



HAL
open science

Paco de Lucía, un payo devenu flamenco

Claire Vialet Martinez

► **To cite this version:**

Claire Vialet Martinez. Paco de Lucía, un payo devenu flamenco. L'Âge d'or, 2020, 12, 10.4000/age-dor.5032 . hal-03209621

HAL Id: hal-03209621

<https://amu.hal.science/hal-03209621v1>

Submitted on 27 Apr 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.

Paco de Lucía, un payo devenu flamenco

Claire Vialet Martinez

- 1 Paco de Lucía¹, un nom qui tel un *bordón* que l'on fait bien sonner porte dans son écho toutes les impressions qu'il a fallu mettre en mots au lendemain de son décès le 25 février 2014. La presse unanime ainsi que différentes instances n'ont pas manqué de déployer un large éventail d'expressions pour parler de Paco : « maestro »², “gran maestro”, “un mago, un innovador”³, mais aussi « guide de l'art jondo »⁴, « légende du flamenco »⁵, « mythe », « génie »⁶, « grand révolutionnaire »⁷ ou encore « guide de la guitare flamenca »⁸. Deux constantes dans toutes ces expressions : le guitariste est perçu comme un « maître » et l'adjectif « flamenco » lui est presque systématiquement associé. Mais cette univocité a-t-elle toujours été de mise pendant les quarante ans de carrière de Paco de Lucía et ces discours donnent-ils tous le même sens aux mots employés?
- 2 Qui dit maître, ou guide, dit détenteur de savoir et transmetteur de savoir, une position entre passé et futur. Montrant le chemin, le guide est celui qui sait d'où il vient et sait où il va. Il ouvre la voie. Mais Paco connaissait-il vraiment sa destination ? N'était-il pas plutôt en recherche, en quête, comme semblerait l'indiquer le titre du documentaire réalisé par son fils, *La Búsqueda*⁹, un film qui n'était pas tout à fait terminé au moment du décès brutal de Paco de Lucía ? Ne peut-on pas extrapoler et considérer que le titre de sa célèbre rumba est comme une métaphore de sa vie ? *Entre dos aguas*¹⁰, « Entre deux eaux »... C'est l'interprétation proposée par le musicien et critique allemand Gerhard Klingenstein. Comme Algeciras, sa ville natale, prise entre Méditerranée et Atlantique, à laquelle Paco rend ainsi hommage, le guitariste aurait été dans un « entre deux », un entre deux flamencos, « entre tradition ou progrès, pureté ou liberté »¹¹ ?
- 3 Car si pour tous Paco de Lucía n'est pas une simple légende, mais une légende *du flamenco*, s'il n'est pas un maître de la guitare, mais un maître de la guitare *flamenca* au point que la revue *Septiembre* le désigne comme « Ambassadeur du flamenco »¹², les rapports de l'artiste avec ce monde – car le flamenco est un monde que nous essaierons de mieux comprendre – ne sont pas si simples. Il semble qu'autour de la figure

artistique de Paco de Lucía se cristallisent un certain nombre de problématiques liées aux valeurs symboliques attribuées au flamenco par un certain nombre de groupes, ce qui nous amènera à questionner les rapports entre identité et culture, entre individu et communautés.

À propos du flamenco

- 4 Entre autres problèmes se pose celui du statut du flamenco. Ainsi peut-on lire à propos de Paco de Lucía dans les Actes du Prix Príncipe de Asturias qui lui a été décerné en 2004 :

Este gaditano, de Algeciras, ha trascendido fronteras y estilos y es hoy un músico de dimensión universal. À partir de la guitarra flamenca ha profundizado también en el repertorio clásico español -de Albéniz a Falla-, en la emoción del bossa nova y el sentimiento del jazz. Todo cuanto puede expresarse con las seis cuerdas de la guitarra está en sus manos, que se animan con la emocionante hondura de la sensibilidad y la limpieza de la máxima honradez interpretativa.¹³

- 5 Ici le flamenco semble n'être plus qu'un point de départ... Et un peu plus loin on peut lire : « C'est une chance que les votes aient convergé pour élire cette personnalité, si importante dans le monde de l'art espagnol, riche de tant de racines, tout en étant si intrépide, même si l'expression n'est peut-être pas très heureuse. »¹⁴ Difficile de faire une lecture limpide de cette déclaration. Elle rend hommage à l'artiste, mais le flamenco apparaît comme un point de départ avant de disparaître totalement dans la deuxième partie, absorbé dans ces nombreuses racines parmi lesquelles il nous revient d'aller fouiller. Ce rapport ambigu des institutions avec le flamenco semble contribuer au flou entourant la remise de ce prix. En effet, lorsque Paco de Lucía le reçoit, il ne peut cacher sa surprise, considérant que « le flamenco n'est pas reconnu », c'est-à-dire qu'au lieu de parler de lui en tant qu'artiste, Paco évoque immédiatement sa discipline, comme s'il y avait un doute sur l'objet de la récompense. On pourra bien sûr voir dans cette expression une forme d'humilité mais aussi une difficulté à se poser en tant qu'artiste et une ambiguïté dans son rapport à sa discipline, comme si le prix n'était pas destiné à l'artiste mais au genre. Les autres candidats se seraient-ils posés la même question ? Rappelons qu'il s'agissait du rockeur américain Bruce Springsteen, du danseur et chorégraphe français Maurice Béjart et du compositeur britannique Andrew Lloyd Webber. Si Maurice Béjart avait reçu le prix, il aurait semblé évident que c'était l'artiste-chorégraphe qui était couronné et non la danse contemporaine. Sans doute cela s'explique-t-il par la charge symbolique qui repose sur les épaules du guitariste flamenco qu'est Paco, parfois malgré lui. Mais pourquoi est-il plus compliqué d'être guitariste flamenco plutôt que guitariste classique ou rock ? Parce que de manière quelque peu magique prononcer le mot « flamenco » revient à ouvrir une boîte de Pandore d'où s'échappent une multitude de réalités, mais aussi de constructions imaginaires. L'une des questions sera de savoir si un artiste, quand il est flamenco s'appartient encore et pourquoi cette interrogation s'impose.
- 6 Sans doute parce que le flamenco n'est pas une discipline artistique parmi tant d'autres, parce qu'il ne se limite pas à la pratique d'un instrument. Il n'est pas un simple élément culturel mais il implique nécessairement les notions de communauté, d'identité collective et individuelle, de tradition, de manière de vivre et d'être, notions qu'il convient d'approfondir et de définir. Comme l'a dit l'Unesco en 2010 pour déclarer le flamenco « Patrimoine culturel immatériel de l'humanité » :

Le Flamenco est joué lors des fêtes religieuses, des rituels, des cérémonies sacramentelles et des fêtes privées. Il est le marqueur d'identité de nombreux groupes et communautés, en particulier la communauté ethnique des Gitans (Roms) qui a joué un rôle essentiel dans son évolution. La transmission s'effectue au sein des dynasties, des familles, des groupes sociaux et des clubs de Flamenco qui sont tous des acteurs déterminants de sa préservation et de sa diffusion.¹⁵

- 7 Le flamenco s'établit en signe de reconnaissance pour un certain nombre d'individus, au point d'être à l'origine d'un sous-groupe de gitans, les « gitans flamencos » ou « flamencos » tels que définis par Pedro Peña – lui-même membre d'une grande lignée d'artistes gitans¹⁶ – au premier chapitre de son ouvrage *Los gitanos flamencos*¹⁷. Dans un processus d'auto-désignation, le terme flamenco est devenu synonyme de gitan et désigne comme tel un membre de la communauté, “tú eres flamenco” signifiant alors “tú eres gitano” – mais un gitan musicien pourrait-on dire pour simplifier. Parallèlement à cela, l'usage de plus en plus galvaudé du mot « flamenco » à l'extérieur du groupe les conduit à utiliser l'adjectif “gitano” pour qualifier les différentes modalités d'expression artistique : *cante*, *baile*, *toque* lorsqu'elles répondent à leurs critères de « gitanité » ou “flamencura”. Cette réflexion développée par Pedro Peña correspond parfaitement à la définition de l'ethnicité selon Denys Cuhe :

On peut, en définitive, proposer de définir l'ethnicité comme un ensemble de traits relativement objectifs ou du moins objectivables, partagés par une pluralité d'individus et les constituant à leurs propres yeux et aux yeux des autres en collectivité particulière et, en même temps, comme la conscience commune d'appartenir à cette collectivité. C'est ce qui fait que l'on est pour soi et les autres membres de son groupe (auto-identité) et pour les autres, les hors-groupe (hétéro-identité), dans l'acceptation, la fierté voire la vanité (identité positive, revendicatrice, agressive), ou au contraire la honte de soi (identité négative), membre d'une collectivité ethnique, que l'on partage avec d'autres une de ces ethnicités singulières (extrêmement nombreuses et diverses) que sont la québécoité, la judéité, la bretonnité, la vietnamité, la japonité, etc.¹⁸

- 8 Et la « flamenquité » pourrait-on ajouter.
- 9 Les Gitans revendiquent donc cet héritage du passé comme une marque d'identité car comme le dit Bernard Leblon dans son article « La double identité du Flamenco »¹⁹ : « le Flamenco est devenu [...] leur musique ethnique, dans laquelle tous se reconnaissent, même ceux qui sont nés loin du berceau andalou. »²⁰ Conséquence possible : que reconnaissance ne soit pas forcément synonyme de connaissance, induisant alors un décalage entre identité et culture, décalage non prévu par Pedro Peña, mais qui invite à quelques prudences épistémologiques et lexicales.
- 10 Pour un certain nombre de gitans le flamenco est donc un marqueur d'identité. Mais pour autant en ont-ils l'exclusivité ? Sont-ils les seuls à pouvoir revendiquer le titre de propriété du label « flamenco » ? Dans l'article précédemment cité²¹ Bernard Leblon procède à quelques rappels historiques indispensables à une bonne appréhension du sujet. Commenant par une formule un peu choc : « sans Gitans, point de Flamenco [...] sans Andalousie non plus ! », il souligne qu'au début du XIX^e siècle, moment où le flamenco apparaît à peu près tel qu'on le connaît aujourd'hui, les seuls artistes flamencos étaient des Gitans, héritiers de leurs ancêtres, qui, musiciens professionnels et établis en Espagne depuis le XV^e siècle, avaient enrichi leur répertoire de la musique populaire autochtone déjà existante à leur arrivée. À la suite des persécutions dont cette communauté a fait l'objet, leurs chants se sont retrouvés limités à la sphère privée. Le XIX^e et le romantisme font redécouvrir ces fêtes intimes et le flamenco

redevient public. Le plus célèbre des chanteurs gitans de l'époque sera El Fillo (1820-1878), doté d'une voix rauque, cassée, qui deviendra en quelque sorte le label « gitan ». D'excellents chanteurs *payos*²² se mettent aussi à chanter et on pense forcément à Silverio Franconetti (1831-1889), l'inventeur du *café-cantante*. Ces non-gitans intègrent à leur tour des *fundangos* folkloriques andalous, et en particulier la *malaqueña*. Parmi eux, Antonio Chacón (1869-1929) dont la voix est à l'opposé de celle de El Fillo.

- 11 En 1963, l'ouvrage intitulé *Mundo y formas del Cante flamenco*²³ du poète cordouan Ricardo Molina et du grand chanteur gitan Antonio Mairena ouvre la voie au « mairénisme » faisant du triangle d'or – Séville (et plus particulièrement Triana), Cadix et Ronda – et des Gitans les seuls détenteurs de l'âme flamenca. Le flamenco se retrouve alors au cœur de disputes canoniques car parallèlement à cela les Andalous ont donné à leur patrimoine traditionnel et folklorique une autre dimension grâce au flamenco ; il a donc pour eux aussi une fonction d'identification. Cette dualité du flamenco va donc donner lieu à deux esthétiques :

Le passage de l'intimité gitane au public andalou, l'apparition d'un répertoire nouveau issu du folklore, l'influence des musiques à la mode et, en particulier, de l'opéra, tout cela va provoquer, en fait, une véritable révolution au sein du genre flamenco, qui va désormais se développer avec deux catégories d'interprètes, deux types de répertoire et deux esthétiques distinctes, l'une plus brillante, plus virtuose et plus plastique, l'autre plus abrupte, plus expressive et plus naturelle.²⁴

Identité et culture

- 12 Quelques rappels plus théoriques s'imposent ici et les travaux de Denys Cuche sur les rapports entre identité et culture nous semblent particulièrement éclairants. Montrant les limites des objectivistes – pour qui la culture serait une « deuxième nature », reçue en héritage, à laquelle on ne saurait échapper et qui conformerait une identité essentielle, sans évolution possible, sur laquelle l'individu ou le groupe n'aurait aucune prise, définie à partir d'un certain nombre d'invariants²⁵ (et c'est à peu près la position de Pedro Peña et des héritiers du mairénisme) – tout autant que celles des tenants du subjectivisme – pour qui « l'identité ethno-culturelle n'est rien d'autre qu'un sentiment d'appartenance à un groupe plus ou moins imaginaire, [...] un choix individuel arbitraire. »²⁶ – Denys Cuche propose une troisième voie, adoptant la conception dynamique de l'identité selon Fredrik Barth²⁷, qui considère que « l'identité se construit et se reconstruit constamment au sein des échanges sociaux. [...] Il n'y a pas d'identité en soi, ni même uniquement pour soi. L'identité est toujours un rapport à l'autre. »²⁸ Denys Cuche en arrive alors à formuler une question, la seule qui soit pertinente à ses yeux : « Comment, pourquoi et par qui, à tel moment et dans tel contexte est produite, maintenue ou remise en cause telle identité particulière ? »²⁹ Tel sera notre questionnement à propos du flamenco.
- 13 Si l'on revient maintenant aux destinées du flamenco et des flamencos au cours du xx^e siècle, il convient de ne pas oublier l'image simplificatrice, pour ne pas dire simpliste, qui en a été donné en Espagne. Contribuant à brouiller les pistes elle a eu pour effet une identification de l'Espagne avec la culture dite andalouse, un mouvement initié par les voyageurs romantiques du xix^e et poussé à son paroxysme – ou plutôt réduit à son paroxysme – par le franquisme. C'est le temps de la promotion par le Caudillo de l'Espagne d'opérette et du gitanisme dans le but de contenir la volonté d'autonomie

politique et culturelle de l'Andalousie et de vendre à l'étranger une certaine image « exotique » du pays. Le flamenco devient l'un des ingrédients du fameux "Spain is different", une véritable construction imaginaire, politique et idéologique, principalement destinée à l'extérieur, et qui n'a pas grand-chose à voir avec la vérité de la double identité gitano-andalouse du flamenco telle que définie par Bernard Leblon. Ce phénomène illustre parfaitement les problématiques soulevées par Denys Cucho lorsqu'il décrit le processus d'identification :

L'identification peut fonctionner comme affirmation ou comme assignation identitaire. L'identité est toujours un compromis, une négociation pourrait-on dire, entre une « auto-identité » définie par soi et une « hétéro-identité », ou « exo-identité », définie par les autres.³⁰

- 14 Et en effet bien des Espagnols ne se sont jamais reconnus – et ne se reconnaissent toujours pas – dans cette identité nationale qui leur a été attribuée à marche forcée, paradoxalement semblable à une « exo-identité », et dont il leur est difficile de se départir encore aujourd'hui.
- 15 Après la mort de Franco vint le temps de la Transition Démocratique, de la rédaction de la Constitution et des statuts d'autonomie des différentes communautés. L'Andalousie, alors en quête de symboles identitaires forts pour rassembler et souder sa communauté se tourna tout naturellement vers le flamenco et l'inscrivit au nombre de ses signes de reconnaissance³¹. Certes, cela était plus justifié qu'à l'échelle de l'Espagne entière mais tendait encore à une instrumentalisation du flamenco. À l'échelle des groupes, le flamenco serait donc, selon que l'on en retient certains aspects plutôt que d'autres, et selon les époques et les contextes, une sorte de plus petit dénominateur commun ou d'espace d'intersection entre les trois ensembles que sont les Gitans, les Andalous et les Espagnols. À un moment précis et pour des raisons diverses, de manière fragmentaire ou totale, chacun de ces groupes a pu, peut ou pourra se déclarer *flamenco*, ou à tout le moins pu se sentir concerné par cette culture, confirmant ainsi les analyses de Fredrik Barth et Denys Cucho pour qui il convient :

D'échapper à la confusion entre « culture » et « identité ». Ainsi, « participer de telle culture particulière n'implique pas automatiquement avoir telle identité particulière. [...] Une même culture peut être instrumentalisée de façon différente, voire opposée, dans diverses stratégies d'identification. »³²

La question de l'artiste et de la subjectivité

- 16 Les problématiques propres aux groupes étant posées, qu'advient-il de l'individu, de l'artiste, et plus particulièrement de Paco de Lucía ? Car la conscience du caractère unique de chacun émerge alors que le groupe ou les groupes auxquels l'individu est lié dès la petite enfance, la ou les cultures du ou desdits groupes a/ont déjà laissé une empreinte. Comment Paco se définit-il et comment est-il perçu ? Paraphrasant la Bible il a certainement été tenté de demander à son entourage : « Au dire des gens, qui suis-je ? [...] pour vous, qui suis-je ? »³³.
- 17 « L'andaloucisme » de Paco ne fait évidemment pas de doute. Né et inhumé à Algeciras, il a toujours gardé un lien viscéral avec "La Patria chica"³⁴. Bien que son père ait très vite fait déménager la famille à Madrid pour donner plus d'opportunités aux carrières de ses enfants, bien que Paco ait été frappé par une crise cardiaque à Cancún au Mexique où il avait une maison alors qu'il avait choisi de s'établir à Mallorca, bien qu'il ait parcouru le monde entier, cet amoureux de la mer est toujours revenu à Algeciras et

à la plage du Rinconcillo, en chair et en os et/ou par sa musique comme l'évoquent les titres suivants : *Los Chiquitos de Algeciras*, son premier album³⁵, *Almoraima*³⁶, *Calle Real*³⁷, ou encore *Gaditanas*³⁸... pour ne citer qu'eux. Rien de plus normal donc que le drapeau andalou ait recouvert son cercueil dans la Mairie d'Algeciras d'abord et dans la petite église Notre Dame de la Palma, en signe d'hommage au guitariste devenu figure emblématique de la culture andalouse.

- 18 Mais aux côtés du drapeau vert et blanc se trouvait aussi le drapeau espagnol, car Paco, de nationalité espagnole, est bien une figure artistique revendiquée par l'Espagne³⁹. Et la fameuse rumba *Entre dos aguas* a certainement joué un rôle capital dans cette réconciliation de l'Espagne avec le genre flamenco. C'est après 14 disques en 12 ans qu'arrive en 1974 l'album *Fuente y caudal*⁴⁰. S'entourant de bongos et d'une basse électrique, Paco compose à la hâte ce qui sera son plus grand succès commercial, qui restera vingt semaines parmi les meilleures ventes de disques en Espagne, qui sera connue internationalement et à jamais associée à son nom. Une rumba qui fit entrer le flamenco dans toutes les maisons grâce à la radio, résonna partout, y compris dans les boîtes de nuit et contribua à rafraîchir l'image du flamenco tout en diversifiant et rajeunissant son public. Le flamenco n'était plus seulement une affaire d'*aficionados*, seuls capables de savourer les voix rauques exprimant l'éternelle souffrance du peuple gitan.
- 19 Paco réconciliait l'Espagne avec une partie d'elle-même et avec la guitare flamenca à travers des mélodies plus légères, tout au moins en apparence. Ainsi Paco devenait-il « le plus grand ambassadeur du flamenco »⁴¹, mais d'abord *en et pour* l'Espagne. À l'instar de bon nombre de ses prédécesseurs Paco entama véritablement sa carrière aux États-Unis, en 1963, alors qu'il n'avait que seize ans, pour accompagner pendant neuf mois le danseur José Greco dans sa tournée. Mais à la différence de Mario Escudero ou de Sabicas⁴², qui ont ouvert la voie mais sont parfois un peu oubliés dans la péninsule Ibérique parce que l'essentiel de leur carrière s'est déroulé outre-Atlantique, sans doute aussi en raison de l'énorme médiatisation de Paco, ce dernier, lui, put et sut revenir.
- 20 Pour plus de détails on pourra se reporter aux explications que donne José Manuel Gamboa dans sa somme *Una historia del flamenco*⁴³. Il rappelle que si la danse s'était ouvert les plus grandes portes de New-York et de Hollywood dès les années trente, la guitare de concert, elle, avait dû se montrer patiente. Malgré ce, Mario Escudero se présentait seul sur la scène du Carnegie Hall dès 1955, une date à retenir et que nous mettrons en perspective avec la situation espagnole. C'est justement lors de sa première tournée outre-atlantique que Paco de Lucía rencontra Sabicas dont il put découvrir et apprécier « la technique, le son, la pureté, la virtuosité ». « Je n'ai jamais vu personne faire mieux sonner sa guitare que Sabicas » redira-t-il quarante ans plus tard dans *La Búsqueda* pour parler de son second maître, trop longtemps méconnu en Espagne, le premier ayant été Niño Ricardo. Gamboa lui rend d'ailleurs un vibrant hommage dans une sous-partie significativement intitulée « La guitare soliste et seule en Espagne »⁴⁴, soulignant qu'il fut reconnu en Espagne, mais davantage comme accompagnateur que comme soliste, au point que son « œuvre d'exception est enregistrée dans le très flamenco Paris de 1955 : *Guitare flamenco. Niño Ricardo*. (Le Chant du Monde LDX-Séville-4339)⁴⁵. Auparavant il rappelle « que dans l'Espagne de l'après-guerre la guitare de concert n'avait presque pas d'audience »⁴⁶ alors qu'« En France, tout comme en Amérique, notre guitare est traitée avec ferveur. Pour preuve ce Grand Prix de l'Académie Charles Cros décerné à Luis Maravilla en 1952, pour un disque

enregistré au Théâtre des Champs Elysées à Paris. »⁴⁷. Une fois de plus se vérifie l'adage « Nul n'est prophète en son pays ! »

- 21 Ce qui différencie donc Paco de ses aînés est l'audience qu'il parvient à donner en Espagne à son instrument et à son art. Nous l'avons dit, en 1955 Mario Escudero connaissait la gloire à New-York en se présentant seul sur la scène du Carnegie Hall⁴⁸ ; il faudra attendre le 18 février 1975, soit vingt ans plus tard, pour que Paco fasse entrer la guitare flamenca au Teatro Real de Madrid, seulement accompagné de son frère aîné Ramón de Algeciras. Une double révolution : le flamenco arrive dans cette prestigieuse salle et le public qui se rend à ce concert est considérablement renouvelé⁴⁹. Quelques mois plus tard Paco de Lucía est l'invité-vedette de l'émission *La hora de...*, diffusée le 25 février 1976 par TVE, qui concrétise la proposition que lui avait faite Jesús Quintero⁵⁰ : « ¿Por qué no te haces famoso? » Avec une mise en scène qui aujourd'hui peut prêter à sourire, Paco est au centre d'un grand show médiatique, riche en effets spéciaux, et se retrouve aux côtés d'une pléiade d'artistes allant de Manuela Carrasco à Marifé de Triana, en passant par Ravi Shankar, Victoria de los Ángeles ou encore le musicien français Paul Mauriat, célèbre pour sa composition *L'amour est bleu*.
- 22 Dans un monde en pleine mutation, et dans une Espagne qui savoure la fin du franquisme, le flamenco de Paco devient un phénomène de masse. Mais alors Donn Pohren lui-même, l'auteur de la monographie *Paco de Lucía y su familia*, prend ses distances avec l'artiste, réclamant à plusieurs reprises un nouveau terme pour désigner cette musique aventurière. Il propose des termes pas forcément très heureux, tels que « FLAMJAZZ » ou « FLAMFUSION »⁵¹ et relance la controverse du pur et de l'impur, s'opposant durement à un commentateur des tournées avec Mc Laughlin et Al di Meola qui se réjouissait car « [Paco] exposa à un public nouveau la force et la majesté de la musique flamenca, même si la musique proposée n'était pas du flamenco au sens pur du terme. [...] Comme d'autres pionniers [...] il a attiré un nouveau public dans ce giron. »⁵²
- 23 La réaction de Pohren est cinglante : « Mais dans quel giron ? Ceux qui sont ainsi initiés se croient devenus des *aficionados* sans savoir que leur nouvelle doctrine ne frôle que très légèrement cet art. »⁵³ Une critique dans la même veine que celle qu'il fait aussi de Zyryab⁵⁴, album sorti en 1990 et qui n'est pourtant pas le plus expérimental. Reconnaissant que l'objectif déclaré de Paco est d'introduire le flamenco dans le monde entier, il met en garde contre « ce genre d'expérience qui peut être la cause de ce que, lorsque le monde s'emparera de la musique toujours plus progressiste de Paco, il n'y restera plus qu'une référence vague et diluée au flamenco réel »⁵⁵. Un positionnement un peu pessimiste que le temps démentira. Peut-être fallait-il faire davantage confiance au public : si certains se sont sûrement arrêtés à l'album *Fuente y caudal* une fois que *Entre dos aguas* n'était plus diffusée par les radios, d'autres ont suivi Paco et ont pu être curieux et aller au-delà de l'apparente facilité pour découvrir et comprendre ce qui se cachait derrière des titres comme *A la Perla de Cádiz*⁵⁶, *Tío Sabas*⁵⁷, *Gloria al Niño Ricardo*⁵⁸, ou encore *Se me partió la barrena*⁵⁹, pour ne donner que ces exemples, découvrant alors la profondeur des origines de cette musique.
- 24 Ce dernier titre est une *taranta* interprétée par Camarón de la Isla et accompagnée par la guitare de Paco sur l'album de leurs retrouvailles, qui sera aussi le dernier où l'on entendra le grand *cantaor* avant sa mort en 1992. N'oublions pas en effet que la musique de Paco eût été à coup sûr différente sans sa rencontre avec cet autre musicien hors du commun. C'est à ses côtés que Paco – qui aurait voulu chanter – peut laisser s'exprimer sa passion pour le *cante*⁶⁰ et c'est ensemble qu'ils révolutionnent le *toque* et le *cante*

flamencos⁶¹. Et s'il y a bien une chose que Paco a pu regretter dans l'engouement parfois superficiel pour sa guitare, c'est précisément la méconnaissance du *cante* car pour lui « le secret se trouve dans le chant »⁶². Certes, Camarón et Paco furent des « révolutionnaires » mais grâce à leur grande connaissance et leur grand respect du flamenco. Comme le dit Félix Grande, cité par Cristina Cruces Roldán en épigraphe de sa communication “La dinámica de la tradición. Reflexiones acerca de la “autenticidad” flamenca y los nuevos ámbitos de la creación”⁶³ : “Paco de Lucía ha sabido ser fiel a la tradición, desobedeciéndola.”⁶⁴ Et on pourra retenir la définition de la pureté donnée par Paco lui-même :

Creo que puro es lo que hace un artista con honestidad, con buen gusto, con corazón y por supuesto con las raíces de donde viene. Lo otro no es pureza. Que un chaval cante hoy como lo hacía el Nitri hace cincuenta años, eso no es puro, eso es falso.⁶⁵

- 25 Il convient donc de revenir à présent sur la trajectoire flamenca de Paco qui contrairement à bien des expérimentateurs comparables à des étoiles filantes savait d'où il venait et avait conscience de la responsabilité qui était la sienne.

La solitude de l'artiste

- 26 Pendant de longues années et jusqu'à douze heures par jour, Francisco Sánchez Gómez qui deviendra Paco de Lucía lorsqu'il prendra le nom de sa mère s'est nourri de la plus pure tradition. D'abord dans le populaire quartier de la Bajadilla à Algeciras où il est né le 21 décembre 1947, aux côtés de son père, Antonio Sánchez Pecino, un guitariste “festero” toujours à la recherche de contrats pour joindre difficilement les deux bouts en accompagnant chanteurs et danseurs dans des cafés-concerts ou fêtes privées. Lorsque ce dernier rentrait au petit matin, il avait pour habitude de réveiller ses enfants pour qu'ils se mêlent aux grands artistes du moment. Ces temps privilégiés d'immersion totale, ajoutés à une sensibilité toute particulière très vite décelée par Antonio et au travail assidu ont fait de Paco un artiste hors du commun, un “fuera de serie”⁶⁶.
- 27 Après le déménagement de la famille à Madrid en 1962, Paco poursuit son apprentissage et s'approprie toute la musique de Niño Ricardo avant que Sabicas lui-même ne lui ouvre des horizons lors de leur rencontre aux États-Unis⁶⁷. Peut-être parce qu'en partie vexé de n'entendre sous les doigts du jeune garçon que des *falsetas* d'un autre, Sabicas fait ce commentaire : « Oui, il joue bien, mais un guitariste doit jouer sa propre musique. » Une petite phrase qui changea le cours des choses, comme une invitation à découvrir tous les possibles. Et Paco mit si bien en application ce conseil du maître qu'il en vint à subir ses critiques quelques années plus tard. Ainsi, parmi les nombreuses archives rassemblées et mises en perspective dans *La Búsqueda*, on peut voir Sabicas, reconnaissant avoir un jour quitté un concert de Paco au moment de l'entracte, lui demander par caméra interposée : « Pourquoi joues-tu ces choses ? Pourquoi ? Dans quel but ? Alors que tu joues très bien le flamenco. ». Sans parler d'Andrés Segovia qui se montrera encore plus cassant, disant que Paco n'était ni flamenco ni musicien⁶⁸. Comme le souligne Donn Pohren, ces expériences et expérimentations⁶⁹ étaient de nature à « s'attirer les critiques acerbes des deux camps, des flamencos et des classiques »⁷⁰. Pourtant, Joaquín Rodrigo, présent lors d'un concert où Paco interprétait le Concerto d'Aranjuez monta sur scène pour dire au public que

personne n'avait jamais joué cette pièce de manière aussi exotique et avec autant de passion⁷¹.

28 Selon ses choix, l'artiste se met donc en danger, ce qui fait dire à Laureline Amanieux⁷² que l'artiste « devient un modèle héroïque » parce que « la créativité exige l'abandon de toutes les règles, de toutes les limites et le refus de la permanence. »⁷³. L'artiste doit lutter en permanence pour s'affirmer en tant que sujet et refuser d'être objet de telle ou telle communauté particulière. Le prix à payer est une intranquillité, un « stress » comme le rapporte Donn Pohren, et même une forme d'amertume comme l'exprime Paco dès le début de ses confidences à son fils : « Tout le monde me dit "Maestro", mais je suis un aigri. »⁷⁴.

29 Et nous n'avons pas encore parlé de la perception et de la réception de Paco côté gitan où semble planer une sorte de scepticisme, même s'il reste de l'ordre de l'implicite. Sans aller jusqu'à parler de défiance, on trouve parfois la trace d'une distance. Certes le fils de Paco, Curro Sánchez, affirme avec conviction dans un entretien avec Anne Berthod pour *Télérama* : « Paco n'était pas gitan, mais il a grandi et appris la musique avec eux, dans la banlieue d'Algeciras, dans un quartier très mixte : sa *sensibilité*⁷⁵ gitane ne fait donc pas débat. » Toutefois, immédiatement après, il exprime aussi les limites consécutives à cette non-appartenance au clan :

L'opinion des guitaristes de flamenco lui a toujours importé, même quand il s'est affranchi de certains codes du genre. Il avait beaucoup d'amis gitans, était invité aux mariages et il était parrain de nombreux enfants de musiciens, dont le fils de Camarón. Quand il a vieilli, il a pris ses distances, mais seulement dans sa vie personnelle, car un non gitan ne pourra jamais être un membre à part entière de la communauté gitane, très soudée⁷⁶.

30 La sémantique trahit Curro Sánchez : il parle de « sensibilité » et bien sûr pas d'identité, des « guitaristes de flamenco » comme si Paco n'en était pas un, comme si Paco n'était jamais qu'un *payo* et de surcroît un *payo* qui ne se contentait pas de reproduire la tradition. Comme si planait toujours la crainte de voir se réitérer la scène vécue par le frère aîné de Paco lors d'un festival à Zamora. Alors que Ramón de Algeciras devait accompagner Fernanda et Bernarda de Utrera, Pansequito del Puerto et Agujetas, ce dernier refusa catégoriquement : « Hors de question que ce *gachó* tout blond joue pour moi ! »⁷⁷. Une angoisse tenace que Paco évoque des décennies plus tard dans *La Búsqueda*, faisant mémoire de cette « panique que les flamencos [le] jettent dehors »⁷⁸.

31 Et même lorsque Tomatito lui rend hommage au moment de son décès, il ne tarde pas à tomber dans le piège des étiquettes. Ainsi, après avoir affirmé : « Paco était unique. Tout ce que nous jouons, nous le lui dédions. Nous avons tous une manière différente de jouer le flamenco, mais nous sommes tous ses disciples. », il cède à la tentation du déterminisme culturel, sans doute parce que conditionné depuis toujours par ce mode de pensée. À la question « En quoi votre musique représente-t-elle l'âme gitane ? », question qui contient le germe de la discorde, il répond : « Je joue du flamenco gitan parce que je viens d'une famille gitane. Certains vont jouer le flamenco *payo* parce que leurs parents sont *payos*. D'autres vont jouer de la musique arabe parce que leurs parents sont arabes. »⁷⁹ Mais alors, que jouait Paco ?

32 Il y a peu, alors que j'interrogeais des gitans flamencos, je ressentais une sorte de gêne chez eux : obligés de reconnaître le talent de Paco, ils ne pouvaient cependant s'empêcher d'ajouter un balbutiement ressemblant à un « mais... » lourd de sens et tout de même difficile à assumer. Certains semblent tirillés entre l'envie de considérer

Paco comme l'un des leurs parce qu'il a contribué à une revalorisation du flamenco et donc de leur culture et de leur image vis-à-vis de l'extérieur ; ils se sentent donc redevables envers lui, tout en ayant la quasi-nécessité de garder leurs distances, comme pour se protéger. Même si la guitare flamenca n'est pas au cœur de l'ouvrage de Pedro Peña⁸⁰, on remarquera que Paco de Lucía n'y est pas cité une seule fois.

- 33 Dans le schéma mental d'une certaine orthodoxie, le fait que Paco ait bousculé la tradition constitue une transgression. Le fait qu'il soit allé vers d'autres univers musicaux – bossa-nova, jazz, etc. –, qu'il se soit frotté à la musique classique, qu'il ait intégré de nouveaux instruments comme la basse électrique, la flûte, constitue une trahison. Pour les Gitans qui ont toujours vécu dans une situation de domination l'utilisation d'instruments relevant habituellement de la culture du dominant représente précisément une acceptation de ce dominant⁸¹. Cette posture correspond au mécanisme d'autodéfense dénommé « exclusion des excluants par les exclus » tel que défini par Manuel Castells⁸² et cité par Fidel Molina Luque⁸³.
- 34 Mais comme l'exception confirme toujours la règle, il est bon de rappeler et de se souvenir qu'en 1974, alors que Paco avait déjà initié sa révolution, il fut sollicité pour l'accompagner par Antonio Mairena, le gitan puriste des puristes, dans le cadre du prestigieux Festival de Cante de las Minas de La Unión (Murcie). Un rapport assez complexe et ambigu donc, résultant de la forte charge symbolique que la plupart des Gitans font peser sur le flamenco et dont l'analyse de Caterina Pasqualino rend très bien compte : « Leur art est resté le meilleur rempart contre le risque d'éclatement de leur communauté, en même temps qu'il est leur meilleur faire-valoir auprès des payos. »⁸⁴. Or c'est justement du contact avec le monde non-gitan que peuvent surgir le dialogue et l'enrichissement.
- 35 En termes d'apports, Paco n'est pas le dernier, mais pas non plus le premier. De nos jours, la flamencologie reconnaît une sorte d'hybridité essentielle, au sens plein du terme, du flamenco. Comme l'affirme Cristina Cruces Roldán : “el flamenco nació de una estética plural y así continúa: pluralidad de territorios, de repertorios, de modos interpretativos, de manifestaciones rituales”⁸⁵.
- 36 Si certaines des expérimentations de Paco n'ont pas fait l'unanimité, si certains apports n'ont pas été du goût de tous, il en est un pourtant qui mérite un traitement particulier : le *cajón*. L'anecdote est connue. C'est au cours d'une soirée à l'Ambassade d'Espagne de Lima, au Pérou, alors que Paco était en tournée en Amérique latine avec son Sextet, qu'il découvrit cette percussion sous les doigts de Caitro Soto, un musicien noir qui accompagnait la grande chanteuse Chabuca Granda⁸⁶. Pour Paco le *cajón* était l'instrument parfait, les aigus rappelant les talons du danseur et les graves la *planta*. L'autre avantage non négligeable, son côté pratique est sa facilité de transport : il est parfaitement adapté au mode de vie des flamencos. Le percussionniste de Paco, Rubén Dantas, se l'appropriait immédiatement, adaptant la manière de marquer les temps forts, à l'envers par rapport à la frappe péruvienne, et six mois plus tard tout le monde flamenco l'avait adopté. Comme le dit Paco dans *La Búsqueda*, « Aujourd'hui c'est comme si le *cajón* avait toujours fait partie du flamenco ». Mais pourquoi un tel accueil pour le *cajón* et pas pour la flûte par exemple, alors qu'elle est encore plus facilement transportable ? Outre les qualités sonores du *cajón* n'y aurait-il pas derrière ce processus d'inclusion et d'appropriation extrêmement rare et rapide la manifestation d'une reconnaissance, d'une solidarité inconsciente ? Comme s'il était tout naturel qu'un instrument venu d'une communauté opprimée intègre une autre communauté

opprimée, autorisant un dialogue d'égal à égal, entre semblables. Et c'est certainement ce qui explique que de manière un peu analogue – le côté pratique en moins – le piano ait pu devenir un instrument flamenco, du fait de ce que Paco appelle « une forme de parallélisme entre le flamenco des gitans et le blues des noirs, ces musiques étant toutes deux le fruit de cultures opprimées qui cherchaient une forme d'expression dans la musique. »⁸⁷. Aujourd'hui des Gitans comme David Peña Dorantes, neveu de Pedro Peña précédemment cité, ou Diego Amador sont devenus des « Paco de Lucía » du piano.

- 37 Au fond, la plus grande originalité de Paco – qui est aussi la source de bien des critiques – ne réside-t-elle pas dans ce double mouvement permanent qu'il imprime à ce qu'il fait : sortie et intégration ? Sortie à l'occasion de ses multiples collaborations avec des artistes issus d'autres univers musicaux, intégration au flamenco de nouveaux schémas harmoniques et rythmiques, de nouveaux instruments. Voilà la clé de l'enrichissement, parce que le flamenco est un art vivant. Comme le dit Paco :

Le flamenco, c'est une façon de vivre et un langage, quelque chose qui fait partie de la vie quotidienne et qui est en moi : un mélange de cultures arabe, juive et gitane, mûri dans les rues d'Andalousie. Très vite, j'ai su que cette « musique de pauvres » était méprisée par les nantis. Mais lorsque j'étais enfant, je ne savais pas que c'était un art gitan où les payos s'aventuraient rarement. Je n'étais même pas conscient que mes voisins étaient gitans et que je ne l'étais pas, car nous vivions ensemble, exactement de la même façon.⁸⁸

- 38 À trois reprises il utilise des termes relevant du champ lexical de la vie pour donner à *Télérama* sa définition du flamenco, ou quand un art vivant et vécu s'affranchit de la petitesse des étiquettes, l'emporte sur l'étroitesse des catégorisations. Paco ne s'affirme pas comme membre de la communauté gitane mais comme membre de la communauté « flamenca », une communauté ayant la vie pour centre, s'étendant au-delà de toute limite ou frontière.

Le flamenco, patrimoine vivant

- 39 La notion d'art vivant est certainement une clé de compréhension du flamenco et elle est le fondement des expérimentations artistiques de Paco, elles-mêmes seulement compréhensibles si on les situe dans un contexte historique, artistique et culturel. Lorsque la personnalité de Paco émerge, fin des années soixante-début des années soixante-dix, le flamenco est arrivé au bout du cycle initié par Antonio Mairena qui a théorisé le retour au traditionnel. Comme le souligne Donn Pohren l'ennui avait fini par s'installer dans les festivals, et le public était las d'entendre toujours les mêmes *letras* et les même *palos*⁸⁹. Selon Paco et Pepe de Lucía, le flamenco s'était ankylosé, devenant un « flamenco archaïque destiné aux musées »⁹⁰, une géniale intuition d'artistes complexés de ne pas avoir fait d'études, reflet d'une sensibilité toute particulière qui rejoint les considérations de nombreux intellectuels et érudits qui se penchent sur les problématiques soulevées par la notion de patrimoine culturel, l'expression « patrimoine culturel immatériel » ayant été officialisée en 1993, et le flamenco inscrit à la liste en 2010.
- 40 En effet certaines voix s'intéressent de près aux problématiques soulevées par ces labellisations. L'appellation « patrimoine immatériel » demeure sujette à de nombreuses critiques, certains spécialistes préférant parler de « patrimoine culturel

vivant »⁹¹. Trente ans après les commentaires des frères de Lucía, François-Pierre Le Scouarnec souligne que :

L'appropriation intergénérationnelle ne comprend pas que des défis liés à la transmission car elle consiste, en partie, à reconnaître la possibilité d'enrichir le patrimoine tout en se l'appropriant. En contraste avec le patrimoine matériel qui, en général, bénéficie de sa fixité, c'est au niveau de l'appropriation que se posent les plus grands défis du maintien du patrimoine immatériel.⁹²

- 41 Peu avant il parlait de la diversité du « substrat »⁹³ qui constitue le fondement du patrimoine et qui relève de ce que le flamenco appelle la tradition. Aux côtés de François-Pierre Le Scouarnec, Chérif Khaznadar prolonge la réflexion en questionnant la volatilité du patrimoine immatériel. Commenant par des formules un peu troublantes : « Le patrimoine culturel n'est [...] pas cernable puisqu'il est en évolution permanente. » ou encore « Comment se saisir de ce qui est mouvance sans risquer de le figer ? »⁹⁴, il cite longuement Michel Leiris pour appuyer son propos :

Cette culture, qui se transmet de génération à génération en se modifiant suivant un rythme qui peut être rapide (comme c'est le cas, en particulier, pour les peuples du monde occidental moderne, encore qu'intervienne ici pour une part une illusion d'optique, qui nous fait surestimer l'importance de changements d'autant plus considérables en apparence qu'ils choquent nos habitudes) ou qui peut, au contraire, être assez lent pour que ces changements nous soient imperceptibles [...], cette culture n'est pas une chose figée mais une chose mouvante. Par tout ce qu'elle comporte de traditionnel elle se rattache au passé, mais elle a aussi son avenir, étant constamment à même de s'augmenter d'un apport inédit ou bien, inversement, de perdre un de ses éléments qui tombe en désuétude, et cela, du fait même qu'elle se trouve, les générations se succédant, reprise à tout moment par de nouveaux venus à chacun desquels elle fournit une base de départ vers les buts d'ordre individuel ou collectif qu'il s'assigne personnellement.⁹⁵

- 42 La culture se trouve ainsi resituée dans une temporalité qui implique la mutation. Peu après Chérif Khaznadar convoque encore la voix du célèbre ethnologue pour alerter sur les limites de la sauvegarde :

Michel Leiris reconnaît que l'un des devoirs de l'ethnologue est de sauvegarder les cultures qu'il approche, mais il ajoute aussitôt : « sauvegarde, toutefois, qu'il ne faut pas confondre avec conservation » et il précise « dès l'instant que toute culture apparaît comme en perpétuel devenir et faisant l'objet de dépassements constants à mesure que le groupe humain qui en est le support se renouvelle, la volonté de conserver les particularismes culturels d'une société [...] n'a plus aucune espèce de signification ? Ou plutôt une telle volonté signifie, pratiquement, que c'est à la vie même d'une culture qu'on cherche à s'opposer »,⁹⁶

- 43 Et il en conclut que : « La Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel peut devenir un outil de muséification et de mort pour les cultures et pour la diversité culturelle. »⁹⁷

- 44 Voilà une réflexion théorique qui nous semble très précieuse pour appréhender le plus justement possible le flamenco et les problématiques posées par sa patrimonialisation. Elle permet de prendre davantage la mesure de la valeur de l'œuvre de Paco de Lucía qui tout au long de sa vie a eu ce souci constant d'entretenir le souffle de vie au sein du flamenco. Dans *La Búsqueda*, face à la caméra de son fils, il disait : « Tout ce que j'ai fait en dehors du flamenco, je l'ai fait pour m'enrichir moi, en tant que musicien, et pour ensuite pouvoir l'incorporer à la tradition du flamenco. » Ici, Paco exprime avec clairvoyance la dialectique entre l'individualité, la singularité de l'artiste au sens plein du terme, qui ne se contente pas de reproduire une tradition, et le collectif

implicitement contenu dans le genre artistique auquel il est rattaché. Paco revendiquait la possibilité d'être créateur tout autant que gardien du temple, héritier d'un passé tout autant que responsable de l'avenir d'un patrimoine musical, pleinement conscient de la complexité de la temporalité de l'art et du fait que la compatibilité de ces deux problématiques n'était pas une évidence pour tous. Rappelons toutefois que si Paco a innové sur bien des plans, il n'est jamais sorti du cadre des *palos*. Il n'en a pas inventé, n'a jamais joué de *bulerías* à 13 temps ou de *tango* à 5. Et comme un pied de nez aux esprits chagrins, parce que le temps fait aussi son œuvre, Paco a fini par devenir la tradition pour une certaine jeunesse d'aujourd'hui. Et je gage que sans Paco – ni Camarón – il n'y aurait de nos jours pas de Dorantes, ou dans le domaine de la danse d'Israel Galván ou de Rocío Molina... pour ne citer qu'eux, et l'on sait quelles polémiques soulèvent parfois leurs recherches.

- 45 Les confidences auxquelles Paco se livrait en 1981 à l'issue de son concert à l'Hippodrome de Pantin nous aideront à conclure :

[...] je veux être avant tout un guitariste de flamenco, et un musicien de 1980. Mais introduire dans le flamenco des éléments nouveaux, venus d'autres cultures, est extrêmement difficile, parce qu'il s'agit d'une musique fortement structurée par des règles rythmiques et harmoniques assez contraignantes qui lui donnent en contrepartie une grande cohérence. Il faut donc agir lentement et prudemment, par la pratique, et certainement pas à partir de théories abstraites. Surtout, il ne faut pas perdre l'esprit du flamenco au profit d'expérimentations gratuites. Cette musique, en son fond, est l'expression de tendances fondamentales de l'être humain : la mort, l'amour, le désir, la douleur...⁹⁸

- 46 Autrement dit, il s'agissait pour Paco d'être un artiste flamenco et contemporain. Le flamenco ne doit pas être figé dans un temps révolu. Il parle à tous et à chacun de ce qui est le propre de l'homme et ce ne sont que quelques subtilités de langage qui pourront échapper aux moins initiés. Au-delà de tout clivage communautaire, le flamenco a pu accéder à la catégorie d'art « tout court », doté d'une dimension universelle. De même Paco était un artiste « tout court », affranchi de la nécessité de se voir accoler un adjectif. Le dernier mot pourrait revenir à quelqu'un qui n'est ni flamenco, ni gitan, ni Andalou, ni Espagnol mais musicien. Ainsi témoigne Chick Corea dans *La Búsqueda* : "Paco is one subject. [...] we can't contain Paco inside flamenco music, we can't put Paco inside. Paco is too big !"⁹⁹

- 47 Le 12 octobre dernier, Día de la Hispanidad – jour qui aura eu cette année une saveur particulière – alors que je mettais la touche finale à la communication qui a servi de base à cet article, je me demandais si on ne pouvait pas faire de Paco l'ambassadeur d'une quatrième communauté, celle de l'Hispanité, une autre construction imaginaire certes, mais qui a le mérite d'être large, dont le territoire va au-delà de toutes les frontières, et qui permet donc de dépasser certains clivages. N'est-il pas né à Algeciras et mort à Cancún, au Mexique ? N'a-t-il pas réussi à tracer sa voie artistique entre l'Andalousie et Lima d'où il ramena le *cajón*, n'a-t-il pas enregistré dès 1967 le disque *Dos guitarras flamencas en América Latina*¹⁰⁰ avec son frère Ramón de Algeciras, faisant sien une partie de ce répertoire qui se transmet lui aussi de façon orale, n'a-t-il pas joué aux côtés de Luis Salinas, ce grand guitariste argentin trop méconnu de notre côté du "charco", ne nous a-t-il pas légué, en guise de dernier album, sa vision de la *Canción andaluza*¹⁰¹ qui s'ouvre sur la célèbre copla *María de la O* et se referme de manière presque insolente sur *Señorita* chantée par Óscar de León ?

NOTES

1. 21 décembre 1947 (Algeciras, Cadix) – 25 février 2014 (Playa del Carmen, México).
2. Le journal ABC titrait le 26 février 2014 : “Muere el maestro Paco de Lucía a los 66 años”.
3. Tweet de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).
Disponible sur : https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica/los-mensajes-de-condolencia-por-la-muerte-de-paco-de-lucia-inundan-twitter_koi4ul3jsgfhinvozvprp1/, consulté le 26 septembre 2017.
4. “Paco de Lucía muere a los 66 años”, *El País*, 26 février 2014.
5. *Ibid.* On retrouve la même expression sous la plume d’Anne Berthod dans son entretien avec Curro Sánchez Varela, « Paco de Lucía, légende du flamenco : la face inconnue de l’illustre andalou », *Télérama*, 4 novembre 2015.
6. Tweet de El Instituto Andaluz de Flamenco ; termes également utilisés par la Présidente de la Asociación de Artistas Flamencos. [Tweets rapportés par [el diario.es](http://el-diario.es), 26 février 2014, consulté le 28 septembre 2017.
7. Tweet de la Biennale de Flamenco de Séville. [Tweets rapportés par [el diario.es](http://el-diario.es), 26 février 2014, consulté le 28 septembre 2017]
8. Propos rapportés par Matthieu Stricot lors de son entretien avec Tomatito publié dans *Le monde des religions.fr* à l’occasion de son concert du 17 juin 2014 dans le cadre du Festival des Musiques Sacrées du monde célébré à Fès. Disponible sur : http://www.lemondedesreligions.fr/culture/tomatito-pour-les-gitans-le-flamenco-est-une-maniere-de-vivre-23-06-2014-4045_112.php, consulté le 26 septembre 2017.
9. Curro Sanchez, *Paco de Lucía, La Búsqueda*, 2014, Ziggurat Films. DVD.
10. Piste 1 de l’album *Fuente y caudal*, 1974, Philips, LP.
11. Gerhard Klingenstein est cité par Donn, Pohren, *Paco de Lucía y familia: El Plan Maestro*, Sociedad de Estudios Españoles, Las Rozas de Madrid, 1992, p. 80.
12. Disponible sur : <http://revistaseptiembre.com/el-payo-que-toco-como-un-gitano/>, consulté le 26 septembre 2017.
13. Acta del Jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes 2004. Disponible sur le site Fundación Princesa de Asturias : <http://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2004-paco-de-lucia.html?texto=acta&especifica=0>, consulté le 27 septembre 2017. (Je traduis : « Sa capacité à transcender les frontières et les styles donne aujourd’hui à ce musicien originaire d’Algeciras, de la province de Cadix, une dimension universelle. À partir de la guitare flamenca, il a approfondi aussi le répertoire classique espagnol – d’Albéniz à Falla –, ou les émotions de la bossa nova et le sentiment du jazz. Tout ce qui peut être exprimé avec les six cordes de la guitare est entre ses mains, qui prennent vie avec l’émouvante profondeur de sa sensibilité et la pureté de sa grande honnêteté interprétative. »)
14. Commentaire du président du Jury, don José Lladó Fernández-Urrutia. C’est moi qui traduis. Cf. note précédente pour les références.
15. Texte officiel d’inscription du flamenco dans la *Liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l’humanité* en 2010 (5.COM 6.39). Disponible sur : <https://ich.unesco.org/fr/RL/le-flamenco-00363>, consulté le 30 septembre 2017.
16. Fils de María la Perrata, frère de Juan Peña *El Lebrijano*, père de David Peña Dorantes.
17. Pedro Peña Fernandez, *Los gitanos flamencos*, Almuzara, Cordoba, 2013.
18. Denys Cuhe, *La notion de culture dans les sciences sociales*, La Découverte, 1996, 2001, 2004, 2010 (revue et augmentée), p. 103, se référant à Pierre-Jean Simon, « Ethnicité », *Vocabulaire historique et critique des relations interethniques, Pluriel Recherches, Cahier n° 2*, Paris, L’Harmattan, 1994, p. 14-20.

19. *Ibid.*
20. Bernard Leblon, « La double identité du Flamenco », *Musique et politique : Les répertoires de l'identité* [en ligne], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pur/24581?lang=fr>, consulté le 10 septembre 2017.
21. Du même auteur on pourra aussi relire le très dense *Flamenco*, Cité de la Musique, Arles, Actes Sud, 1995.
22. Non-gitans
23. Ricardo Molina et Antonio Mairena, *Mundo y formas del Cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
24. Bernard Leblon, *op. cit.*, p. 55-56 ; p. 121-132.
25. Denys Cucu, *op. cit.*, p. 99.
26. *Ibid.*, p. 100.
27. Fredrik Barth (1928-2016), anthropologue et ethnologue norvégien, abondamment cité par Denys Cucu.
28. Denys Cucu, *op. cit.*, p. 101.
29. *Ibid.*, p. 114.
30. *Ibid.*, p. 111.
31. Tout cela est très bien problématisé et analysé par Fanny Rolland dans son mémoire de fin d'étude à l'IEP Aix-en-Provence, *Flamenco ou comment un genre folklorique devient un art universel ?* sous la direction de Blandine Chelini-Pont, Université Aix-Marseille 3, 2004, inédit.
32. Denys Cucu, *op. cit.*, p. 111.
33. Voir Mc 8, 27-29, Bible de Jérusalem, traduction de 1998, Les éditions du Cerf, Paris, 2011.
34. Juan José Téllez a très littérairement souligné cet attachement dans son éloge funèbre : "Probablemente todos y cada uno de los días de su vida, en la intimidad del amor y del odio a la ciudad universal de la que formaba parte, rezaba un Ave Algeciras, como quien quisiera volver como un hijo pródigo a sumergirse de nuevo entre los brazos minerales de su madre." Reproduit à la fin de son ouvrage *Paco de Lucía, el hijo de la Portuguesa*, Barcelona, Planeta, 2015, p. 444.
35. Enregistré en 1961 avec son frère Pepe alors qu'il n'avait que 14 ans. 1961, Hispavox, E.P. Les quatre volumes ont été restaurés, remasterisés et regroupés sur un double CD réédité par Hispavox en 2016.
36. Nom d'un hameau qui dépend de Castellar de la Frontera (province de Cadix). Piste 1 de l'album éponyme, *Almoraima*, 1976, Philips, LP.
37. Hommage à Alosno (Huelva). Piste 5 de l'album éponyme *Calle Real*, 1983, Philips, LP. Avec Camarón de la Isla et Tomatito.
38. Piste 3 de l'album *Dos guitarras en stereo; Ricardo Modrego y Paco de Lucía*, 1964, Philips, LP.
39. Bien que la « gestion » de l'organisation des funérailles par les autorités nationales aient pu donner lieu à un début de polémique.
40. *Fuente y caudal, op. cit.*
41. Disponible sur : <http://revistaseptiembre.com/el-payo-que-toco-como-un-gitano/>, consulté le 29 septembre 2017.
42. Parti de l'autre côté de l'Atlantique dès 1936 pour fuir la Guerre Civile et accompagner la danseuse Carmen Amaya dans ses tournées.
43. José Manuel, Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa Libros, 2011 [2004].
44. *Ibid.*, p. 137.
45. *Ibid.*, p. 140.
46. *Ibid.*, p. 138.
47. *Ibid.*, pp. 138-139.
48. La collaboration Sabicas/Escudero a donné lieu à des enregistrements passés à la postérité : *The romantic guitars of Sabicas and Escudero. Latin American Music*, 1959, DECCA, LP ; *Sabicas y Escudero*, 1961, Montilla ; *The fantastic guitars of Sabicas and Escudero*, 1970, DECCA, LP.

49. Événement immortalisé grâce à l'enregistrement en direct qui donnera lieu à l'album *Paco de Lucía en vivo desde el Teatro Real*, 1975, Philips Stereo, LP.
50. Jesús Quintero (1940-), célèbre journaliste, présentateur d'émissions de radio et de télévision et producteur.
51. Donn Pohren, *op. cit.*, p. 52 et p. 86.
52. Pohren ne révèle pas l'identité de ce critique.
53. Donn Pohren, *op. cit.*, p. 104.
54. Paco de Lucía, *Zyryab*, 1990, Philips, CD.
55. Donn Pohren, *op. cit.*, p. 90.
56. Hommage à la chanteuse La Perla de Cádiz, piste 4 (*Cantiñas*) de l'album *Almoraima*, *op. cit.*
57. Hommage à Sabicas, piste 2 (*Tarantas*) de l'album *Zyryab*, *op. cit.*
58. Hommage à Niño Ricardo, piste 8 (*Soleá*) de l'album *Siroco*, 1987, Mercury, LP.
59. Piste 3 de l'album *Potro de rabia y miel*, 1992, Philips, LP. Cette composition est un hommage au flamenco minero.
60. Même s'il a eu l'occasion de travailler avec des chanteurs de l'envergure de Fosforito ou de Lebrijano, dans *La Búsqueda* Paco réaffirme que le moment le plus important de sa carrière fut sa rencontre avec Camarón.
61. Encore que cette révolution ait été récemment revendiquée par Lole Montoya qui considère que la « paternité » du Nouveau Flamenco revient au duo qu'elle forma pendant de longues années avec son mari Manuel Molina, tous deux étant issus de grandes familles d'artistes gitans. Voir l'article signé Israel Viana, "Lole Montoya: 'Paco de Lucía y Camarón no inventaron el nuevo flamenco, fuimos Manuel y yo'", *ABC Cultural*, 21 mai 2015.
62. Voir *La Búsqueda*.
63. Conférence présentée au cours de la session « Musiques Orales et Improvisées » de la Saison Musicale de Royaumont à l'Abbaye de Royaumont (Paris) en juin 2002 et incluse dans l'ouvrage : Cristina Cruces Roldan, *Más allá de la Música. Antropología y Flamenco (I)*, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 2002, p. 95-118.
64. Ce commentaire affûté est célèbre ; il a été reproduit et gravé sur la guitare du mausolée de Paco de Lucía au cimetière d'Algeciras.
65. Juan José Tellez, *op. cit.*, p. 403.
66. Une expression signée Donn Pohren, *op. cit.*, p. 56.
67. Paco raconte cette anecdote dans *La Búsqueda*.
68. Propos rapportés dans *La Búsqueda*.
69. Paco a aussi joué Falla, Granados, Albéniz.
70. Donn Pohren, *op. cit.*, p. 115.
71. Anecdote rapportée par Donn Pohren, *Ibid.*, p. 114.
72. Laureline Amanieux, *Ce héros qui est en chacun de nous : la puissance des mythes*, Paris, Albin Michel, 2011.
73. Joseph Campbell, *Puissance du mythe*, Paris, J'ai lu, 1991.
74. *La Búsqueda*, *op. cit.*
75. C'est moi qui souligne.
76. Propos recueillis par Anne Berthod, « Paco de Lucía, légende du flamenco : la face inconnue de l'illustre andalou » pour *Télérama*. Disponible sur : <http://www.telerama.fr/cinema/paco-de-lucia-legende-du-flamenco-la-face-inconnue-de-l-illustre-andalou,133759.php>, consulté le 26/09/17.
77. Anecdote relatée par Donn Pohren, *op. cit.*, p. 36.
78. *La Búsqueda*, *op. cit.* C'est moi qui traduis.
79. Extrait d'un entretien avec Matthieu Stricot depuis Fès à l'occasion de l'édition 2014 du Festival des musiques sacrées du monde, « Tomatito : Pour les Gitans, le flamenco est une manière de vivre », publié le 23 juin 2014 sur *Le monde des religions.fr*. Disponible sur : <http://>

www.lemondedesreligions.fr/culture/tomatito-pour-les-gitans-le-flamenco-est-une-maniere-de-vivre-23-06-2014-4045_112.php., consulté le 26 septembre 2017.

80. Pedro Peña, *op. cit.*

81. Voir l'analyse de ce rapport dominant/dominé par Denys Cuche, *op. cit.*, p. 80-85.

82. Manuel Castells, "Paraísos comunales: identidad y sentido en la sociedad red", *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*, vol. 2, Madrid, Alianza, 3 vol., 1998, p. 27-90.

83. Fidel Molina Luque, « Entre l'identité et l'identification : un problème complexe de la recherche sociologique dans le domaine de l'interculturalité », *Sociétés* 2002/2, n° 76, p. 67.

84. Caterina Pascualino, *Flamenco gitan*, CNRS Éditions et Fondation de la maison des Sciences de l'Homme, 1998, p. 12.

85. Cristina Cruces Roldan, *op. cit.*, p. 95.

86. Chabuca Granda (1920-1983), chanteuse péruvienne, auteure de chansons telles que *Fina estampa*, *La flor de la canela*.

87. Cité par Donn Pohren, *op. cit.*, p. 105.

88. Propos rapportés par Eliane Azoulay, « Paco de Lucía : une carrière extraordinaire pour le "Jimi Hendrix du flamenco" », *Télérama*, 25 février 2014. Disponible sur : http://www.telerama.fr/musique/16948-main_de_fer_et_doigts_de_fee.php. C'est moi qui souligne. Consulté le 10 septembre 2017.

89. Terme utilisé pour désigner les différents types de rythmes flamencos.

90. Donn Pohren, *op. cit.*, 1992, p. 157.

91. François-Pierre Le Scouarnec, « Quelques enjeux liés au patrimoine culturel immatériel », *Le patrimoine culturel immatériel, les enjeux, les problématiques, les pratiques*, Coll. Internationale de l'imaginaire, nouvelle série, n° 17, Arles, Babel, Maison des cultures du monde, 2004, p. 27.

92. *Ibid.*, p. 33.

93. *Ibid.*, p. 29.

94. Françoise Lempereur et Chérif Khaznadar, *Patrimoine culturel immatériel*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2017, p. 55.

95. Michel Leiris, « L'ethnologue devant le colonialisme ». Disponible sur : http://classiques.uqac.ca/contemporains/leiris_michel/Ethnographie_devant_colonialisme/Ethnographie_devant_colonialisme_texte.html, consulté le 12 septembre 2017. Il s'agit d'une édition électronique réalisée à partir du texte de Michel Leiris « L'ethnologue devant le colonialisme », *Cinq études d'ethnologie. Le racisme et le Tiers-Monde*, Paris, Denoël Gonthier, 1969, p. 83-112. Un article originalement publié dans la revue *Les temps modernes*, n° 58, août 1950, p. 357-374.

96. Françoise Lempereur et Chérif Khaznadar, *op. cit.*, p. 56.

97. *Ibid.*, p. 57.

98. Claude Worms, « Paco de Lucía par lui-même : Paris, Hippodrome de Pantin, 1981 », *Flamencoweb.fr*, 29 mai 2014. Disponible sur : <http://www.flamencoweb.fr/spip/spip.php?article496>. Consulté le 01 octobre 2017.

99. Témoignage inclus dans les bonus de *La Búsqueda*, *op. cit.*

100. *Dos guitarras flamencas en América Latina*, 1967, Philips, LP.

101. Paco de Lucía, *Canción andaluza*, 2014, Universal Music Group, CD.

RÉSUMÉS

Paco de Lucía (1947-2014) est internationalement connu pour être l'un des plus grands guitaristes du xx^e siècle. À l'automne 2004, il reçut le Premio Príncipe de Asturias de las Artes, le jury estimant qu'il était « considéré comme le plus universel des artistes flamencos, [que] son style a fait école parmi les plus jeunes générations et [que] son art est devenu un des meilleurs ambassadeurs de la culture espagnole à travers le monde... ». Ce travail s'attache à questionner le statut et l'identité de l'artiste, né dans une famille de musiciens, mais non gitans ; certaines des valeurs symboliques dont le flamenco est investi ; la trajectoire artistique de Paco de Lucía qui a su combiner ce que certains appelleront « la plus pure tradition » et une propension à faire éclater les codes ; son statut d'icône internationale et la manière dont il est perçu et reconnu par les différentes communautés pour lesquelles le flamenco est un objet d'identification.

A Paco de Lucía (1947-2014) se le conoce por el mundo entero por ser uno de los guitarristas más relevantes del siglo XX. En el 2004, recibió el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Así dijo el jurado: "Considerado el más universal de los artistas flamencos, su estilo ha creado escuela entre las generaciones más jóvenes y con su arte se ha convertido en uno de los mejores embajadores de la cultura española por todo el mundo...". Este estudio se propone cuestionar el estatuto y la identidad del artista, que nació en una familia de músicos, pero que no eran gitanos; algunos de los valores simbólicos invertidos en el flamenco; la trayectoria artística de Paco de Lucía que supo combinar lo que algunos llaman "la más pura tradición" y una tendencia a acabar con los códigos; su estatuto de ícono internacional y cómo le perciben y reconocen las distintas comunidades para las que el flamenco es objeto de identificación.

INDEX

Palabras claves : Lucía (Paco de), flamenco, identidad, cultura, individuo, colectivo, patrimonio

Mots-clés : Lucía (Paco de), flamenco, identité, culture, individu, collectif, patrimoine

AUTEUR

CLAIRE VIALET MARTINEZ

Aix Marseille Université, CAER (EA854)