licence

Hispavox et couronnée par l'Académie Charles Cros. Cette anthologie intitulée *Anthologie du Cante Flamenco* (LA 1051-52-53) comprend trois 33 tours.

Il semble que la revalorisation du chant flamenco, *el cante*, soit initiée à Séville dès les années 1950. Elle est motivée par la disparition de nombreux répertoires majeurs du flamenco à la fois des programmations et de la production discographique sous l'influence de la mode dite *ópera flamenca*⁴ privilégiant d'autres styles tels que les *fandangos*, les *cantes de ida y vuelta*, et la *canción aflamencada* type *zambras*, *cuplés por bulería*... Pour faire face à ce phénomène de mode hégémonique, Rafael Belmonte, le frère d'un des maîtres de la tauromachie, Juan Belmonte, crée en 1950 un programme consacré au flamenco intitulé *Cantares de Andalucía* diffusé à la radio nationale d'Espagne, la RNE à Séville. Il invite le chanteur flamenco Luis Caballero qui devient incontournable au fil des émissions. Le programme consiste à alterner la diffusion de vieux disques et des interprétations en direct grâce à la complicité des guitaristes Eduardo de La Malena et Antonio de Sanlúcar. Cette émission initie une dynamique forte pour la revalorisation de répertoires antérieurs face aux tendances musicales du moment. Des concerts-conférences viennent enrichir cette démarche dans la région de Séville, suivis par l'ouverture de la *peña* flamenca *El Cañaverál*, qui organise des concerts hebdomadaires.

Un autre chanteur, Antonio Mairena, s'impose dans l'émission radiophonique. Il la fréquente au début des années 1960. Il se rend peu à peu indispensable au point d'infléchir sensiblement son orientation initiale. Il se sent habité d'une mission depuis l'obtention de la *Llave de oro del cante*⁵ / Clé d'or du chant flamenco en 1962. Dans la publication en 1963 du livre *Mundo*

⁴ *Ópera flamenca* (opéra flamenca) : désigne à la fois un genre de spectacle, les répertoires qui y sont généralement exécutés et une période historique du chant flamenco. Carlos Hernández prend comme surnom « Védrières » en référence au pilote français Jules Védrières pour sa consonance française à la mode en Espagne alors dans le milieu du spectacle. Il devient entre 1924 et 1934 le promoteur principal des spectacles qu'il crée et qu'il intitule *ópera flamenca*. Il s'agit d'un spectacle de grande envergure programmant de très nombreux artistes flamencos. Sa première tournée en Espagne réunit seulement des artistes andalous. L'année suivante, il invite à se produire des artistes gitans, Pastora Pavón « La Niña de los Peines » et Ramón Montoya. Les lieux sont essentiellement en plein air comme les places de taureaux ou des salles avec une jauge conséquente, sans aucune sonorisation ce qui détermine le choix des artistes en raison de leurs qualités vocales ainsi que la sélection de certains répertoires flamencos, les *fandangos*, les *cantes de ida y vuelta*, la *canción aflamencada* type *zambras*, *cuplés por bulería*... Ces conditions de travail favorisent une esthétique vocale fondée sur l'amplification naturelle d'une voix fortement projetée avec vibrato et dotée d'un ambitus large privilégiant l'aigu, sur l'homogénéité du timbre et une ornementation variée avec une tendance à stéréotyper certaines formules. Elles font appel à d'autres formes d'accompagnement comme l'orchestre de style classique, voire même jazz. La *ópera flamenca* a le mérite de diffuser et populariser le flamenco en Espagne ; elle renvoie en fait à un type de flamenco loin d'en représenter son entière complexité. Elle a comme relai un atout majeur, l'industrie discographique, mais perd du terrain face au cinéma avec la comédie flamenca.

⁵ *Llave de oro del cante* (clé d'or du chant flamenco) : il s'agit au départ d'une reconnaissance prestigieuse à valeur de prix accordé aux chanteurs de flamenco. Sa rareté devrait la distinguer entre toutes. Cependant les

y formas del cante flamenco qu'il co-écrit avec le poète Ricardo Molina, il défend une conception historique du flamenco. Il élabore également une typologie des caractères musicaux, poétiques, esthétiques, ainsi qu'une classification des formes du chant flamenco. Il identifie le chant flamenco le plus ancien comme le chant gitan « pur ». La même année, il crée le « Festival de *Cante Jondo* Antonio Mairena » à Mairena del Alcor dont il est natif. C'est le point culminant de son influence dite *mairenismo*/maireniste qui dure les deux décennies suivantes 1960-1970.

Travaillant à la revalorisation des anciens chants gitans, Antonio Mairena cultive « le paradigme des derniers » en réalisant le grand sauvetage du *cante*. Il collecte des répertoires de chant « en voie de disparition », essentiellement des *romances* et des variantes de *tonás*, des *siguiriyas* et des *soleares*. Il les apprend directement des « derniers » dépositaires, Juan Talega, Manolito el de La María, El Borrico, Joselero, Tía Añica La Piriñaca... Il arrive au fil de ses rencontres à remonter à l'une des sources les plus anciennes, celle du chanteur gitan El Planeta évoqué dans l'un des écrits fondateurs de l'histoire du flamenco, *Escenas andaluzas* (1831-1846) de Serafín Estébanez Calderón « El Solitario ». Il résulte de ses enquêtes une *siguiriya cabal*⁶ qu'il inscrit à son répertoire. À regret, il ne réalise pas d'enregistrements des anciens auprès desquels il collecte les chants. Il les apprend et les diffuse en recréant les styles recueillis sachant que les sources ont fait elles aussi l'objet de recréation ou de variation. Sa discographie se décline en 36 disques de 1941 à 1983. En 1966, il enregistre *La Gran historia del cante gitano andaluz* en trois disques vinyles. La durée des plages varie entre 3'15 et 13'05 ; le choix de ces durées permet de passer du format habituel du disque à celui de la performance *in situ*, c'est-à-dire à celui de l'enregistrement pris sur le vif. Une géographie du chant en basse Andalousie se dessine à travers une classification de styles par lieu : Cadix et Los Puertos, Jerez de la Frontera, Utrera, Alcalá de Guadaira, Triana (Séville). Dans leur livre *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y de la soleá* (1992), Luis Soler Guevara et

conditions d'attribution relèvent plus du consensus entre *aficionados* que d'un jury répondant à des règles précises. La première clé d'or du chant flamenco est attribuée en 1868 à Tomás el Nitri (1838-1877), la deuxième en 1926 à Manuel Vallejo (1891-1960). Il faut attendre 1962 pour qu'elle ait un véritable contenu. La troisième devient le symbole d'une mission artistique définie par Antonio Mairena (1909-1983), celle du grand sauvetage du chant flamenco qui anime sa discographie, ses écrits, ses engagements et son rôle auprès des instances culturelles andalouses. La clé d'or revêt dès lors le statut d'un véritable prix saluant l'apport du lauréat au chant flamenco. C'est en 2000 que la quatrième est donnée à Camarón de la Isla (San Fernando, 1950-Badalona, 1992) de façon post-mortem ce qui provoque de vives réactions. La clé d'or du chant flamenco distingue depuis sa création un chanteur de son vivant et son décès permet de la transmettre à un autre chanteur. Avec Camarón de la Isla, la clé restait à jamais entre ses mains. Cette contestation conduisit à revenir sur cette décision et à la remettre en 2005 à Antonio Fernández Díaz « Fosforito » né en 1932 à Puente Genil.

⁶ Luis SOLER GUEVARA et Ramón SOLER DÍAZ, *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y de la soleá*, Málaga, Fundación Antonio Mairena y Junta de Andalucía, 1992, p. 54-56.

Ramón Soler Díaz font l'inventaire de toutes les sources et les attributions des chants *por soleares* et *por seguiriyas* enregistrés par Antonio Mairena. Ils témoignent par conséquent de sa démarche de collectage qui contribue à son statut de chanteur flamenco généraliste assez rare en son temps.

Le grand sauvetage du chant flamenco est relayé entre 1971 et 1973 par un programme télévisuel *Rito y geografía del cante*, série documentaire sur la diffusion du flamenco produite par la chaîne nationale de télévision espagnole TVE. Le programme est dirigé par Mario Gómez qui le co-écrit avec Pedro Turbica et José María Velázquez Gaztelu. Cette série comprend 99 épisodes d'une demi-heure et un spécial d'une heure. En pleine période de la dictature franquiste, les auteurs pratiquent un cinéma ethnographique qui dévoile un flamenco très éloigné de celui préconisé et soutenu par le pouvoir en place comme symbole d'unité nationale. Selon William Washabaugh, ils préconisent un « retour à la région » face au « *nacional flamenquismo* comme spectacle artificiel ». José María Velázquez Gaztelu évoque leur pratique d'un cinéma du réel dans ce documentaire musical qui s'inspire de la démarche de José Manuel Caballero Bonald de créer une archive du chant flamenco (Archivo de Cante Flamenco) animée par l'idée même d'enregistrer les chanteurs et les musiciens dans leur cadre de vie quotidienne. Il rappelle qu'à l'origine du projet télévisuel, il veut partager un vécu musical intime du flamenco, loin des studios d'enregistrement. Il recherche des conditions similaires afin de donner à la fois « la vision la plus globale possible du flamenco à l'époque » et de créer les conditions propices pour que ces artistes « s'expriment avec la plus grande liberté possible » et pour qu'ils puissent librement improviser. De cette série, se révèlent des artistes qui, pour « beaucoup d'entre eux, n'avaient chanté que dans des réunions familiales intimes comme par exemple María la Sabina, mère de Santiago Donday ». Figurent également « les trois grands noms de l'époque, Pepe Marchena, Manolo Caracol et Antonio Mairena ainsi que la nouvelle génération qu'on qualifierait aujourd'hui d'avant-garde :

L'idée était de donner la vision la plus globale possible du flamenco à l'époque. [...] Il me semble que maintenant tout sonne pareil et que tout a les mêmes caractéristiques musicales, les mêmes attitudes expressives. Une des caractéristiques du flamenco des années 1970 était son énorme diversité et sa richesse des voix très différentes.⁷

⁷ Archives privées, entretien daté du mardi 16 janvier 2018 (Nîmes).

L'influence mairéniste soulignée de façon forte par F. Aix Gracia est nuancée par une certaine approche de la musique populaire et de ces cadres de transmission différents. W. Washabaugh souligne l'intention d'être indirectement « une antidote à la musique de mauvais goût sous Franco ». Il met en garde contre une possible sacralisation de cette version du flamenco⁸.

Inspiré par cette volonté de diffuser des chants gitans marginalisés par l'industrie du spectacle et du disque, le chanteur Antonio Fernández Díaz « Fosforito », né en 1932, s'intéresse au fonds andalou et réhabilite des formes telles que le *zángano de Puente Genil*. Il est lauréat de tous les prix du 1er Concours National de *Cante Jondo* de Cordoue en 1956. Aujourd'hui, il est le cinquième détenteur de la clé d'or qui fut attribuée pour la première fois en 1868 à Tomás el Nitri, puis en 1926 à Manuel Vallejo, en 1962 à Antonio Mairena, en 2000 à Camarón de la Isla de façon post-mortem. Il a à son actif une très large discographie comportant 40 *opus*. Sa participation originale au grand sauvetage fait de lui une des deux têtes d'affiche de tous les festivals flamencos au cours des années 1970, reconnaissance qui le hisse à l'égal de l'incontesté Antonio Mairena, l'autre tête d'affiche de l'époque.

L'authenticité des styles flamencos repose notamment sur le « paradigme des derniers ». Elle est à l'origine de quelques excès sur l'identification de chants. Toute version interprétée est alors légitimée par son attribution à un créateur et/ou par son lien au fonds gitan ou au fonds andalou. Le jeune chanteur Enrique Morente dut inventer un vieux chanteur du quartier de l'Albacín à Grenade pour faire accepter une proposition qu'il avait créée⁹.

Antonio Mairena est considéré comme le mentor de la revalorisation du chant flamenco gitan. Il a eu le mérite de diffuser des répertoires conservés par bon nombre de familles de Gitans andalous flamencos et diffusés essentiellement dans le cadre social privé. Son initiative est décriée par certains Gitans, car ses enregistrements ont permis que certains styles de chants méconnus tombent dans le domaine public. Sa pensée essentialiste est radicalement remise en question aujourd'hui. Cependant elle se fonde sur des caractères du chant flamenco encore forts pertinents sur le plan descriptif. Au delà de la polémique, Antonio Mairena a eu le mérite de dévoiler certains liens entre pratique amateur et pratique professionnelle, pratique privée et pratique publique.

⁸ William WASHABAUGH, *Flamenco. Passion, politics and popular culture*, Oxford, Washington D.C. : Berg, 1996, p. 175.

⁹ Archives privées, entretien daté du vendredi 26 janvier 2007 (Nîmes).

Quelques six années après le décès du maître, le guitariste Pedro Bacán (1951-1997) relève un nouveau défi centré sur la reconnaissance d'un flamenco différent tant sur le plan du langage que celui de l'esthétique et de l'éthique. Issu de la lignée des Pinini, une des plus prestigieuses *casas cantaoras*¹⁰ située entre les villes de Lebrija, d'Utrera et de Jerez de la Frontera, il réunit plusieurs compétences, celle de compositeur, de collecteur et de théoricien. Un seul artiste flamenco contemporain d'alors les partages également, le guitariste Manolo Sanlúcar.

Pedro Bacán pose les premiers jalons d'une expérience inédite dans le flamenco qui articule collectage, création et réévaluation esthétique fondatrice à posteriori d'une relation ouverte et créatrice avec un « patrimoine musical et dansé familial ». Il fait le choix de ne pas opposer héritages et créations.

Or, dans le flamenco, il apparaît quatre conceptions de la création que je définis en fonction de l'enjeu du geste musical et/ou dansé et de sa réception :

- la création à visée émotionnelle, voire communicationnelle, dépendante d'une performance improvisée défendue par Pedro Bacán,
- la création à visée formelle, esthétique ou théâtrale, légitimant le statut d'art du spectacle du flamenco,
- la création à visée formatée promouvant les styles en conformité aux exigences du marché de la musique populaire propre à chaque époque (chanson, *fandangillo* et *ópera flamenca*, flamenco fusion...),
- la création à visée expérimentale s'inspirant du modèle jazz avec Paco de Lucía, de celui de la musique classique avec Manolo Sanlúcar, de celui de la musique contemporaine avec Pedro Bacán, du ballet avec Antonia Mercé « La Argentina », du théâtre dansé avec Antonio Gades, de la danse théâtre et de la performance en danse contemporaine avec Israel Galván.

Pedro Bacán réévalue l'héritage flamenco familial afin d'inventer une autre approche du spectacle flamenco relevant de la performance et mettant fin ainsi au numéro de chant, de danse ou de solo instrumental. Il le réalise à partir d'un nouveau langage guitaristique répondant à ces exigences. Il apporte dès lors un nouvel éclairage sur la question du

¹⁰ *Casa cantaora* : est une école naturelle du chant fondée sur la transmission orale héréditaire au sein des familles gitanes concentrées en basse Andalousie et créatrices de styles spécifiques. La *casa bailaora* se dit à propos des familles de danseurs flamencos et la *casa tocaora* concerne les familles de guitaristes flamencos.

patrimoine flamenco vivant. Sa pensée naît de sa propre expérience du répertoire familial qui relève d'une pratique différente de la création, de la performance, voire de la répétition et de l'improvisation. L'anthologie familiale *Noches gitanas en Lebrija. Flamenco pris sur le vif* en 4 CD (1991) en témoigne durant trois heures. Le projet est initialement plus ambitieux ; il veut réunir l'ensemble des styles pratiqués au sein de sa famille depuis Séville jusqu'à Cadix. Pedro Bacán propose ainsi de repenser une géographie du chant flamenco par le maillage territorial familial gitan ainsi que le processus de création des chants à travers le procédé dénommé par les chanteurs eux-mêmes selon l'expression *cruzar los cantes*/croiser les chants. Ainsi une variante ou un style nouveau naît d'un montage d'un ou plusieurs fragments mélodiques ou mélodico-poétiques possible selon la structure compositionnelle du chant tel que j'ai pu l'exposer lors d'une communication intitulée « Expérimenter la modélisation dans la transmission du chant *por soleares* » et présentée dans le cadre du premier séminaire annuel en ethnomusicologie de la France intitulé *Regards croisés sur les processus de transmission des musiques traditionnelles en France*¹¹.

Pedro Bacán définit une vision sensible du flamenco, héritée du vécu musical chez les Pinini, qui fait appel à l'idée d'intériorité travaillant à même le lien qui se tisse entre l'interprète et l'auditeur :

Je dirais que le flamenco est une confession personnelle [...]. C'est la confession de la faiblesse de l'être humain. Si ce n'est pas la faiblesse, du moins la fragilité de l'être humain. À mon avis, il ne s'agit pas d'un mouvement allant de toi, personne fragile, vers l'autre. Tu te racontes à toi-même ta propre fragilité et l'autre se rapproche de toi. Ce n'est pas un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, mais de l'extérieur vers l'intérieur. Le flamenco ne fait pas d'efforts pour être compris. Simplement il se trouve face à lui-même avec ses propres mots. C'est l'autre qui s'approche pour l'écouter et lui dire : "ne t'inquiète pas, tu es fragile, mais je le suis moi aussi, nous sommes tous fragiles". C'est un mouvement qui vient de l'extérieur vers celui qui est ici.¹²

¹¹ Corinne FRAYSSINET SAVY, « Expérimenter la modélisation dans la transmission du chant *por soleares* », 1^{er} Séminaire Annuel en Ethnomusicologie de la France. *Regards croisés sur les processus de transmission des musiques traditionnelles en France*, Institut Occitan Aquitaine, Château d'Este, Billère – Pau Pyrénées, 11 et 12 novembre 2015.

¹² Extrait d'une interview de Pedro Bacán réalisée en décembre 1996 par Daniel Caux et diffusée en février 1997 sur France Musique.

Selon sa conception musicale du flamenco, l'axe patrimonial est solidaire de son projet artistique. Pour ce faire, il pense la musique à partir du chant, en particulier celui de sa grand-mère paternelle María Peña, de son caractère modal et des propriétés émotionnelles de ses micro-intervalles, de la répétition, du grain de la voix (technique vocale). Il s'attache également à la force créatrice du silence ; il disait de sa musique que le silence ne l'habite pas seulement mais qu'il est au cœur des sonorités qu'invente l'auditeur à leur écoute. Il met en pratique sa pensée musicale dès 1989 à travers deux créations, *Lebrija Flamenca* (Théâtre antique d'Arles) et *El clan gitano de los Pinini* (Théâtre Déjazet de Paris). Il recrée en quelque sorte sur scène ce qu'il appelle « la maison », c'est-à-dire le sens de la performance familiale des fêtes, en faisant oublier le public aux artistes. L'espace scénique, les coulisses, le repas sont autant de moments où s'invite la musique à l'image de l'entre-soi. Il s'agit de musiquer pour unir.

Pedro Bacán n'est pas un partisan du « paradigme des derniers ». Il conçoit le patrimoine familial au fondement même d'une réévaluation de la pensée musicale du flamenco, ce qui l'amène à repenser le langage guitaristique à partir de la logique modale du *cante* et à composer sa propre musicalité fondée sur un spectre sonore à mi-chemin entre la musique à bourdon type hindoustani et la musique spectrale. Pour lui, l'apport patrimonial gitan est en lien avec une pensée musicale différente, dite « orientale », sans être réductible à l'esthétique musicale arabe.

Face à la politique culturelle en quête d'identité andalouse fédératrice, le flamenco de Pedro Bacán dérange notamment par son refus de l'unique lien à l'entité culturelle arabe, par sa conception du métissage, par sa critique de la marchandisation et de la muséification d'une culture vive. Sa pensée musicale reste encore très marginale de nos jours dans les discours universitaires et plus encore institutionnels. Depuis la fin des années 1990, l'anthropologue C. Cruces Roldán défend une autre conception patrimoniale, celle d'un flamenco « marqueur d'identité », critiquée vivement par le sociologue Gerhard Steingress (2002). Elle définit son approche du patrimoine en terme de « construction sociale ». Elle initie cette réévaluation du concept de patrimoine au regard du flamenco par le biais d'une figure symbolique à la fois gitane et femme. Il s'agit de Pastora Pavón « La Niña de los Peines » aux 258 chants réunis sur 13 CD dans le coffret édité en 2004, intitulé *La Niña de los Peines, Patrimonio de Andalucía* :

La place de Pastora dans l'histoire du flamenco ne peut se contenter d'une seule dimension. Sa pertinence à être l'une des meilleures représentantes de ce marché culturel andalou oblige à prendre en compte plusieurs dimensions. Il s'agit de sa trajectoire professionnelle, des modèles d'apprentissage qu'elle a transmis, des inter-influences locales (régionales) et personnelles de styles qu'elle développa, de ses qualités sonores et de sa techniques d'exécution, de ses connaissances encyclopédiques et de son style, de son rôle comme figure féminine et gitane dans le monde flamenco.¹³

Références bibliographiques

AIX GRACIA, Francisco, « El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales », *ANDULI. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n°1, 2002, p. 109-125.

– *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*, Madrid, Fundación SGAE, 2014.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, *Flamenco y trabajo. Un análisis antropológico de las relaciones entre el flamenco y las experiencias cotidianas del pueblo andaluz*, Córdoba, Ayuntamiento de Cabra, 1998.

– *El Flamenco como patrimonio. Anotaciones a la declaración de la voz de la Niña de los Peines como bien de interés cultural*, Sevilla, Bienal de arte flamenco, 2001.

– *Más allá de la música : antropología y flamenco. Sociabilidad, transmisión y patrimonio*, Sevilla, Signatura, 2002.

– *Antropología y flamenco. Más allá de la música II : identidad, género y trabajo*, Sevilla, Signatura, 2003.

– *El flamenco y la música andalusí. Argumentos para un encuentro*, Barcelona, Ediciones Carena, 2003.

– *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*, Córdoba, Almuzara, 2009.

– « El Flamenco como constructo patrimonial. Representaciones sociales y aproximaciones metodológicas », *Pasos, revista de turismo y patrimonio cultural*, vol. 12, n°4, p. 819-835.

– *Flamenco. Negro sobre blanco : investigación, patrimonio, cine y neoflamenco*, Sevilla, editorial universidad de Sevilla-Instituto Andaluz del Flamenco, 2017.

FABRE, Daniel (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2013.

FABRE, Daniel et PRIVAT, Jean-Marie (dir.), *Savoirs romantiques. Une naissance de l'ethnologie*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2010.

¹³ Cristina CRUCES ROLDÁN, *El Flamenco como patrimonio...*, p. 98. (trad. Corinne Frayssinet Savy)

HEINICH, Nathalie, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Les Éditions de la MSH, 2009.

ISNART, Cyril, « Anthropologie du patrimoine », *Encyclopædia Universalis*, 2016, adresse : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/anthropologie-du-patrimoine>, (consulté le 14 avril 2020).

ISNART, Cyril, MUS-JELIDI, Charlotte et ZYTNICKI, Colette (dir.), *Fabrique du tourisme et expériences patrimoniales au Maghreb, XIX^e-XXI^e siècles*, Rabat, Centre Jacques-Berque, 2018. Nouvelle édition [en ligne], le 3 mai 2019, adresse : <http://www.openedition.org/6540>, (consulté le 17 avril 2020).

ISNART, Cyril, LOSONCZY, Anne-Marie, TORNATORE, Jean-Louis et CHEVRIER, Georges, « Rencontre autour de l'ouvrage *Le patrimoine comme expérience. Implications anthropologiques* dirigé par Jean-Louis TORNATORE, Paris, Éditions MSH, 2019 », *Anthropologie du patrimoine*, FMSH-Canal-U, 21 mars 2019.

MORENO NAVARRO, Isodoro, *Propiedad, clases sociales y hermandades en la Baja Andalucía. La estructura social de un pueblo de Aljarafe*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972.

- *Andalucía : identidad y cultura. Estudio de antropología andaluza*, Málaga, Ágora, 1993.
- *Blas Infante. Una propuesta política para la Andalucía de hoy*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1995.
- *La Globalización y Andalucía. Entre el mercado y la identidad*, Sevilla, Mergablum, 2002.
- *La Identidad cultural de Andalucía. Aproximación, mixtificaciones, negacionismo y evidencias (introducción y selección de textos)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2008.

RODA, Jessica, « Le patrimoine à la lumière de l'ethnomusicologie. Collaboration, implication, réflexivité », *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. 29, 2016, p. 19-35.

SANLÚCAR, Manolo, *Sobre la guitarra flamenca. Teoría y sistema para la guitarra flamenca*, Córdoba, Ediciones La Posada, 2005.

SOLER GUEVARA, Luis et SOLER DÍAZ, Ramón, *Antonio Mairena en el mundo de la siguiriya y de la soleá*, Málaga, Fundación Antonio Mairena y Junta de Andalucía, 1992.

STEINGRESS, Gerhard, *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro andaluz de flamenco, 1993.

THÈDE, Nancy, *Gitans et flamenco. Les rythmes de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 1999.

WASHABAUGH, William, *Flamenco : passion, politics and popular culture*, Oxford, Washington D.C. : Berg, 1996.