



HAL
open science

Accords et désaccords. Pratiques et représentations de la guitare à Madrid et en Andalousie de 1883 à 1922

Vinciane Trancart

► **To cite this version:**

Vinciane Trancart. Accords et désaccords. Pratiques et représentations de la guitare à Madrid et en Andalousie de 1883 à 1922. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030100 . tel-01179625v2

HAL Id: tel-01179625

<https://theses.hal.science/tel-01179625v2>

Submitted on 23 Jul 2015

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 122 – Europe Latine et Amérique Latine
UFR de LLCSE
EA : CREC

Thèse de doctorat en Études Ibériques et Latino-Américaines dirigée par
Madame le Professeur Marie Franco

Vinciane Garmy, épouse Trancart

ACCORDS ET DÉSACCORDS

*PRATIQUES ET REPRÉSENTATIONS DE LA GUITARE
À MADRID ET EN ANDALOUSIE DE 1883 À 1922*

VOLUME I

Soutenue le 25 octobre 2014

Jury :

M. José Álvarez Junco, Professeur, Université Complutense de Madrid
Mme Marie Franco, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Mme Mercedes Gómez-García Plata, M.C., Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Yvan Nommick, Professeur, Université Montpellier 3 (Paul Valéry)
Mme Marie-Linda Ortega, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
M. Jorge Uría, Professeur, Universidad de Oviedo

Résumé

À la charnière entre les XIX^e et XX^e siècles, alors que la question de l'identité nationale se pose avec acuité en Espagne, la guitare y est à maintes reprises évoquée comme « l'instrument national ». Ce lieu commun se révèle finalement être un symbole paradoxal d'une identité encore en débat. Tandis que le cliché caricature la réalité en la simplifiant, les pratiques de la guitare se diversifient au contraire pendant la Restauration, en raison des transformations techniques de l'instrument et de l'évolution de la musique populaire, classique et flamenca. La composition en 1920 par M. de Falla de la première pièce pour guitare soliste (*Hommage à Debussy*) et l'organisation du Premier Concours de *Cante Jondo* à Grenade en 1922 attestent la progressive reconnaissance de l'instrument. Pourtant, la multiplication des imprimés, favorisée par la loi de liberté de la presse (1883), donne lieu à de nombreuses représentations littéraires et plastiques de la guitare qui ne reflètent pas fidèlement ces mutations. Elles mettent surtout en lumière son caractère populaire, andalou, voire flamenco, et sa capacité à imprégner l'imaginaire. Publiées dans des périodiques andalous ou madrilènes, ces œuvres influencent la réception de l'instrument : celui-ci est à la fois apprécié par un public de plus en plus large, méconnu car il est absent des musées et des institutions, et rejeté selon des critères sociaux et moraux en raison de sa présence dans des lieux décriés. Pourtant, même lorsque le stéréotype est contesté, la guitare revêt une dimension symbolique originale, ancrée dans le quotidien, qui se manifeste à travers l'émotion qu'elle suscite.

Mots clés : Guitare, identité nationale, civilisation, Espagne, XIX^e et XX^e siècles, musique, histoire culturelle, presse, paralittérature, iconographie

Abstract

Title: Harmony and Disharmony. Guitar Practices and Representations in Madrid and Andalusia from 1883 to 1922

During the transition from the nineteenth to the twentieth centuries, when the question of national identity is continuing to develop in Spain, the guitar is repeatedly mentioned as the “national instrument”. This platitude ultimately proves to be a paradoxical symbol of an identity that is still under debate during this period. While stereotypical descriptions caricature the reality by oversimplifying it, on the contrary, guitar practices diversify during the Restoration, because of technical changes in the instrument and the evolution of folk, classical and flamenco music. The composition in 1920 by M. de Falla of the first piece for solo guitar (*Homenaje a Debussy*) and the organization of the First Contest of the *Cante Jondo* in Granada in 1922 testify to the gradual recognition of the instrument. Yet the proliferation of printed matter, favored by the freedom of the press law (1883), gives rise to numerous literary and visual representations of the guitar that do not accurately reflect these changes. They mostly bring out its popular, Andalusian and even flamenco character, and its ability to impregnate the imagination. Published in periodicals in Madrid or Andalusia, these works influence the reception of the instrument: it is both appreciated by an increasingly wide audience, disregarded for being absent from museums and institutions, and rejected by social and moral standards because of its presence in decried places. Yet, even when this stereotype is disputed, the guitar takes on an original symbolic dimension, rooted in everyday life, which manifests itself through the emotions it provokes.

Keywords : Guitar, national identity, civilisation, Spain, nineteenth and twentieth centuries, music, cultural history, press, subliteration, iconography

Resumen

Título: Acordes y desacuerdos. Prácticas y representaciones de la guitarra en Madrid y en Andalucía de 1883 a 1922

En la bisagra entre los siglos XIX y XX, cuando la cuestión de la identidad nacional se planteaba con intensidad en España, se aludió muchas veces a la guitarra como el “instrumento nacional”. Este lugar común aparece como un símbolo paradójico de una identidad todavía en debate. Mientras que el cliché caricaturiza la realidad simplificándola, las prácticas de la guitarra, por el contrario, se diversificaron durante la Restauración, debido a las transformaciones técnicas del instrumento y a la evolución de la música popular, clásica y flamenca. La composición en 1920 por M. de Falla de la primera obra para una guitarra solista (*Homenaje a Debussy*) y la organización del Primer Concurso de Cante Jondo en Granada en 1922 dan fe del progresivo reconocimiento del instrumento. Sin embargo, la multiplicación de los impresos, favorecida por la *Ley de Policía de Imprenta* (1883), dio lugar a numerosas representaciones literarias y plásticas de la guitarra que no reflejaban fielmente esas mutaciones, sino que destacaban, sobre todo, su carácter popular, andaluz e incluso flamenco, y su capacidad de impregnar todo el imaginario colectivo español. Publicadas en periódicos andaluces o madrileños, estas obras influyeron en la recepción del instrumento que, apreciado por un público cada vez más amplio, resultaba también desconocido, por su ausencia en museos e instituciones, al mismo tiempo que era rechazado según criterios sociales y morales por su presencia en lugares considerados deshonorosos. No obstante, incluso cuando se critica el estereotipo, la guitarra posee una dimensión simbólica, enraizada en lo cotidiano, que se manifiesta a través de la emoción que suscita.

Palabras clave : Guitarra, identidad nacional, civilización, España, siglos XIX y XX, Madrid, Andalucía, música, historia cultural, prensa, paraliteratura, iconografía

Quelques notes de gratitude

Je souhaite témoigner ma reconnaissance à Madame le Professeur Marie Franco pour ses relectures attentives et ses précieux conseils. Je voudrais aussi remercier le CREC, qui me montre la richesse et la fécondité de la recherche collective. Mes remerciements s'adressent plus particulièrement à Mesdames Gómez-García Plata et Marie-Linda Ortega qui, au long de ces années, m'ont prêté des ouvrages et prodigué des conseils. Les relectures bienveillantes d'Ozvan Bottois, d'Andrea Fernández-Montesinos, d'Eva Lafuente, de Mélissa Lecointre et de Marie-Angèle Orobon m'ont beaucoup encouragée et fait progresser, ce dont je veux les remercier. Enfin, il me faut remercier Monsieur le Professeur Serge Salaün de m'avoir aimablement poussée dans cette voie... Sans lui, je ne serais pas ici aujourd'hui.

Mes recherches n'auraient pas été possibles sans le soutien de l'ED 122 qui m'a permis, comme le CREC, de réaliser des séjours de recherche et d'organiser des journées d'études, qui ont constitué des étapes importantes dans ma recherche. De même, j'ai été touchée que le département EILA œuvre avec efficacité et détermination pour que je puisse mener à bien ce travail dans d'excellentes conditions. Je voudrais citer Mariana Di Cio, directrice adjointe, dont les encouragements fraternels me sont chers.

D'autre part, je voudrais exprimer ma gratitude aux spécialistes qui m'ont chaleureusement accueillie, Mesdames Corinne Cristini, Cristina Cruces Roldán et Carmen del Moral, ainsi que Messieurs Ángel Benito, Luis Balaguer, Louis Jambou, David Marcilhacy, Yvan Nommick, Miguel Trápaga et M. Claude Worms, dont l'enseignement de la guitare et l'amitié sont un ressourcement à chaque instant.

Enfin, ce sont ma famille et mes amis que je souhaite remercier du fond du cœur, pour leur accompagnement au quotidien. Parmi ceux que je n'ai pas encore nommés, je pense à mes nombreux relecteurs, qui ont accompli un travail admirable : Claire Arènes, Élodie Brun, Mariette Crochu, Alice Fagard, Natalia Galilea, Xavier Lachaume, Graciane Laussucq, Laure et Bruno Le Floch, Ségolène Lepiller, Lucille Lisack, Rachel Lopkin, Geneviève de Mathan, Jérôme Moreau, Laure-Hélène Sacco, Raphaël Spina et Joseph Thirouin. Sans oublier ma moitié, qui n'a pas fait les choses à demi, et pas seulement pour venir à bout de Zotero.

Sommaire

NOTE	13
ACCORDAGE	14
INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE : INSTRUMENT SAVANT OU POPULAIRE ? DIVERSITÉ ET ÉVOLUTION DES PRATIQUES	33
Chapitre 1 : Importance de la pratique populaire	39
1. Tentative de définition	39
1.1. Qu'est-ce que la guitare populaire ?	39
1.2. La famille des guitares populaires	44
2. Contextes d'utilisation	49
2.1. Festivités traditionnelles	50
2.1.1. Fêtes profanes	50
2.1.1.1. Férias	50
2.1.1.2. En allant aux arènes	60
2.1.2. Carnaval et fêtes religieuses	62
2.1.2.1. Carnaval	62
2.1.2.2. Religiosité populaire	69
2.2. <i>Estudiantinas</i>	77
2.3. Voyages et errance	87
2.3.1. Villégiature	88
2.3.2. Militaires	93
2.3.3. Saltimbanques et mendiants	105
Chapitre 2 : Spécialisation des guitares classique et flamenca	119
1. Évolution parallèle	120
1.1. Définition de la « musique classique »	121
1.2. Définition du flamenco	124

1.3.	Éclectisme musical	126
1.3.1.	Sources populaires de la guitare flamenca	130
1.3.2.	Sources populaires et flamencas de la guitare classique	134
1.3.3.	Influence de la guitare classique sur la guitare flamenca	135
1.4.	Conclusion : deux guitares de plus en plus « savantes » ?	142
2.	Renouveau de la guitare classique	145
2.1.	Facture moderne	145
2.2.	Francisco Tárrega, virtuose	147
2.3.	Accroissement du répertoire	151
2.4.	Andrés Segovia et la guitare moderne	159
2.4.1.	Pour un art noble	160
2.4.2.	L'instrument-orchestre	162
2.4.3.	Vers un nouveau répertoire	166
3.	Essor du <i>toque</i> flamenco	172
3.1.	Spécificités de l'accompagnement	173
3.1.1.	Organologie	173
3.1.2.	Rôle du <i>tocaor</i>	175
3.1.3.	Un jeu complexe	177
3.2.	Parcours des <i>tocaors</i>	180
3.3.	Une progression paradoxale	188

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE LA RÉCEPTION197

DEUXIÈME PARTIE : REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES205

Chapitre 3 : Dans la littérature en prose 211

1.	Fonction sociale de la guitare	215
2.	Fonction dans l'intrigue	225
3.	Fonction dans l'enchâssement du récit	230

Chapitre 4 : D'un *topos* poétique à une métonymie du poème 237

1.	La guitare, thème poétique	238
2.	Personnification	250
3.	Métonymie	261

Chapitre 5 : Dans la peinture 271

1.	Notes de clarté chez Sorolla	273
2.	Sombre silence chez Romero de Torres	281
2.1.	Lien avec la pratique	283

2.2.	Réutilisation de types et permanence des stéréotypes	287
2.3.	Vision archétypale et symbolique.....	288
TROISIÈME PARTIE : LA GUITARE APPLAUDIE		301
Chapitre 6 : Popularité de la guitare populaire		305
1.	Un succès non exclusif.....	305
2.	Triomphe auprès des étrangers.....	314
Chapitre 7 : Un soliste de plus en plus fascinant		321
1.	Similitudes avec la guitare populaire	321
2.	Réception spécifique de la guitare classique	329
3.	Évolution de la réception	334
Chapitre 8 : Voix(es) pour acclamer la guitare flamenca		351
1.	L'instrument d'un genre au goût du jour	351
2.	Éloges ponctuels dans la presse	356
3.	Le regard des autres artistes	367
QUATRIÈME PARTIE : LA GUITARE JUGÉE « BARBARE ».....		391
Chapitre 9 : Doctes mépris		395
1.	Exclue du patrimoine	395
1.1.	Un folklore peu reconnu	396
1.2.	L'absente de tout musée	399
2.	Silence des compositeurs	402
3.	Enseignement lacunaire	413
3.1.	Dans les conservatoires	413
3.2.	Dans l'enseignement général.....	420
Chapitre 10 : Les misérables		433
1.	Mendiants aveugles.....	435
2.	Vol de guitare, vol à la guitare	446
3.	Notes de sang	453
3.1.	Mobile inattendu.....	455
3.2.	Des individus dangereux... et en danger	462
3.3.	Pratiques populaires stigmatisées	471
Chapitre 11 : Manifestation de la décadence « flamenquiste »		481
1.	Des arts « dégénérés ».....	485

1.1.	Accords et à cris	485
1.2.	Complice d'une danse lascive	490
2.	Emblème macabre	494

CINQUIÈME PARTIE : LA GUITARE, INSTRUMENT NATIONAL ? AMBIGUÏTÉS ET PARADOXES515

Chapitre 12 : Un cliché assumé..... 527

1.	Andalousisme.....	527
1.1.	Dans la presse sévillane	529
1.2.	Dans la presse madrilène	533
1.3.	Andalousisme historique et <i>costumbrismo</i>	536
2.	Signe du patriotisme espagnol	547
2.1.	Objet de glorification de la patrie	548
2.2.	L'accessoire du combattant	552
2.3.	La tradition comme marque de distinction	559
3.	Au service d'autres identités	563
3.1.	Accompagnement des chants catalans et basques	564
3.2.	La fête aragonaise.....	568
3.3.	Ibérisme et panaméricanisme	572

Chapitre 13 : Dénonciation de l'espagnolade 583

1.	Contre un stéréotype imposé de l'étranger.....	583
2.	Régionalisme.....	590
3.	Modernité VS tradition	595
4.	Élites contre conservatisme : le cas de la <i>zarzuela</i>	600

Chapitre 14 : Un symbole paradoxal de la communauté nationale 611

1.	Symbole contradictoire	612
1.1.	Peuple riant, peuple souffrant	613
1.2.	Peuple mourant, peuple violent	616
2.	Symbole problématique	623
2.1.	Amalgame territorial	624
2.2.	Carence institutionnelle	629
3.	Symbole insignifiant ?	636
3.1.	Caractéristique objective : l'associationnisme.....	638
3.2.	Caractéristique subjective : une émotion commune	641

CODA.....647

BIBLIOGRAPHIE ET ANNEXES : VOLUME 2.....	657
Table du volume 2.....	659
Bibliographie.....	661
Sources primaires	661
Corpus.....	661
Journaux madrilènes et andalous	661
Mémoires, témoignages, correspondance	662
Documents administratifs et législatifs	663
Partitions	663
Autres sources primaires.....	664
Sources secondaires	667
Ouvrages généraux	667
Identité nationale	668
Espagne et identité espagnole	669
Madrid et Andalousie.....	675
Presse et littérature.....	676
Beaux-arts	679
Musique	681
Ouvrages généraux.....	681
Ouvrages sur la guitare	686
Discographie et filmographie.....	687
Divers.....	688
 ANNEXES	 689
Annexe 1 : Biographie des guitaristes espagnols	691
Annexe 2 : Glossaire	701
Annexe 3 : Poème de Luis de Ansorena, « La guitare »	719
Annexe 4 : Programme de concert	723
Annexe 5 : Tableau « La guitare du crime »	725
Annexe 6 : Partitions.....	726
Annexe 7 : Catalogue d'images.....	731

Note

La similitude du titre de cette thèse avec la traduction française de *Sweet and Lowdown*, documentaire fictif écrit et réalisé par Woody Allen en 1999, est une heureuse coïncidence¹. Celui-ci met en scène la vie du deuxième plus grand guitariste de jazz après le célèbre Django Reinhardt (1910-1953), dans les années 1930.

¹ Woody Allen, « Accords et désaccords (Sweet and Lowdown) », Vidéo, Sony Pictures Classics, 1999, 1h31.

Accordage

Quelques précisions sont nécessaires pour lire aisément la thèse qui va suivre :

Les mots signalés par un astérisque* à leur première occurrence sont définis dans le glossaire. Voir Annexe 2 : Glossaire.

Les biographies des guitaristes madrilènes et andalous de notre période d'étude sont rassemblées en annexe. La première mention du nom du guitariste est suivie d'un dièse[#] pour renvoyer à l'

Annexe 1 : Biographie des guitaristes espagnols.

L'iconographie est rassemblée dans un catalogue à part. Voir Annexe 7 : Catalogue d'images. Le renvoi aux images a lieu quand cela est nécessaire dans le corps du texte, avec la mention [Cat. X], X correspondant à la numérotation au sein de cette annexe.

Pour tous les articles de presse consultables via Internet dans des hémérothèques informatisées, le numéro de page indiqué correspond à celui de la page numérisée, en commençant par la première page de chaque exemplaire. Cette numérotation ne correspond pas à celle prévue initialement par les revues ou journaux qui, à l'époque de leur parution, étaient pour la plupart numérotés en continu sur une année. Aujourd'hui, la presse numérisée n'est généralement plus consultable que *via* Internet. Nous avons donc privilégié une numérotation qui est plus adaptée à ce mode de consultation.

Les textes cités en espagnol dans les notes de bas de page sont maintenus avec leur graphie originale, en incluant par exemple les accents grammaticaux en vigueur au XIX^e siècle, les régionalismes, la ponctuation et les italiques présents dans le document original. Les accents superflus ou manquants ont également été maintenus.

Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de cette thèse.

Enfin, pour que le texte soit cohérente et plus facile à lire, nous adoptons le présent pour la période allant de 1883 à 1922, le passé pour ce qui précède et le futur pour ce qui suit.

Introduction

Une réflexion sur la place de la guitare dans l'identité nationale en Espagne à la charnière entre les XIX^e et XX^e siècles peut sans doute surprendre au premier abord. L'expression « guitare espagnole » est communément utilisée en Europe depuis le XVI^e siècle et renvoie par conséquent dans notre imaginaire à une association mentale qui ne fait aucun doute² : la guitare est spontanément associée à l'Espagne. Cette expression est donc devenue un cliché, dont il semble impossible de se défaire, et qui n'a pas besoin de fondement scientifique pour persister. Comme le rappellent Marie Franco et Miguel Olmos :

La pensée stéréotypée, celle du lieu commun, est une manière d'appréhender le réel dont le résultat est à la fois la dédialectisation et la réification de ce réel. Derrière, nous avons encore une perception essentialiste, et la volonté d'élaborer / retrouver un monde immuable, de plaquer sur la diversité du monde humain et social, l'uniformité répétitive de l'organique, par la classification et, de fait, la répertorisation³.

Parce qu'elle est ancrée en nous, cette expression acquiert la force et la faiblesse d'un stéréotype, aussi solide qu'il manque de souplesse⁴. Il ne peut pas refléter l'évolution d'un instrument de musique, dont la facture, le mode de jeu et le répertoire se sont transformés et enrichis au fil du temps et qui est aujourd'hui devenu incontournable dans de nombreux genres musicaux du monde entier. L'expression « guitare espagnole » est particulièrement problématique si l'on emploie l'adjectif dans son sens fort, pour signifier que l'instrument est caractéristique de l'Espagne, en l'envisageant comme un signe d'identité. Cette formule est alors paradoxale car toute identité – et l'identité collective ne fait pas exception – est amenée à se modifier : elle est un

² Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra: historia, géneros musicales, guitarristas*, Madrid, Editorial Raíces, 2001, p. 13.

³ Marie Franco et Miguel Olmos, « Lieux communs : histoire et problématiques », in Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines – Université Paris 8 (éd.), *Pandora, revue d'études hispaniques*, 2001, p. 21.

⁴ En lien avec son sens propre, qui correspond à un procédé de reproduction dans le domaine de l'imprimerie, le stéréotype est défini, au sens figuré, comme « acte ou pensée qui se répète immuablement, modèle fixe dans lequel se coulent des manières de penser ou de faire. Dans le domaine de l'esthétique, le stéréotype, solidification de ce qui fut l'effet d'un flux créateur, n'est plus que la répétition vide, sans fin et sans qualité, de formules inventées ailleurs, dévaluées par leur duplication quasi mécanique. », Denys Riout, « Stéréotype », in Étienne Souriau, Anne Souriau (éds.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3^e éd., p. 1386-1387.

processus de redéfinition et de réajustement permanents⁵. Il serait donc contradictoire qu'une image figée puisse être représentatrice d'une identité nationale, par essence en transformation.

Une deuxième interrogation légitime consisterait à se demander en quoi un instrument de musique pourrait influencer d'une quelconque manière sur l'identité nationale. Dans l'absolu, le concept d'« instrument national », un instrument que s'approprierait une nation dans son ensemble et qu'elle érigerait en symbole communautaire, est loin d'être une évidence. Certes, les identités nationales, qui sont issues du même modèle en Europe, sont toutes formées d'un « riche legs de souvenirs » pour reprendre l'expression d'Ernest Renan lors de sa conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882, c'est-à-dire d'un « héritage symbolique ou matériel »⁶. Le processus de « formation identitaire a consisté à déterminer le patrimoine de chaque nation et à en diffuser le culte » : comme l'explique Anne-Marie Thiesse, ce patrimoine a fait l'objet d'un inventaire et même d'une invention : c'est-à-dire qu'il a fait l'objet d'une élaboration, prenant la forme d'une liste identitaire, généralement composée d'une langue, de monuments culturels, de paysages typiques, d'une mentalité particulière, d'identifications pittoresques ou encore d'un folklore⁷. Cette liste a permis d'élaborer des identités différentes selon un même processus. La guitare a-t-elle joué un rôle dans la construction identitaire en Espagne ?

À la suite de Pierre Nora, des historiens ont cherché à mettre en lumière et à explorer une partie des « lieux de mémoire » qui constituent la « mémoire nationale » dans différents pays d'Europe⁸. Pour la France, ont été retenus des éléments relevant de l'héritage comme les chancelleries et les monastères, des parties du territoire comme la « mémoire-frontière » de l'Alsace, des textes juridiques comme le Code civil, ou encore des objets du patrimoine comme les musées de province⁹. Pour l'Allemagne, des historiens ont repéré des « lieux » aussi diversifiés que « Napoléon », « Weimar », « le casque à pointe », le « calme et l'ordre », les « contes de Grimm »

⁵ « No hay que entender las identidades como una construcción totalmente nueva, definitivamente inventada, sino como una reorganización de ciertos elementos, predominantemente culturales, heredados del pasado y de la percepción de las necesidades que en cada momento se presentan [...]. No se inventan las identidades colectivas de la nada, sino que se necesitan materiales para su construcción. Cosa distinta es cómo se combinan esos materiales, a cuál se le da la prioridad, y para qué se elaboran de una determinada manera. », Iñaki Iriarte López, « Identidad », in *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 647.

⁶ Pour Ernest Renan, une nation est formée de deux éléments : l'une dans le passé, la possession de ce « riche legs de souvenirs » et l'autre, dans le présent, est le « constement actuel, le désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis ». Voir Ernest Renan, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Condé-Sur-Noireau, Kontre Kulture, 2012, p. 28. Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, p. 11-12.

⁷ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, op. cit., p. 12-14.

⁸ Pierre Nora définit les lieux de mémoire comme « tous les éléments qui commandent l'économie du passé dans le présent ». Il « ne sont pas ce dont on se souvient mais là où la mémoire travaille ; non la tradition elle-même mais son laboratoire ». Ils forment « notre héritage collectif, qui tire sa justification la plus vraie de l'émotion qu'éveille encore en chacun d'entre nous un reste d'identification vécue à ces symboles à demi effacés ». Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 1, p. VIII-XII.

⁹ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, 6 vol.

ou encore « Johann Sebastian Bach »¹⁰. Pour l'Italie, les *luoghi* rassemblés par Mario Isnenghi, qui part du postulat qu'il existe bien le « sentiment d'un nous » dans l'imaginaire italien récent, sont ancrés dans l'histoire contemporaine, à partir de l'Unité italienne : ces lieux sont aussi divers que « les “pays” d'Italie », « la place italienne », « la lutte et la fête », « le cinéma », « la mafia », « la fanfare municipale », « Garibaldi », « Mussolini » ou « les papes »¹¹. En dépit de cette diversité, qui témoigne des différentes histoires politique, sociale et culturelle de ces pays, aucun instrument de musique n'est jamais étudié spécifiquement.

En Espagne, la notion a été introduite par Josefina Cuesta et Eduardo González Calleja a récemment entrepris d'éclairer certains concepts comme la mémoire et le souvenir, dans le but de mettre à jour les liens dialectiques entre histoire et mémoire¹². Comme en Italie ou en Allemagne, la question s'est posée, pour l'Espagne, de la possibilité même d'appliquer la technique mise en œuvre par Pierre Nora à un pays moins centralisé que la France. Les études réunies par Marie-Claude Chaput et Jacques Maurice rassemblent des réflexions sur les liens entre histoire et mémoire dans des autobiographies littéraires, dans le roman contemporain ou encore dans le cinéma¹³. L'ouvrage de Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen*, présente aussi des similitudes avec une telle démarche. En adoptant la perspective de l'histoire culturelle, l'auteur étudie les images dans lesquelles les Espagnols sont susceptibles de retrouver quelque chose d'eux-mêmes, une reconnaissance qui peut d'ailleurs faire l'objet d'une « brusque adhésion »¹⁴. Ceci le conduit à examiner au sein d'« une réalité toujours polysémique »¹⁵ des objets symboliques comme les drapeaux ou différents types de chants patriotiques – airs de *zarzuela** ou chansons, par exemple. La guitare est donc indirectement concernée puisqu'elle peut accompagner un tel répertoire mais elle ne fait pas l'objet d'une étude spécifique en tant que lieu de mémoire.

De fait, selon la définition de Pierre Nora, ces lieux de mémoire « sont d'abord des restes », « mi-officiels et institutionnels, mi-affectifs et sentimentaux ; lieux d'unanimité sans unanimisme qui n'expriment plus ni conviction militante ni participation passionnée, mais où palpète encore

¹⁰ Étienne François et Hagen Schulwe, *Mémoires allemandes*, Évreux, Gallimard, 2007, 796 p.

¹¹ Mario Isnenghi (éd.), *L'Italie par elle-même : lieux de mémoire italiens de 1848 à nos jours*, Paris, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2006, 2^e, p. 22-23.

¹² Josefina Cuesta Bustillo (éd.), *Memoria e historia, Ayer*, Madrid, Marcial Pons, 1998, vol. 32, 246 p.. Eduardo González Calleja, *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Catarata, 2013, 207 p.

¹³ Marie-Claude Chaput, « Avant-propos », in Marie-Claude Chaput, Jacques Maurice, *Histoire et mémoire*, Paris, Université Paris X - Nanterre, 2001, p. 6.

¹⁴ « La historia [...] procede más bien por convulsiones y envites, provocados por la brusca adhesión de los hombres a unas imágenes en las que, en un momento dado, reconocen algo de sí mismo », Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen*, Madrid, Grupo Santillana Ediciones, 1999, p. 17-18.

¹⁵ « una realidad siempre polisémica », *Ibidem*, p. 18.

quelque chose d'une vie symbolique »¹⁶. Quelle pourrait donc être la place de la guitare ? Elle répond en partie à cette définition, dans la mesure où elle suscite un attachement affectif et sentimental et parce qu'on peut voir en elle un objet hautement symbolique, même si son rapport aux institutions pose problème, comme nous allons le montrer. Elle n'est pourtant pas « un reste » à proprement parler, puisqu'elle demeure une pratique bien vivante qu'on peut encore observer aujourd'hui. Malgré cela, l'expression « instrument national » est utilisée de façon récurrente pour désigner la guitare dans les sources espagnoles à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁷. L'objet de notre réflexion est donc de chercher ce que recouvre une telle expression, selon l'acception que lui donnent les locuteurs, précisément pendant une période où l'identité nationale fait débat. Il nous faudra en particulier réfléchir sur les différentes significations du concept de « nation » et sur le sens d'un instrument étrangement qualifié de « national »¹⁸.

Enfin, la perspective adoptée, depuis l'intérieur, est le troisième point susceptible d'étonner les lecteurs : pourquoi s'interroger sur le point de vue des Espagnols, à Madrid et en Andalousie, alors que l'identité se forge au contact de l'autre, de l'étranger, ce qui est particulièrement vrai pour le cas de l'Espagne, comme le rappellent Serge Salaün et Jean-René Aymes ?

Pour se reconnaître lui-même, l'Espagnol a besoin des miroirs qui se tendent hors des frontières. Qu'il s'agisse de tentatives d'assimilation ou de manifestations de rejet brutal, de progrès ou de tradition, pour s'en réclamer ou pour le vouer aux gémonies, la référence à l'« étranger » est constante tout au long de l'époque contemporaine, surtout aux périodes charnières, aux périodes de mutation décisives de l'histoire espagnole¹⁹.

La question de l'identité nationale implique de réfléchir au rapport à l'autre et à l'Europe, mais aussi à des représentations émanant d'une culture interne. Elle se nourrit donc d'un double courant, à la fois extérieur et intérieur. En invitant à repenser les stéréotypes que nous avons nous-mêmes sur la guitare et sur l'identité espagnole, ce travail se centre sur la spécificité et la diversité des regards des Espagnols sur leur propre identité, en particulier au moment de la crise de la fin du XIX^e siècle, lorsque la conscience nationale est la plus tourmentée et la plus conflictuelle.

¹⁶ Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, op. cit., p. XXIV-XXV.

¹⁷ L'expression « instrumento nacional » est employée à plusieurs années d'intervalle dans différents périodiques. Nous analyserons les articles concernés en temps voulu. Entre autres exemples, on peut déjà se référer à : José Fernández Bremón, « Último concierto del Círculo de Bellas Artes », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mars 1883, Abelardo de Carlos, p. 2. [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 janvier 1884, p. 1. Rogelio Villar, « Andrés Segovia », in *Voluntad*, Madrid, 1^{er} février 1920, p. 18.

¹⁸ C'est l'objet de la cinquième partie de cette étude.

¹⁹ Jean-René Aymes et Serge Salaün, « Présentation : les Espagnols devant le miroir », in Jean-René Aymes, Serge Salaün (éds.), *Être Espagnol*, [Paris], Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 8.

Cette question, qui s'est imposée à la lecture d'articles de presse, acquiert toute sa pertinence à partir des années 1880, et plus précisément en 1883, au croisement de changements sociaux et culturels significatifs. Les premières années de la Restauration sont marquées par de fortes restrictions de la presse, alors même que l'article 13 de la Constitution de 1876 était censé instaurer la liberté d'expression²⁰. Celle-ci ne commence à devenir réalité qu'avec l'arrivée au pouvoir des libéraux en février 1881, qui réautorisent la publication d'un certain nombre de journaux. La liberté de la presse est alors régulée par la loi Gullón, « *Ley de Policía de Imprenta* », promulguée le 26 juillet 1883, qui marque un tournant fondamental en supprimant cette demande d'autorisation préalable et en soumettant les délits commis par la presse au Code pénal et à la juridiction ordinaire²¹. Cette nouvelle loi entraîne l'augmentation des publications de toutes sortes, dont certaines sont très éphémères et à faible tirage, mais dont d'autres sont plus pérennes et connaissent une grande diffusion. À partir de sa promulgation, le principe de liberté s'avère solidement établi, même si son application reste parfois insatisfaisante²². Cette loi reste en vigueur jusqu'à la Guerre civile, avec cependant une interruption entre 1923 et 1930, pendant la dictature du général Miguel Primo de Rivera (1870-1930)²³, ce qui justifie que notre étude s'étende jusqu'au début des années 1920.

Cette loi produit un résultat bénéfique pour la presse puisqu'elle rend possible le brillant journalisme qui commence dans ces dernières années du siècle et qui perdure jusqu'à la Guerre civile. Aussi la presse espagnole entre-t-elle à ce moment-là dans l'« âge d'or » que connaît l'ensemble du journalisme occidental à la fin du XIX^e siècle : moins politique et moins idéologique que la presse du début du siècle, elle est plus informative, moins passionnée et plus indépendante. Les journaux sont publiés au sein de véritables entreprises éditoriales. Ils se composent désormais de rubriques précises, organisées et hiérarchisées. Grâce aux grands tirages, la presse est, en outre,

²⁰ Entre décembre 1874 et janvier 1879, une série de décrets imposait de solliciter une demande au gouvernement autorisant l'impression, licence qui fut ensuite remplacée par un subside industriel élevé. Par ces décrets, il était interdit d'attaquer directement ou indirectement le système et en cas de délit, des sanctions établies par des tribunaux spéciaux étaient prévues, pouvant aboutir à la suspension des périodiques. María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos del periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007, p. 128.

²¹ Pío Gullón, « Ley de Policía de Imprenta: Ley Gullón », 26 juillet 1883. María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 128.

²² L'anarchisme et les nationalismes, à la fin du siècle, conduisent à prendre des mesures pour réprimer ces mouvements ; en 1906, la loi des Juridictions « *Ley de Jurisdicciones* » suppose une nouvelle limitation. María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 128-129.

²³ En raison de la crise multiforme que l'Espagne connaît et qui se caractérise par une forte instabilité ministérielle et des attentats anarchistes, Miguel Primo de Rivera réalise à Barcelone un coup d'État le 13 septembre 1923 contre le gouvernement de Madrid. Il publie un manifeste revêtant la forme d'un *pronunciamiento* classique, où il déclare vouloir sauver le pays des « politiciens professionnels » et proclame la déchéance des Cortès et du gouvernement. Le Roi refuse de réunir les Cortès comme le lui demande le président du Conseil. Ce refus scelle la fin du régime parlementaire. Le gouvernement démissionne le 15 septembre. Le même jour, Alphonse XIII confie au général Primo de Rivera le soin d'en constituer un nouveau, avec les pleins pouvoirs.

destinée à une majorité de la population, alors qu'au début du siècle elle était réservée à une élite restreinte²⁴. Certes, la répercussion de ces sources doit être nuancée en raison du fort taux d'analphabétisme qui touche encore l'Espagne : en 1860, il est de 75,5% et se maintient encore à 68% en 1887²⁵. Le nombre réduit de tirages en Espagne, par comparaison avec le reste de l'Europe, s'explique en grande partie par le nombre limité de lecteurs. La presse possède néanmoins une grande influence et une pénétration sociale conséquente, grâce aux lectures collectives des journaux, très répandues parmi les classes populaires, ouvrières et paysannes²⁶. C'est pourquoi la presse permet de connaître en grande partie l'« opinion publique » qui, bien que difficile à définir, peut être entendue comme une « force sociale diffuse susceptible d'exercer plus d'influence que de pouvoir »²⁷. La presse reflète du moins l'opinion ou même les opinions de ceux qui écrivent ou qui lisent les journaux : les partis politiques, les organisations ouvrières, les groupes de pression, tous ceux qui veulent emporter l'adhésion des Espagnols doivent passer par la presse qui, de son côté, amplifie les voix qui résonnent au parlement et dans les conférences²⁸. Aussi peut-elle être considérée comme une transcription intéressante du point de vue des rédacteurs, des collaborateurs, des lecteurs et / ou des auditeurs de ces journaux, qui sont ainsi informés, « formés » ou qui influencent les informations contenues dans ces derniers.

En outre, le début de cette période s'imposait pour des raisons musicales, en lien avec l'histoire des pratiques de la guitare. La guitare classique – terme que nous définissons plus précisément au chapitre deux – connaît une renaissance, notamment à partir des concerts et des compositions du virtuose Francisco Tárrega[#] (1852-1909). Ce renouveau est lié à l'amélioration de la facture de l'instrument, réalisée par le luthier d'Almería Antonio de Torres (1817-1892), dans les années 1850-1860. Celui-ci est à l'origine de la guitare moderne, encore utilisée aujourd'hui. Les années 1880 correspondent également à ce que José Blas Vega appelle l'« âge d'or » des *cafés cantantes** à Séville, qui sont les lieux où la guitare flamenca est jouée en public²⁹. Ceux-ci se développent

²⁴ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla, Fund. Blas Infante, 1991, p. 183. María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 129. *Periodismo y costumbrismo en el siglo XIX*, selección, estudio y notas por José Manuel Pérez Carrera, Madrid, Santillana, 1996, consulté le 8 mars 2013, p. 137.

²⁵ *Periodismo y costumbrismo...*, *op. cit.*, p. 128.

²⁶ *Ibidem*, p. 133. María Cruz Seoane, *Oratoria y periodismo en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, p. 11.

²⁷ « Fuerza social difusa susceptible de ejercer más influencia que poder », comme le précise le *Diccionario político y social del siglo XIX español*. L'expression est définie dans le *Diccionario de la Real Academia Española* depuis l'édition de 1925 comme « sentir o estimación en que coincide la generalidad de personas acerca de asuntos determinados », même si depuis le milieu du XIX^e siècle, il est apparu de plus en plus clairement que l'opinion publique n'était pas une mais multiple et que l'enjeu était précisément de la convaincre et d'emporter son adhésion. Dans les polémiques qui suivent la crise de 1898, s'impose l'idée qu'il faut mobiliser l'opinion. Voir Javier Fernández Sebastián, « Opinión pública », in *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 477-486. « Opinión pública », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1925.

²⁸ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 130-131.

²⁹ José Blas Vega, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Ed. Cinterco, 1987, p. 33 et suivantes.

d'abord dans les villes d'Andalousie, puis à Madrid et dans les grandes villes espagnoles. La guitare se trouve ainsi intégrée à la nouvelle consommation de masse et à l'industrie du spectacle *via* le flamenco, dans les *cafés cantantes* mais aussi dans d'autres spectacles – dont beaucoup incluent des éléments de flamenco ou des chansons imprégnées du flamenco à la mode, un répertoire dit « flamenquisé* ». Les années 1880 correspondent donc respectivement à la renaissance et au développement public de ces deux types de guitares.

Enfin, la question de la place de l'instrument dans l'identité nationale se pose de façon accrue à partir de cette décennie, alors qu'émerge en Espagne, comme dans le reste de l'Europe, des expressions de régionalisme, voire des nationalismes, notamment au Pays basque et en Catalogne. Comme le rappelle Juan Pablo Fusi, certes, ce régionalisme ne provoque généralement pas de tensions politiques, soit parce qu'il n'a pas de traduction politique, soit parce qu'il s'agit d'un régionalisme apolitique qui, loin de s'opposer à l'idée d'Espagne, lui est au contraire favorable. Il n'en est pas moins vrai qu'une conscience régionale ancienne existe dans de nombreuses régions espagnoles et qu'un sentiment régional imprègne fortement la façon dont beaucoup d'Espagnols perçoivent alors leur condition nationale³⁰.

Dès lors, le point de vue des Espagnols étant fortement influencé par leur région d'origine et leur lieu de vie, il s'imposait de travailler sur deux zones géographiques en parallèle. Il nous semblait d'abord fondamental de travailler sur Madrid, pour deux raisons essentielles. Du point de vue de la pratique guitaristique, la capitale, centre administratif et politique de l'Espagne, reliée au reste du pays par les transports, notamment par le réseau de chemin de fer, attire les artistes et le public. Elle est un lieu de passage obligé pour les artistes qui veulent se faire connaître. Elle bénéficie donc d'un certain dynamisme culturel, même si elle est moins connectée à l'Europe que Barcelone. Pendant la période étudiée, le visage de la ville se modifie : l'ensemble de l'Espagne est marqué par un développement démographique et par l'exode rural, de sorte que la population madrilène augmente, en particulier la population ouvrière, avec une prolétarisation croissante. La ville se transforme aussi lentement : le centre prend l'apparence d'une ville moderne, grâce à l'élargissement des rues et à la construction de nouveaux édifices³¹. De plus, Madrid a été tout au long du XIX^e siècle le principal lieu d'édition et de distribution en Espagne. À la différence de Barcelone qui a également été un centre important d'édition mais dont la diffusion a souvent été

³⁰ Juan Pablo Fusi, *Espagne. Nations, nationalités et nationalismes des Rois Catholiques à la Monarchie Constitutionnelle*, trad. Denis Rodrigues, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, p. 149-164.

³¹ Raymond Carr, *España (1808-1975)*, trad. Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini et Gabriela Ostberg, Barcelona, Ariel, 1992 [1969], p. 398.

limitée à la Catalogne et aux Baléares, les grands journaux madrilènes ont pu être diffusés dans l'ensemble de la Péninsule³². Une grande partie de la presse éditée à Madrid possède une portée nationale : en 1918, sur les 233 quotidiens espagnols, publiés à raison de 1 600 000 exemplaires au total, trente-deux sont madrilènes, avec 656 000 exemplaires. Madrid possède alors 600 000 habitants et le reste de sa province est peu peuplé, de sorte que deux tiers des exemplaires sont destinés à d'autres provinces³³.

L'Andalousie, quant à elle, nous intéresse en raison des spécificités du développement de la pratique de la guitare. Elle est le berceau d'un grand nombre de virtuoses, dont Andrés Segovia[#] (1893-1987), guitariste classique ayant marqué l'ensemble du XX^e siècle ; elle est aussi le lieu où émerge et se développe le flamenco. L'Andalousie occupe en outre une place particulière dans l'imaginaire : exerçant un attrait particulièrement fort auprès des étrangers, elle a, en réaction, développé dès le XVIII^e siècle une personnalité forte, qui s'est figée au XIX^e siècle sous la forme de types, renforcés par l'image qu'en ont donnée les étrangers³⁴. Ceci a donné lieu à l'« andalousisme », phénomène idéologique et esthétique qui consiste à identifier ce qui est andalou, conservateur et traditionnel à ce qui est « authentiquement espagnol »³⁵. Des images telles que le bandit, la gitane ou le torero se répandent et se fixent dans l'imaginaire sous la forme de stéréotypes. Pourtant, l'Andalousie, formée de huit provinces, est une région diversifiée avec des villes-capitales de taille moyenne comme Séville, Grenade ou Cadix, mais aussi des zones rurales. C'est surtout une région sinistrée, qui traverse épisodiquement des périodes de crises, réveillées par la misère et la soif de la terre. Elle connaît notamment une dépression économique dans le dernier tiers du XIX^e siècle, avec une crise agraire liée au problème du « *latifundio* » : les grands domaines ne sont pas exploités de façon efficace et la paysannerie est insatisfaite³⁶. Le problème est à la fois économique et social puisque comme dans le reste de l'Espagne, la natalité est forte, de sorte que la région est marquée à la fois par la surpopulation, le chômage, la misère et la sous-alimentation³⁷. Les paysans commencent à émigrer vers les villes, puis à l'étranger, vers le nord de l'Afrique ou l'Amérique du Sud³⁸. L'immense prolétariat rural et analphabète est le foyer central de dures agitations sociales. Il n'est pas défendu par les deux grands partis libéral et conservateur, qui alternent au pouvoir et défendent les classes dominantes. En effet, le caciquisme* assure la

³² *Periodismo y costumbrismo...*, *op. cit.*, p. 132.

³³ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 168.

³⁴ Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », in Joaquín Álvarez Barrientos, Alberto Romero Ferrer, *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 11-18.

³⁵ *Ibidem*, p. 17-18.

³⁶ Lacomba, Juan Antonio, *Historia contemporánea de Andalucía de 1800 a la actualidad*, [S. l.], Almuzara, 2006, p. 82.

³⁷ Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1947], p. 64.

³⁸ Lacomba, Juan Antonio, *Historia contemporánea...*, *op. cit.*, p. 89.

prédominance de l'oligarchie ; les conservateurs défendent la bourgeoisie agraire hégémonique et les libéraux, la bourgeoisie urbaine industrielle³⁹. Cette situation conflictuelle explique la forte implantation du fédéralisme en Andalousie : en 1883, les fédéralistes élaborent la Constitution d'Antequera, qui prévoit l'autonomie du pouvoir municipal en même temps qu'un système d'autonomie du pouvoir andalou, dans le but de créer une Fédération Andalouse⁴⁰. Le projet n'aboutit pas mais cette ligne régionaliste est maintenue, de façon plus ou moins explicite, par des groupes d'intellectuels orientés vers des études folkloriques, anthropologiques et sociologiques dont nous serons amenés à analyser l'importance. Avec eux, le thème régional est ouvert à la fois sur le plan politique et culturel. Dans le premier tiers du XX^e siècle, une dimension socio-économique est ajoutée à ces réflexions par Blas Infante et les « andalousistes », qui assument pleinement les contenus de la Constitution d'Antequera. Avec la Première Guerre mondiale, l'ensemble de l'Espagne connaît une nouvelle prospérité mais celle-ci, qui atteint les villes d'Andalousie comme Séville, ne parvient pas jusqu'au prolétariat agricole : les paysans sont alors facilement conquis par l'anarchisme, qui les fait rêver d'une justice sociale⁴¹. Ceci explique la renaissance dans le Sud, vers 1917, d'une très vive agitation sociale agraire⁴².

Les inégalités de développement économique en Espagne donnent un relief particulier à notre questionnement, en fonction de la conception que Madrilènes et Andalous ont de leur identité nationale. Le débat sur l'identité nationale s'intensifie à des moments-clefs de notre période d'étude, en particulier à la suite de la guerre d'indépendance de Cuba, entre 1895 et 1898. La fin de l'empire espagnol provoque une grave crise de conscience chez les intellectuels, alors que l'Espagne perd définitivement son prestige international. Les intellectuels qu'on a ensuite rassemblés sous l'appellation de la « Génération de 98 » entreprennent de redéfinir l'identité espagnole à ce moment-là, en prônant à la fois un retour vers la Castille, conçue comme le creuset de l'Espagne, et une ouverture vers l'Europe⁴³.

³⁹ *Ibidem*, p. 91-95.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁴¹ Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 402-403.

⁴² Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 65.

⁴³ L'expression « Génération de 98 » est employée pour la première fois en 1913 par l'écrivain Azorín (1873-1967). Voir Jean-René Aymes et Serge Salaün, *Le Métissage culturel en Espagne*, [Paris], Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 179. « Animés d'un patriotisme qu'ils opposent au chauvinisme des politiciens, les hommes de 98 veulent refaire d'un même mouvement le corps et l'âme de l'Espagne et, pour cela, ils s'attachent à redécouvrir ses profondeurs. C'est Unamuno qui a poussé le plus loin ce travail de ressourcement dans les cinq essais qu'il a publiés en 1895 sous le titre *Autour de la notion de "casticismo"* – *En torno al casticismo* –, ce que Marcel Bataillon traduit, en 1925 par *L'Essence de l'Espagne*. Cette essence, Unamuno la cherche en Castille. C'est un point commun aux auteurs de la génération de 1898. Ce sont des provinciaux qui, tous, considèrent la Castille comme le creuset de l'Espagne. Par réaction contre la vogue de l'Andalousie, qui remonte à la fin du XVIII^e siècle, ils se tournent vers la Castille pour y

Le tournant de la première décennie du XX^e siècle est marqué par des bouleversements sociaux et par des revers militaires qui secouent durement l'Espagne : après le désastre du Barranco del Lobo, dans le Rif, qui contraint le pays à s'engager durablement dans une coûteuse guerre coloniale au Maroc, la Semaine Tragique de Barcelone en 1909 aggrave la fracture qui divise la société et installe le régime dans une crise de légitimité dont il ne sortira plus⁴⁴. Face à l'absence d'alliance stratégique solide en Europe, qui explique en partie la neutralité militaire de l'Espagne pendant la Première Guerre mondiale, certains penseurs libéraux et une grande partie de la droite se replient sur une vision magnifiée de l'Espagne et de sa mission historique dans le monde⁴⁵. Engagés dans une campagne d'affirmation nationale, nombre d'historiens et d'intellectuels livrent une bataille contre la « légende noire » de l'Espagne : dans ce débat, la guitare n'est pas appréciée de façon uniforme ni homogène, pour des raisons qui sont plus d'ordre social et moral que musical⁴⁶. Il n'existe donc pas un unique point de vue sur la guitare, d'autant que, sauf exception, les intellectuels parlent rarement de la musique de façon explicite. Celle-ci existe bien dans la société espagnole, où elle est même extrêmement présente puisqu'elle accompagne les moments de loisir des différents secteurs sociaux, mais elle ne représente pas une valeur sociale de distinction. Elle est plutôt une composante purement fonctionnelle de la vie sociale⁴⁷.

Les compositeurs, quant à eux, ont pour obsession la création d'un « art national » : la plupart s'oriente vers la création d'un opéra national. La guitare n'est pas absente de leur démarche mais elle n'est pas utilisée, dans un premier temps, comme instrument de musique à part entière. Manuel de Falla (1876-1946) est le premier compositeur espagnol non guitariste à écrire pour la guitare, vers la fin de notre période, en 1920, avec *Hommage à Debussy (Homenaje a Debussy)*. C'est la seule pièce qu'il compose exclusivement pour l'instrument. Le compositeur gaditan est aussi à l'origine du Premier Concours de *Cante Jondo*, organisé à Grenade avec l'aide de son ami Federico

chercher des leçons de grandeur et des raisons d'espérer. », Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1997, p. 628.

⁴⁴ Les désastres coloniaux répétés renforcent le discrédit international de l'Espagne : après les défaites militaires de la guerre hispano-américaine menée aux Antilles contre les États-Unis (Cavite et Santiago, les 1^{er} et 3 mai 1898), la campagne de Melilla (Barranco del Lobo, le 27 juillet 1909), suit la défaite dans le Rif marocain (Anoual, le 21 juillet 1921).

⁴⁵ En dépit d'accords, de rapprochements et de visites officielles entre 1904 et 1914, l'Espagne est isolée en Europe : elle se déclare neutre au moment de l'éclatement du premier conflit mondial, sans consulter ni l'Angleterre ni la France. Cet isolement est néanmoins nuancé par une forte dépendance économique et diplomatique. Paul Aubert, *Les Espagnols et l'Europe (1890-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, p. XI-XIV.

⁴⁶ La « légende noire » fait référence à toutes les accusations portées contre l'Espagne depuis le XVI^e siècle, notamment en ce qui concerne l'Inquisition, le pouvoir monarchique, son rôle dans la conquête et la colonisation américaines, la corrida, etc. L'expression est popularisée par Julián Juderías (1877-1918) dans un essai du même nom, publié pour la première fois en janvier et février 1914 dans la revue *La Ilustración Española y Americana*. La guitare apparaît dans : « La leyenda negra y la verdad histórica: España ante Europa (continuación) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 janvier 1914, Abelardo de Carlos, p. 6-10.

⁴⁷ Jorge de Persia, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 22.

García Lorca en 1922. Cette date, qui clôt notre période d'étude, correspond à la première réunion autour du *cante jondo* ou « chant profond » flamenco, considéré comme l'essence authentique, non dénaturée par la commercialisation, du folklore espagnol : les intellectuels et artistes de toutes les disciplines s'y intéressent et se réunissent autour de lui, révélant une progressive reconnaissance de la guitare. En 1922, ce mouvement est loin d'être achevé mais cette date constitue un premier moment fondateur visible.

D'autres acteurs entrent aussi dans le processus de construction d'une identité nationale, ou d'une « communauté imaginée » fondée sur la légitimité émotionnelle. Nous nous penchons en particulier sur les œuvres d'artistes qui, à Madrid ou en Andalousie, s'inspirent de la guitare – en musique, en littérature et en peinture. Ils influencent l'opinion publique et le sentiment d'identité nationale. Cette période qui conduit jusqu'aux années 1920 correspond au début de l'« âge d'argent » (la « *Edad de Plata* »), selon José Carlos Mainer, en lien avec le développement extraordinaire des lettres et des arts dans cette période⁴⁸.

Outre les artistes, les journalistes qui écrivent sur l'instrument influencent également l'opinion publique. À travers eux, tous ceux qui ne parlent pas de la guitare mais qui en jouent ou qui l'entendent dans la rue, lors de concerts ou de spectacles, élaborent, confirment ou infirment une image mentale de l'instrument de musique, dont la presse se fait l'écho. Ces auditeurs-spectateurs assimilent ce qu'ils écoutent, ce qu'ils lisent et les représentations plastiques de la guitare, l'intégrant à leur patrimoine culturel. Dès lors, notre objectif est de démontrer que si la guitare ne bénéficie pas d'un véritable ancrage institutionnel au long de notre période d'étude, elle évolue néanmoins sur le plan des pratiques de façon tout à fait remarquable et fait l'objet de représentations qui attestent son imprégnation parfois inconsciente et « banale » dans l'imaginaire collectif, renforçant à Madrid comme en Andalousie, quoique pour des raisons différentes, un sentiment d'identité nationale⁴⁹.

Notre étude sur l'identité nationale en Espagne s'inscrit dans un ensemble de recherches sur les identités collectives, commencées dans les décennies 1970-1980 et qui portent sur les questions

⁴⁸ L'« âge d'argent » correspond à une période de bouleversement dans le contexte général du pays, marqué par la modernisation de ses structures économiques et sociales mais aussi par un développement des lettres et des arts, avec l'irruption majeure de José Ortega y Gasset dans la vie culturelle espagnole. José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata, 1902-1931: ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, J. Batlló, 1975, 325 p. Toutefois, parce que notre priorité est l'étude de la presse madrilène et andalouse ainsi que des artistes qui y vivent, nous n'analysons ici ni les œuvres des plus grands représentants de cet « âge d'argent » ni les avant-gardes. Nous revenons sur cet aspect ci-dessous, au moment de détailler le contenu de notre corpus.

⁴⁹ Pour développer la thèse d'un « nationalisme banal » ou « trivial », nous nous fondons sur les travaux de Michael Billig et Tim Edensor : Michael Billig, *Banal Nationalism*, London, Sage Publicaton, 1995, 200 p. Tim Edensor, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford New York, Berg, 2002, 216 p.

d'ethnicité, d'appartenance et de politiques identitaires. La question de l'« identité collective » est désormais passée au premier plan dans les domaines académique, social et politique⁵⁰. Elle se pose peut-être avec plus d'acuité encore en Espagne depuis la mort de Franco, le rétablissement de la démocratie et l'intégration à la communauté européenne, dans un pays qui peut se définir comme une « nation de nations » et qui, pour cela, ressent plus que d'autres le besoin d'explorer sa propre histoire et sa propre identité⁵¹. Toutefois, nous nous posons cette question sous un angle différent, puisque nous analysons l'insertion sociale d'un instrument de musique. Il ne s'agit donc pas d'étudier celui-ci depuis une perspective musicologique. Dans ce dernier domaine, les recherches sur l'instrument sont nombreuses, du point de vue organologique, historique ou même encyclopédique. Notre travail vise, quant à lui, à examiner la guitare en tant qu'objet culturel, en rapport avec la question de l'identité nationale. À notre connaissance, les recherches qui se rapprochent le plus des nôtres sont celles de Sandra Álvarez, qui a soutenu en 2005 une thèse sur les *Polémiques autour de l'espagnolisme (1885-1920) : clichés et discours sur le flamenco et la tauromachie*, sous la direction de M. le Professeur Serge Salaün⁵². Sa démarche s'apparente à la nôtre mais Sandra Álvarez adopte une perspective à la fois plus large et disjointe, puisqu'elle réfléchit sur l'univers flamenco dans son ensemble, qui inclut la corrida et le genre esthético-commercial du flamenco. Très utile, son travail n'accorde néanmoins qu'une place réduite à la guitare, à laquelle il fait simplement allusion et souvent indirectement puisque le chant, la danse et l'accompagnement sont étudiés ensemble. En outre, il n'existe pas de travaux portant sur l'ensemble des facettes populaire, classique et flamenca de la guitare, si l'on exclut les encyclopédies qui consacrent des chapitres séparés à chaque modalité de jeu⁵³. En musicologie, la plupart des recherches récentes se penchent soit sur la guitare classique, soit sur la guitare flamenca, ce qui est compréhensible dans la mesure où il s'agit de techniques et de répertoires qui, certes, s'influencent mutuellement, mais qui se différencient progressivement à partir de la fin du XIX^e siècle⁵⁴. Enfin, aucun musicologue ne réfléchit sérieusement à la guitare populaire, encore moins du point de vue de sa pratique sociale. Une telle démarche est plutôt adoptée dans une

⁵⁰ Iñaki Iriarte López, « Identidad », *Diccionario político y social del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 645.

⁵¹ José Álvarez Junco, Justo Beramendi et Ferran Requejo, *El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005, p. 70.

⁵² Sandra Álvarez Molina, *Polémiques autour de l'espagnolisme (1885-1920) : clichés et discours sur le flamenco et la tauromachie*, Paris III, 10 décembre 2005, 558 p.. Cette thèse a été publiée sous le titre : *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés*, Espagne, fin XIX^e – début XX^e, Paris, L'Harmattan, 2007, 267 p.

⁵³ Voir, par exemple : Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, *op. cit.*

⁵⁴ Pour des recherches sur la guitare classique, voir par exemple : Guy Chapalain, *La Guitare et son répertoire au XIX^e siècle (1850-1920) : Novations et permanences*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1999, 660 p. Pour des travaux sur la guitare flamenca, on peut se référer, entre autres ouvrages, à Rogelio Reguera, *Historia y técnica de la guitarra flamenca*, Editorial Alpuerto, 1990, 239 p. Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2006, 320 p.

perspective anthropologique, qui envisage l'instrument populaire à travers ses usages et ses symboles, comme l'ont fait les organisateurs de l'exposition qui s'est tenue sur ce thème à Paris en 1980⁵⁵. Toutefois, la guitare ne constitue qu'un faible aspect de leur recherche, d'autant que l'exposition était exclusivement consacrée à la musique populaire en France. Dans le domaine de la sociologie, Florian Caron a également soutenu en 2009 une thèse sur l'actualité des pratiques de guitaristes amateurs et professionnels en France. D'un point de vue anthropologique, il s'intéresse, comme nous le faisons, à l'investissement symbolique dont l'instrument fait l'objet, en tant qu'emblème des différents genres musicaux qu'elle sert – rock, blues, flamenco ou encore jazz manouche. Néanmoins, Florian Caron s'intéresse surtout à la France, pour une période bien postérieure à la nôtre, qui implique d'envisager l'instrument dans le champ de sa diffusion mondiale et de son « symbolisme global »⁵⁶. Notre travail permet quant à lui d'envisager la guitare du point de vue de l'histoire culturelle en Espagne, c'est-à-dire en tant qu'objet culturel inséré dans des réseaux sociaux, économiques et politiques.

À ce titre, la guitare occupe une place tout à fait singulière par rapport aux autres instruments de musique, qui sont « entièrement construit[s] pour produire des sons et servir de moyen d'expression au compositeur et à l'interprète »⁵⁷. Plus largement, en raison de son usage populaire et à cause du matériau économique dans lequel elle est fabriquée – le bois –, la guitare est à concevoir dans le sens premier de l'« instrument », objet concret agissant sur le monde physique. L'instrument, qui s'oppose à l'outil, « considéré comme plus simple, ou d'un usage moins relevé », mais aussi à la machine et à l'appareil, « considérés comme plus complexes », est un objet utilitaire qui, pour cette raison, se caractérise par une certaine rudimentarité, liée à son aspect fonctionnel, technique et économique⁵⁸. La guitare n'en est pas moins génératrice d'un effet, puisque comme tout instrument, elle est dotée d'une finalité⁵⁹, et nous verrons dans quelle mesure elle peut revêtir une portée symbolique. Néanmoins, elle est d'abord un instrument du quotidien, dont l'utilisation dans divers contextes n'est pas toujours jugée mélodieuse ni harmonieuse : elle relève fréquemment du simple divertissement, du loisir, de la détente et de la fête et, pour cela, elle n'est souvent ni utilisée ni considérée comme un véritable art. N'étant pas réservée au strict cadre musical des concerts, la

⁵⁵ Musée national des arts et traditions populaires, *L'Instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Catalogue d'exposition. 28 novembre 1980-19 avril 1981, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, édition de la Réunion des musées nationaux, 1980, 231 p.

⁵⁶ Florian Caron, *Mondes musicaux et modernité. Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France*, Thèse de doctorat, Université de Caen / Basse-Normandie, 8 juin 2009, 446 p.

⁵⁷ « Instrument », in *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : <<http://www.cnrtl.fr/definition/instrument>>, consulté le 18 août 2014.

⁵⁸ Au sens premier, l'instrument est un « objet fabriqué en vue d'une utilisation particulière pour faire ou créer quelque chose, pour exécuter ou favoriser une opération (dans une technique, un art, une science) ». Le terme provient étymologiquement du latin *instrumentum* : « mobilier, ameublement matériel, outillage ». *Ibidem*.

⁵⁹ Au sens figuré, l'instrument est un « moyen, agent, intermédiaire servant à atteindre une fin ». *Ibidem*.

guitare est au contraire présente dans de très nombreux contextes de façon préférentielle en Espagne depuis des siècles, comme nous aurons l'occasion de le voir. La guitare fait donc pleinement partie de l'histoire sociale, politique, économique et culturelle : elle fonctionne même souvent comme une « caisse de résonance » de l'histoire de l'Espagne.

Par conséquent, elle s'inscrit pleinement dans une démarche d'histoire culturelle, qui est une histoire des représentations née d'une évolution de l'histoire sociale vers tout ce qui avait auparavant été délaissé par l'histoire des institutions et des personnalités célèbres⁶⁰ : l'histoire culturelle s'intéresse particulièrement aux dominés, aux oubliés, à ceux qui n'ont pas les moyens de s'exprimer directement. Précisément, prendre la musique pour objet d'étude, en particulier à l'époque que nous étudions, c'est inclure parmi les interprètes et le public des individus qui sont des « exclus de l'écrit »⁶¹ et, par conséquent, de toute une culture savante. Comme nous l'avons signalé, une proportion encore importante d'individus est concernée par cette exclusion de l'écrit en Espagne, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. La musique, qui permet d'exprimer et de susciter des émotions et des sentiments, n'est pas réservée aux seules classes les plus cultivées⁶² : par le biais d'instruments économiques tels que la guitare, elle est aussi le langage de populations qui se trouvent en deçà d'un seuil minimal de connaissances scolaires. Dans le cadre de la musique populaire et du flamenco, elle peut même constituer la culture principale d'un public non éduqué à la lecture de partitions. Plus encore que les autres musiciens, les guitaristes sont souvent relégués à l'arrière-plan par rapport au chant ou à la danse qu'ils accompagnent. Par conséquent, leur art ne fait pas nécessairement l'objet d'un intérêt directement porté sur eux, comme nous le verrons dans les sources étudiées. Surgit ici un problème qui s'est imposé tout au long de nos recherches. Bien que la guitare soit omniprésente dans les coutumes, les fêtes et les traditions, bien qu'elle soit mentionnée dans tous les journaux, bien que les écrivains et les peintres s'en inspirent, et alors même qu'elle est communément appelée « l'instrument national » dans des sources nombreuses et diversifiées, elle fait l'objet d'un véritable désintérêt de la part des plus grands musiciens. Elle est aussi absente des institutions éducatives à l'époque que nous étudions. Elle est même invisible dans

⁶⁰ On définit l'histoire culturelle comme une modalité de l'histoire sociale qui circonscrit son enquête aux phénomènes symboliques. Concevant l'histoire culturelle comme « un domaine et un regard », Jean-Pierre Rioux définit les quatre aires d'application de cette démarche transversale, sous l'appellation de « rivages sûrs » : l'histoire des politiques et des institutions culturelles, l'histoire des médiations et des médiateurs, l'histoire des pratiques culturelles et enfin, celle des identificateurs symboliques, des lieux expressifs et des sensibilités diffuses. Nous examinons chacun de ces domaines et portons une attention particulière aux deux derniers, qui entrent dans la construction d'une identité collective liée à une communauté existante ou imaginée. Voir Jean-Pierre Rioux, « Introduction. Un domaine et un regard », in Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (éds.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, p. 17-18.

⁶¹ L'expression est de Roger Chartier. Voir : *Écouter les morts avec les yeux*, Espagne, Collège de France / Fayard, 2008, p. 56.

⁶² La musique concerne aussi, bien sûr, des populations érudites qui possèdent une culture savante, fruit d'un long apprentissage.

les projets élaborés par les « institutionnistes » et les « régénérationnistes » formés par la ILE⁶³. L'instrument fait donc l'objet d'une réception problématique, non seulement à l'époque considérée mais encore aujourd'hui. Notre recherche vient combler une partie du vide historiographique que soulignent Jean-François Botrel, Françoise Étienvre et Serge Salaün :

Il y a, traduite dans le monde de la recherche et récurrente, outre un dédain foncier pour l'*infra* littérature ou les *sous*-cultures, une ignorance persistante de la matérialité des innombrables biens qui, s'ils ne sont pas à inventer, restent en grande partie à identifier, mais aussi de la valeur d'échange ou d'usage qu'ils représentent dans le cadre des pratiques de réception ou d'appropriation du peuple ou des masses⁶⁴.

Il en résulte que notre démarche s'appuie sur des sources variées, en adéquation avec la méthodologie de l'histoire culturelle : l'objectif est d'obtenir une vue d'ensemble, qui n'est certes pas exhaustive, des différents regards portés sur la guitare, afin de comprendre les tenants et les aboutissants de la réception problématique dont elle fait l'objet à Madrid et en Andalousie entre 1883 et 1922. Nous abordons un large éventail de publications, allant de l'essai à la conférence, en passant par des mémoires, des articles de presses, des tableaux ou encore des gravures. Pour que notre travail soit cohérent et afin d'étudier la réception de l'instrument pendant cette période, nous n'avons examiné que des sources écrites et en priorité les documents publiés ou reproduits dans la presse, c'est-à-dire des récits, poèmes, reproductions plastiques, chroniques ou encore interviews publiés par ce biais.

Sauf exception, nous avons donc écarté de notre corpus des sources pourtant fort intéressantes sur lesquelles la guitare est représentée. De nombreuses photographies, cartes postales, caricatures ou affiches de ferias ou de concerts ; des sculptures, des santons et des figurines en argile – les célèbres *barros* de Malaga –, des pochettes de disque ou des couvertures de livre pourraient être étudiés dans un autre travail. De même, nous avons découvert des éventails, des napperons brodés,

⁶³ « Institutionniste » en référence à l'Institution Libre d'Enseignement (Institución Libre de Enseñanza) fondée en 1876 par Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) afin d'offrir une éducation libérale, laïque et moderne aux élites du pays. Le « krausisme » est un courant philosophique qui a surtout été développé en Espagne et qui se réfère à la doctrine du philosophe allemand Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832). Il s'agit d'un idéal rationaliste d'harmonie sociale fondé sur une vision organique de la société et sur le principe de la réforme éthique de l'individu à travers l'éducation. Dans le prolongement de l'idéal de la ILE, le « régénérationnisme » est un courant qui se développe entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle en Espagne, principalement dans les milieux des professions libérales et qui est relayé par des intellectuels. Partant d'un constat de décadence nationale, les « régénérationnistes » méditent sur ses causes et conçoivent des programmes de régénération à prétention objective et scientifique, souvent en marge des structures officielles. L'ambition de ces projets est double : à la fois offrir un idéal renouvelé à un corps social désorienté et retrouver un prestige international pour l'Espagne.

⁶⁴ Serge Salaün, Françoise Étienvre et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », in *La Réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, mars 2009, p. 4.

des étiquettes de boîtes d'olives, de figues, de raisins secs, de pâte de coing ou de papier à cigares... Toutes ces représentations, qui possèdent souvent une finalité commerciale ou publicitaire, ne font pas ici l'objet d'une analyse approfondie mais leur existence montre bien la prégnance, voire l'omniprésence d'une image de la guitare construite par une multitude d'objets du quotidien.

Dans la presse elle-même, la guitare est un *topos* extrêmement présent, bien qu'elle fasse rarement l'objet d'un article à elle seule. Il s'est donc avéré impossible de réaliser un relevé complet des mentions et des représentations de l'instrument. Aussi avons-nous sélectionné une série de périodiques, deux d'entre eux faisant l'objet d'une attention privilégiée.

Il s'agit en premier lieu de *La Correspondencia de España*, le premier quotidien d'information publié à Madrid, qui couvre l'intégralité de notre période (1859-1925). Il se présente officiellement comme un journal neutre, non orienté politiquement. Les lecteurs n'y avaient pas uniquement accès par souscription préalable car il était aussi vendu dans la rue. Au XIX^e siècle, il réussit à atteindre jusqu'à 50 000 exemplaires et, au XX^e siècle, il tire au maximum 120 000 exemplaires⁶⁵. Il arrive donc à faire partie des journaux hégémoniques, avant de connaître une décadence lente mais inexorable à partir de la toute fin du XIX^e siècle⁶⁶. Néanmoins, celui qui est populairement surnommé « *La Corres* », ne présente pas d'images, alors que se développent à cette période les premières grandes publications illustrées.

C'est pourquoi, il nous est apparu indispensable de compléter cette source d'informations générales par une revue illustrée de qualité telle que *La Ilustración Española y Americana*. Fondée en 1869 dans la continuité du *Museo Universal*, dont l'entreprise avait été acquise par le Gaditan Abelardo de Carlos, cette publication de grand format sous-titrée *Museo universal : periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles*, connaît également une longue période d'activité et couvre presque l'intégralité de notre période d'étude puisqu'elle perdure jusqu'en 1921. À cette date, elle cède la place aux plus modernes *Blanco y Negro* et *Nuevo Mundo*, qui ont commencé à paraître respectivement en 1891 et 1894 et dont nous étudions également certains articles ou illustrations⁶⁷. *La Ilustración Española y Americana* reste cependant la plus populaire des revues illustrées jusqu'au début du XX^e siècle, grâce au luxe et à la richesse de ses illustrations⁶⁸. Elle impose un nouveau concept de revue graphique, en tirant ses informations de l'actualité étrangère de ses homologues européens, avec des images de grande qualité⁶⁹. Elle se

⁶⁵ *Periodismo y costumbrismo...*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁶ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 141.

⁶⁸ *Periodismo y costumbrismo...*, *op. cit.*, p. 143.

⁶⁹ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 126.

déclare indépendante, apolitique et tolérante, et combine les informations de l'actualité avec des rubriques de vulgarisation littéraire, artistique et historique. Destinée à un public bourgeois et aristocratique, elle est la plus représentative de l'ambiance culturelle de la Restauration⁷⁰. Elle présente dans ses pages des récits, des poèmes et des gravures reproduisant des œuvres d'art et des photographies du plus haut intérêt pour notre question. Enfin, nous faisons ponctuellement des incursions dans d'autres périodiques madrilènes de diverses tendances, comme dans les conservateurs *ABC*, *La Época* ou *Voluntad*, ou dans les périodiques républicains et anticléricaux tels que *El Liberal* ou *El País*. Nous nous intéressons aussi à des journaux élitistes comme *El Sol* ou *España*, qui reflètent les pensées des intellectuels de l'époque.

La presse andalouse connaît également un « âge d'or » sous la Restauration : cette longue période de stabilité institutionnelle favorise la consolidation de grands titres et permet l'allongement de la durée de vie moyenne des journaux. Elle favorise aussi l'éclosion d'une presse locale importante dans un grand nombre de villes⁷¹ : à Séville, le nombre de journaux croît, petit à petit, jusqu'à parvenir à son maximum historique entre 1885 et 1898, période où la ville possède régulièrement une douzaine de journaux publiés⁷². Ce nombre diminue ensuite dans les premières décennies du XX^e siècle. Entre 1875 et 1923, apparaissent à Séville environ soixante journaux, parmi lesquels certains sont éphémères, mais les journaux qui dépassent cinq ans, voire plus d'une ou deux décennies d'existence, sont bien plus nombreux que dans d'autres villes andalouses. Nous abordons ainsi certains articles des journaux conservateurs *El Español*, *El Porvenir* et *El Cronista* ou encore des journaux libéraux tels que *El Progreso* ou *El Tribuno*. Nous explorons également des publications régionalistes comme *Bética* ou *Andalucía*.

Enfin, notre attention se porte sur des revues spécialisées comme *La Biblioteca sacro-musical* ou *Música*, qui paraît à Madrid en 1917. Nous mettons aussi en lumière le point de vue sur la guitare d'un journal sévillan comme *El Cante*, le seul journal défenseur du flamenco publié avant 1930, bien qu'il soit très éphémère, avec seulement cinq numéros en 1886 et 1887. Par opposition, Eugenio Noel édite en 1914 successivement deux journaux antiflamenquistes, *El Flamenco* et *El Chistero*, signes de la virulence des attaques contre l'univers du flamenco et de la tauromachie. La guitare se trouve donc au cœur de profondes polémiques, que nous nous efforçons de mettre en lumière.

⁷⁰ Marta Palenque, « *La Ilustración Española y Americana*, una ventana abierta a la cultura dominante en España entre 1869 y 1905 », in Marta Giné, Marta Palenque, José M. Goñi (éds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013, vol. 9, p. 15-17.

⁷¹ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, op. cit., p. 183.

⁷² *Ibidem*, p. 187.

Notre travail, qui se dirige dans son ensemble vers la réflexion sur l'identité nationale que nous élaborons en cinquième et dernière partie, possède une structure qui s'apparente à la forme musicale connue sous le nom de « forme sonate »⁷³. La première partie, qui porte sur l'évolution des pratiques de la guitare peut faire penser à l'« exposition » de la forme sonate, car elle introduit successivement deux thèmes opposés. Le thème principal, présenté au chapitre 1, correspond à l'importance et à la permanence de la guitare populaire : il s'agit de l'axe prédominant de ce travail. Le second thème, développé au chapitre suivant, lui est opposé, puisqu'il présente l'évolution des pratiques savantes, classique et flamenca, de la guitare.

Dans la forme sonate, vient ensuite le « développement », qui réalise un travail sur des motifs issus de ces deux thèmes. Ceci correspond aux deuxième, troisième et quatrième parties de notre étude, qui s'intéressent aux diverses modalités de réception de la guitare. La deuxième partie porte plus précisément sur sa réception par les artistes – écrivains et peintres – dont les œuvres sont publiées, reproduites ou évoquées dans la presse. Cette forme de réception est spécifique, puisqu'elle se traduit par des récits en prose, des poèmes et des tableaux analysés successivement dans les trois chapitres de cette partie, qui révèlent combien la guitare peut être un support d'imaginaire fécond à Madrid et en Andalousie. Cette réception par les artistes influence les lecteurs de la presse, dont nous étudions ensuite la propre réception. Les troisième et quatrième parties forment alors un dyptique, qui justifie l'antithèse présente dans le titre de cette thèse : « accords » et « désaccords » sont successivement exposés dans ces deux parties, qui sont également composées de trois chapitres chacune (6 à 8 et 9 à 11). Cette antithèse a pour but de révéler la force de la polémique dont la guitare fait l'objet, en raison de la contraposition des deux thèmes contradictoires présentés dès l'« exposition ».

Enfin, la forme sonate comporte une partie nommée « réexposition », qui n'est pas une reprise à l'identique de l'« exposition » mais une reprise « à distance », avec une résolution dialectique du conflit initial. Grâce à toutes les informations et analyses apportées dans les parties précédentes, elle nous permet, dans les trois chapitres finaux (12 à 14), de démontrer notre hypothèse initiale. La guitare, dont la pratique connaît une complexification croissante entre 1883 et 1922 et qui est par ailleurs essentiellement représentée sous sa facette populaire puis flamenca, imprègne l'imaginaire de façon subliminale et, en raison même de la réception problématique dont elle fait l'objet, se révèle un moyen à la fois simple et fécond pour éclairer la question de l'identité nationale, à ce moment précis, dans la société espagnole.

⁷³ Ivanka Stoianova, « La sonate », in *Manuel d'analyse musicale : variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, 2000, p. 71-120.

**PREMIÈRE PARTIE : INSTRUMENT SAVANT
OU POPULAIRE ? DIVERSITÉ ET
ÉVOLUTION DES PRATIQUES**

À la fin du XIX^e siècle, la guitare est utilisée de trois manières, populaire, classique et flamenca, avec des modes de jeu et des répertoires adaptés à chaque cas. Pourtant, la guitare est un seul instrument de musique, composé de six cordes, généralement accordées de la même façon : mi – la – ré – sol – si – mi. Ces divergences, cette diversité des pratiques, que cette première partie de thèse s’attachera à présenter, suscitent des intérêts divers pour l’instrument, qui est traité de manière inégale et selon une dialectique récurrente : la guitare est tantôt considérée comme un instrument populaire, tantôt comme un instrument savant méconnu.

C’est pourquoi les sources disponibles diffèrent aussi : les musicologues se sont intéressés à la guitare classique et à la guitare flamenca mais pas à la guitare populaire en raison de ses faibles qualités musicales. Cette dernière souffre donc d’un certain vide bibliographique dans le champ de l’histoire de la musique, alors même que la pratique populaire est très prégnante en Andalousie et à Madrid, mais aussi dans d’autres régions d’Espagne. Étant donné ces lacunes du point de vue des sources musicologiques, s’agissant de la guitare populaire, notre étude s’appuie essentiellement sur la presse. En effet, bien que les journalistes de l’époque étudiée ne s’intéressent pas plus à la guitare populaire que les musicologues, ils accordent en revanche beaucoup d’attention aux coutumes et aux traditions populaires. Le courant *costumbrista*, très important en peinture et en littérature à partir des années 1830 n’est sans doute plus aussi présent à la fin du XIX^e siècle, mais une tradition *costumbrista* demeure en Espagne⁷⁴, comme cela est perceptible dans les documents que nous étudierons.

Étant donné que les articles de journaux portent eux-mêmes rarement sur la guitare populaire, qui est considérée comme un instrument secondaire dépourvu d’intérêt en soi, nous devons aborder la question de biais, à partir des différentes circonstances dans lesquelles elle est utilisée. En fonction des contextes, nous évaluerons dans le chapitre 1 l’importance, l’évolution des pratiques populaires et leur signification dans la société espagnole à la charnière entre les XIX^e et XX^e siècles. En effet, même dans ses modalités les plus populaires, la guitare présente un grand intérêt si on la considère, à la croisée de réseaux économiques, politiques et culturels, comme objet culturel pouvant refléter l’évolution des structures sociales dans lesquelles elle intervient.

Les guitares classique et flamenca ne souffrent pas de la même indifférence de la part des musicologues qui ont étudié en détail leur évolution et leur répertoire. C’est pourquoi, dans le deuxième chapitre, où nous analysons ces pratiques de la guitare, la quantité de données

⁷⁴ Le *costumbrismo* s’est essentiellement développé comme genre ou concept historico-esthétique spécifique entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les années 1850 mais il perdure au XX^e siècle et imprègne une grande partie de la production littéraire et artistique de cette période. Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz, op. cit.*, p. 11.

historiographiques et critiques est au contraire volumineuse. Toutefois, la plupart des historiens de la musique ont étudié soit la guitare flamenca, soit la guitare classique, en les mettant rarement en perspective l'une avec l'autre de manière approfondie. Notre objectif est précisément de mettre en lumière les liens entre les deux car ces différentes guitares sont souvent confondues dans l'imaginaire collectif, comme nous le verrons dans les parties suivantes de ce travail.

D'autre part, il convient de préciser les sources rencontrées dans chaque cas : la guitare classique intéresse les musicologues, les critiques et les journalistes à la fin du XIX^e siècle en raison de la renaissance qu'elle connaît en Espagne à cette époque. C'est pourquoi dès le XIX^e siècle, notre étude est riche en sources primaires – presse et témoignages – et en sources secondaires. En revanche, la guitare flamenca est au départ tellement confondue avec la guitare populaire andalouse qu'elle est rarement mentionnée comme telle dans la presse du XIX^e siècle. Les allusions directes n'apparaissent au contraire de façon explicite que dans la deuxième décennie du XX^e siècle, dans les sources de diffusion nationale. C'est pourquoi le traitement des documents sera différent car si les articles de journaux manquent jusqu'au début des années 1920, des mémoires, des interviews et des photographies permettent de montrer l'évolution de la guitare flamenca, qui a de plus été largement étudiée dans des travaux musicologiques. Nous mettrons l'accent sur ses liens avec les guitares classique et populaire.

D'emblée, nous pouvons souligner un paradoxe de cette première partie qui tient aux sources disponibles : l'objectif est de montrer la diversité des pratiques de la guitare en Espagne, alors que les documents à notre disposition offrent surtout des représentations de l'instrument. En effet, hormis les programmes de concert que nous étudions au chapitre 2, rares sont les documents officiels, administratifs ou juridiques que nous avons pu analyser, soit parce qu'ils n'existent pas, la pratique de la guitare étant souvent informelle et officieuse, soit parce qu'ils sont difficiles d'accès en Espagne, n'étant ni numérisés ni catalogués de façon précise⁷⁵.

Pour atteindre l'objectif assigné à cette première partie, nous avons suivi deux stratégies. Premièrement, nous avons conservé des sources primaires qui ont pour fonction d'informer et de décrire des manifestations où la guitare intervient réellement. Bien que non dépourvus de subjectivité, les documents analysés dans ces deux premiers chapitres comportent une dimension

⁷⁵ Il s'est ainsi avéré difficile de rassembler des sources cohérentes et exhaustives à partir de nos recherches aux Archives Générales de l'Administration (Archivo General de Administración) où nous avons consulté le *Registre des Associations (Registro de Asociaciones)* établi par la Comisaría General de Seguridad entre 1886 et 1924, les photographies de la presse graphique nationale antérieures à la Guerre civile rassemblées dans *Fotografías de la prensa gráfica nacional (1903-1977)* et le catalogue des écoles spéciales (*Serie Asuntos Generales de Escuelas Especiales*). La plupart des documents consultés sont lacunaires – auteur inconnu, années manquantes – et les conservateurs nous ont indiqué que les écoles privées, luthiers et associations comme les *estudiantinas* avaient peu d'archives administratives officielles, certains luthiers ayant par exemple intérêt à indiquer une adresse fictive.

factuelle qui offre des renseignements relativement précis sur ces événements. Ainsi, outre les programmes de concerts, les mémoires et les interviews, nous étudions surtout des textes journalistiques : parmi ceux-ci, nous analysons les articles offrant des critiques de concerts. Ces sources issues de périodiques sont les plus nombreuses et les plus accessibles dans la mesure où elles sont le plus souvent numérisées. Deuxièmement, à chaque fois que nous considérons une source primaire, nous questionnons le point de vue adopté, en tenant compte des objectifs et des récepteurs de la publication dont elle est issue, de manière à en évaluer la plus ou moins grande partialité.

Ainsi, en croisant une sélection de sources primaires descriptives et des études secondaires, on obtient un large panorama des pratiques guitaristiques de cette période. La diversité des sources permettant d'éclairer ces trois pratiques différentes de la guitare est significative de ce que s'attache à montrer cette première partie : l'évolution divergente et la complexification de chacune des facettes de la guitare, qui maintiennent pourtant entre elles une relation étroite.

Chapitre 1 : Importance de la pratique populaire

Il s'agit dans ce premier mouvement de montrer la prégnance de la pratique populaire de la guitare, dans des contextes variés, à Madrid et en Andalousie. Cette pratique est en partie figée, lorsqu'elle s'inscrit dans des coutumes mais, dans le même temps, elle fait l'objet d'une double évolution. D'une part, le sens des coutumes dans lesquelles elle s'inscrit peut évoluer ; d'autre part, la pratique elle-même se métamorphose, sous l'influence grandissante du flamenco.

Ce chapitre est primordial dans notre analyse pour trois raisons. D'abord, il permet de poser clairement la spécificité des pratiques populaires, par contraste avec les pratiques savantes étudiées au chapitre suivant. Il met ensuite l'accent sur certaines pratiques qui restent habituellement dans l'ombre, n'apparaissant pas dans les représentations littéraires ou iconographiques de la guitare à visée artistique ou commerciale : certains contextes de jeu, dans le cadre de la vie quotidienne, sont en effet peu propices à la mise en valeur de l'instrument au premier abord. Ce premier chapitre pourra donc utilement servir de point de départ pour une comparaison avec les sources artistiques étudiées en deuxième partie. L'importance de cette pratique populaire pourra enfin contribuer à expliquer les réactions contrastées vis-à-vis de l'instrument étudiées en troisième et quatrième parties, ainsi que certains aspects de la réalité nationale espagnole, comme nous le verrons en cinquième partie.

1. Tentative de définition

1.1. Qu'est-ce que la guitare populaire ?

Nous allons dans un premier temps montrer à quel point la guitare populaire reste une constante à la fin du XIX^e siècle et jusque dans les premières décennies du XX^e siècle. Pour cela, il est nécessaire de comprendre ce que recouvre cette expression, en raison de la polysémie de l'adjectif « populaire ». Comme en français aujourd'hui, en espagnol l'adjectif *popular* comportait déjà plusieurs acceptions à l'époque que nous étudions.

En 1884, 1899 et 1914, les éditions successives du *Diccionario de la Real Academia Española* définissent tout d’abord l’adjectif comme ce qui est propre au peuple, ce qui lui appartient⁷⁶. Ce premier sens ne peut être compris que si l’on définit ce que l’on entend par « peuple », notion difficile à appréhender, et qui dépend du contexte dans lequel elle est évoquée. Le peuple renvoie dans un premier temps aux seules classes les moins favorisées d’une société, les moins lettrées, les moins riches économiquement et culturellement. Dans ce cas, la culture « du peuple » est à la fois celle qui est accessible à cette partie de la société – il s’agit donc d’une culture à bas coût financier – et celle que cette frange de la population revendique, s’approprie et considère comme constitutive de ses traditions. Cependant, le peuple peut aussi inclure, selon une définition plus large également admise par les dictionnaires français et espagnols, l’ensemble de la population d’un lieu, d’une région ou d’un pays, toutes classes sociales confondues. Selon cette acception, la provenance commune de l’ensemble des individus qui forment un même « peuple » importe plus que la catégorie sociale. Certaines musiques sont alors dites « populaires », dans le sens où elles sont spécifiques à une région d’Espagne. Nous verrons en particulier quelle place occupe la musique en Andalousie et comment elle devient dans l’imaginaire collectif la musique populaire par excellence.

Dans un autre sens attribué à l’adjectif, le *DRAE* définit comme populaire ce qui plaît au peuple⁷⁷. Ce second sens est maintenu dans les différentes éditions publiées entre 1884 et 1914. Cette acception renvoie à ce qui est estimé et apprécié par un groupe nombreux, celui-ci pouvant être constitué par les seules classes dites « populaires » ou par l’ensemble de la population d’un lieu – région ou pays, ce qui pose problème également.

Cette définition polysémique laisse émerger un paradoxe de l’objet populaire qui parcourra l’ensemble de ce travail : il peut à la fois susciter l’approbation du plus grand nombre et être rejeté par certaines classes qui font partie, ou du moins se reconnaissent comme faisant partie des élites. Nous verrons ce paradoxe s’exprimer très fortement pour la guitare.

De plus, en 1914, la définition que donne le *DRAE* de l’adjectif est enrichie d’une nouvelle expression à la suite des précédentes, celle de « *aire popular* », qu’il décrit comme « La chanson ou sonate à danser spécifique et caractéristique du peuple »⁷⁸. Cette formulation témoigne du fait que

⁷⁶ « Pertenciente o relativo al pueblo. // Del pueblo o de la plebe. », « Popular », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, p. 849. « Popular », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1899. « Popular », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1914, consulté sur le site Internet de la Real Academia Española pour la dernière fois le 24 avril 2013.

⁷⁷ « Que por su afabilidad o buen trato es acepto y grato al pueblo. », « Popular », *Diccionario de la Real Academia Española*, *op. cit.*, 1884, 1889 et 1914.

⁷⁸ « la canción o la sonata bailable propia y característica del pueblo », « Popular », *Diccionario de la Real Academia Española*, *op. cit.*, 1914.

l'adjectif *popular* est particulièrement utilisé dans le domaine musical, afin de qualifier des morceaux conçus pour être dansés au début du XX^e siècle. Il s'agit précisément d'étudier ici ce versant de la culture populaire, qui forme un ensemble composite, allant des danses régionales aux « variétés* ».

Par son hétérogénéité, la notion de culture populaire pose question également : elle peut être définie comme une culture majoritairement partagée qui s'est développée dans la deuxième partie du XIX^e siècle mais Dominique Kalifa qualifie néanmoins cette notion de « complexe, protéiforme, investie d'enjeux politiques et idéologiques forts »⁷⁹, notamment en raison des débats historiographiques auxquels elle a donné lieu en France à partir des années 1970. En effet, les premières études, effectuées par l'ethnologue français Arnold Van Gennep (1873-1957), ont d'abord mis l'accent sur l'importance du folklore dans la culture du plus grand nombre⁸⁰. Nous verrons dans quelle mesure le folklore s'intègre à notre analyse. Puis la culture populaire est devenue un véritable objet d'étude au moment où a été analysé, parallèlement, le phénomène de la « culture de masse », défini par Jean-Yves Molinier comme une culture commune au plus grand nombre, qui contribue à gommer les différences de sexe, de profession, d'origine, *etc.*, et « à faire partager le même type d'émotion et de raisonnement à des personnes que tout devrait séparer »⁸¹. Aujourd'hui, la plupart des historiens s'accordent à considérer que ce phénomène de culture de masse est apparu dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, en Europe et aux États-Unis, grâce au rôle de l'école, de l'alphabétisation et de la presse. Par opposition à la culture savante, la culture de masse serait donc concomitante avec la culture dite populaire, qu'elle recouperait parfois, comme l'exposent Jean-François Botrel, Françoise Étienvre et Serge Salaün, qui étudient le cas de l'Espagne :

La culture de masse, également qualifiée parfois de « populaire », apparaît comme celle du plus grand nombre, comme la culture commune ou pour tous vs la « haute culture », savante ou scolaire, caractérisée par une production selon des normes industrielles, une diffusion par des vecteurs de masse et une réception par des publics qui ont de plus en plus l'aptitude culturelle, la capacité en temps libre et les moyens économiques de recevoir et de « consommer »⁸².

⁷⁹ Dominique Kalifa, « Culture populaire », in Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, Claire Blandin (éds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 224-228.

⁸⁰ Arnold Van Gennep, *Chroniques de folklore d'Arnold Van Gennep : recueil de textes parus dans le Mercure de France, 1905-1949*, Paris, CTHS, 2001, 564 p.

⁸¹ « Culture de masse » Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli [*et al.*], *Dictionnaire d'histoire culturelle*, *op. cit.*, p. 214-215.

⁸² Serge Salaün, Françoise Étienvre et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La réception des cultures...*, *op. cit.*, p. 12-13. Les auteurs se fondent notamment sur les travaux de Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux.

Toutefois, si l'on s'attache à mettre en relief les divergences entre culture populaire et culture de masse, Dominique Kalifa explique que la première invite davantage à « mettre l'accent sur les formes plus “authentiques” de la culture du peuple »⁸³. L'étude de la culture populaire permettrait ainsi de prêter une attention particulière aux populations marginalisées :

L'heure était à l'étude des dominés (marginaux, criminels, déviants et exclus de toutes sortes), dont les comportements étaient perçus comme autant de résistances, de dissidences ou de rapports de force dans le champ du pouvoir. [...] Sur fond de Carnaval et de fête collective, le « populaire » donnait à la parole des pauvres, des femmes, des jeunes, des victimes, des vaincus, le moyen de venir buter contre l'emprise du pouvoir, de s'inscrire dans ses interstices, d'en gripper les rouages⁸⁴.

Ces catégories économiques et sociales marginalisées sont particulièrement concernées par la pratique de l'instrument en Espagne, comme nous aurons l'occasion de l'observer. Toutefois, cette définition de la culture populaire par certains historiens français a contribué à orienter leurs travaux dans des directions précises qui ne s'appliquent pas toujours au cadre espagnol : d'une part, leur étude s'attache à la « forte autonomie du fonds culturel populaire, clairement distinct de la production savante avec laquelle les ponts semblaient coupés »⁸⁵. Or en Espagne, cette indépendance des différentes sphères de la culture n'existe pas à l'époque que nous étudions. Comme le montre Jorge Uría, les deux types de cultures sont au contraire indissociables :

La pluralité des sens qui convergent dans la notion même de culture [...] implique une relation complexe, mais constante, entre les constructions de la haute culture et les raffinements intellectuels, d'une part, et les manifestations d'une culture populaire qui, de l'autre, envahissent les aspects les plus répétitifs et les plus banals de la vie quotidienne. La réalité nationale espagnole ne serait, en effet, que peu compréhensible, si l'on ne mettait pas en relation ces deux niveaux [...]⁸⁶.

L'auteur de *La España Liberal (1868-1917)* propose des pistes de réflexion sur la coexistence des multiples expressions de la culture, et notamment sur leur interrelation. Dans le cas de la guitare, la pratique populaire influence la musique savante, dont elle est même un élément

⁸³ André Gueslin et Dominique Kalifa, *Les Exclus en Europe (1830-1930)*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 1999, p. 225.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ « La pluralidad de sentidos que convergen en la propia noción de cultura [...] implica una relación compleja, pero constante, entre las construcciones de la alta cultura y los refinamientos intelectuales, de una parte, y las manifestaciones de una cultura popular que, de la otra, invaden las vertientes más repetidas y banales de la vida cotidiana. Pocas cosas podrían entenderse de la realidad nacional española, efectivamente, sin interrelacionar ambos niveles [...]. », Jorge Uría, *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 10.

essentiel. Le développement de la guitare classique et flamenca ne peut être compris qu'en fonction de cette donnée préalable que constituent la pratique et l'écoute de la guitare au jour le jour, dans le quotidien de nombre d'Espagnols, à Madrid et en Andalousie.

D'autre part, certains historiens français ont pu justifier l'étude de la culture populaire en partant du présupposé qu'elle était dominée et par conséquent menacée de s'éteindre. Il fallait entreprendre des études pour en conserver les traces, comme s'il y avait un « destin historiographique de cette culture, sorte de socle rémanent marqué par l'inertie et le conformisme, mais confronté à un constant désir de répression et de disqualification émanant du pouvoir, des sphères de la culture savante, puis des agents de la culture de masse »⁸⁷. Certes, en Espagne, cette tension entre culture savante et culture populaire existe aussi : « il arrive encore qu'on considère [la culture populaire] comme une sous ou *infra*-culture »⁸⁸. Nous serons amenés à le montrer dans le cas précis de la guitare. Néanmoins, nous verrons aussi que dans le cas de cet instrument – et c'est une spécificité tout à fait espagnole – la musique populaire sert de source d'inspiration pour le flamenco et la musique « classique »⁸⁹. Réciproquement, la musique savante influence le flamenco, genre issu de la musique populaire qui connaît une véritable mode au tournant du siècle, et qui imprègne à son tour les pratiques populaires et « classiques ». L'analyse de la culture populaire du point de vue musical est par conséquent tout à fait spécifique en Espagne et mérite d'être analysée en tenant compte de ces particularités.

En parlant de guitare populaire, nous faisons donc référence à partir d'ici à une pratique très répandue à Madrid et en Andalousie, qui est à la fois appréciée par une large partie de la population comme nous le développons plus précisément en troisième partie, et qui peut être méprisée par les tenants d'une culture plus élitiste, aspect évoqué en quatrième partie. La guitare populaire est exclusivement utilisée comme accompagnement du chant ou de la danse ; elle s'inscrit dans des coutumes locales. Son répertoire n'est pas écrit initialement sur des partitions : elle peut donc être jouée par une population analphabète ou n'ayant pas de connaissances musicales théoriques. Le répertoire, censé être facile du point de vue technique, est parfois difficile à définir, et peut évoluer d'autant plus aisément qu'il n'est pas fixé sur le papier⁹⁰. Les exemples étudiés permettent de

⁸⁷ Dominique Kalifa, « Culture populaire », Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁸ Serge Salaün, Françoise Étienve et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La réception des cultures...*, *op. cit.*, p. 12-13.

⁸⁹ Nous définissons précisément le flamenco et la musique classique au début du chapitre 2.

⁹⁰ Des compositeurs entreprennent de relever les airs populaires au XIX^e siècle, comme nous aurons l'occasion de le voir, mais ils écrivent peu la partie réservée à la guitare, même si ces airs sont très souvent accompagnés par l'instrument. Les enchaînements d'accords correspondent généralement à des schémas préétablis connus des guitaristes, qui peuvent toutefois évoluer, comme dans le cas de la jota aragonaise influencée par la musique andalouse, ainsi qu'on peut le lire dans Julián Ribera y Tarragó, *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico, por Julián*

mettre en valeur ces imprécisions quant au répertoire ainsi que la progressive évolution de ce dernier.

1.2. La famille des guitares populaires

En raison de son manque d'officialité, la pratique populaire reste en partie floue, un aspect perceptible si on analyse l'organologie de l'instrument. Il existe en effet plusieurs types de guitares ou d'instruments apparentés que l'on peut distinguer par la taille, la forme, la tessiture, le timbre et éventuellement le nombre de cordes. Cette diversité explique la difficulté qu'on peut avoir à définir l'instrument, d'autant que la terminologie employée par les hommes de lettres qui l'évoquent dans la presse est variable et parfois imprécise, comme nous le verrons. Théoriquement, aux XIX^e et XX^e siècles, la guitare est un instrument à six cordes simples, avec une caisse de résonance* en bois formée par un fond, deux éclisses* de forme ondulée et une table d'harmonie*. La guitare comporte également un manche avec des frettes*. L'appellation peut varier en fonction de sa taille. Par exemple, le *guitarrico** est une petite guitare aiguë, comme l'indique le diminutif en « -ico ».

En outre, le terme *guitarra* est parfois utilisé avec ceux de *sonanta* ou de *vihuela**, qui sont employés comme synonymes. La *sonanta* fait référence à un instrument de musique qui « sonne ». Ce vocable généralisant renvoie à une conception vague de l'instrument. En revanche, la *vihuela* désigne très précisément un des instruments à cordes dont est issue la guitare, mais elle s'en distingue historiquement : elle possède différentes dimensions dès le XIII^e siècle, et on en joue avec un plectre* ou un archet. Au XVI^e siècle, celle qu'on appelle la *vihuela de mano* est jouée avec les doigts – c'est en partie de cet instrument que naît la guitare à cette époque. Toutefois, la *vihuela de mano* est de forme ovale. De plus, elle possède cinq, six ou sept cordes doubles, avec un manche recourbé vers l'arrière. Elle devient par ailleurs l'instrument privilégié de la noblesse entre les XVI^e et XVIII^e siècles, ce qui en fait un instrument de l'élite, un instrument aristocratique. Cependant, aux XIX^e et XX^e siècles, dans certaines régions, le vocable *vihuela* est utilisé comme synonyme du terme *guitarra*⁹¹. Ces imprécisions que nous aurons l'occasion de rencontrer dans les articles sont parfois

Ribera y Tarragó de las Reales Academias Española y de la Historia, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1928, p. 62.

⁹¹ « Vihuela », in *Diccionario de música clásica Salvat*, España, Salvat, 2000, p. 619.

dénoncées par des musicologues comme le fait Rogelio Villar (1875-1937) dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 mars 1917⁹² :

Ces derniers temps, on a confondu la guitare avec la *vihuela* (sorte de luth à l'origine) instrument aristocratique des XVI^e et XVII^e siècles dont on jouait avec un archet ou un plectre (instrument monodique) à la différence de la guitare, instrument polyphonique, plus petite qu'elle et plus populaire, dont on joue en grattant les cordes ou en les égrenant avec les doigts⁹³.

Cette synonymie n'est pas anodine puisqu'elle est ainsi déplorée dans la presse madrilène et nous verrons qu'elle n'est pas sans influencer le regard porté sur l'instrument. Elle est en tout cas le signe d'une méconnaissance générale de la guitare et de son histoire, qui en dit long sur la façon superficielle avec laquelle elle est envisagée par les non spécialistes.

Un autre instrument peut prêter à confusion : la *bandurria** est également un instrument à cordes composé d'une caisse de résonance, mais de forme ovoïde. Elle possède un manche plus court avec des frettes et six cordes doubles que l'on fait sonner avec un plectre. Guitares et *bandurrias* jouent souvent ensemble dans les orchestres populaires et sont parfois difficiles à distinguer. Ainsi, à l'occasion d'un déjeuner organisé en hommage à l'écrivain Benito Pérez Galdós (1843-1920) en mars 1883, diverses animations sont prévues parmi lesquelles un ensemble de guitares et de *bandurrias*⁹⁴. Cet événement est rapporté dans un article publié quatre jours plus tard par l'écrivain, dramaturge et journaliste espagnol José Fernández Bremón (1839-1910)⁹⁵. Dès le début de l'article, celui-ci assure qu'il va offrir une synthèse et une critique, plutôt qu'une description de ce moment, mais il donne des détails qui permettent de situer les circonstances de ce banquet : plusieurs

⁹² Rogelio del Villar (Leon, 1875-Madrid, 1937) est musicologue et compositeur. Disciple de Zabalza, il obtient en 1918 la chaire de professeur de « Musique de Salon » au Conservatoire de Madrid. Wagnérien convaincu et militant, il ne compose cependant pas pour l'opéra mais se consacre en revanche au genre du poème symphonique. Il collabore à de nombreux journaux et fonde lui-même en 1928 la revue *Ritmo*, qui existe encore de nos jours. Voir Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, vol. 6, p. 69-70. « Villar (Rogelio) », in *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 [1933], X (Apendice), p. 1134.

⁹³ « La guitarra se ha confundido en estos últimos tiempos con la vihuela (especie de laúd en su origen) instrumento aristocrático en los siglos XVI y XVII que se tocaba con arco o plectro (instrumento monódico) a la diferencia de la guitarra, instrumento polifónico, más pequeña que aquella y más popular, que se toca rasgueando o punteando con los dedos. », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 mars 1917, Abelardo de Carlos, p. 11.

⁹⁴ José Fernández Bremón, « Crónica general », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mars 1883, Abelardo de Carlos, p. 2.

⁹⁵ Cet article est publié dans la première section de la revue, intitulée « Chronique générale » (*Crónica general*). María Pilar Celma Valero rappelle que José Fernández Bremón est le rédacteur habituel de ces « chroniques », qui permettent d'évoquer l'actualité dans un genre plus léger et moins engagé que les articles de fond. Il évoque les principaux événements de la vie publique en présentant le point de vue de la rédaction, toujours conservateur et respectueux du système de la Restauration. María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo: estudio e índices (1888-1907)*, Gijón, Ediciones Júcar, 1991, p. 17-18.

centaines d'hommes célèbres et de jeunes admirateurs du célèbre écrivain ont préparé un banquet ouvert à tous, à condition d'inscriptions et de souscriptions préalables. Des personnalités très diverses sont ainsi réunies le 26 mars 1883 : hommes de lettres, militaires, politiques ou encore médecins. Selon José Fernández Bremón, ce banquet réunit des personnes appartenant à toutes les classes sociales et à toutes les catégories professionnelles. Cent quatre-vingt-dix jeunes gens participent à la fête en invitant d'abord le grand écrivain à un encas matinal. Puis, le repas proprement dit se tient à l'Ateneo, haut lieu intellectuel et politique, au cœur de la capitale madrilène⁹⁶. C'est donc dans un cadre à la fois politique et culturel qu'est organisé cet hommage populaire, puisqu'il s'agit d'une invitation ouverte, et élitiste, dans la mesure où des personnalités d'envergure y assistent. Par exemple, le dramaturge José de Echegaray (1832-1916) et des hommes politiques comme Emilio Castelar (1832-1899) ou Antonio Cánovas de Castillo (1828-1897), alors président de l'Athénée⁹⁷, y participent.

Dans ce contexte, la formation orchestrale que nous avons mentionnée intervient, en guise d'animation, au milieu du vacarme du festin produit par les discussions égayées par le champagne. La musique n'est pas perçue comme un moment artistique de qualité, car elle est évoquée dans l'expression : « Le bruit de l'orchestre de guitares et de *bandurrias* »⁹⁸. Cette mention dépréciative du « bruit » (*ruido*) provoqué par les instruments signifie d'une part qu'il s'agit d'un orchestre peu considéré pour ses qualités artistiques. De fait, l'auteur de l'article ne se défend pas d'offrir une vision critique de l'événement. D'autre part, l'utilisation de ce terme atteste que l'ensemble orchestral joue un répertoire populaire, ici entendu dans le sens d'une musique apte à créer une atmosphère festive, mais dont le répertoire ne présente pas d'intérêt pour le journaliste, puisqu'il ne le détaille pas. Le rôle spécifique des *bandurrias*, instruments de la même famille que les guitares, n'est pas non plus mentionné. Seule la cacophonie est relevée, signe de l'euphorie de la fête. Cet exemple montre que les guitares sont sollicitées pour créer une ambiance festive, qu'elles suscitent de façon confuse, désordonnée et indistincte avec des instruments qui leur ressemblent. La guitare s'avère être un instrument propice aux réunions publiques, même si celle-ci présente la particularité d'être à l'initiative de personnes privées. Elle s'adapte à des réceptions dans un cadre citadin, y compris dans un lieu aussi prestigieux que l'Athénée. Cet exemple contraste avec la plupart des

⁹⁶ L'« Athénée scientifique et littéraire » (Ateneo científico y literario) est une institution culturelle privée fondée à Madrid en 1835 par les libéraux espagnols exilés en Angleterre pendant le règne de Ferdinand XVII. Comblant les manques d'un système éducatif et universitaire déficient, il réunit dans la deuxième moitié du XIX^e siècle les élites intellectuelles qui y développent le krausisme, le positivisme, le républicanisme, ou encore le modernisme. José Luis Abellán, *El Ateneo de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2006, p. 11-12.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁹⁸ « El ruido de la orquesta de guitarras y bandurrias », José Fernández Bremón, « Crónica general », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 2.

autres circonstances dans lesquelles interviennent la guitare populaire et les instruments de la même famille. Nous relevons par la suite les passages où il est difficile d'identifier précisément l'instrument, de manière à expliquer le regard porté sur la guitare.

À ces imprécisions langagières s'ajoutent la polysémie du terme *guitarra* et le très grand nombre de vocables qui proviennent de ce terme en espagnol. Nous aurons l'occasion de retrouver ces termes dérivés à plusieurs moments de ce travail. La polysémie et la dérivation sont sans doute dues à la pratique très fréquente de l'instrument : son usage au quotidien dans de multiples circonstances pourrait expliquer que le vocable utilisé pour le qualifier contamine d'autres contextes. Ainsi, le terme *guitarrón* est un augmentatif du vocable *guitarra* pouvant évoquer une guitare de grandes dimensions. Mais il est aussi défini par le *DRAE* à la fin du XIX^e siècle, au sens figuré et dans un registre de langue familier, comme un homme vil, méprisable, malin, rusé et sans vergogne⁹⁹.

De plus, le terme *guitarra* est encore utilisé en argot au début du XX^e siècle pour évoquer une escroquerie, dans l'expression *el timo de la guitarra*¹⁰⁰. Cette formule fait référence à la forme d'un appareil censé permettre de fabriquer de la fausse monnaie. Par extension, le substantif *guitarra* est utilisé dans de nombreux articles pour qualifier le procédé utilisé par les faux-monnayeurs. Cet emploi du vocable dans un contexte de fraude et dans un registre de langue argotique vient de l'usage populaire de la guitare et contribue à l'y maintenir dans l'imaginaire collectif¹⁰¹.

Par ailleurs, le substantif *guitarra* est également utilisé comme surnom pour certains individus, notamment dans le monde taurin : par exemple, à l'occasion d'une corrida qui a lieu en 1896 à Madrid, les toreros *Frascuero* (1842-1898) – alors vétéran – et *Lagartijillo* se font aider par des *banderilleros*, parmi lesquels se trouve un dénommé *Guitarra*¹⁰². Un an plus tard, le banderillero fait désormais office de torero¹⁰³. Ses exploits sont décrits dans la presse par le critique taurin Fernando Martín y Lanuza, alias *Puntilla*¹⁰⁴. Il est possible que cette appellation renvoie à une

⁹⁹ « Hombre sagaz y picarón », article « Guitarrón », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, p. 549. Nous montrons au chapitre 10 en quoi la figure du guitariste peut être méprisée en raison de l'association mentale qui est établie, et qui apparaît dans la presse, entre la pratique de la guitare, le vol et l'escroquerie. Cet aspect est sans doute lié à l'indigence de nombreux guitaristes, et à la pratique de la guitare pour demander l'aumône.

¹⁰⁰ El Donado Hablador, « El oficio del robo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 avril 1899, p. 4.

¹⁰¹ Cet aspect est également développé au chapitre 10.

¹⁰² [Anonyme], « Una tienta », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 18 novembre 1896, p. 1.

¹⁰³ Puntilla, « La novillada », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 mars 1897, p. 1. Puntilla, « Novillos y toros », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 août 1897, p. 2.

¹⁰⁴ Fernando Martín y Lanuza entre comme rédacteur de *La Correspondencia de España* pour l'édition française du journal. Puis il se consacre de façon préférentielle à la critique taurine, sous le pseudonyme de *Puntilla* et effectue des campagnes pour lesquelles il est poursuivi mais qui lui donnent une certaine notoriété. Manuel Ossorio y Bernard, « Martín y Lanuza (Fernando) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 48.

pratique de l'instrument par l'intéressé, dans la mesure où les surnoms, très fréquents dans le milieu flamenco et taurin, servent à mettre en valeur un trait de la personnalité d'un individu et à le rendre plus accessible au public. L'utilisation du substantif *Guitarra* comme surnom pour désigner un torero en dehors de la pratique musicale dénote la grande prégnance de l'instrument dans la vie courante, qui envahit de façon inconsciente et subliminale d'autres domaines, puisque le journaliste et les lecteurs associent ainsi le terme à d'autres contextes. Cela prouve aussi l'efficacité d'un tel surnom auprès du public, puisqu'un torero a besoin d'un pseudonyme qui soit opératoire pour renforcer sa célébrité. La transformation du nom commun en nom propre est le signe de son succès populaire¹⁰⁵.

La confusion avec des termes utilisés comme synonymes, la polysémie du substantif *guitarra* et ses multiples dérivations – *guitarrico*, *guitarrillo*, *guitarrón*, *etc.* – révèlent une utilisation populaire très fréquente de l'instrument mais rend difficile l'analyse de certains documents. On constate des imprécisions similaires dans l'iconographie car il suffit d'esquisser quelques traits pour suggérer une guitare. Par exemple, les caricatures que nous aurons l'opportunité d'analyser dans ce travail ne permettent pas de différencier les instruments de la même famille car leur forme est simplifiée à l'extrême et les dimensions ne sont pas respectées. De plus, parmi les dessins, certains attestent un manque de réalisme¹⁰⁶ quant à la position des musiciens, de sorte que l'instrument ne pourrait pas être joué dans cette attitude. Ces difficultés ajoutent cependant un intérêt à l'étude, dans la mesure où elles sont révélatrices de la prégnance d'une pratique informelle de la guitare, qui dépasse le cadre académique auquel sont associés les instruments dits de concert, réservés à une élite.

¹⁰⁵ Ce surnom est aussi donné à des personnages littéraires comme dans le roman français *Une rédemption* publié sous la forme de feuilleton dans la presse espagnole : Philippe Chaperon, « Un redimido », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 septembre 1895, p. 1. Le personnage ainsi surnommé est un berger de la campagne française, dans la région de Blois.

¹⁰⁶ Lorsque nous employons ce terme sans majuscule, nous faisons simplement référence au fait de chercher à représenter fidèlement le réel. Lorsque nous faisons allusion au courant esthétique, nous faisons commencer le vocable par une majuscule.

2. Contextes d'utilisation

La guitare populaire est employée dans des cadres spatio-temporels multiples : ayant peu de valeur pécuniaire, elle fait partie du quotidien de toutes les classes sociales. Aussi est-elle utilisée à la fois en extérieur et en intérieur, de jour comme de nuit, dans la capitale madrilène, dans des villes comme Séville, ou en milieu rural, dans les campagnes andalouses. L'étude des différents contextes d'utilisation de la guitare doit servir à mettre en lumière son rôle essentiel comme accompagnement de danses et de chants tout en éclairant des zones qui restent habituellement dans l'ombre : le répertoire interprété par la guitare populaire est souvent passé sous silence et on ignore la plupart du temps quels en sont les interprètes. Dans le contexte d'une pratique populaire, l'instrument n'est jamais évoqué de façon détaillée : il est à peine mentionné, signe du peu d'importance qui semble lui être accordée.

Nous avons mis l'accent sur plusieurs contextes qui nous semblaient particulièrement intéressants parce qu'ils permettent de voir que la guitare peut paradoxalement servir d'instrument non musical – elle apparaît comme un instrument du quotidien, dont l'intérêt est de créer une ambiance, une atmosphère, plutôt que de donner à entendre une œuvre musicale : c'est le cas de la pratique populaire à l'occasion de diverses festivités¹⁰⁷. De plus, la guitare constitue un divertissement si important qu'elle est intégrée en Espagne à des orchestres spécifiquement formés d'instruments à cordes, les *estudiantinas**. Ces orchestres jouent souvent dans des contextes festifs mais nous avons tenu à les étudier à part, en raison de leur spécificité. Enfin, la guitare populaire est fréquemment pratiquée dans le cadre des voyages. Ces trois contextes sont reliés : les *estudiantinas* voyagent et les déplacements peuvent coïncider avec des festivités, par exemple. Nous nous attacherons donc à relever dans chaque cas les spécificités et points communs de ces pratiques populaires.

¹⁰⁷ Nous étudions en troisième partie l'usage de la guitare dans les cafés et les théâtres du point de vue de la réception, en faisant le lien avec le répertoire flamenco et les variétés (chapitres 6 et 8). Cet aspect n'est donc pas traité ici.

2.1. Festivités traditionnelles

Le premier domaine dans lequel la guitare apparaît est celui des fêtes, la guitare populaire étant avant tout une source de divertissement. Les musiciens et l'auditoire alternent en chantant, en dansant et en jouant de la guitare. Ceci conduit immédiatement à un paradoxe : en tant qu'instrument de musique, la guitare est censée produire un art musical. Pourtant, dans le cadre de la fête populaire, cette dimension artistique passe au second plan, quand elle n'est pas complètement absente. Aussi la guitare n'apparaît-elle finalement pas comme un instrument de « musique », au sens où celle-ci serait une combinaison harmonieuse de sons, un art sonore qui suivrait des règles. La guitare se présente parfois simplement comme une source de bruit. Elle est aussi objet de spectacle : le jeu des guitaristes dans les fêtes revêt un aspect visuel et théâtral d'une grande importance. Ce phénomène sera d'abord observé dans les fêtes profanes, puis dans les fêtes religieuses qui, comme le rappelle Julien Clare, s'accompagnent en Espagne de divertissements profanes de toutes sortes¹⁰⁸.

2.1.1. Fêtes profanes

2.1.1.1. Ferias

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, des festivités annuelles sont organisées dans chaque région d'Espagne avec de grandes foires comprenant des ventes d'animaux et d'objets de toutes sortes, ainsi que de nombreux divertissements. Ces fêtes sont particulièrement présentes en Andalousie, surtout à Séville où chaque année, la « feria* » se déroule d'une façon similaire : au printemps, pendant plusieurs jours, des stands appelées *casetas** ou *casillas* sont montés, pour accueillir des spectacles et d'autres distractions. Certaines des animations organisées ont lieu dans ces tentes, tandis que d'autres se déroulent en plein air, l'ensemble créant un joyeux tumulte qui, du point de vue sonore, produit un véritable brouhaha. Ceci est manifeste lors des ferias du début de la période étudiée, comme le montre l'article publié le 22 avril 1886 dans *La Ilustración Española y*

¹⁰⁸ Lucien Clare, « Avant-propos », in *Fêtes et divertissements*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 10.

Americana par le journaliste sévillan Benito Más y Prat¹⁰⁹, qui présente l'agitation régnant autour des tentes :

Les bruits les plus divers et les plus antagoniques flottent dans cette atmosphère, parfumée par l'essence de lys, l'eau de lavande et les vases de roses printanières. Ici, ce sont les fusées qui pétaradent et se défont en larmes colorées ; là, le tambour des théâtres mécaniques, que frappe une sylphide à demi-nue ; à un autre endroit, la flûte des chevaux de bois ; ailleurs encore, la rumeur infernale des nouveaux orgues de Barbarie, qui tournent dans leur roulotte dans l'allée plantée d'arbres [...].
Pendant ce temps, la guitare fait des trilles [...] ¹¹⁰.

Cette citation est un court extrait d'un article très détaillé : en effet, ces moments conviviaux s'inscrivent dans des traditions populaires présentées dans de nombreux articles qui s'intéressent aux coutumes régionales, notamment madrilènes et andalouses. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, ces articles continuent à présenter des traits de la littérature *costumbrista*. Bien que le courant littéraire du *costumbrismo* commence à disparaître dans les premières années de la Restauration, un certain nombre d'articles de journaux continue à s'en inspirer, le *costumbrismo* étant considéré par la plupart des critiques comme une constante dans la littérature espagnole¹¹¹. Il importe de tenir compte de la dimension littéraire des sources journalistiques descriptives, qui sont influencées, sous la Restauration, à la fois par le *costumbrismo* et par le réalisme littéraire – le premier étant parfois considéré comme le précurseur d'œuvres littéraires relevant du courant réaliste. Pendant la Restauration, journalisme et littérature sont ainsi intrinsèquement liés. De fait, ceux qui écrivent dans les journaux sont par ailleurs poètes, dramaturges, romanciers et essayistes. Les romanciers débutent leur carrière en écrivant dans la presse et continuent, même célèbres, à

¹⁰⁹ Poète sévillan né à Écija en 1846 et mort en 1892. D'abord commerçant à Écija puis à Séville, il écrit dans différents journaux tout en exerçant des fonctions municipales dans les deux villes. De 1879 à 1890, il dirige *El Eco de Andalucía* et ses œuvres en prose et en vers sont publiées dans *La Ilustración Española y Americana*, *Ilustración artística*, *Ibérica*, *Bética*, ou encore *El Liceo Sevillano*. Gonzalo Díaz Díaz, « Mas y Prat, Benito », in *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filosofía « Luis Vives », 1980-1998, V, p. 77-79.

¹¹⁰ « Los ruidos más diversos y antagónicos flotan en aquella atmósfera, perfumada por la esencia de azahar, el agua de lavanda y los búcaros de rosas del tiempo. Ya son los cohetes, que truenan y se deshacen en lágrimas de colores; ya el tambor de los teatros mecánicos, que golpea alguna sílfide medio desnuda; ya la gaita de los caballitos de madera; ya el infernal rumor de los nuevos pianos de manubrio, que ruedan en sus carromatos por la avenida de árboles [...]. / La guitarra trina entretanto [...]. », Benito Más y Prat, « De feria (Sevilla, 1886): las casillas », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 avril 1886, Abelardo de Carlos, p. 10.

¹¹¹ Né dans les années 1830, le *costumbrismo* est un sous-genre narratif constitué par des textes relativement brefs, en prose, publiés dans la presse ou dans des collections indépendantes. Leur objectif est de narrer une action, de décrire de manière à la fois minutieuse, légère et souvent humoristique des scènes ou des types caractéristiques d'une époque de changements aux transformations sociales rapides. Ces textes comportent souvent au départ une intention moralisante. *Periodismo y costumbrismo...*, op. cit., p. 145-157.

collaborer avec des périodiques, comme nous pourrions l'observer pour la plupart des auteurs des articles étudiés.

Ceci explique que cet extrait du long article de Benito Más y Prat décrit avec minutie la multiplicité des activités – fusées, chevaux de bois, théâtres mécaniques, *etc.* – qui ont lieu simultanément et qui produisent de façon anarchique des sons hétéroclites : le bruit des pétards, du tambour, de la flûte régionale, des orgues de Barbarie se mélangent. Au milieu de cette agitation, la guitare fait entendre une série de notes rapides mêlées aux autres sons (« *trina entretanto* »), renforçant l'impression que le bruit prédomine sur l'art. Cette énumération disparate témoigne de la confusion sonore dans laquelle les instruments de musique se mêlent au tapage des pétards et autres dispositifs assourdissants. La guitare n'est pas présentée comme un instrument mélodieux ; au contraire, au milieu du vacarme, elle ajoute un timbre supplémentaire, peu mélodique, puisque le verbe *trinar* évoque plutôt l'idée de répétition rapide de deux notes proches. Elle ne joue pas en accord avec les orgues de Barbarie et son rythme n'est pas davantage harmonisé avec celui des tambours : chaque instrument intervient indépendamment, comme le suggère la forme de l'énumération et l'adverbe temporel « *entretanto* ». La guitare résonne donc de façon non mélodieuse voire anti-musicale, ce qui peut sembler un paradoxe pour un instrument de musique, mais qui révèle bien la spécificité de cet instrument, caractérisé par son aspect rudimentaire, peu élaboré, du moins dans sa pratique populaire.

Ce désordre est lié à une conception de la fête comme lieu propice à l'euphorie, où certaines limites et réglementations peuvent être enfreintes, et où la confusion des sens est facilitée par la consommation d'alcool. Ceci est une constante des fêtes populaires, qui apparaît aussi sur des tableaux de l'époque, comme *La feria de Séville* (« *La feria de Sevilla* ») d'Enrique Rumoroso, qui représente précisément ce moment de la feria¹¹². Une gravure réalisée d'après une photographie de ce tableau est publiée en pleine page, en noir et blanc¹¹³, dans le même numéro de *La Ilustración Española y Americana*, deux pages après l'article que nous venons de citer. Ce tableau montre lui aussi l'environnement des tentes de la foire [Cat. 37] : il présente un ensemble de personnages qui forment de petits groupes occupés à différentes tâches devant une série de tentes aux fonctions variées – l'une d'elles affiche le nom de « *taberna* ». Devant cette tente on voit, entre autres, un

¹¹² Selon un article de 1973 publié par Francisco Loredó dans *ABC* sous le titre « Un peintre oublié de la feria de Séville », ce tableau est primé à l'Exposition Universelle de Paris en 1889. Il devient rapidement célèbre comme l'atteste sa reproduction dans les principales revues et encyclopédies de l'époque. Enrique Rumoroso y Valdés est quant à lui un peintre gaditano presque inconnu, qui ne participe habituellement ni aux expositions nationales ni aux concours, d'où le titre de cet article de *ABC*. Il peint habituellement des scènes de genre et des natures mortes. Le tableau est acquis à Paris par la famille Pecastaing. Francisco Loredó, « Un pintor olvidado de la feria de Sevilla », in *ABC*, Sevilla, 29 avril 1973, p. 79.

¹¹³ Les premières illustrations couleur apparaissent en 1897 dans la revue *Blanco y Negro*. Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria (fotografía y sociedad en la España del siglo XIX)*, Madrid, Lunwerg Editores, 1989, p. 79.

homme à cheval jouant de la flûte, en direction d'un petit garçon et d'une fillette qui se trouvent devant lui. Au centre, des hommes et des femmes préparent un ragoût fumant, ce qui suggère la présence d'odeurs de cuisine. À leurs côtés, des notables endimanchés semblent en grande discussion, ce qui ajoute à la dimension « sonore » du tableau. Ces éléments invitent à imaginer différents sons et couleurs, même si la reproduction est en noir et blanc. À droite, un torero fait face à une femme portant une grande mantille sur les épaules : on retrouve la peinture des types *costumbristas* du XIX^e siècle. Aucun orgue de Barbarie n'est visible, contrairement à la description de l'article mais, dans une voiture, un homme de dos joue d'une guitare, dont on ne voit que le manche. Il ne semble être écouté que par son vis-à-vis qui le regarde, ce qui augmente l'impression que les bruits sont trop divers et multiples pour qu'une simple guitare suscite l'intérêt des autres participants à la fête.

Sur ce tableau qui met en valeur la multiplicité des centres d'intérêt, le son de la guitare populaire ne peut que se perdre au milieu des discussions de la foule et des autres bruits environnants. Il est d'ailleurs intéressant de noter ici la place du guitariste, près du bord du tableau : il est à la fois dans la fête et légèrement en marge. Le son qu'il produit ne fait que s'ajouter au brouhaha de la fête. Il en fait donc partie en y prenant une part sonore mais non mélodieuse : il contribue, en revanche, au vacarme.

Ce tableau est intéressant à analyser dans une perspective *costumbrista*, dans la mesure où ce courant artistique, qui s'était développé en peinture à partir des années 1830, évolue à la fin du XIX^e siècle en prenant une orientation naturaliste¹¹⁴. Les peintres cherchent davantage à offrir un reflet direct de la réalité humaine, dans des scènes de genre souvent peintes d'après nature. Le *costumbrismo* andalou de tendance naturaliste de la fin du siècle se développe tout particulièrement à Séville, ce qui explique la fréquente représentation des scènes sévillanes, qui conservent une forte dimension pittoresque, comme ici¹¹⁵, Enrique Rumoroso y Valdés étant un peintre gaditan très attaché à Séville¹¹⁶.

La légende précise que cette gravure a été réalisée d'après une photographie de Jean Laurent (1816-1886)¹¹⁷. Comme l'indique Corinne Cristini, cette précision a pour objectif de « faire vrai », de donner un caractère authentique à la gravure et ce, même si les photographies de Jean Laurent

¹¹⁴ María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1994 [1963], p. 456.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 469.

¹¹⁶ Francisco Loredó, « Un pintor olvidado de la feria de Sevilla », *ABC*, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁷ « (De fotografía de Laurent.) », Enrique Rumoroso, « La feria de Sevilla », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 avril 1886, Abelardo de Carlos, p. 12.

sont souvent de « pures constructions » élaborées lors de longues « poses »¹¹⁸. La production de Jean Laurent y Minier, qui s'intéresse à des objets aussi variés que des monuments, des paysages urbains, les travaux de construction du chemin de fer, des corridas, des types populaires ou des œuvres d'art, comme ici, est reconnue pour sa valeur documentaire¹¹⁹. La précision qui signale que la gravure est réalisée d'après une photographie, de surcroît de Jean Laurent, apporte donc une garantie supplémentaire de fidélité à la réalité. Et ce, même si la gravure qui en résulte, tout le comme le tableau *costumbrista* qui en est à l'origine, sont susceptibles d'offrir une vision idéalisée de la feria. En outre, comme le rappelle Corinne Cristini, cet effet d'authenticité est renforcé par l'insertion du tableau dans la presse, qui se présente comme une source documentaire ayant pour but d'informer sur le réel¹²⁰.

Plusieurs éléments nous rappellent cependant qu'il y a ici construction et mise en scène : d'une part, la présence de types sur le tableau – comme le torero, la Sévillane, ou même le guitariste – montre que le peintre *costumbrista* naturaliste, le photographe et le graveur veulent rassembler sur une même image des personnages sans doute réels, ayant existé, mais qui réunissent de façon pure, intense, exclusive, un trait ou caractère¹²¹. Le tableau d'Enrique Rumoroso présente en l'occurrence une scène sévillane qui est une condensation de la « réalité » telle qu'il veut la donner à voir. Cette volonté de réalisme n'est pas dépourvue d'ambiguïté, comme le laisse entendre Francisco Loredó dans l'article qu'il publie au sujet de ce tableau le 29 avril 1973 dans le journal *ABC*. Il y évoque à la fois le fait que Enrique Rumoroso propose une « espagnolade* à la limite du pittoresque et de l'anecdotique » – sur ce tableau on voit même la Giralda au second plan – et à la fois, il prétend qu'Enrique Rumoroso donne une « version exacte » de Séville, avec un grand souci de minutie dans la reproduction de la réalité¹²². Ces deux aspects ne sont pas contradictoires mais montrent bien que le rapport à cette réalité est ambivalent.

En outre, il convient d'établir une distinction entre d'une part, le tableau initial et la photographie de Jean Laurent, auxquels nous n'avons pas accès, et la gravure publiée dans la revue

¹¹⁸ Corinne Cristini, « Relations entre photographie naissante et littérature *costumbrista* au XIX^e siècle », Conférence à l'ENS d'Ulm, le 22 février 2012.

¹¹⁹ Né à Nevers en 1816, il constitue une figure majeure parmi les photographes du XIX^e siècle en Espagne : il s'installe à Madrid à partir de 1857 et y crée un musée de la photographie (Museo Fotográfico) en 1858. En 1879, ses catalogues offrent déjà cinq mille vues d'Espagne et du Portugal. La diversité de ses prises de vue le conduit à constituer un inventaire que Publio López Mondéjar considère comme un catalogue exhaustif des richesses artistiques du pays. Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria...*, *op. cit.*, p. 219.

¹²⁰ Corinne Cristini, « Relations entre photographie... », *op. cit.*

¹²¹ Anne Souriau, « Type », in Étienne Souriau, Anne Souriau (éds.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3^e éd., p. 1446.

¹²² Il ne faut pas oublier que ce tableau est donné à voir à Paris à l'Exposition universelle : c'est donc grâce à lui que les Parisiens découvrent ou reconnaissent la feria de Séville telle qu'ils l'imaginent, en fonction des stéréotypes véhiculés dans la littérature et les récits de voyages. Francisco Loredó, « Un pintor olvidado de la feria de Sevilla », *ABC*, *op. cit.*, p. 79.

illustrée, qui peut très bien comporter des modifications par rapport à la photographie de laquelle elle s'inspire. Inversement, la gravure peut réintroduire des nuances de la réalité difficilement visibles sur la photographie. Comme le montre Juan Miguel Sánchez Vigil, un changement radical se produit précisément dans les années 1880, avec l'utilisation de la photogravure* : celle-ci permet d'introduire la photographie directement dans les revues illustrées, ce qui fait concurrence aux scènes idéalisées que proposent dessinateurs et graveurs. Or même si bon nombre de revues commencent à utiliser la photogravure au début des années 1880, *La Ilustración Española y Americana* ne s'en sert qu'à la fin de la décennie¹²³ : la première mention de son utilisation dans la revue illustrée apparaît le 8 septembre 1886, cinq mois après l'œuvre que nous étudions ici, et il s'agit précisément d'une photogravure de Jean Laurent¹²⁴.

Quant aux reportages photographiques, ils sont encore loin de pouvoir concurrencer l'œuvre des peintres au cours de cette décennie, comme le rappelle Publio López Mondéjar :

La photographie n'est pas préparée à concurrencer l'habileté des graveurs. Les plaques étaient extrêmement lentes et les appareils imposants. Il faudrait encore attendre de longues années pour que la technique arrive à la hauteur des avancées produites dans le domaine de l'impression des images¹²⁵.

Ces difficultés techniques donnent à penser qu'un tableau ou une gravure peut encore offrir à la fin du XIX^e siècle une image plus fidèle de la réalité qu'une photographie : cette dernière est certes moins soupçonnable d'artificialité, de composition, mais elle ne permet pas de retranscrire toutes les nuances que le peintre ou le graveur peut suggérer par la finesse du trait. Surtout, photographies et gravures n'ont pas la même fonction, même lorsqu'elles se mettent à partager l'espace des revues illustrées. Les premières servent davantage à informer sur les événements d'actualité, tandis que les secondes sont reléguées au champ de la représentation artistique : elles sont utilisées pour représenter des édifices, des monuments, ou reproduire des tableaux célèbres¹²⁶. Ici, il s'agit précisément d'une reproduction du tableau d'Enrique Rumoroso. La gravure de la feria correspond

¹²³ « De la Restauración a la Guerra Civil », in Juan Miguel Sánchez Vigil (éd.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, XLVII, p. 292. Les premières photographies sont introduites dans la presse via *Blanco y Negro* en 1891. *Ibid.*, p. 293.

¹²⁴ Germán Hernández, « Parte inferior del cartón para el cuadro El Calvario ejecutado por Germán Hernández en la iglesia de San Francisco El Grande de Madrid – (Fotograbado de Laurent.) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 septembre 1886, Abelardo de Carlos, p. 5.

¹²⁵ « No está la fotografía preparada para competir con la destreza de los grabadores. Las placas eran lentísimas y los armatostes colosales. Habrían de pasar muchos años todavía para que la técnica se pusiese a la altura de los adelantos producidos en el campo de la estampación de las imágenes. », Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria...*, *op. cit.*, p. 78.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 77.

donc à la fois à la représentation d'une scène de la vie sévillane et à une reproduction idéalisée d'une œuvre d'art photographiée. On a donc effectivement accès à un événement qui s'est produit, mais à travers la médiation d'une série de regards – au moins trois : Enrique Rumoroso, Jean Laurent et le graveur – ce qui implique une fidélité toute relative à la réalité¹²⁷.

Toutefois, la perspective adoptée nous semble capitale : le peintre – mais aussi le photographe et le graveur – aurait pu ne pas inclure le guitariste dans le cadre, ou au contraire le placer au centre du tableau. Ici, cependant, le guitariste se trouve sur le côté, perdu au milieu d'une foule d'individus indifférents, occupés à de multiples tâches éloignées de l'art musical. Dans la scène que donne à voir le peintre, le guitariste possède un rôle secondaire ; il apparaît plus en tant qu'amuseur de foire qu'en tant qu'artiste musicien.

En dépit des transformations socio-économiques, politiques et culturelles majeures qui ont lieu pendant la Restauration, et qui modifient fortement les structures de la culture populaire et du loisir après la Première Guerre mondiale, les fêtes traditionnelles continuent de rencontrer un grand succès : surtout dans les villes, leurs standards évoluent vers une plus grande mercantilisation, liée à l'augmentation du niveau de vie et au développement du tourisme¹²⁸. Les ferias traditionnelles se perpétuent avec la contribution de la petite et de la moyenne bourgeoisie, qui cherche à attirer des clients ayant un plus grand pouvoir d'achat. Ils voient un intérêt dans la permanence de traditions qui avaient fait le succès de l'Espagne romantique et pittoresque, et « fabriquent des types »¹²⁹, favorisant la permanence de stéréotypes¹³⁰.

Ceci explique que la feria sévillane décrite dans *Blanco y Negro* au début des années 1920 comporte encore bon nombre de similitudes avec celles de la fin du siècle précédent. Dans un article paru le dimanche 16 avril 1922, José Muñoz San Román cherche à vanter les mérites de la feria de Séville qu'il surnomme « La feria de la joie », comme l'indique d'emblée le titre de l'article¹³¹. Pour le journaliste sévillan¹³², cette joie tient à la richesse et à la diversité des sons qui produisent, selon lui, une harmonie paradoxalement enchanteresse grâce à ses discordances :

¹²⁷ En ce qui concerne la genèse effective du tableau, le peintre a pu reproduire la scène de la feria d'après nature, la recréer à partir de son imaginaire, de « topiques » correspondant aux scènes *costumbristas* de l'époque... Il a également pu s'inspirer de photographies de l'époque sur la feria de Séville. Les données manquent et l'on ne peut formuler que des hypothèses.

¹²⁸ Jorge Uría, « Cultura popular y actividades recreativas : la Restauración », in Jorge Uría (éd.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 77 et 99.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 100.

¹³⁰ Nous étudions cet aspect en lien avec la construction de l'identité nationale dans la cinquième partie.

¹³¹ José Muñoz San Román, « La feria de la alegría », in *Blanco y Negro*, Madrid, 16 avril 1922, p. 21.

¹³² Né en 1876 à Camas (Séville), José Muñoz San Román est pendant plusieurs années instituteur dans l'enseignement privé et secrétaire de la Academia Sevillana de Buenas Letras. Il publie romans, pièces de théâtre, poèmes et articles dont un grand nombre est publié dans la presse à Séville, Madrid et en Amérique latine. Federico Carlos Sáinz de

Déjà nous parviennent les différents sons de toutes les musiques : des notes aiguës ou rauques de clairon ou de tambour [nous parviennent] depuis les cirques ; des accords de guitare et des bourdonnements de castagnettes [nous parviennent] des tentes ; depuis les tavernes, des battements de mains, des coups de talons sur les tables et des chants flamencos [...]. Oh, la musique désaccordée de cette feria, si harmonieuse ! Le bruyant concert s'étend parmi les troupeaux de bétail qui remplissent le Real, assourdit les espaces de promenade avec le trot continu des poulains sur lesquels excellent les beaux cavaliers, la course des voitures et, dans les tentes, le bruit redoublé des castagnettes et le rythme des guitares ; il devient infernal dans la rue des cirques, des tentes où l'on exhibe des monstres, et des différents *manèges*, et il devient caressant à l'ombre du dernier acacia fleuri, où le couple *gitan*, courageux et jaloux, s'échange des serments amoureux¹³³.

Dans cette description, José Muñoz San Román présente les coutumes traditionnelles comme bien vivantes en 1922, apparemment sans changement notable avec ce qui se produisait à la fin du XIX^e siècle, par comparaison avec l'article de 1886. En ce qui concerne le bruit, par exemple, il est décrit en fonction des différents volumes et timbres qu'il acquiert selon les sources qui l'émettent. Les sons proviennent de plusieurs endroits et ne produisent pas le même effet : ils prennent l'aspect d'un « bruyant concert » (« *ruidoso concierto* »), plus ou moins agréable voire déplaisant, qui devient, à certains endroits, « infernal » (« *se hace infernal* »).

Néanmoins, l'objectif de José Muñoz San Román est de démontrer que tous ces bruits contribuent à l'allégresse générale, et c'est pourquoi la disharmonie fait partie du charme et accroît la jubilation des acteurs et spectateurs de la feria. Cet article réunit certaines caractéristiques des textes *costumbristas* comme la thématique, l'utilisation de multiples éléments folkloriques, une grande minutie dans la présentation des détails, ou encore la description de scènes ayant lieu dans un cadre public. Ce type de description dans une revue telle que *Blanco y Negro* n'a pas de quoi surprendre, comme l'explique Hervé Poutet : en reprenant inlassablement le pouvoir de séduction de l'imagerie romantique, dont font partie les ingrédients de la fête ici décrite, – comme les guitares, les castagnettes, les tavernes, ou encore le couple gitan –, la presse contribue à transformer

Robles, « Muñoz San Román, José », in *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, p. 199.

¹³³ « Ya [son] los diversos sonidos que de todas las músicas nos llegan: de las de los circos, notas agudas de clarín y roncadas de tambor; de las de las casetas, acordes de guitarra y repiques de palillos; de las de los bodegones, batir de palmas, taconeo sobre las mesas y cantares flamencos [...]. ¡Oh la música desacorde de esta feria, toda hecha de armonía! El ruidoso concierto se extiende entre las parras de ganados que llenan el Real, atruena los espacios en los paseos con el continuo trotar de potros sobre los que se lucen los majos jineteros, el correr de coches y el repiquetear de palillos y el rasguear de guitarras en las casetas; se hace infernal en la calle de los circos, de los tenderetes donde se exhiben monstruos, y de las calesitas y tíos vivos, y se torna en arrullador a la sombra de la última acacia florida, donde se está jurando amores la pareja cañí, valiente y celosa. », José Muñoz San Román, « La feria de la alegría », *Blanco y Negro*, *op. cit.*, p. 21.

l'Espagne en pays de tourisme, en ce début des années 1920¹³⁴. Dans le processus de modernisation, l'Espagne est tiraillée entre la nécessité du développement et la contrainte de rester archaïque pour plaire, et la guitare fait partie de ces images anciennes, réutilisées à l'envi. Elle est l'un des objets quotidiens et usuels qui sont « détournés au profit de l'industrie des souvenirs »¹³⁵, et que *Blanco y Negro* s'emploie d'autant plus à présenter comme objets de fierté. On peut ainsi voir dans cette description de la feria sévillane le glissement « d'une mise en scène *costumbrista* au profit *consumista* »¹³⁶.

Ces éléments pourraient donner à penser au premier abord que l'utilisation de la guitare dans le cadre de la feria relève d'une « tradition inventée », telle que la définissent Eric John Hobsbawm et Terence Ranger :

Ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchent à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé. En fait, là où c'est possible, elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié¹³⁷.

Dans le cas de la guitare, on constate en effet qu'il s'agit d'une pratique qui peut revêtir une nature rituelle ou symbolique¹³⁸, qui fait l'objet d'une répétition et s'inscrit dans une continuité avec le passé, comme en témoigne la permanence de cette pratique pendant la Restauration. Comme la « tradition inventée », la constance de la pratique de la guitare populaire suppose en outre un contraste avec les changements permanents liés à l'avènement du monde moderne, à un nouveau type de loisirs. Toutefois, Eric John Hobsbawm et Terence Ranger ajoutent que « même en présence d'une telle référence à un passé historique, la particularité des traditions "inventées" tient au fait que leur continuité avec ce passé est largement fictive »¹³⁹. Dans le cas de la guitare, au contraire, cette dimension fictive est absente. La pratique de la guitare ne fait aucunement l'objet d'une institutionnalisation ou d'une ritualisation imposée, qui caractérisent en revanche les traditions inventées. Elle semble plutôt résulter d'initiatives spontanées et individuelles, tout en apparaissant comme indispensable et évidente : les accords de guitares parviennent aux oreilles du

¹³⁴ Hervé Poutet, « L'invitation au voyage », in *Le Projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, Paris, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2001, p. 152.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Eric John Hobsbawm et Terence Osborn Ranger, « "Inventer la tradition", introduction », in *L'invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Paris, éd. Amsterdam, 2006, p. 12.

¹³⁸ Nous étudierons cet aspect dans le cadre de notre analyse de l'identité nationale.

¹³⁹ Eric John Hobsbawm et Terence Osborn Ranger, « "Inventer la tradition", introduction », *L'invention de la tradition, op. cit.*, p. 12.

participant-spectateur depuis les tentes (« *de las casetas, acordes de guitarra [nos llegan]* »). De plus, le phénomène qu'étudient Eric John Hobsbawm et Terence Ranger se caractérise par son invariabilité, aspect qui doit également être nuancé concernant la guitare : en effet, si la pratique de la guitare populaire est permanente, en 1922, elle accompagne un répertoire qui inclut du flamenco (« *cantares flamencos* »), comme indiqué dans l'article de José Muñoz San Román¹⁴⁰.

On pourrait alors penser que la guitare populaire relève de la coutume, dont Eric John Hobsbawm et Terence Ranger montrent qu'elle se distingue de la tradition inventée par sa variabilité : la coutume est sujette à l'innovation et au changement. Toutefois, l'évolution d'une coutume demeure normalement limitée car il faut que tout changement « soit en apparence compatible avec ce qui le précède, voire identique à lui, ce qui impose des limites substantielles »¹⁴¹. Or la pratique de la guitare populaire ne correspond pas exactement à la définition de la coutume, d'une part en raison de son évolution certaine vers le flamenco, comme nous venons de le souligner. D'autre part, alors que la coutume connaît un certain déclin dû au processus de modernisation des sociétés, la pratique de la guitare croît et se diversifie, comme s'attache à le montrer cette première partie.

La pratique de la guitare ne relève donc pas à proprement parler de la coutume, pas plus qu'elle ne peut être qualifiée de « convention » ou de « routine », que Terence Ranger et Eric John Hobsbawm comparent également aux traditions inventées : des pratiques sociales deviennent une convention ou une routine lorsqu'elles ont besoin d'être effectuées de façon répétitive « par commodité et efficacité »¹⁴². La pratique de la guitare dans le cadre des fêtes populaires n'entre pas dans ce cas de figure : elle ne relève ni d'une procédure automatique ni d'un réflexe.

Il faut donc convenir qu'elle possède un statut à part, dont on peut souligner en revanche plusieurs spécificités : d'abord, la spontanéité de celui qui en joue. Les guitaristes qui jouent dans les fêtes populaires le font souvent sur une initiative personnelle, qui peut provenir d'une décision individuelle ou collective, mais qui n'est ni l'application d'une norme officiellement instituée, ni le résultat d'un échange dont la finalité serait immédiatement commerciale¹⁴³. De surcroît, ce jeu guitaristique populaire passe relativement inaperçu au milieu d'activités diverses et variées, alors qu'il constitue une des constantes les plus nettes des fêtes populaires.

¹⁴⁰ Évolution étudiée dans le chapitre 2.

¹⁴¹ Eric John Hobsbawm et Terence Osborn Ranger, « "Inventer la tradition", introduction », *L'invention de la tradition*, *op. cit.*, p. 12-13.

¹⁴² *Ibidem*, p. 13.

¹⁴³ Même si, nous le verrons, nombre de mendiants font de la guitare leur gagne-pain et, comme nous l'avons laissé entendre, la permanence des ferias dans les premières décennies du XX^e siècle revêt des enjeux touristiques.

2.1.1.2. En allant aux arènes...

Les guitares sont présentes lors d'autres manifestations populaires profanes où apparaît ce double aspect d'un instrument à la fois bruyant et secondaire, par exemple lors de corridas, la guitare n'étant dans ce cas évidemment pas l'objet principal du spectacle. Il arrive que des guitaristes participent aux cortèges qui conduisent aux arènes : ils sont donc en amont de l'événement principal, et également en marge. On le voit dans deux articles datés des 22 et 27 juillet 1897, publiés dans *La Correspondencia de España*¹⁴⁴ : ces textes relatent la corrida organisée chaque année par la corporation des cordonniers. Le premier, précisément intitulé « Les cordonniers », décrit en détail le programme prévu le lundi 26 juillet¹⁴⁵ : avant la corrida, à quinze heures, un grand cortège devait partir de la Place Colomb (*Plaza de Colón*) à Madrid, en hommage au torero *Frascuero*, retiré de la profession depuis 1889¹⁴⁶. Dans le cortège, à la suite d'une statue représentant le torero, douze cavaliers et d'autres groupes divers devaient se rendre de Recoletos aux arènes. Selon les prévisions, le cortège allait compter, entre autres, quarante chanteurs et guitaristes, qui devaient aussi parcourir le chemin jusqu'aux arènes, avant le début de la corrida. Ce nombre conséquent de musiciens atteste l'ampleur de la manifestation.

Convoquées en si grand nombre, les guitares prévues pour agrémenter le cortège devaient produire un accompagnement à la fois sonore et fort discordant. Il n'était sans doute pas prévu d'accorder ensemble des instruments si nombreux, en plein air, au milieu des bruits de la foule. Il devait donc être difficile de jouer ensemble de façon harmonieuse. On observe d'ailleurs une imprécision dans le texte concernant le nombre exact de chanteurs et de guitaristes : le chiffre indiqué signifie-t-il que les quarante chanteurs étaient également guitaristes – ce qui ajoute une difficulté au moment de jouer – ou bien le nombre quarante inclut-t-il à la fois des chanteurs et des guitaristes dont on ne connaît pas la répartition exacte ? Quoi qu'il en soit, ce nombre laisse imaginer une belle cacophonie, s'agissant d'un cortège mobile. Néanmoins, les guitares semblent s'insérer naturellement dans ce déplacement collectif de quelques centaines de mètres en plein cœur de la capitale, car elles sont simplement mentionnées parmi les autres éléments de la

¹⁴⁴ [Anonyme], « Los zapateros », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 juillet 1897, p. 2. Puntilla, « La fiesta de los zapateros », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 juillet 1897, p. 2.

¹⁴⁵ [Anonyme], « Los zapateros », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁶ Salvador Sánchez Povedano, alias *Frascuero*, né à Churriana (Grenade) en 1842 et mort à Madrid en 1898, se rend à Madrid à la mort de son père pour y travailler en tant qu'ouvrier. Amateur de corrida, il commence par être *banderillero* avant de devenir le grand rival de Lagartijo, à partir de 1868. Martín de Riquer, « Frascuelo », in *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, vol. 10, p. 4582.

description : le nombre sert seulement à prouver l'ampleur de l'événement et suggère le tumulte de chants et d'accords tonitruants. Les guitares sont donc présentes en marge de l'événement principal mais semblent de nouveau un élément indispensable à la fête.

De façon similaire, une reproduction d'un tableau de Plácido Francés¹⁴⁷ parue dans *La Ilustración Española y Americana* le 22 décembre de la même année représente le déplacement de la foule jusqu'aux arènes avant la corrida [Cat. 9]. Ce tableau, lui aussi dans la veine *costumbrista*, semble confirmer la présence de guitaristes le long de l'itinéraire qu'effectuent les spectateurs madrilènes avant la corrida. Il représente un lieu de Madrid tout à fait identifiable : on reconnaît la porte d'Alcala sur la gauche du tableau. Cette reproduction est d'ailleurs précédée dans le même numéro du journal d'un commentaire de Carlos Luis de Cuenca¹⁴⁸, qui évoque ce souci de refléter la réalité en rappelant que l'espace représenté est celui qui allait de la Porte d'Alcala à la « Vieille Place », c'est-à-dire aux arènes de Madrid¹⁴⁹.

Toutefois, à la différence de l'exemple précédent, le guitariste est seul, et il est représenté par un personnage de dos, au premier plan, tout fait à droite, couvert d'une cape rapiécée et tenant en laisse un chien. Il est statique, en attitude d'observation tandis qu'il accompagne apparemment de sa musique la foule qui avance. Par rapport au reste du tableau, qui est présenté comme une fresque horizontale, il occupe peu de place mais est parfaitement visible, étant donné les dimensions de la reproduction¹⁵⁰. La description du tableau rédigée par Carlos Luis de Cuenca n'accorde pourtant aucune place au guitariste qui n'est même pas mentionné, ce qui reflète bien le fait que sur le tableau, il s'agit d'un personnage secondaire. En effet, si l'on tient compte du thème principal qui concerne un déplacement de population pour aller aux arènes, thème donné par le titre *A los toros*, le guitariste ne participe pas au mouvement des personnages qui s'empressent de se rendre au lieu du spectacle populaire. Le guitariste se situe donc en marge, comme le montrent d'ailleurs sa place

¹⁴⁷ Peintre, aquarelliste, illustrateur et décorateur, Plácido Francés Pascual est né à Alcoy (Alicante) en 1834 et mort à Madrid en 1902. Formé à l'École des Beaux-Arts de Valence, il y est professeur de Dessin de 1861 jusqu'à son installation à Madrid en 1870. Il obtient ses premiers succès avec des tableaux à thème historique. Il est primé aux Expositions Nationales de 1871, 1890 et 1895. Il peint aussi des scènes de genre, des coutumes populaires, des portraits et des paysages et décore également des cafés, des édifices publics, des maisons résidentielles ou des palais, à Valence et à Madrid. Il réalise entre autres les portraits de Federico Chueca, María Guerrero et Alphonse XII. Il partage toujours son activité artistique avec l'enseignement : co-fondateur de la Société des Aquarellistes, il est également professeur à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid. Francisco Agramunt Lacruz, « Francés Pascual, Plácido », in *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, Editorial Albatros, 1999, vol. 2, p. 115-117.

¹⁴⁸ Carlos Luis de Cuenca Velasco (Madrid, 1849-1927) est juriste militaire, poète et dramaturge. Il écrit dans divers journaux et revues comme *La Ilustración Española y Americana*, *La Correspondencia Militar*, *El Debate*, *La Revista Popular*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *Toros y Toros*. Il fait partie de l'Association de la Presse de Madrid. Il signe souvent *Luis de Charles*, *Fulano de Tal* et *Mefistófeles*. Antonio López de Zuazo Algar, « Cuenca Velasco, Carlos Luis de », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1980-1981, p. 96.

¹⁴⁹ Carlos Luis de Cuenca, « Nuestros grabados », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 décembre 1897, Abelardo de Carlos, p. 6.

¹⁵⁰ L'image occupe la moitié droite de la page mais est disposée horizontalement, tandis que le texte qui occupe la moitié gauche de la page est écrit verticalement. Les dimensions de la reproduction sont de 13,2 x 33,2 cm.

dans le coin droit du tableau et son attitude, le dos tourné au spectateur, à contre-courant du reste de la foule. Il pourrait représenter le point de vue du spectateur qui observe la scène, ou du peintre qui la donne à voir.

Par ailleurs, sa cape rapiécée contraste avec les vêtements de fête du public de la corrida, et son chien maintenu en laisse permet de rapprocher ce personnage des mendiants aveugles, dont la musique est le gagne-pain, et qui se font guider par un chien pour se déplacer. À ce titre, il occupe une place en marge de la société, il fait partie des exclus de la fête populaire, même si sa figure y contribue, par l'accompagnement musical qu'il fait entendre.

Le guitariste populaire semble donc être investi d'un rôle spécifique, à mi-chemin entre l'artiste et le mendiant : il participe aux événements festifs profanes en accompagnant le chant ou la danse, il est donc sujet, acteur lors de ces fêtes. Néanmoins, il n'est jamais au cœur des manifestations, dont il ne constitue évidemment ni le motif ni le point de départ.

2.1.2. Carnaval et fêtes religieuses

2.1.2.1. Carnaval

Le Carnaval n'est pas une fête religieuse chrétienne à proprement parler. Mais il constitue un héritage de la culture religieuse de la société gréco-latine et il est fondé sur la célébration de la gourmandise et de la luxure, qui ont toujours été dénoncées par l'Église catholique. Le Carnaval est donc une fête profane très liée aux rituels chrétiens¹⁵¹. Il revêt de plus un caractère universel, étant célébré à la fois dans de nombreuses régions d'Espagne et dans d'autres pays, avec pour point commun la négation de la structure sociale : il s'agit d'un temps de désordre institutionnalisé. On observe toutefois des différences locales. Le Carnaval correspond théoriquement, selon les éditions du *DRAE* de 1884, 1899 et 1914, aux trois journées qui précèdent le début du Carême. Dans la pratique, il s'agit d'une succession de journées qui précèdent le Mercredi des Cendres et qui s'étendent parfois jusqu'au début de ce temps de pénitence au cours duquel les fidèles pratiquent le jeûne, l'abstinence et l'aumône. Afin que soient plus facilement endurés ces quarante jours d'austérité, la tradition du Carnaval autorise un débordement des sens, qui se manifeste à travers des chars décorés et fleuris, des déguisements, des excès de boissons, ainsi que des chants et des

¹⁵¹ José Antonio Fidalgo Santamariña, « Las transformaciones del carnaval a través del caso gallego », in Jorge Uría (éd.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 55.

danses, qu'accompagne la guitare. On retrouve ces éléments dans les articles de presse concernant Madrid et Séville.

Le 14 février 1895, Luis Royo Villanova¹⁵² publie par exemple un article intitulé « Préparatifs », consacré à la description de la préparation du Carnaval, dans la toute récente revue *Nuevo Mundo*. L'auteur y explique avec humour que le Carnaval n'est pas près de disparaître¹⁵³. La tonalité humoristique dans la description de coutumes est un point récurrent des articles *costumbristas*¹⁵⁴. Ici, l'auteur cherche à convaincre ses lecteurs que le Carnaval est une tradition pérenne et, pour cela, les renvoie à deux autorités : Rome et Romanones. En mettant sur le même plan la capitale romaine, un des lieux où le Carnaval est célébré, et le maire de la capitale madrilène à cette date, à savoir le comte de Romanones¹⁵⁵, Luis Royo Villanova crée une paronomase qui produit un effet comique tout en rendant son propos convaincant. Le Carnaval perdure à Rome, mais aussi à Madrid, qui occupe le cœur du propos de l'auteur. Ce dernier en profite pour renvoyer au maire la responsabilité de l'événement et de ses conséquences.

Après avoir mentionné les chars décorés et d'autres animations du Carnaval, le journaliste évoque les guitaristes présents cette année-là : « Je n'ai pas eu la curiosité de regarder combien de groupes de musiciens à cordes se sont formés cette année à Madrid ; mais bien sûr, nous pouvons affirmer que le nombre de gens courageux est infini, surtout pour jouer de la guitare »¹⁵⁶. Cette précision est donnée grâce à un nouveau jeu de mots en espagnol, permis par la dérivation et la polysémie du vocable *temple* en espagnol : l'infinitif « *templar* » renvoie à l'action d'accorder un instrument – en l'occurrence une guitare –, tandis que le substantif dans l'expression « *gente de temple* » fait référence à une disposition d'esprit calme et courageuse dans les difficultés. Ce mot

¹⁵² Journaliste, poète et critique littéraire, Luis Royo Villanova (Saragosse, 1866-Madrid, 1900) est docteur en droit à vingt ans mais se tourne vers une carrière littéraire. Rédacteur de *El Imparcial* à Madrid, il collabore à *Blanco y Negro*, revue dans laquelle il publie pendant plusieurs années la section humoristique « A ocho días vista ». Il fonde et dirige l'hebdomadaire *Gedeón*. Il fonde également la revue satirique *La Calabaza*. Parmi ses écrits, on peut retenir le livre *Dos guitarras*, publié en collaboration avec le poète aragonais Ram de Víu. José García Mercadal, « Royo Villanova, Luis », in *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 383-388.

¹⁵³ Luis Royo Villanova, « Preparativos », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 14 février 1895, p. 13.

¹⁵⁴ *Periodismo y costumbrismo...*, op. cit., p. 146.

¹⁵⁵ Issu d'une famille aristocratique, Álvaro Figueroa y Torres, comte de Romanones (Madrid, 1863-1950), entreprend des études de droit qu'il achève par un doctorat à Bologne. De retour en Espagne, il se consacre à la politique : il est élu conseiller de la mairie de Madrid en 1890, puis Député de Guadalajara, province où sa famille possède de grands biens fonciers. Membre du parti libéral, il est nommé maire de Madrid en 1894 puis en 1898. Il rachète le journal *El Globo*. En 1901, il est nommé ministre de l'Instruction Publique et des Beaux Arts. Il occupe ensuite différents ministères. En 1909, pendant la Semaine Tragique, il assume la présidence de l'Assemblée des députés. En 1912, il forme un premier gouvernement et prend la tête du secteur modéré du parti libéral. En 1923, il est élu sénateur de Guadalajara et promu Président du Sénat. Destitué par Miguel Primo de Rivera, il se prononcera, en 1931, en faveur de la République. « Figueroa y Torres, Álvaro », in *Diccionario biográfico español contemporáneo*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1970, 3 vol., p. 51-55.

¹⁵⁶ « No he tenido la curiosidad de apuntar el número de rondallas que se han organizado este año en Madrid; pero desde luego podemos afirmar que es infinita la gente de temple, sobre todo para templar guitarras », Luis Royo Villanova, « Preparativos », *Nuevo Mundo*, op. cit., p. 13.

d'esprit laisse entendre que de même que les années précédentes, les participants sont surtout valeureux quand il s'agit de se divertir. Il est sous-entendu par antiphrase que nul n'est besoin de sang-froid pour jouer de la guitare, et que si les guitaristes sont nombreux, c'est parce que les fêtards ne manquent pas. Les instrumentistes se déplacent d'ailleurs en groupes pendant les journées du Carnaval, formant les « *rondallas** » citées.

Dans cet article issu de la partie de la revue intitulée « Revue comique » (« *Revista cómica* »), l'hyperbole de l'adjectif « *infinita* » dans l'expression « *es infinita la gente de temple* » sous-entend que ces musiciens seraient même trop nombreux. Le journaliste leur reproche d'envahir la rédaction du journal, comme le montrent une des illustrations et les propos du journaliste qui tiennent lieu de légende, sur la même page de la revue illustrée [Cat. 4]¹⁵⁷. Sur cette image, on voit au premier plan un journaliste de profil écrire avec frénésie un article sur sa table de travail tandis qu'un groupe de musiciens s'approche avec, en tête, un guitariste grossièrement dessiné. Comme le reste du dessin, l'instrument n'est suggéré que par quelques traits noirs sur fond blanc. C'est un des exemples où les proportions ne sont pas respectées et où il est difficile de distinguer la guitare d'autres instruments de la même famille. Le nombre de cordes dessinées varie entre cinq près du chevalet et quatre au niveau du manche ; la position du bras droit n'est pas réaliste, s'agissant d'un instrumentiste debout. Le dessin se rapproche d'une caricature avec des visages de plus en plus flous au second plan, qui font penser à des gueules d'animaux – ou à des masques de Carnaval, étant donné le contexte. Le jeu des instrumentistes fait penser à un amusement grotesque, destiné à divertir un public plus ou moins bienveillant, voire à s'immiscer dans les tâches des travailleurs, quitte à les gêner.

L'image est explicitée par l'extrait d'article que nous avons cité et par les phrases suivantes, qui se trouvent juste au-dessus de l'image et qui lui servent par la même occasion de légende. Cette association entre l'image et le texte, alliée à la précision avec laquelle les événements sont décrits par ailleurs, renforce la tonalité comique du texte. Cette précision contraste avec la généralité de la périphrase dépréciative employée pour désigner les guitaristes qualifiés de « *gente de temple* ». On perçoit en filigrane la critique des pratiques bruyantes menées pendant le Carnaval, qui empêchent les journalistes de faire leur travail. Paradoxalement, les mêmes activités leur fournissent matière à rédaction. Cette description d'une coutume par des jeux de langage et des hyperboles dont la finalité est comique conduit à un article hybride entre description de l'actualité et texte littéraire,

¹⁵⁷ Traduction du texte qui tient lieu de légende, au-dessus de l'illustration (voir catalogue) : « Être rédacteur d'un journal ces jours-ci, c'est gagner le ciel, pour y être à côté de Sainte Cécile. Inutile de dire qu'on a beaucoup à faire, et que c'est très urgent, qu'il faut boucler le journal, remplir les colonnes qui manquent... », *Ibidem*.

une hybridité caractéristique des articles *costumbristas*¹⁵⁸. Dans ce contexte, la guitare n'est absolument pas mentionnée en tant qu'instrument de musique, sauf dans l'allusion à Sainte Cécile, patronne des musiciens. Elle est plutôt perçue comme un amusement, un accessoire ludique et s'oppose en cela à une pratique d'élite, destinée à un public raffiné. Par ailleurs, dans cet article, comme dans ceux que nous avons analysés précédemment, ni les interprètes ni le répertoire joué ne sont précisés : ils ne semblent pas avoir d'importance dans ces contextes de ferias, de corridas et de Carnaval. Ceci constitue à nos yeux une des spécificités de l'utilisation populaire de la guitare : le contenu musical n'est pas perçu comme digne d'intérêt par les hommes de lettres qui l'évoquent. Autrement dit, cet usage populaire n'intéresse pas pour lui-même mais pour ce qu'il permet de dire, d'évoquer ou de dénoncer. La guitare populaire, dont l'utilisation effective comme instrument est très fréquente, ne semble servir, d'après ces sources, qu'à créer une atmosphère dans un texte littéraire ou à suggérer un ensemble de pratiques sociales. La dimension musicale n'est pas perçue comme première ; elle est même totalement ignorée. L'instrument de musique est paradoxalement instrumentalisé à des fins littéraires.

Le 22 février 1902, on retrouve l'idée que les joyeux lurons du Carnaval sont innombrables : ils forment une masse indifférenciée sur une gravure du peintre et décorateur Ramón Padró-y-Pedret¹⁵⁹ intitulée : « Madrid – Carnaval de 1902 – Carrosse “Le retour d'une chasse en Inde” ». Cette reproduction, qui occupe toute la page du journal illustré *La Ilustración Española y Americana* (388,4 x 275,5 mm), représente un splendide carrosse décoré à la façon indienne, avec des individus enturbannés accompagnés d'énormes éléphants [Cat. 22]. Ils avancent en direction de la droite, et la procession se déroule en musique, comme le suggère la présence de trompes allongées que brandissent certains personnages.

Cependant, le tumulte musical qui les accompagne est surtout représenté par un ballet de grenouilles ou de crapauds qui occupent le premier plan à gauche et qui confèrent à ce défilé une connotation comique¹⁶⁰. Debout, ils semblent danser, dans une posture anthropomorphique. L'un

¹⁵⁸ *Periodismo y costumbrismo...*, op. cit., p. 148.

¹⁵⁹ Peintre et décorateur né à Barcelone en 1848 et mort à Madrid en 1915. Il étudie à l'École des Beaux-Arts de Lonja. Au début de sa carrière, il se consacre au dessin, et collabore avec des hebdomadaires humoristiques barcelonnais comme *Lo Nunci* et *El Periquito*. Il signe alors *Crospis* et *Koki*. Son œuvre se distingue ensuite par sa tendance au naturalisme. Il est l'auteur de portraits, dont ceux de la famille royale en 1881. À Madrid et Barcelone, où il effectue de nombreux voyages tout au long de sa carrière, il se consacre aussi à la décoration d'intérieurs, réalisant par exemple le plafond de l'amphithéâtre San Carlos. Il réalise des projets architecturaux, comme le grand monument en hommage à Alphonse XII du Parc du Retiro. José F. Ráfols, « Padró Pedret, Ramón », in *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1951-1954, 3 vol., p. 143-144.

¹⁶⁰ La transformation d'un être humain en grenouille ou en crapaud est classique dans les contes. Les deux animaux sont difficiles à distinguer et renvoient à des symboliques diverses, voire contradictoires. La première est surtout utilisée en rapport avec l'eau, son élément naturel, et peut être symbole de résurrection, en raison de ses métamorphoses. Toutefois, son coassement évoque parfois aussi la parole ânonnante et routinière. Les grenouilles peuvent également symboliser l'ivresse, leur chant soudain après la sécheresse et l'aridité de l'hiver apparaissant

d'eux porte un tambour de basque* ; un autre joue de la guitare. Derrière, d'autres batraciens apparaissent de plus en plus flous mais on distingue leurs bras levés en hauteur et arrondis comme pour effectuer une figure de danse. Ces animaux agiles, dont on connaît les mouvements sautillants et les coassements sonores, représentent la vie tumultueuse et bouillonnante qui règne en temps de Carnaval. Leur place sur la gravure est significative : ils évoluent en groupe, voire en masse indistincte. Tenant en main guitare ou tambourin, ils offrent une version animalisée des instrumentistes qui accompagnent d'ordinaire la procession. De nouveau, la guitare est suggérée rapidement par des traits qui esquissent sa forme mais il n'est pas possible de reconnaître précisément l'instrument. Ramón Padró-y-Pedret en fait un élément nécessaire mais secondaire, dont l'aspect grotesque renforce par contraste le faste du riche carrosse indien, comme si les instruments de musique tels que la guitare ou le tambourin, par leur simplicité, représentaient ce qui est rudimentaire et trivial, et renforçaient par là-même le côté exceptionnel des somptueux costumes et décors qui sont par ailleurs réalisés pour le Carnaval.

En raison de la traditionnelle inversion des valeurs du Carnaval, des déguisements et des travestissements de toutes sortes ont lieu à cette occasion. Face à eux, la guitare, qui demeure un instrument banal, est associée dans l'imaginaire collectif à des manières frustes. Ceci est particulièrement manifeste lors de la cérémonie funèbre et grotesque qui clôt habituellement le Carnaval dans plusieurs endroits d'Espagne, et qui est connue sous le nom de « l'enterrement de la sardine ». Celui-ci se compose d'un défilé Carnavalesque qui parodie un cortège funéraire et qui culmine avec la mise au bûcher d'une figure symbolique, le plus souvent une sardine. Cet épisode est décrit dans un article du 20 février 1896 du rédacteur de *La Correspondencia de España* Ramiro Mestre Martínez¹⁶¹. Celui-ci rapporte les obsèques grotesques qui se sont déroulées à Madrid le Mercredi des Cendres, premier jour du Carême, de manière à enterrer symboliquement le passé, pour faire advenir une société qui serait renouvelée et purifiée par les quarante jours de pénitence à venir¹⁶². La chronique de Ramiro Mestre Martínez, rédigée le lendemain de l'événement, expose

comme la manifestation d'un renouveau accompli, signal du réveil annuel de la nature. Cette dernière symbolique pourrait orienter l'interprétation du tableau de Ramón Padró-y-Peret. Le crapaud quant à lui est d'abord synonyme de laideur et de maladresse mais peut également permettre, comme sa congénère, d'obtenir la pluie. Il est néanmoins souvent considéré comme l'inverse de la grenouille, dont il serait la face infernale et ténébreuse, voire une des formes du démon. Attribut des morts, il semble avoir symbolisé la luxure dans la Grèce Antique, ce qui rappelle le contexte du Carnaval évoqué par ce tableau de Ramón Padró y Peret. Pour la symbolique de ces deux batraciens, voir Pierre Grison, « Grenouille », in *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, éd. Jupiter [éd. Robert Laffont], 1973 [1969], p. 387-389. « Crapaud », *Ibidem*, p. 126-128.

¹⁶¹ Après des études de lettres, il devient rédacteur de *La Correspondencia de España* puis travaille pour d'autres journaux. Il s'intéresse à tous les genres littéraires et fait partie de l'Association de la Presse à partir de 1895. Manuel Ossorio y Bernard, « Mestre y Martínez (Ramiro) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 97.

¹⁶² Ramiro Mestre Martínez, « El entierro de la sardina », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 février 1896, p. 2.

les effets de la pluie, la veille, sur les participants à la fête, apparemment insouciant malgré les intempéries. La prairie ayant changé d'aspect en raison de la pluie, les festoyeurs ont été mouillés mais, l'ambiance de la fête aidant, les danseurs n'ont pas été gênés. L'auteur décrit ainsi l'attitude des fêtards : « Parmi les participants, abondait le sexe faible qui, au rythme de l'orgue de Barbarie ou de la guitare, dansait – c'en était un plaisir –, et ces femmes n'étaient pas gênées le moins du monde par la boue qui les éclaboussait lorsqu'elles dansaient »¹⁶³. Sur la gravure de Ramón Padróy-Pedret précédemment analysée, la guitare était associée au tambourin. Ici, comme dans les articles portant sur la feria, elle est rapprochée de l'orgue de Barbarie : elle fait donc partie des instruments des fêtes populaires par excellence. Et, dans cet article, le populaire se rapproche du trivial, du vulgaire, voire du truculent : il est par exemple précisé que des vins et des viandes de différentes qualités sont donnés aux festoyeurs. Il faut donc comprendre que certains sont particulièrement mauvais. C'est à cette ambiance débridée à une grande échelle qu'il faut associer le plaisir que procure la vue des danseuses maculées par la boue, plaisir permis par l'intervention, entre autres, de la guitare. L'utilisation de celle-ci sous la pluie montre le peu de cas qui est fait de l'instrument, ce qui la distingue d'instruments savants autrement plus soignés par les musiciens.

De plus, Ramiro Mestre Martínez rapporte que l'amitié manifestée de façon parfois musclée, nécessite de temps à autre l'intervention d'agents de l'autorité : l'euphémisme laisse entrevoir que l'enterrement de la sardine est propice à des mêlées, et à des démêlés. Les débordements auxquels est associée la guitare sont de surcroît ceux d'une grande foule, puisque l'événement décrit a lieu dans une prairie de la capitale madrilène. La guitare est donc associée à de vastes mouvements de dérèglement et de désordre. Son usage s'oppose là encore à un « jeu » musical répondant à des exigences artistiques. Il correspond même à un anti-jeu, le Carnaval étant précisément défini par l'inversion des règles et des valeurs. La guitare participe de l'expression d'un plaisir dionysiaque, où sont mis à l'honneur trois ingrédients que nous venons de retrouver ici : la gourmandise, le sexe et la violence¹⁶⁴.

La guitare est un instrument récurrent du Carnaval dans des contextes plus ruraux. Le cadre change mais l'ambiance effrénée demeure. Dans certaines régions en effet, le Carnaval se termine plus tard, à savoir le premier dimanche de Carême, jour de rupture du jeûne. Cette journée est appelée « Domingo de Piñata », en référence à un récipient suspendu en l'air – la *piñata* – que des enfants aux yeux préalablement bandés brisent à coups de bâton pour récupérer des friandises. Il

¹⁶³ « Entre los concurrentes, abundaba el sexo débil, que al compás del piano-manubrio ó de la guitarra bailaban que era un contento, sin que le importase un ardite que al bailar las salpicase el lodo. », *Ibidem*.

¹⁶⁴ José Antonio Fidalgo Santamariña, « Las transformaciones del carnaval a través del caso gallego », *La cultura popular...*, *op. cit.*, p. 68.

s'agit d'un jeu typique du premier dimanche de Carême, d'où le fait qu'il ait donné son nom à cette journée. En Andalousie, un autre jeu semblable, quoique cruel, est pratiqué : il s'agit de « courses aux coqs » (*carreras de gallos*), ces animaux servant à la fois d'appât et de trophée¹⁶⁵. Ils font donc office de *piñata* : on attache un coq vivant à une corde suspendue entre deux balcons qui se font face. Au moment où les cloches de l'église sonnent les vêpres, les spectateurs et les acteurs de la fête s'approchent de la rue ainsi préparée : des jeunes gens à cheval s'élancent alors, l'un après l'autre, pour tenter d'arracher le coq à sa corde, tandis qu'un autre jeune homme, perché sur le balcon, maintient la corde et la tire au moment où le cavalier s'approche, pour rendre l'exercice plus difficile. Les coqs sont ainsi déchirés et décapités... Tous finissent, le soir même, dans la casserole.

Cette sanglante tradition est décrite par le menu le 5 mars 1922 dans l'article de José Muñoz San Román intitulé « Coutumes populaires andalouses : les courses aux coqs », publié dans la revue illustrée madrilène *Blanco y Negro*¹⁶⁶. Si ce jeu a lieu en fin d'après-midi, la tombée de la nuit annonce le début du festin, qui est agrémenté par la guitare, comme le précise la conclusion de l'article : « La fête succède au repas avec la musique de la guitare, qui est vibrante et sonore comme le torrent le plus puissant, ou triste et douce comme le plus profond soupir, jusqu'à ce que l'aube vienne dissiper les gens, aussi ivres de vin que de joie »¹⁶⁷. Comme le reste de l'article, ce passage est empreint du lyrisme et de l'enthousiasme qui firent le succès de l'écrivain sévillan. Surtout, on retrouve plusieurs caractéristiques des écrits *costumbristas*. Le thème développé est lui-même typique de cette littérature : il s'agit d'un spectacle public lié à une fête populaire aux racines religieuses, célébrée en Andalousie, et qui conduit à la description de la rue, comme lieu d'affluence du public par excellence. De même, la présence d'un titre explicite et la description d'une scène ludique avec une profusion d'exemples, dans un cadre narratif rappelant le conte, sont des éléments de la littérature *costumbrista*¹⁶⁸. Par rapport aux précédents, cet exemple met en lumière que la guitare est utilisée dans des contextes Carnavalesques qui peuvent se tenir dans le cadre plus intime d'un repas convivial d'une ville ou d'un village andalou. Les exemples antérieurs avaient lieu de jour, alors que dans ce dernier cas, la fête nocturne se poursuit jusqu'à l'aube.

¹⁶⁵ Ce jeu s'apparente aux *corridos de gallos* effectuées en Castille-León par les jeunes hommes mariés ou dans le cadre d'un départ au service militaire. Marie-Soledad Rodriguez l'analyse dans « Les "corridos de gallos" en Castille-León : entre rite et fête, un loisir identitaire », in Serge Salaiün, Françoise Étienvre, *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, en ligne : <<http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/05-rodriguez1.pdf>>, Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), 2006, p. 79-93.

¹⁶⁶ José Muñoz San Román, « Costumbres populares andaluzas : las carreras de gallos », in *Blanco y Negro*, Madrid, 5 mars 1922, p. 9.

¹⁶⁷ « A la comida sigue la fiesta con música de la guitarra, que es vibrante y sonora como el más caudaloso torrente, o triste y suave como el más hondo suspiro, hasta que las claras del día llegan a disipar a las gentes, tan embriagadas de vino como de ilusión », *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Periodismo y costumbrismo...*, op. cit., p. 149-152.

Pourtant, certaines similitudes apparaissent : la guitare accompagne toujours les chants ou la danse ; son répertoire n'est toujours pas spécifié et elle intervient encore alors que l'alcool coule à flots. Comme nous l'avons vu précédemment, *Blanco y Negro* perpétue en 1922 l'image de coutumes rurales immuables, comme s'il s'agissait de traditions fixées dans le temps. En outre, la fin de cet article de *Blanco y Negro*, qui correspond au moment où est mentionnée la guitare, rappelle la fonction cathartique du Carnaval¹⁶⁹, en soulignant ses effets positifs : après les excès et débordements qui ont permis de libérer des tensions, le point du jour coïncide avec le retour à l'ordre, auquel la guitare contribue par sa douceur (« *vibrante y sonora como el más caudaloso torrente, o triste y suave como el más hondo suspiro, hasta que las claras del día llegan a disipar a las gentes* »).

Ce dernier extrait permet de montrer l'importance de la guitare dans les fêtes Carnavalesques. Comme dans les autres fêtes à caractère profanes, la guitare ne constitue pas le cœur de la fête. Toutefois, dans le Carnaval, qui est une fête sans spectateur, où tout le monde participe pleinement à la fête¹⁷⁰, les guitaristes ne sont pas en marge. La guitare a même deux fonctions, qui sont complémentaires : d'un côté, à la fin du XIX^e siècle, elle contribue à faire régner le désordre, elle participe pleinement du ludique et du comique, du trivial et du truculent, du burlesque et du grotesque. C'est ce que nous avons vu dans les premiers exemples étudiés. De l'autre, elle semble participer du retour à l'ordre et du rôle cathartique du Carnaval, comme nous l'avons vu dans le dernier extrait cité, qui date quant à lui de 1922. On observe donc une évolution, voire un retournement de la fonction sociale de la guitare dans le Carnaval, qu'il est important de souligner dès à présent, afin de pouvoir en tirer les conséquences, dans la suite de ce travail.

2.1.2.2. Religiosité populaire

Dans toutes les sources analysées jusqu'à présent, la guitare est décrite comme un objet de divertissement, plutôt que comme un instrument propice au recueillement, dans la mesure où elle intervient dans des festivités à caractère profane, même si le Carnaval est lié au calendrier religieux

¹⁶⁹ José Antonio Fidalgo Santamariña, « Las transformaciones del carnaval a través del caso gallego », *La cultura popular...*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁰ Le Carnaval traditionnel peut être considéré comme une fête où chacun est acteur. On ne peut pas être simple observateur. Mais à mesure que les sociétés se déchristianisent, le Carnaval perd son sens premier. Il se transforme peu à peu en fête-spectacle. Il ne disparaît pas mais sa permanence est due à des enjeux économiques, à son intérêt touristique. Les changements n'apparaissent donc pas nécessairement du point de vue des actes rituels visibles mais se situent dans le sens qu'ils revêtent. *Ibidem*, p. 66 -70.

et précède le Carême. La guitare ne semble d'ailleurs pas particulièrement utilisée pendant ce temps de jeûne et d'austérité. En revanche, un grand nombre d'occasions de divertissements publics viennent ponctuer des moments essentiels du calendrier liturgique chrétien et répondent à une nécessité religieuse.

En effet, pendant la Restauration, la religiosité populaire reste très importante. On peut la définir, ainsi que le suggère Demetrio Castro, comme une expression religieuse opposée, ou tout simplement différente de la religion officielle incarnée dans un appareil institutionnel spécialisé et hiérarchisé¹⁷¹. À la différence de cette dernière, la religiosité populaire se caractérise par une participation de toutes les classes sociales aux cérémonies ou croyances. Le nombre d'individus ou de groupes de classes moyennes ou élevées concerné serait suffisamment élevé pour qu'elle puisse être identifiée à la religion « pratiquée par la majorité » ; et ce, même si, dans certains lieux et lors d'événements spécifiques, les classes sociales populaires sont majoritaires, voire les seules représentées. La religion populaire présente en tout cas des différences de modalité par rapport à la religion officielle. Même si elle reçoit de cette dernière ses éléments essentiels, elle adapte certaines directives¹⁷².

Demetrio Castro signale la continuité de l'expression de cette religiosité au XIX^e siècle dans le cas espagnol : elle demeure très liée à un mode de vie rural, rythmé par le cycle annuel et le calendrier liturgique. Ceci s'explique par une ruralisation de la provenance du clergé au XIX^e siècle, qui tendit à s'établir dans sa région d'origine, de sorte qu'il s'adapta aux modèles de conduite religieuse commune et aux dévotions et pratiques qui lui étaient familières. Le clergé contribua ainsi à renforcer les expressions religieuses qu'ils avaient connues au préalable. En outre, pendant la Restauration, on observe un renforcement de cette dynamique, lié à une volonté délibérée de la hiérarchie ecclésiastique de faire naître des vocations religieuses dans la population rurale, la vie citadine étant considérée comme moralement corrompue et corruptrice. Cette volonté est explicitement énoncée en 1870, lors du concile Vatican I¹⁷³. C'est pourquoi, au moment d'étudier la religiosité populaire, il convient de souligner d'emblée l'importance de l'aspect régional. Cette religiosité populaire est donc fortement liée à la vie sociale locale, et s'exprime notamment par le biais de fêtes publiques¹⁷⁴, comme des pèlerinages et des fêtes patronales, qui se présentent à la fois comme un loisir et un spectacle.

¹⁷¹ Demetrio Castro, « La religiosidad popular en España. De la crisis del Antiguo Régimen a la sociedad industrial. Algunas cuestiones para su estudio », in Jorge Uría (éd.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, p. 30.

¹⁷² *Ibidem*, p. 32-33.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 36-37.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 38-39.

Ainsi, le temps pascal, qui dure cinquante jours entre la fin du Carême et la Pentecôte, coïncide avec les beaux jours du printemps et s'avère propice à l'expression de la religiosité populaire par le biais de pèlerinages. La guitare est utilisée par exemple lors d'hommages à la Vierge : elle contribue à exprimer la piété populaire, comme l'explique Eusebio Martínez de Velasco (1836-1893)¹⁷⁵ le 30 mai 1885 dans *La Ilustración Española y Americana*, au sujet du pèlerinage annuel au sanctuaire d'Almonte consacré à la Vierge del Rocío. Ce pèlerinage des Sévillans qui commence le lundi de Pâques par une messe solennelle date de 1649. Des confréries se sont constituées pour que tous les ans, les fidèles puissent parcourir ensemble les quinze kilomètres qui les mènent au lieu de cette célèbre fête patronale :

Alors commencent les festivités, et les scènes y apparaissent si poétiques et si variées que les sentiments religieux se confondent avec les chansons joyeuses, et au son de la guitare et des castagnettes [...], on entend, entre autres, des *coplas** comme celle-ci :

« À la Vierge del Rocío
Je demanderai avec ferveur
des faveurs pour mon père et pour ma mère,
et pour celui auquel je pense. »

Et au milieu de ces coutumes, propres au caractère jovial des habitants de cette région, on admire le silence et le recueillement des personnes pieuses qui se rassemblent là pour prier et pour accomplir leurs promesses¹⁷⁶.

Dans cet article, la guitare sert à accompagner les chants, dans le cadre d'une fête religieuse. Elle est considérée comme un instrument simple et rudimentaire, puisqu'elle est présentée en même temps que les castagnettes. Surtout, à la différence des articles précédemment étudiés, très vagues quant au répertoire exécuté par la guitare, un des chants qu'elle accompagne est cité. Il s'agit d'un fandango* ou d'une *sevillana*. Ceci nous permet de préciser le répertoire que l'instrument accompagne dans ces circonstances : il est essentiellement composé de *coplas*, c'est-à-dire de chansons composées d'un quatrain et répondant aux règles de formes poétiques populaires comme

¹⁷⁵ Eusebio Martínez de Velasco (Burgos, 1836-Madrid, 1893) est l'auteur de nombreuses œuvres à caractère historique. Il est rédacteur de *La España*, *La Ilustración Española y Americana* et *La Moda Elegante* jusqu'à sa mort. Il collabore aussi à *El Teatro*, *La Edad Dichosa* et *Blanco y Negro*. Manuel Ossorio y Bernard, « Martínez de Velasco (Eusebio) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 309.

¹⁷⁶ « Entonces comienzan los festejos, y las escenas se presentan allí tan poéticas y variadas, que se confunden los sentimientos religiosos con los alegres cantares, y al son de la guitarra y de las castañuelas [...], se oyen, entre otras, coplas como la siguiente : / A la Virgen del Rocío / Le pediré con fervor / Por mi padre y por mi madre / Y por aquel que sé yo. / Y en medio de estas costumbres, propias del carácter jovial de los habitantes del país, se admira el silencio y recogimiento de las personas devotas que se congregan allí para rezar y cumplir sus promesas. », Eusebio Martínez de Velasco, « Sevilla: el regreso de la romería de la Virgen del Rocío », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mai 1885, Abelardo de Carlos, p. 3.

le *romance**, la *seguidilla**, la *redondilla** ou d'autres combinaisons brèves en octosyllabes, vers bref et rapide.

Comme instrument populaire, la guitare sert d'accompagnement dans un contexte informel, car il existe une tradition pluriséculaire d'accompagner danses et chants à la guitare dans différentes régions d'Espagne, dont l'Andalousie : cette fonction d'accompagnement a constamment été exercée par la guitare, pour la danse, lors de fêtes populaires et dans les théâtres. Dans les siècles antérieurs, la guitare accompagnait aussi des poésies populaires profanes, *villancicos** et *romances* notamment, à la Renaissance¹⁷⁷. Puis elle accompagna des *tonadas*, *tonos humanos*, etc. pendant la période baroque. Dans son analyse de la chanson populaire en Espagne, Antonio Carrillo Alonso rappelle que le modèle rural en Europe a commencé à péricliter au début du XIX^e siècle, en raison du développement des grandes villes et d'une industrie qui ont profondément transformé les formes préexistantes¹⁷⁸. Mais comme en Espagne, le processus a été beaucoup plus lent : « C'est précisément ce siècle qui revendique avec le plus de force les chants populaires dans leur plus grande pureté [...] »¹⁷⁹. Ainsi, les premières anthologies de chants populaires rassemblées au début du XIX^e siècle ouvrent la voie aux études sur le folklore entreprises à la fin du siècle, notamment par Antonio Machado y Álvarez. Les auteurs du *Diccionario de la literatura popular española* définissent la chanson populaire comme une composition de forme traditionnelle aux vers brefs, initialement anonyme ou tombée dans l'anonymat, et qui est entrée dans la mémoire collective. Ils soulignent sa diffusion orale. En effet, le jeu populaire de la guitare se caractérise par une pratique sans partitions due à un mode d'apprentissage oral, par une population majoritairement analphabète¹⁸⁰. Dans le cas précis de l'article sur le pèlerinage à la Vierge del Rocío, les auteurs des *coplas* ne sont en effet pas mentionnés.

Le « répertoire » populaire andalou dans lequel intervient la guitare ne peut pas, quant à lui, être listé de manière exhaustive, tant les formes chantées et dansées avec accompagnement musical sont nombreuses. Néanmoins, parmi les styles à la mode à la fin du XIX^e et du XX^e siècle, on compte plusieurs types de chants conçus pour accompagner des danses¹⁸¹. Le répertoire comprend en premier lieu des danses traditionnelles espagnoles, comme les *seguidillas*. Dans l'article du rédacteur de *La Ilustración Española y Americana*, le quatrain en octosyllabes, assonant aux vers pairs et non rimé aux vers impairs en est un exemple. Mais petit à petit, le répertoire des chants et

¹⁷⁷ Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca volumen I : lo clásico*, España, Signatura ediciones, 2004, vol. 1, p. 21.

¹⁷⁸ Antonio Carrillo Alonso, « Canción popular », in Joaquín Álvarez Barrientos, María José Rodríguez Sánchez de León (éds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, p. 48.

¹⁷⁹ « Es precisamente ese siglo el que con más fuerza reivindica los cantos populares en su mayor pureza [...] », Antonio Carrillo Alonso, « Canción popular », *Diccionario de literatura popular...*, *op. cit.*

¹⁸⁰ Jorge Uría évalue à 75% le taux d'analphabétisme en Espagne en 1880. Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*

¹⁸¹ Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca volumen I : lo clásico*, *op. cit.*, p. 22.

danses populaires inclut des traits caractéristiques du flamenco. Parmi ceux-ci, on peut considérer les différentes formes de fandangos. Ceux-ci sont des danses vives, à trois temps, accompagnées de chant, d'origine arabe. Très anciens, ils sont connus en Espagne depuis le début du XVIII^e siècle. Ils se sont généralisés au XIX^e siècle en Andalousie et se sont aussi adaptés à différentes régions espagnoles où ils ont changé de nom, devenant par exemple la *jota** en Aragon. Les fandangos sont des danses de couple comprenant des figures galantes. Les fandangos andalous sont très divers et comptent un grand nombre de chants et de danses. Mais la guitare populaire accompagne aussi des chants qui appartiennent déjà au répertoire flamenco à la fin du XIX^e siècle, comme le *polo**¹⁸². Autrement dit, l'exemple cité révèle que le répertoire traditionnel reste bien vivant dans une démarche aussi rituelle qu'un pèlerinage à la Vierge, en 1885, mais, à cette date, le répertoire a déjà en grande partie évolué dans le sens d'une flamenquisation* croissante¹⁸³.

Selon Antonio Carrillo Alonso, la chanson populaire est aussi définie par sa thématique, fidèle aux coutumes, croyances et sentiments du peuple. Il rappelle en particulier l'importance de l'Andalousie dans la naissance et dans le développement du chant populaire¹⁸⁴. Dans l'article d'Eusebio Martínez de Velazco, précisément, la guitare est décrite dans le contexte d'un pèlerinage sévillan et rappelle les traditions religieuses du locuteur féminin qui chante en hommage à la Vierge del Rocío. La guitare est mêlée à un acte de dévotion, contrairement à ses interventions lors de festivités profanes. Pourtant, elle n'intervient pas directement au sein de la liturgie, et moins encore au cours de la messe solennelle célébrée ce jour-là et décrite dans le reste de l'article. Mais le chant populaire cité revêt la dimension d'une prière : la demande que le locuteur féminin souhaite adresser à la Vierge au terme de son pèlerinage est déjà formulée dans le chant, qui comporte un caractère performatif. Ce type de demande reflète une conception « instrumentale »¹⁸⁵ de la religion, caractéristique de la religiosité populaire : la foi est exprimée pour formuler des demandes et invoquer la protection. La guitare est au service de cette conception utilitaire de la religion, qui diffère de celle de la hiérarchie ecclésiastique, pour laquelle la religion revêt une signification et une finalité essentiellement spirituelles. En un sens, l'instrument de musique sert paradoxalement à « instrumentaliser » la religion.

¹⁸² D'origine incertaine, ce chant qui se compose de quatre vers octosyllabes viendrait peut-être d'une chanson à danser pratiquée en Andalousie au début du XVIII^e siècle. Mais il apparaît comme un chant flamenco, de caractère viril, dès le début du XIX^e siècle. À cette époque, il était interprété avec un autre chant duquel il était musicalement proche, la *caña*. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Polo », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 619-621.

¹⁸³ Le phénomène de flamenquisation est plus spécifiquement étudié au chapitre 2.

¹⁸⁴ Antonio Carrillo Alonso, « Canción popular », *Diccionario de literatura popular...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁵ Demetrio Castro, « La religiosidad popular en España. De la crisis del Antiguo Régimen a la sociedad industrial. Algunas cuestiones para su estudio », *La cultura popular...*, *op. cit.*, p. 33.

Cependant, on peut aussi considérer que la guitare sert d'intermédiaire entre l'homme et Dieu. En ce sens, l'instrument est investi d'une dimension religieuse, sans pour autant être un objet sacré, appartenant au rituel. Elle ne s'intègre pas à la liturgie comme pourraient le faire des orgues, par exemple. En revanche, sa légèreté et son faible encombrement lui permettent de s'introduire dans n'importe quel type de manifestation populaire de la fois, y compris, comme dans ce cas, dans un pèlerinage diurne, qui implique un déplacement.

Lors de festivités religieuses nocturnes, la guitare occupe un rôle similaire : la chaleur estivale est propice à de nombreuses veillées à l'air libre appelées *verbena**. Elles ont lieu la veille des fêtes de saints comme Saint Antoine, Saint Jean, Saint Pierre et d'autres. La définition de la *verbena* que donne le *DRAE* à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle est plus précise que celle d'aujourd'hui : il y est mentionné que ces soirées offraient l'occasion de promenades, de danses et de réjouissances pour le peuple.

En 1884, le *DRAE* stipule en outre que ces veillées ont lieu à Madrid¹⁸⁶. La chaleur de l'été est propice à ces veillées dans le cadre urbain de la capitale. Les articles de la presse madrilène font référence en priorité à la fête de la Saint Jean, le 24 juin, suivie de celle de Saint Pierre, le 29 juin. En 1893, lors de la fête pétrienne, Enrique Sepúlveda (1844 ?-1903)¹⁸⁷ fait allusion à la présence bruyante de plusieurs guitares à travers l'expression dépréciative « *el rum-rum de las guitarras* », dans un long article intitulé « La verbena de San Pedro »¹⁸⁸. On voit ainsi que les guitares interviennent généralement à plusieurs dans ces veillées, et qu'elles contribuent à l'animation sans que leur participation soit considérée comme réellement mélodieuse.

Mais les éditions de 1899 et 1914 du *DRAE* précisent que ces veillées s'étendent à d'autres localités également¹⁸⁹. En effet, là encore, chaque région a ses solennités de prédilection et développe des traditions autour de telle ou telle mémoire religieuse. Ainsi, les Sévillans accordent une importance spéciale à la Vierge du Carmen, qui est généralement célébrée autour de la mi-juillet. À cette occasion, le 22 juillet 1900, une reproduction d'un tableau du peintre et illustrateur

¹⁸⁶ « Verbena », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, p. 1081.

¹⁸⁷ Représentant de la Compagnie Transatlantique, Enrique Sepúlveda y Planter (1844?-1903) est rédacteur des journaux *El Día* et *La Correspondencia de España*, et collaborateur, pendant un temps, de presque tous les journaux politiques et littéraires de Madrid. Il appartient à l'Association de la Presse. Il écrit principalement dans *El Liberal*, *El Imparcial*, *La Niñez*, *Blanco y Negro*, *La Época*, *La Gran Vía*, *La Ilustración Católica*, *Euskal-Erria*, *El Gato Negro* et *La Ilustración Española y Americana*. Ses livres *La vida en Madrid* et *El Madrid de los recuerdos* recueillent un grand nombre de ses chroniques journalistiques. Ses pseudonymes habituels sont *Ese* et *Alegrías*. Manuel Ossorio y Bernard, « Sepúlveda y Planter (Enrique) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 429.

¹⁸⁸ Enrique Sepúlveda, « La verbena de San Pedro », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 juin 1893, p. 1.

¹⁸⁹ « Verbena », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1899, p. 1012.

Enrique Simonet Lombardo (1864-1927)¹⁹⁰ intitulé *La verbena del Carmen*, présente une dizaine d'hommes et de femmes assis en cercle sur des chaises, dans la cour d'une maison. Seul un homme se tient debout, tournant le dos au spectateur, ce qui dissimule une partie de la scène [Cat. 39]. Cette assemblée compte deux guitaristes qui font face au spectateur, tenant leur instrument dans les mains. Dans la partie intitulée « *Nuestros grabados* », une interprétation de ce tableau est proposée : ce petit groupe se serait réuni pour entonner des chants en l'honneur de la Vierge, comme l'indique le titre du tableau. Cette coutume d'entonner des chants mariaux à ces occasions étant répandue en Andalousie, on peut penser que l'analyse correspond à l'intention du peintre, bien qu'aucun individu ne soit en train de chanter de façon visible.

En outre, comme sur les images précédentes, les guitaristes sont des hommes et non pas des femmes. Ils sont plusieurs adultes – au moins deux – à jouer ensemble pour accompagner ce que le commentateur présente comme des chants de prière. L'instrument aurait donc à nouveau pour fonction de servir la piété des catholiques sévillans, sans intervenir au sein d'une liturgie. Pourtant, on peut parler de rituel symbolique et même religieux, car cette coutume répond à l'instauration d'une tradition mariale, célébrée annuellement. Les guitares ont donc, comme nous l'avons toujours vu jusqu'à présent dans les documents étudiés, un rôle secondaire de simple accompagnement : elles apparaissent d'ailleurs au second plan sur le tableau. De plus, l'une d'elles est en partie dissimulée par les personnages du premier plan, signe que les guitaristes ne sont pas les personnages principaux du tableau. Par ailleurs, on note la diversité des contextes dans lesquels la guitare intervient, puisque dans les exemples précédents, les fêtes étaient diurnes et publiques, tandis que sur ce tableau, il s'agit d'un cercle intime d'une famille, avec peut-être quelques voisins ou amis, réunis de nuit dans ce patio sévillan, comme le montrent les lanternes allumées qui éclairent la scène.

Enrique Simonet Lombardo fut célèbre pour la qualité de ses représentations de coutumes populaires andalouses et fut primé à de nombreuses reprises, y compris lors d'Expositions Internationales (Madrid en 1892, Chicago en 1893, Barcelone en 1896 et Paris en 1900). On peut

¹⁹⁰ Peintre, dessinateur et illustrateur (Valence, 1864-Madrid, 1927), Enrique Simonet Lombardo étudie d'abord à l'Académie de San Carlos de Valence. Puis il devient le disciple de Bernardo Ferrándiz à Malaga. Il est primé à l'Exposition Nationale des Beaux Arts de 1887 et poursuit ensuite ses études à Rome. Il y peint le tableau *La autopsia del corazón* ou ... *Y tenía corazón*, dont le succès atteste la capacité du peintre à répondre aux préoccupations scientifiques de l'époque. Il est également influencé pendant cette période par Domenico Morelli, dans un tableau comme *Santa Cecilia tocando el órgano*, où transparait son intérêt pour les thèmes religieux et mystiques. Après un voyage en Palestine, il retourne en Espagne et enseigne à la Escuela de Artes e Industrias de Barcelone, à l'Instituto de Palencia et à la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Il est également primé à l'Exposition Nationale des Beaux Arts de Madrid en 1892, à l'Exposition Internationale de Chicago en 1892 et à l'Exposition Internationale de Paris en 1900. Collaborateur de *La Ilustración Española y Americana*, il est envoyé comme correspondant au Maroc. Francisco Agramunt Lacruz, « Simonet Lombardo, Enrique », in *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*, Valencia, Editorial Albatros, 1999, II, p. 100-101.

donc considérer ce tableau comme révélateur d'une manière de représenter des coutumes alors encore répandues en Andalousie.

Enfin, la définition du *DRAE* précise, dans les différentes éditions de l'époque, que les *verbenas* sont également consacrées à la danse : c'est pourquoi on peut penser que les guitares accompagnent aussi des danseurs, et non seulement des chanteurs. Cette idée est confirmée par d'autres articles consacrés à la description de ces *verbenas* : en juin 1886, Benito Más y Prat décrit ces veillées traditionnelles dans une série d'articles intitulés « Noches de verbena (costumbres andaluzas) »¹⁹¹. Il y montre qu'en Andalousie, s'ajoutent à la Saint Jean et à la Saint Pierre d'autres fêtes aussi importantes, comme celle de Saint Jacques, Patron de l'Espagne, le 25 juillet, ou encore celle de Sainte Anne, mère de la Vierge Marie, le 26 juillet. L'auteur insiste par ailleurs sur la spécificité andalouse de ces nuits, qui demeurent empreintes d'un héritage oriental : les instruments de musique comme les crotales*, les tambours de basque* et les guitares, entre autres, rythment des airs et des danses vifs et sensuels, se référant aux bruyantes fêtes maures dénommées *zambras**. Ces descriptions confirment que les guitares ont pour fonction d'accompagner la danse mais aussi qu'elles le font avec d'autres instruments populaires voire d'origine orientale comme les crotales. Une des spécificités du jeu des guitares lors de ces veillées andalouses tient en partie à cette hybridité entre solennité chrétienne – puisqu'on fête un saint du calendrier chrétien ou la Vierge – et héritage oriental, marqué par le type de danses et les instruments qui les accompagnent.

Dans cet exemple, les danses interprétées ne sont cependant pas spécifiées. Nous avons évoqué précédemment le lien très fort qui existe entre les chants et les danses populaires, les premiers servant initialement à accompagner ces dernières. Le répertoire que la guitare accompagne évolue donc en fonction des chants et des danses simultanément, comme nous l'avons précédemment suggéré pour les fandangos, les *seguidillas*, etc. En outre, la guitare accompagne des danses proches du flamenco qui ont évolué vers le théâtre, comme le *olé** et le *jaleo**. Celui-ci est une ancienne danse andalouse au rythme passionné, voluptueuse et parfois provocante qui, vers le milieu du XIX^e siècle est devenu un type de danse théâtral. Enfin, ce répertoire comporte également de nombreuses danses du Nouveau Monde arrivées principalement par Cadix depuis le XVI^e siècle et qui se sont répandues dans toute l'Europe, comme les sarabandes*, ou encore les chacones*. Parmi ces danses du nouveau monde, on peut aussi compter les habaneras*, ces danses et chants

¹⁹¹ Benito Más y Prat, « Noches de verbena (costumbres andaluzas) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 juin 1886, Abelardo de Carlos, p. 6. Benito Más y Prat, « Noches de verbena (costumbres andaluzas) (Conclusión) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 juin 1886, Abelardo de Carlos, p. 6.

lents à deux temps, qui, comme leur nom l'indique, ont été très influencées par leur passage par Cuba¹⁹².

Toutes ces danses ne sont pas seulement exécutées dans le contexte des *verbenas*, mais sont susceptibles de l'être, quoique la plupart des articles de presse ne s'étendent pas en détail sur le type de danses interprétées, ce qui laisse entendre que la question du répertoire a peu d'importance ou est méconnue par les auteurs. Dans l'article de Benito Más y Prat, l'accent est mis au contraire sur l'héritage arabe ancestral qui fait la spécificité de certaines danses : comme l'indique le sous-titre de l'article « *costumbres andaluzas* », l'auteur veut mettre en valeur cette tradition. En revanche, la vision qu'il donne ne montre pas l'évolution de ces coutumes pourtant vivantes et donc changeantes en cette fin de siècle : comme un certain nombre d'articles *costumbristas*, la description de ces coutumes contribue à les montrer comme figées, à n'en dévoiler qu'un aspect, pas toujours fidèle à la réalité. Cet article révèle qu'il faut nuancer les descriptions des journalistes fiers des coutumes de leur région : ils continuent de les présenter comme immuables, de manière à perpétuer l'image stéréotypée d'une Andalousie idéalisée, présente depuis le XVII^e siècle et diffusée notamment par les voyageurs étrangers depuis la fin du XVIII^e siècle¹⁹³.

2.2. *Estudiantinas*

Parmi les articles de presse qui évoquent ou représentent l'utilisation festive de la guitare, un grand nombre fait allusion à une pratique très ancienne et spécifique qu'il convient pour cette raison d'étudier à part : l'*estudiantina*. Celle-ci peut être définie dans un premier temps comme un orchestre majoritairement constitué de guitares, mais le terme recouvre deux acceptions différentes qui dérivent l'une de l'autre et qui sont toutes les deux d'actualité à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹⁹⁴.

La première acception, étymologique, renvoie à un groupe d'étudiants qui sortaient dans les rues en jouant différents instruments pour se divertir et récolter de l'argent. Le vocable est alors synonyme du mot *tuna**. Certains articles se présentent sous la forme de chroniques et rappellent

¹⁹² « Habanera », in *Diccionario de música clásica Salvat*, España, Salvat, 2000, p. 293.

¹⁹³ Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz*, *op. cit.*, p. 11-14. Nous étudions cet aspect en lien avec la question de l'identité nationale au chapitre 7.

¹⁹⁴ Martín de Riquer, « Estudiantina », in *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, vol. 9, p. 4076.

que cette coutume est très ancienne en Espagne, avant de décrire l'évolution historique de ces groupes d'étudiants. Ils sont publiés à plusieurs reprises, tout au long de la période qui nous occupe, et dans des journaux différents, signe que l'histoire de ces orchestres d'étudiants interpelle et intéresse toujours les lecteurs de la presse madrilène. Tous expliquent qu'il est intéressant, à leur époque, de comprendre l'origine du terme *estudiantina*, parce que la pratique a beaucoup changé depuis la naissance des premières associations. Ainsi, Eduardo De Palacio (vers 1836-1900)¹⁹⁵ puis José Zahonero (1853-1931)¹⁹⁶ prennent pour point de départ les *estudiantinas* qui leurs sont contemporaines pour revenir sur l'histoire de ces orchestres, dans des articles publiés respectivement en 1886 dans *La Ilustración Española y Americana* et en 1895 dans *Nuevo Mundo*¹⁹⁷. De même, en 1910, le photographe et illustrateur Juan Comba (1854-1924)¹⁹⁸ rédige une série d'articles intitulés « Le costume des étudiants », qu'il publie dans *La Correspondencia de España* et qui comportent la même dimension rétrospective¹⁹⁹. Cet intérêt peut sans doute être interprété comme le signe d'un changement et la conscience de cette évolution. Les articles de Juan Comba font aussi écho à un autre texte, paru dans le même journal quatorze ans plus tôt, de la main d'Enrique Sepúlveda et intitulé « Les étudiants »²⁰⁰. Tous ces textes apportent des informations qui se recoupent et se complètent et nous avons choisi d'analyser plus précisément le dernier article mentionné, pour la richesse des informations qu'il apporte et des réflexions qu'il suscite.

Enrique Sepúlveda compare les étudiants d'hier, c'est-à-dire ceux de 1830, voire des siècles antérieurs (il remonte au XVII^e siècle), et ceux qui lui sont contemporains, en 1896. Les premiers

¹⁹⁵ Poète, dramaturge et romancier né vers 1836 à Malaga et mort à Madrid en 1900. Ingénieur, il se consacre à la littérature et publie de nombreux articles et poésies humoristiques dans les principaux journaux et revues espagnols. Il obtint du succès grâce à ses critiques taurines qu'il signe *Sentimientos*. En 1899, il est gravement blessé dans les arènes de Madrid. Il est l'auteur d'œuvres théâtrales (*sainetes*, *zarzuelas*...) et de romans, dont certains sont publiés sous la forme de feuilletons. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Palacio, Eduardo del », in *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, vol. 2, p. 227.

¹⁹⁶ Romancier et journaliste (Avila, 1853-Madrid, 1931), il est diplômé en médecine et en droit des Universités de Grenade et Valladolid. En 1874, opposé à la monarchie d'Alphonse XII, il émigra en France, comme républicain anticlérical et naturaliste. Il publiait alors dans de nombreux journaux des articles violents et polémiques. Cependant, il se convertit au catholicisme à la fin du siècle. Il est l'auteur de contes, nouvelles et romans réalistes et naturalistes, très demandés par la presse espagnole. José Zahonero, « Las estudiantinas », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 21 février 1895, p. 5.

¹⁹⁷ Eduardo de Palacio, « Estudiantina española », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 28 février 1886, Abelardo de Carlos, p. 10. José Zahonero, « Las estudiantinas », *Nuevo Mundo*, *op. cit.*

¹⁹⁸ Juan Comba García (1854, Jerez de la Frontera – 1924, Madrid) fut élève de la Escuela Superior de Pintura de San Fernando, où il fut proche de Eduardo Rosales qui le fit entrer parmi les collaborateurs de *La Ilustración Española y Americana* en 1872. Comba devient alors le plus brillant et le plus célèbre illustrateur de la presse graphique espagnole. À partir de 1880, il commence à réaliser des photographies comme support de ses illustrations. Ayant acquis un appareil photographique en Allemagne, il réalise des reportages de grande qualité. Il est considéré comme le premier reporter graphique espagnol et le chroniqueur graphique le plus fidèle de la Restauration, en raison de sa remarquable maîtrise technique et de l'importance qu'il octroie à l'information. Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria...*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁹⁹ Juan Comba, « El traje de los estudiantes (conclusión) », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 février 1910, p. 1.

²⁰⁰ Enrique Sepúlveda, « Los estudiantes », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 octobre 1896, p. 1.

avaient pour habitude de jouer de la guitare pour séduire des jeunes filles. Mais, marqués par la pauvreté, ils avaient besoin d'argent à la fin de l'année universitaire pour rentrer chez leurs parents. Ce besoin les a conduits à former des groupes instrumentaux et à jouer de la guitare pour récolter de l'argent : « Alors *l'estudiantina* surgit comme une nécessité vitale »²⁰¹. Enrique Sepúlveda présente ainsi les *estudiantinas* et corrélativement la guitare, comme un gagne-pain pour les étudiants. Cette explication conduit à examiner les différents statuts qu'occupaient alors les étudiants et en particulier ceux qui devaient jouer de la guitare pour subvenir à leurs besoins : ils apparaissent comme des jeunes gens pauvres, et même dans une situation de mendicité – en ce sens, ils se rapprochent d'autres catégories sociales qui jouent de la guitare pour gagner de l'argent, comme les mendiants aveugles. Cependant, en tant qu'étudiants, ces mêmes jeunes gens sont susceptibles par la suite d'acquérir un haut statut social. L'auteur précise d'ailleurs que *l'estudiantina* est une coutume populaire pratiquée par des individus qui sont devenus des personnalités politiques, ecclésiastiques, etc.

Cette remarque d'Enrique Sepúlveda est confirmée par d'autres articles antérieurs, comme celui de Juan Pérez de Guzmán (1841-1928)²⁰², publié en 1883, où ce dernier revient sur la biographie du musicien espagnol du Siècle d'Or, Vicente Espinel (1550-1624). Juan Pérez de Guzmán rappelle qu'il fut maître de chapelle à Madrid, et qu'on lui attribue l'adjonction d'une cinquième corde de la guitare au XVI^e siècle ; il évoque donc l'envergure de ce musicien hors pair considéré comme une des références pour les guitaristes de musique savante. Cependant, il rappelle dans le même article que, dans sa jeunesse, alors qu'il était étudiant, Vicente Espinel participait avec ses camarades aux sorties galantes au cours desquelles les jeunes gens adressaient des poèmes aux jeunes filles qu'ils souhaitaient conquérir et leur jouaient de la guitare²⁰³. On peut donc mettre en parallèle les commentaires d'Enrique Sepúlveda et les précisions de Juan Pérez de Guzmán pour faire remarquer, d'une part, que chez les étudiants la guitare est une coutume ancienne, qui remonte au moins au XVI^e siècle²⁰⁴ ; et d'autre part, que les étudiants se servaient de la guitare comme jeu et

²⁰¹ « Entonces surgió la estudiantina como una necesidad vital. », *Ibidem*.

²⁰² Érudit (Ronda (Malaga) 1841-1928), il est académicien en Histoire et écrivain, auteur entre autres de *Las Hadas*, *Las academias literarias del siglo de los Austrias* et *La guía oficial de España*. Enrique Esperabé de Arteaga, « Pérez de Guzmán y Gallo, Juan », in *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los hombres de España*, Madrid, Gráficas Ibarra, 1956, p. 99.

²⁰³ Juan Pérez de Guzmán, « Cancionero inédito de Espinel. Carta al Ilmo Sr. D. Manuel Remon Zurco del Valle, bibliotecario mayor, y mayordoma de semana de S. M. el Rey. », in *La Ilustración española y americana*, Madrid, 15 mars 1883, Abelardo de Carlos, p. 9.

²⁰⁴ L'Archiprêtre de Hita évoque déjà l'utilisation préférentielle d'instruments à cordes comme la guitare dans le *Libro de Buen Amor* (XV^e siècle). Antonio Luis Morán Saus, José Manuel García Lagos et Emigdio Cano Gómez, *Cancionero de estudiantes de la tuna: el cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*, Salamanca, Universidad de Salamanca et Diputación Provincial de Cuenca, 2003, p. 35.

comme moyen de séduction. Le jeu guitaristique pour séduire est une pratique avérée par le passé – qui a nourri un *topos* littéraire, comme nous le verrons.

Enfin, les deux articles établissent un lien entre la pratique populaire de la guitare chez les jeunes hommes et le jeu savant qu'ils ont pu développer plus tard, en tant qu'adultes, Vicente Espinel en étant un modèle exemplaire. On voit d'ores et déjà poindre une spécificité de l'instrument que nous développerons par la suite, celle de la porosité des frontières entre guitare savante et guitare populaire : dans le cas de Vicente Espinel, on voit qu'une même personne peut, à différents moments de sa vie, jouer de l'instrument sous ses différentes modalités, en commençant par la plus rudimentaire et la plus simple, avant de contribuer à l'amélioration de l'instrument dans un registre savant.

Par ailleurs, il est intéressant de revenir sur la première partie de l'article d'Enrique Sepúlveda qui évoque les habitudes des étudiants d'antan : « Les appariteurs qui allaient surveiller les auberges pendant la nuit, y trouvaient généralement les étudiants qui se divertissaient agréablement en répétant des sérénades pour rendre hommage aux jeunes filles aimables »²⁰⁵. L'auteur utilise l'imparfait pour montrer la différence entre ces anciens étudiants et ceux de son temps, comme si la pratique qui consistait à chanter pour les jeunes filles n'était plus d'actualité en 1896.

Pourtant, un certain nombre de documents attestent au contraire qu'à la fin du XIX^e siècle, cette pratique perdure, notamment dans les *rondas**. Celles-ci correspondent à des groupes de jeunes gens se déplaçant dans les rues avec au moins un guitariste, la guitare servant à les signaler dans le voisinage et à les faire remarquer pour séduire une jeune fille. Ce phénomène existe toujours en 1884, comme le montre un article de Francisco Peris Mencheta (1844-1916)²⁰⁶ portant sur le tremblement de terre qui sévit en Andalousie le 25 décembre 1884. Le journaliste décrit ce qui était visible, suite à la catastrophe, dans les zones frappées par le séisme²⁰⁷. Il traverse plusieurs villes et quartiers d'Andalousie et se trouve à un moment dans la rue de Enciso (possiblement à Grenade), où il décrit une scène quelque peu inattendue :

²⁰⁵ « Los bedeles que hacían de noche la ronda de posadas, solían encontrar á los estudiantes dulcemente entretenidos en ensayar serenatas para festejar á las muchachas amables. », Enrique Sepúlveda, « Los estudiantes », *La Correspondencia...*, *op. cit.*; p. 1.

²⁰⁶ Journaliste (Valence, 1844-Barcelone, 1916), Francisco Peris Mencheta collabore d'abord avec la presse valencienne (*El Cosmopolita*, *El Popular*) et devient correspondant du journal *Las Provincias* pendant les Guerres Carlistes. À Madrid, il entre dans la rédaction de *La Correspondencia de España*, qui le nomme correspondant dans les armées du Nord. Une fois la guerre terminée, il est nommé rédacteur politique. Il dirige *La Correspondencia de Valencia* et *El Noticiero Universal de Barcelona*. En 1890, il devient Député. Carlos García-Romeral Pérez, « Peris Mencheta, Francisco », in *Bio-Bibliografía de Viajeros por España y Portugal: siglo XIX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 353.

²⁰⁷ Mencheta, « Terremoto en Andalucía », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 janvier 1885, p. 2.

Dans cette rue passait un groupe de jeunes gens de bonne humeur qui jouaient de la guitare et chantaient des chansons d'amour lorsque la terre s'ébranla et que la catastrophe survint. Un des acteurs de cette fête fut retrouvé mort sur sa guitare écrasée, le jour suivant²⁰⁸.

Le correspondant imagine ce que faisait l'homme retrouvé mort sur son instrument au moment de la secousse. Le résultat de sa réflexion est univoque : pour lui, le jeune homme faisait partie d'un groupe de joyeux lurons. Alors qu'il s'agit d'une catastrophe naturelle aux conséquences dramatiques, le correspondant du journal décrit la joie, la bonne humeur et le thème des chansons de la fête, en l'occurrence des chansons d'amour. On peut bien sûr arguer du fait qu'une telle découverte, avec si peu d'indices attestant ce qui se passait exactement pour le guitariste décédé, est d'autant plus propice à toutes les élucubrations, y compris les plus romanesques et les moins ancrées dans la réalité de 1884. En outre, on peut penser que cette hypothèse sur ce qui s'est réellement produit a davantage pour finalité d'intéresser le lecteur, de susciter son attention que de lui montrer la vérité des faits. Néanmoins, cet événement précisément daté permet de constater que pour un homme de lettres de l'époque, la possibilité de jouer de la guitare dans les rues pour séduire une jeune fille est suffisamment plausible pour être crédible auprès de lecteurs qui attendent de lui des informations sur le tremblement de terre.

D'autres articles confirment l'idée que l'utilisation de la guitare comme moyen de séduction est encore fréquente au début du XX^e siècle. Ainsi, en 1906, le rédacteur qui signe « J. Antonino » explique comment à Teruel, à la fin de l'été, le départ des vacanciers est compensé par d'autres plaisirs²⁰⁹. C'est le moment où, par exemple, les jeunes hommes chantent pour les jeunes filles, en s'accompagnant de guitares de différentes sortes : « Les jeunes garçons forment des groupes et, munis de différents types de guitares, ils courtisent les Aragonaises grâce à la classique *jota*, en leur adressant d'exquises *coplas* »²¹⁰. Les termes « *guitarra* » et « *guitarrico* » sont alternativement utilisés pour évoquer le jeu des musiciens, signe de la diversité des guitares utilisées dans ces circonstances. La guitare est jugée si essentielle que l'on forme de petits orchestres avec d'autres instruments de la même famille, de manière à obtenir un tissu sonore plus complet, avec différentes tessitures – le *guitarrico*, plus petit que la guitare, produit en l'occurrence des sons plus aigus. Cette pratique galante est donc encore d'actualité au début du siècle, dans différentes régions d'Espagne, puisqu'il s'agit dans ce dernier exemple de la ville aragonaise de Teruel. Ainsi, le *topos*

²⁰⁸ « Por esta calle pasaba una ronda de jóvenes de buen humor tocando la guitarra y cantando amorosas coplas, cuando se conmovió la tierra y sobrevino la catástrofe. Uno de los actores de aquella fiesta fué encontrado muerto sobre su aplastada guitarra, al día siguiente. », *Ibidem*.

²⁰⁹ J. Antonino, « La vida en provincias. Teruel », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 septembre 1906, p. 3. Nous n'avons pas réussi à identifier plus précisément cet auteur.

²¹⁰ « Júntanse los mozos en cuadrilla, y provistos de guitarra y guitarrico obsequian á las mañanas con la clásica jota, dedicándolas coplas sabrosísimas. », *Ibidem*.

littéraire du jeune guitariste séducteur est issu d'une pratique populaire toujours vivante au début du XX^e siècle dans différents lieux d'Espagne. Dans les derniers exemples analysés, on peut en outre noter que la guitare est toujours exclusivement utilisée par des hommes, étant donné les contextes mentionnés, à savoir les études universitaires alors réservées aux hommes, et la séduction des jeunes filles.

Cependant, le terme *estudiantina* comporte une seconde acception à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, qui est dérivée de la première et qui est beaucoup plus d'actualité à cette époque : il s'agit d'un groupe d'individus qui, en temps de Carnaval, imitent par leurs déguisements les anciens groupes d'étudiants mais n'en sont pas en réalité. On peut même parler de naissance et de développement d'un nouveau type de *tunas* (ou *estudiantinas*), qui remplacent les anciennes, désormais inscrites dans la mémoire collective et que les journalistes s'évertuent à décrire²¹¹. Par exemple, le 9 février 1883, citant le *Diario Mercantil de Málaga*, le journal *El Porvenir* de Malaga replace l'*estudiantina* dans le contexte du Carnaval :

– Hier, dernier jour du Carnaval, sont sortis dans la rue plus de guignols qu'au cours des deux jours précédents [...].

À l'exception de l'*estudiantina* N... qui comme l'année précédente, a intéressé le public au plus haut point, on peut bien dire que rien n'a été présenté qui mérite de mention spéciale²¹².

Comme l'atteste le succès de l'*estudiantina* N. citée dans cet entrefilet, les membres des *estudiantinas* peuvent acquérir un bon niveau d'amateurs, qui contraste avec les autres manifestations présentées au cours du Carnaval. L'utilisation du terme familier et dépréciatif *mamarracho* s'oppose ainsi à l'intérêt suscité par l'*estudiantina*, décrit de façon superlative « *en extremo [sic]* ». L'orchestre est même présenté comme un cas unique de divertissement jugé de qualité par le public et par le journaliste anonyme.

De fait, les nouvelles *tunas* diffèrent beaucoup des anciennes : nées dans la deuxième moitié du XIX^e siècle dans un cadre urbain – essentiellement les capitales (Cordoue, La Corogne, Grenade, Léon, Madrid, Murcie, Séville, Valence et Valladolid) –, elles rassemblent un groupe plus

²¹¹ Antonio Luis Morán Saus, José Manuel García Lagos et Emigdio Cano Gómez, *Cancionero de estudiantes...*, *op. cit.*, p. 93.

²¹² « – Ayer, último día de Carnaval, salieron a la calle más mamarrachos que en los dos días anteriores [...]. / Escepcion [sic] hecha de la estudiantina N... que como el año anterior ha llamado en extremo [sic] la atención del público, bien puede decirse que se ha presentado nada que merezca de que se haga mencion. », [Anonyme], « Dice el Diario Mercantil de Málaga », in *El Porvenir*, 9 février 1883, p. 2.

nombreux de musiciens bien vêtus et sont organisées comme de vrais orchestres, avec un répertoire varié. Elles prennent souvent la forme d'associations²¹³.

C'est pourquoi, une *estudiantina* comme celle des ouvriers cordouans qui se réunit lors du Carnaval madrilène en 1909 reçoit des éloges pour la qualité de ses propositions musicales, comme le montre la légende qui commente la photographie de Nogueras Díaz prise à cette occasion²¹⁴ :

Un membre du Jury, très proche de notre Revue, proposa de créer un prix extraordinaire pour cette *estudiantina* nombreuse et remarquablement organisée, composée en majorité d'ouvriers cordouans, qui pourraient confortablement gagner leur vie en tant qu'excellents professeurs d'orchestres ; ce prix lui fut attribué à l'unanimité. Nous adressons nos affectueuses salutations et nos chaleureuses félicitations aux sympathiques musiciens natifs de Cordoue²¹⁵.

De nouveau, la photographie et le commentaire confirment que dans la pratique populaire, la guitare est souvent jouée par des hommes [Cat. 20]. La photographie comporte exclusivement des hommes, sans doute en partie parce que les *estudiantinas* ont conservé la tradition estudiantine et que les études universitaires étaient réservées aux hommes. De plus, l'*estudiantina* se produit dans l'espace public, justement réservé aux hommes, à cette époque. De plus, l'*estudiantina* réunit dans ce cas précis un corps de métier, celui des ouvriers. Dans une société où les activités professionnelles relèvent d'une répartition « genrée », il est logique de ne voir sur cette photographie qu'une population masculine. Ce type de photographie contribue donc à renforcer l'image de la guitare comme un instrument masculin, joué prioritairement par des hommes, d'autant que le cliché photographique fait office de preuve, attestant que l'événement s'est bien déroulé. Les instrumentistes étant nombreux, l'on voit plusieurs rangées d'hommes costumés, qui forment une réplique romantique et élégante des *tunas* d'antan, en commençant par l'habillement. On peut par exemple reconnaître des éléments provenant du Siècle d'Or comme les fraises (*cuellos de abanillo*, *gorgueras* ou *golas*) ou les bas. Surtout, on retrouve le bicorne traditionnel, auquel est accrochée une cuiller en bois, qui est rapidement devenue un faux symbole de tradition, suite au

²¹³ Antonio Luis Morán Saus, José Manuel García Lagos et Emigdio Cano Gómez, *Cancionero de estudiantes...*, *op. cit.*, p. 92-93.

²¹⁴ Peut-être s'agit-il du Cordouan Nogueras, qui serait un des grands noms du reportage photographique, parmi la vingtaine de photographes collaborant avec des revues graphiques andalouses au début du XX^e siècle. « De la Restauración a la Guerra Civil », *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, *op. cit.*, p. 318.

²¹⁵ « Para esta numerosa y admirablemente organizada estudiantina, compuesta, en su mayor parte, de obreros cordobeses, que podrían cómodamente ganarse la vida como notables profesores de orquesta, propuso un miembro del Jurado, muy allegado a esta Revista, que se creara un premio extraordinario, que le fue adjudicado por unanimidad. Nuestro afectuoso saludo y calurosa enhorabuena a los simpáticos hijos de Córdoba. », Nogueras Díaz, « El carnaval en Madrid - Estudiantina "Real Centro Filarmónico de Córdoba" », in *La Ilustración española y americana*, Madrid, 22 février 1909, Abelardo de Carlos, p. 12.

succès d'une illustration du milieu du XIX^e siècle représentant un *sopista*, étudiant jouant de la guitare pour mendier sa soupe dans les couvents, avec une cuiller attachée à son bicorné²¹⁶.

Nous avons déjà étudié précédemment la présence de la guitare en temps de Carnaval. Dans le cadre des *estudiantinas*, elle peut ainsi acquérir un rôle tout à fait spécifique, et atteindre une certaine qualité musicale. Mais en réalité, il ne semble pas y avoir de norme établie et la qualité musicale varie, de même que les objectifs de ces *estudiantinas*, comme l'attestent de nombreux autres articles à ce sujet. Dans certains cas, l'obtention de bénéfices reste un objectif, bien que la finalité soit différente de celle des anciens étudiants dans le besoin. Des *estudiantinas* développent une action caritative, comme le montre Luis Royo Villanova dans un article intitulé « Caridad sin orden », publié le 25 avril 1895 dans la revue *Nuevo Mundo*²¹⁷. Avec son style plein d'humour caustique déjà évoqué, l'auteur évoque la générosité des Espagnols dès qu'une catastrophe se produit – épidémie, tremblement de terre... Il insiste sur le fait qu'ils veulent à tout prix contribuer à la reconstruction des zones sinistrées, non seulement par des dons d'argent, mais surtout en organisant des activités poétiques, musicales ou sportives. Dans le discours de l'auteur, on sent pointer la critique face à des initiatives apparemment généreuses mais rarement rentables : les étudiants sont les premiers à intervenir en faveur des plus pauvres, parce que cela leur permet de manquer des cours. De même l'auteur se moque de ces organisations où tout le monde joue de la musique – ou fait du théâtre, voire organise des corridas, – pour gagner des sommes d'argent modiques, par comparaison avec les frais engendrés par ces événements. Cet article de la partie « Revista cómica » où pointe l'ironie est accompagné de plusieurs illustrations anonymes allant dans le même sens, dont deux avec une guitare [Cat. 3]. L'une représente une couronne ornée d'un énorme ruban et accompagné de deux bougies, en signe d'hommage ou de recueillement. Ceinte par la couronne, une guitare occupe la diagonale du dessin, elle aussi ornée de rubans, comme si c'était l'instrument qui méritait les honneurs dus à une bonne action. Surtout, l'ironie est rendue sensible à travers la présence d'une énorme pièce de cinq centimes : l'échelle n'est pas respectée puisqu'elle fait la taille du cercle intérieur de la couronne et dépasse la partie large de la caisse de résonance. Ce symbole de l'obole reçue en échange de ces concerts caritatifs est le signe de leur faible rentabilité. Le second dessin représente des individus vêtus à la façon estudiantine – on retrouve notamment le port des bas et du bicorné avec la cuiller ; le premier, revêtu de la traditionnelle cape noire marche avec de détermination, non pas vers l'université mais en tête d'un

²¹⁶ Il s'agit d'un dessin de Medina, datant de 1842, qui illustre un ouvrage de Vicente de la Fuente, et dont s'est notamment inspiré Charles Davillier pour commenter les tunas. Antonio Luis Morán Saus, José Manuel García Lagos et Emigdio Cano Gómez, *Cancionero de estudiantes...*, *op. cit.*, p. 56 et 91.

²¹⁷ Luis Royo Villanova, « Caridad sin orden », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 25 avril 1895, p. 13.

groupe de musiciens : derrière lui se trouvent un guitariste (à gauche) et un percussionniste qui brandit un tambour de basque (à droite), ainsi que d'autres individus moins visibles. Ils se font entendre dans les rues, comme l'indique la présence d'un lampadaire au fond à droite. Ces deux images présentent le ridicule de la situation, en opposition complète avec l'article sur les *estudiantinas* des ouvriers, par exemple : l'objectif est bien de récolter de l'argent, apparemment à des fins caritatives mais l'auteur dénonce l'intention d'amusement qui prévaut et qui empêche toute efficacité financière. Dans cet article, qui décrit et critique à la fois cette *estudiantina* contemporaine, on retrouve l'idée que jouer de la guitare peut être ridicule et grotesque, comme en temps de Carnaval.

Dans d'autres documents, la critique va encore plus loin, allant jusqu'à l'image d'un spectacle dégradant, comme dans un autre article de Luis Royo Villanova intitulé « Vacances parlementaires », où est critiquée la manière dont les Députés entreprennent de régler le problème de la Marine²¹⁸. L'auteur ironise sur l'attitude de l'Assemblée qui, en cette période de Carnaval, aurait voté la formation d'une *estudiantina* formée de parlementaires pour « étudier » la situation de la Marine et la régler de façon Carnavalesque, puisqu'il n'est apparemment pas possible de l'améliorer de façon sérieuse.

Luis Royo Villanova souligne en réalité deux problèmes connexes. D'une part, pour le public en général, le Congrès des Députés continue d'être vu comme un lieu où des professionnels se battent pour le pouvoir politique, sans efficacité réelle. La difficulté de la tâche parlementaire s'explique en grande partie par son ampleur, qui contraste avec la faiblesse des moyens économiques à disposition dans un pays pauvre : il faut à la fois combler le retard économique et culturel de l'Espagne vis-à-vis des autres pays européens, et maintenir le pays comme puissance impériale²¹⁹. Cet article est d'ailleurs publié le 28 février 1895, quatre jours après le Cri de Baire (*Grito de Baire*), c'est-à-dire l'insurrection cubaine qui marque le début de la guerre d'Indépendance, même si Luis Royo Villanova ne mentionne pas cet événement.

Le second aspect auquel fait allusion, en revanche, est la nécessité pour l'Espagne de posséder une armée coûteuse et, en particulier, une Marine efficace, pour pouvoir se maintenir comme puissance impériale. Or, en dépit des efforts d'Antonio Maura²²⁰ pour réaliser une réforme navale

²¹⁸ Luis Royo Villanova, « Vacaciones parlamentarias », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 février 1895, p. 13.

²¹⁹ Raymond Carr, *España (1808-1975)*, trad. Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini et Gabriela Ostberg, Barcelona, Ariel, 2007 [1969], p. 363.

²²⁰ Avocat, homme politique et orateur (Palma de Majorque, 1853-Torrelodones (Madrid), 1925), Antonio Maura y Montaner est Vice-Président de l'Assemblée pour la première fois en 1886, il occupe à partir de cette date de hauts postes politiques : en 1892, il est ministre d'Outre-Mer et projette l'autonomie de Cuba mais n'obtient pas le soutien de l'Assemblée. En 1899, il prononce un célèbre discours « La revolución desde arriba », où il expose sa politique de réformes, dans le but de sauver la Monarchie. En 1907, il est Président du gouvernement. Suite à la « Semaine

qu'il considère comme une nécessité vitale, la Marine espagnole demeure une bureaucratie archaïque rivée à la terre ferme, et non pas une force de lutte : le budget qui lui est alloué ne lui permet pas de s'entraîner régulièrement et explique son manque d'expérience maritime. Aussi, la plupart des officiers des régions navales se consacrent à la Marine marchande, au contrôle de la pêche et à d'autres tâches bureaucratiques²²¹.

L'article est illustré par une caricature de marins, reconnaissables à leur bonnet, leur marinière, leur vareuse et leur pantalon à pont, qui marchent en jouant d'un instrument²²². Leurs visages ressemblent à des gueules d'animaux. On rejoint la dégradation des instrumentistes Carnavalesques déjà évoquée antérieurement. Cette évolution des *estudiantinas* conduit certains auteurs à exprimer de la nostalgie, comme le fait le journaliste Carlos Luis de Cuenca. Pour lui, hormis quelques exceptions dont fait partie l'*estudiantina* portugaise alors en déplacement à la Corogne, la plupart des *estudiantinas* sont réduites à un loisir trivial consistant à errer dans les villes en demandant l'aumône comme des mendiants, tandis qu'auparavant il y avait une vraie exigence de qualité, due à la nécessité de recueillir suffisamment d'argent pour subvenir aux besoins des étudiants²²³.

Toutefois, certains *estudiantinas* font au contraire preuve d'un remarquable dynamisme, qui les conduit à franchir les frontières et à se faire connaître à l'étranger. L'explication d'Enrique Sepúlveda dans l'article que nous avons entrepris d'analyser²²⁴ permet de voir concrètement un autre aspect des *estudiantinas* modernes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, qui met en valeur une des caractéristiques principales de la guitare : certaines des *estudiantinas* – formées ou non d'étudiants – partent se faire connaître à l'étranger. Apparaît alors une nouvelle dimension de l'*estudiantina* comme formation instrumentale de qualité, susceptible de plaire à des publics qui ignorent les buts premiers et initiaux de l'*estudiantina*, et l'accueillent en revanche comme un véritable orchestre. Ceci est bien sûr toujours lié au fait que la guitare est un instrument particulièrement facile à transporter, pouvant être transporté à l'étranger. En 1884, l'*estudiantina* « Fígaro », partie de Madrid en 1878, donne des concerts à Guayaquil, en Équateur, avant de partir

Tragique » de Barcelone en 1909, il est contraint de se retirer. Il dirige de nouveaux gouvernements en 1918, 1919 et 1921. Reconnu pour ses qualités d'orateur, il entre à la Real Academia Española en 1903 et en est élu directeur en 1913. Francisco Sánchez Cobos et Francisco Ruiz Cortés, « Maura y Montaner, Antonio », in *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XX español*, Madrid, Rubiños, 2001, p. 42-49.

²²¹ Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 364.

²²² [Anonyme], « [Sans titre] », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 28 février 1895, p. 13.

²²³ Son commentaire accompagne une photographie de José Sellier représentant une *estudiantina* portugaise en déplacement à La Corogne. C'est le signe que ce type d'orchestre est répandu dans l'ensemble de la péninsule ibérique, comme nous aurons l'occasion de le montrer et de l'analyser au chapitre 7, dans le cadre de notre réflexion sur la contribution de la guitare à l'élaboration d'une identité nationale complexe. Carlos Luis de Cuenca, « Nuestros grabados », in *La Ilustración española y americana*, Madrid, 28 février 1902, Abelardo de Carlos, p. 3.

²²⁴ Enrique Sepúlveda, « Los estudiantes », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

au Pérou où elle est attendue²²⁵. En 1885, elle se trouve à Buenos Aires où elle cherche à récolter de l'argent au profit des victimes du tremblement de terre en Andalousie²²⁶. *L'estudiantina* est présentée comme connue, dans l'article de 1885 publié dans *La Ilustración Española y Americana*, alors que le premier que nous avons cité paraît dans *La Correspondencia de España* près de six mois auparavant : c'est un signe que cet orchestre bénéficie d'un grand succès dans la presse nationale publiée dans la capitale. Les guitares apparaissent donc comme une source potentielle de profit puisqu'elles permettent non seulement de financer des déplacements de l'autre côté de l'Atlantique mais aussi de récolter de l'argent à envoyer en Espagne.

La guitare apparaît comme l'instrument par excellence du déplacement, du transport, du voyage. Aussi ne peut que germer et croître l'idée que la guitare ne peut pas être l'instrument d'une seule région telle que l'Andalousie, ou d'un seul pays, comme l'Espagne. D'ailleurs, on trouve des *estudiantinas* portugaises en Espagne, que ce soit à Salamanque, en 1890²²⁷, ou encore à La Corogne, en 1902²²⁸. La guitare est même aisément exportable, comme nous l'analysons en détail en cinquième partie de ce travail. Cette qualité renforce l'utilisation festive de la guitare : comme nous venons de le montrer, la guitare peut aussi bien être emportée lors de fêtes itinérantes comme les pèlerinages, qu'être le garant d'une intention festive, lors de voyages.

2.3. Voyages et errance

La guitare apparaît même comme l'instrument des voyageurs par excellence. Pour cette raison, elle n'est pas cantonnée à une ville ou une région. Au contraire, la guitare fait l'objet de déplacements dans toute la péninsule, en particulier depuis et jusqu'à Madrid qui, parce qu'elle est la capitale, est un point de départ, un point d'arrivée et un lieu de passage très fréquenté.

²²⁵ Eusebio Martínez de Velasco, « La estudiantina española "Fígaro" en Guayaquil. Serenata en la plaza de Bolívar », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 octobre 1884, Abelardo de Carlos, p. 3-5.

²²⁶ Pedro Sañudo Autrán, « Concierto en Buenos Aires en beneficio de las víctimas del terremoto en Andalucía », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 avril 1885, p. 2.

²²⁷ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 avril 1890, p. 3.

²²⁸ José Sellier, « La estudiantina portuguesa en la Coruña », in *La Ilustración española y americana*, Madrid, 28 février 1902, Abelardo de Carlos, p. 12.

2.3.1. Villégiature

Les déplacements se multiplient en Espagne grâce au développement des transports et en particulier du réseau ferroviaire, qui s'étend à partir de 1855. Il relie progressivement la capitale et les grandes villes de la péninsule, de sorte que sous la Restauration, Madrid est reliée à toutes les régions périphériques²²⁹. Cette révolution des transports détermine progressivement une « nouvelle pratique de l'espace » selon l'expression d'Alain Corbin. Celui-ci montre comment se développe, en Europe et aux États-Unis dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une « idéologie rationnelle du loisir », c'est-à-dire une organisation du temps libre par des acteurs non nécessairement liés au pouvoir central ou à l'Église, mais qui respectent cependant une « morale du plaisir »²³⁰. Apparaît alors une tension entre un divertissement sans finalité morale – critiqué par certains auteurs comme nous l'avons vu dans le cadre du Carnaval par exemple – et un loisir « rationnel », considéré comme sain et bon pour l'homme. C'est dans ce contexte qu'il faut envisager l'organisation des premiers départs en villégiature, qui offrent la possibilité de vivre autrement, dans un lieu dépaysant. Alain Corbin explique l'importance que revêt désormais le fait de partir, de quitter son lieu de travail :

Prendre son temps en des lieux qui font rêver devient un idéal d'autant plus désirable que sont mis en valeur des sites prestigieux. Partir en congé suppose la subversion du temps de l'horloge qui rythme le début et la fin du travail productif. Le changement de lieu marque dès lors une conversion du rapport au temps : les sites sont souvent choisis en fonction de leur capacité à nous plonger dans la rêverie ; « l'exotisme » est ainsi pris comme contre-valeur onirique de la civilisation technique, celle dont le niveau de vie précisément autorise ce dépassement²³¹.

Laetitia Blanchard montre ainsi par exemple que les bains de mers en Espagne deviennent à la mode à partir des années 1840, non plus seulement pour répondre au discours des hygiénistes, rigoriste et moralisateur mais comme véritable loisir. Ils répondent désormais à une recherche de plaisir et à une volonté d'une nouvelle classe sociale prospère d'être reconnue comme faisant partie

²²⁹ Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 736.

²³⁰ Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, p. 11-12.

²³¹ *Ibidem*, p. 122-123.

de l'élite sociale. Ce type de loisirs opère donc une claire ségrégation sociale à cause de la dépense d'argent et du temps libre qu'ils supposent²³².

Pour créer un dépaysement dans le contexte d'un temps libre organisé, des *trenes botijo** sont mis en place, c'est-à-dire des trains permettant à des centaines de voyageurs de se rendre au bord de la mer à un prix très économique²³³. Ramiro Mestre Martínez (1847-1922) fait partie des organisateurs de ces déplacements. Par ailleurs, il collabore avec *La Correspondencia de España* et décrit très précisément, chaque été, entre 1893 et 1917, les préparatifs ou le déroulement de ces voyages. Ceux-ci ont pour point de départ la gare madrilène d'Atocha et sont à destination de différentes villes d'Espagne, généralement des villes côtières, en particulier Alicante.

Dans les récits journalistiques qui décrivent ces voyages, très souvent, au moins un des voyageurs, sinon plusieurs, joue de la guitare en attendant le train ou pendant le trajet. La guitare n'est pas mentionnée comme un bagage parmi d'autres, destiné à être déballé une fois arrivé à destination, mais comme un objet utilisé pendant le transport. Elle apparaît comme un objet de divertissement approprié pour cette période estivale. Ramiro Mestre Martínez décrit les interventions des guitaristes et le plaisir des auditeurs disposés à les écouter. Certains chantent également, les guitaristes conservent donc leur rôle traditionnel d'accompagnement, comme on le voit dans un certain nombre d'articles publiés par exemple les 2 août 1894, 26 août 1896, 7 juillet 1897, ou encore le 4 juillet 1899²³⁴.

Ces articles étant pour la plupart écrits par l'organisateur des excursions, qui est en même temps le fondateur de ce qu'il a appelé l'« Ordre *Botijil* », il ne s'agit pas de simples descriptions mais d'un discours dans lequel transparaît la fierté de l'auteur vis-à-vis de son projet. Il insiste sur le plaisir que ressentent les voyageurs, dans le but d'en inciter d'autres à prendre cette initiative. La mention de la guitare contribue alors à donner un aspect festif aux voyages : à travers le regard du

²³² Laetitia Blanchard-Rubio, « La mode des bains de mer en Espagne au XIX^e siècle : loisir et ostentation », in Serge Salaün, Françoise Étienvre, *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), 2006, p. 319-340.

²³³ Dans cette partie, nous appelons ces voyageurs des vacanciers, parce que le terme « villégiature » est trop peu courant. La notion de villégiature correspond mieux à la situation décrite que celle de « tourisme », qui concerne surtout les étrangers, dans un premier temps, et qui fait ensuite l'objet d'une véritable politique touristique dans les années 1910. Nous évoquons cet aspect en cinquième partie. Ici, cependant, nous évoquons des « vacanciers » espagnols qui voyagent dès la fin du XIX^e siècle dans leur propre pays. Nous avons cependant choisi le terme « villégiature » pour intituler cette partie, car il nous semblait mieux indiquer la thématique que le terme « vacances ».

²³⁴ Ramiro Mestre Martínez, « A Alicante por doce pesetas. Segunda emisión botijil. Un poquito de prólogo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 août 1894, p. 3. Ramiro Mestre Martínez, « 4^o Sud-Express botijil », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 août 1896, p. 1. Ramiro Mestre Martínez, « Primer sudexpreso botijil », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 juillet 1897, p. 4. Ramiro Mestre Martínez, « En la estación de Atocha », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 juillet 1899, p. 2. Ramiro Mestre Martínez, « Orden botijil. Peregrinaciones estivales », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 juillet 1914, p. 5.

journaliste, on perçoit l'euphorie du départ et des rencontres qui s'y produisent. Dans ces moments, déplacement et aspect festif coexistent pleinement.

La guitare apparaît comme un accessoire très important, au point que, par exemple, un jour où une guitare est brisée dans la foule sur le départ, les compagnons de route du malheureux guitariste décident de la lui remplacer immédiatement : cet épisode a lieu le 4 août 1906, à Madrid, dans la gare d'Atocha²³⁵. Le guitariste ne se montre pas attaché affectivement à son instrument, qui a peu de valeur à ses yeux, mais il déplore le fait que son entrain musical puisse manquer à ses condisciples. Ceux-ci prennent alors le parti de se cotiser pour acquérir un autre instrument avant le voyage. L'on peut voir ici que la guitare s'avère indispensable à ces voyageurs : sitôt cassée, elle est immédiatement remplacée. Cette mésaventure révèle aussi l'agitation qui règne dans ce moment, et qui explique que la guitare soit malmenée. Elle est vraiment traitée comme un instrument du quotidien dont l'usage est si fréquent que son propriétaire ne se soucie pas de la protéger par une housse ou un étui, ce qui contraste avec un instrument de musique savante.

Un autre point intéressant est que, dans cet exemple, l'instrument est d'abord appelé « guitarra » puis, « vihuela » par Ramiro Mestre Martínez. On retrouve donc la confusion mentionnée au début de ce chapitre entre les deux instruments de la même famille. Cette synonymie serait donc davantage à interpréter comme le signe d'une méconnaissance de la part des journalistes et de l'opinion publique en général, que comme un trait de langage régional. On peut voir dans cette liberté prise avec les mots la marque d'un faible intérêt pour un instrument du quotidien qui n'a pas de valeur pour lui-même mais comme simple accompagnement : une guitare ou une *vihuela* feraient aussi bien l'affaire dans ce genre de contexte²³⁶.

Enfin, les descriptions de ces déplacements occasionnels offrent l'occasion de préciser le répertoire interprété, non pas grâce à des descriptions systématiques des chants entonnés mais par des allusions qui, pour être éparées, n'en sont pas moins significatives. Dans ces circonstances, les chants mentionnés sont de plus en plus flamencos : le répertoire est de plus en plus comme hybride, comme nous le précisons au chapitre 2. Par exemple, le 21 juillet 1895, dans l'article de Ramiro Mestre Martínez intitulé « À Alicante pour 12 pesetas »²³⁷, le flamenco est évoqué au moment où sont décrits les voyageurs : « José Lema, Antonio Pavón, *etc.* répondent au *Terno* (grand *tocaor**

²³⁵ Ramiro Mestre Martínez, « Orden botijil », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 août 1906, p. 3.

²³⁶ Le terme *vihuela* peut être ambigu : la *vihuela de mano* ayant été utilisée par l'aristocratie, le terme peut anoblir la guitare, s'il est utilisé pour se référer à cette dernière. Néanmoins, dans certaines régions, le terme *vihuela* est tout simplement utilisé comme synonyme de la guitare, ce qui atteste au contraire d'une méconnaissance des distinctions entre les deux instruments. Ici, le contexte incite à penser que l'instrument n'est nullement anobli par cette appellation, ou alors de façon ironique, puisqu'il s'agit d'évoquer le rachat d'un instrument dont les jeunes gens jouent sur le quai de la gare, et qu'ils se proposent de tirer au sort pour déterminer qui sera le futur propriétaire.

²³⁷ Ramiro Mestre Martínez, « A Alicante por 12 pesetas », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 juillet 1895, p. 2.

de guitare) qu'ils sont prêts à partir »²³⁸. La contraction du vocable *tocador* et *tocaor* est spécifique au flamenco et caractérise le guitariste, comme le précise d'ailleurs le génitif « *de guitarra* ». Ceci suggère que le répertoire joué comprend des chants qui « se flamenquissent »*, même si ceux-ci ne sont pas précisés et même si *El Terno* n'est pas passé à la postérité en tant qu'artiste flamenco.

Cependant, d'autres articles viennent corroborer la piste d'un répertoire en cours de flamenquisation, comme l'article de J. Antonino, publié dans le même journal le 24 juillet 1906 et intitulé « *Orden botijil. Deuxième pèlerinage* »²³⁹. Quoique les chants ne soient pas exactement spécifiés, les indications suivantes sont données sur les voyageurs : « Peu après le départ de la gare mentionnée et dans le wagon de troisième classe (207), un joueur de guitare, *El Sales*, très ami du chanteur *El Mochuelo*, commença à gratter l'instrument arabe, et peu après, une jeune et jolie veuve se mit à faire des *jipíos** [...] »²⁴⁰. Cette fois, la présence de chants flamencos accompagnés à la guitare est d'abord repérable grâce à la mention de « *Mochuelo* », nom artistique d'Antonio Pozo, chanteur spécialisé dans le domaine flamenco (*cantaor**). Né en 1868 à Séville, *El Mochuelo* commence à se produire très jeune dans les villages andalous. Il se produit au Café de Silverio²⁴¹, à Séville, avant d'entreprendre des tournées à Malaga et à Cordoue avec ce dernier. En 1890, il s'établit à Madrid et intervient dans différents cafés de la capitale. Il acquiert une grande popularité, grâce à la diversité des styles qu'il interprète, car il maîtrise un répertoire très large des différents folklores espagnols. Sa popularité s'accroît aussi grâce à ses nombreux enregistrements qui le font connaître dans d'autres régions d'Espagne et même à l'étranger, notamment en Amérique où ses enregistrements l'ont fait connaître. Grâce à cette alternance entre répertoire populaire folklorique et flamenco, *El Mochuelo* est un exemple emblématique de la fusion de différents répertoires

²³⁸ « Al Terno (gran tocaor de guitarra) contestan hallarse en disposición de marcha, José Lema y Antonio Pavón, etc. », *Ibidem*.

²³⁹ J. Antonino, « Orden botijil. Segunda peregrinación », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 juillet 1906, p. 3.

²⁴⁰ « Poco después de salir de la estación mencionada y en el coche de tercera categoría (207), un tocador de guitarra, el Sales, muy amigo del cantador el Mochuelo, comenzó á rasguear el instrumento árabe, y no muy luego, una hermosa joven y viuda empezó á dar jipíos [...] », *Ibidem*.

²⁴¹ Né d'un père italien et d'une mère andalouse, Silverio Franconetti Aguilar, plus connu sous le nom de Silverio (vers 1831-1889), est un *cantaor* sévillan. Il grandit à Morón de la Frontera où il apprend à chanter avec les Gitans, dans les forges et les tavernes. Il donne des concerts à Madrid et se rend à Buenos Aires, après une rixe ayant mal tourné, vers 1855-1857. De retour en Espagne en 1864, il devient *cantaor* professionnel, reprend le Salón de Recreo à Séville et en fait le premier *café cantante* de flamenco, en 1870. En 1880, il s'associe avec Manuel Ojeda, alias *El Burrero* puis ouvre le Café de Silverio, un des *cafés cantantes* les plus remarquables de l'histoire du flamenco : tous les plus grands artistes de l'époque s'y succèdent. Silverio Franconetti est considéré par certains critiques comme le responsable de la transformation du chant privé gitan en spectacle public. Ricardo Molina et Antonio Mairena lui reprochent d'avoir ainsi contribué à faire perdre au chant sa pureté – d'autres pensent au contraire que le chant commence à acquérir un rôle de protagoniste à partir de ce moment-là. De fait, son interprétation exceptionnelle du chant lui vaut le surnom de « roi du chant » (*rey del cante*) jusqu'à la fin de sa vie et permet que le chant soit placé au premier plan, dans l'ensemble formé par la danse, le chant et la guitare. Il contribue aussi également à améliorer la réputation du genre artistique par rapport aux autres genres interprétés alors dans les *cafés cantantes*. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Silverio », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 2, p. 704-707.

inspirés du populaire et de la diffusion du flamenco²⁴². L'article de J. Antonino témoigne précisément de cette expansion de différents répertoires populaires, parmi lesquels on peut inclure le flamenco dans ce cas précis, par le biais des transports ferroviaires lors de départs en villégiature.

Par ailleurs, l'allusion aux *jipíos** renvoie au répertoire flamenco, bien que dans cet article, le terme soit employé dans une acception courante qui n'est pas celle des flamencos professionnels, ce qui révèle que le flamenco, genre en évolution, tarde à être perçu et compris correctement par le public. En effet, le *jipío* est une technique vocale inventée par Silverio Franconetti en 1866, qui donne au *cantaor* une prestance lui permettant d'acquérir un rôle de protagoniste. Il a contribué à faire du chant l'art le plus noble dans le flamenco, lui faisant prendre le pas sur la danse au départ prédominante²⁴³. Le *tocaor* Rafael Marín^{244#} relève un usage erroné du vocable dans le chapitre de sa méthode de guitare flamenca consacré à la terminologie flamenca :

Jipío. J'ai presque toujours vu ce mot utilisé dans un autre sens que celui qu'on lui donne dans le flamenco. Beaucoup croient que le *jipío* correspond au moment où celui qui chante commence à donner la note et à émettre les « ay ! » Mais en termes flamencos, on entend par *jipío* lorsque le chanteur ne reprend pas sa respiration tout au long d'une *copla*, et alors on dit qu'il l'a chantée en un *jipío*, ou en plusieurs *jipíos*, s'il a repris sa respiration plusieurs fois. Comme on le voit, la différence d'une acception à l'autre est relativement considérable²⁴⁵.

L'article de J. Antonino est publié en 1906, quatre ans après la parution de la première méthode de guitare flamenca qui soit éditée, mais il fait encore un mauvais usage du terme *jipío* puisqu'il l'utilise, avec une certaine dérision, pour évoquer les « ay » que produit la jeune femme avant de chanter une *copla*. On voit donc que le flamenco revêt un aspect populaire : il s'intègre aux voyages, ici au départ d'Atocha et à destination d'Alicante, dans la communauté valencienne. Mais son interprétation et les termes qui sont employés pour y faire référence ne sont pas nécessairement corrects. Joué dans les transports et diffusé dans différentes régions espagnoles, grâce au transport

²⁴² Nous verrons que Antonio Pozo (1868, Séville - San Rafael (Ségovie), 1937) fait partie du spectacle « Ases del Arte flamenco » à l'Ideal Rosales de Madrid en 1922. Informations biographiques provenant de José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Mochuelo, El », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 2, p. 496.

²⁴³ Nous avons analysé ces rapports entre les arts du flamenco dans notre article : « L'évolution des relations entre chant, danse et guitare dans le flamenco des années 1850 aux années 1920 », in Vinciane Trancart, Laure-Hélène Sacco (éds.), *Musique, chant et danse en Europe latine et Amérique latine*, en ligne : <<http://www.univ-paris3.fr/publications-de-1-ed-122-18730.kjsp?RH=1232617049682>>, Actes de la journée d'étude organisée à La Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 24 mars 2011, consulté pour la dernière fois le 10 juin 2014, p. 92-103.

²⁴⁴ Voir sa biographie au chapitre 2.

²⁴⁵ « Jipío. Esta palabra casi siempre he visto que la han tomado en otro sentido que el dado en el flamenco. Muchos creen que jipío es cuando empieza el que canta á dar el temple y los ¡ay! Pero en términos flamencos por jipío se entiende cuando el cantador no toma aliento en toda una copla, y entonces se dice que la ha cantado de un jipío, ó de varios si en el transcurso ha tomado aliento varias veces. Como se ve, la diferencia de una acepción a la otra es bastante considerable. », Rafael Marín, *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra, único publicado de aires andaluces*, Córdoba, edición facsímil, Ediciones de la Posada [Sociedad de Autores Españoles], 1995 [1902], p. 226.

de la guitare, instrument de prédilection de cet art inspiré du folklore, le flamenco apparaît comme une pratique exercée par un petit nombre d'individus, mais destinée à être entendue par une foule de voyageurs qui n'appartiennent pas à une élite sociale. Les journalistes qui l'évoquent ne sont quand à eux pas spécialistes ni professionnels du genre : en ce sens, la guitare de plus en plus flamenca reste un instrument populaire. Cependant, l'analyse de ces exemples met en valeur la transformation des pratiques, au gré des évolutions techniques – comme le développement du réseau ferroviaire – et artistiques, puisque le flamenco se forge et se précise. La pratique populaire est donc sujette à des bouleversements dans l'entre-deux siècles.

2.3.2. Militaires

Par ailleurs, on retrouve fréquemment la guitare dans le cadre des déplacements des militaires. Il s'agit là encore d'un milieu masculin, ce qui renforce l'image de la guitare populaire comme un instrument joué essentiellement par des hommes. Une partie des écrits et de l'iconographie en lien avec l'armée revêt, dans les périodiques que nous étudions, un aspect descriptif et factuel, lorsqu'il s'agit de rapports sur des camps militaires, de notes sur des expéditions ou de photographies de reportage. Bien qu'elles soient en lien avec l'actualité et qu'elles prétendent informer les lecteurs des événements qui se produisent, ces sources ne contribuent pas moins à façonner l'opinion publique de diverses manières.

La guitare semble souvent emportée par les troupes espagnoles, comme l'atteste par exemple un article du 30 avril 1884, dans lequel Francisco Peris Mencheta rapporte les circonstances et les conséquences du déraillement d'un train à Chillón, dans la province de Ciudad Real²⁴⁶. Ce train transportait notamment des militaires des régiments de Grenade et de Castille, de retour chez eux à l'occasion d'une permission. Le récit alterne entre la simple description des faits et des jugements destinés à susciter la compassion du lecteur envers ces jeunes hommes courageux qui défendent leur patrie, et qui ont pour la plupart trouvé la mort tout près de chez eux, alors qu'ils s'apprêtaient à bénéficier d'un repos mérité en famille. Le récit prend soudain la tournure d'une curieuse anecdote :

²⁴⁶ Mencheta, « La catástrofe de Chillón », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 avril 1884, p. 3.

Au milieu de cette horreur il y eut des scènes comiques : un soldat, dont l'uniforme s'était complètement déchiré, dépouillé de ces haillons, nu mais avec une guitare pendue à l'épaule, se dirigea vers Caracollera, où on lui vint en aide et où on lui donna des vêtements²⁴⁷.

Sans uniforme, le soldat se retrouve démuné : son instrument devient son seul et unique bien. Comme lors du départ en voyage rapporté par Ramiro Mestre Martínez en 1906 où des amis se cotisent immédiatement pour remplacer un instrument cassé, la guitare revêt ici de l'importance aux yeux du jeune militaire. Non seulement elle apparaît comme la possession qui lui reste, le seul bagage qu'il conserve, mais elle fait aussi office d'unique habillement, comme le souligne Francisco Peris Mencheta dans ce passage. Dans la proposition subordonnée relative « *cuyo uniforme habíase hecho trizas, despojado de aquellos restos, con las carnes desnudas* », l'auteur exprime de trois manières différentes la nudité du soldat, ce qui met en relief le burlesque de la situation. La guitare apparaît alors comme le seul objet matériel qui rattache le jeune homme à la civilisation, puisqu'il n'a plus ni arme, ni vêtement, ni bagage. Mais, dans le même temps, elle est aussi l'instrument populaire qui transforme subitement le soldat en mendiant. Elle le rapproche en effet des miséreux qui demandent l'aumône en grattant la guitare dans la rue²⁴⁸. Et, de fait, le jeune homme nécessite qu'on lui vienne en aide comme le montre la fin de la phrase : il est assisté comme un indigent.

L'importance de la guitare pour le soldat ne réside pas dans sa valeur financière mais dans l'attachement affectif qu'elle suscite. Un lien presque fusionnel et vital est créé avec un objet qui accompagne le soldat en permanence, et qui lui permet d'exprimer ses émotions, qu'il partage habituellement avec ses compagnons. Ainsi, dans un numéro de *La Ilustración Española y Americana* daté du 8 octobre 1885, se trouve une gravure d'une demi-page représentant le régiment de Valence, de Julián Lloréns y Dehogues [Cat. 14]²⁴⁹. Sur la page précédente (page 3), Eusebio Martínez de Velasco publie un commentaire de cette gravure dans lequel il montre que ce régiment est plein d'entrain, de dynamisme et que, pour des chasseurs, ils sont particulièrement bien entraînés, grâce à une série d'exercices mis en place dans leur nouveau campement, malgré l'épidémie de choléra²⁵⁰. Toutefois, la gravure ne représente pas seulement des efforts physiques mais aussi un moment de détente, traduit au premier plan à gauche par la réunion d'un groupe de soldats en uniforme : l'un joue de la guitare pendant que trois autres battent des mains pour

²⁴⁷ « En medio de aquel horror hubo escenas cómicas : un soldado, cuyo uniforme habíase hecho trizas, despojado de aquellos restos, con las carnes desnudas y con una guitarra colgada del hombro, se dirigió á [sic] Caracollera, en donde se le facilitaron ropas y auxilios. », *Ibidem*.

²⁴⁸ Aspect traité ci-après, dans ce même chapitre.

²⁴⁹ Nous n'avons pas trouvé de précision sur ce dessinateur de la revue illustrée.

²⁵⁰ Eusebio Martínez de Velasco, « Nuestros grabados - Campamento de la "masía del oliveral" (Valencia) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 octobre 1885, Abelardo de Carlos, p. 3.

l'encourager. Deux autres, debout, semblent les écouter tout en fixant leur attention sur le guitariste. Un dernier boit au goulot d'une bouteille. D'autres soldats travaillent à porter des objets lourds. Ils semblent tous absorbés par leur tâche, dans un camp effectivement propre et ordonné. La guitare est donc intégrée à une image positive qui veut être donnée de l'armée et qui complète l'article correspondant à la gravure. En outre, pour donner plus de crédibilité à la gravure, la légende précise « *De croquis del natural* », pour faire comprendre au lecteur qu'elle a été réalisée à partir d'un croquis réalisé sur le vif, en plein air : le modèle initial est donc le campement réel, même si la gravure constitue une réélaboration artistique de la scène.

De fait, ces articles descriptifs ne sont pas dénués d'intention vis-à-vis de l'opinion publique. Tous les objets et éléments de la gravure, dont la guitare, contribuent à renforcer l'éloge de l'armée. Cet éloge s'inscrit dans le contexte du conflit à propos des Îles Carolines de l'été 1885 : un bateau de guerre allemand pénètre dans la baie d'une de ces îles du Pacifique et l'Allemagne proclame ses droits sur cet archipel de souveraineté espagnole. Le conflit engendre des manifestations bruyantes de patriotisme et des manifestations antiallemandes dans différentes villes, en particulier à Madrid, ce qui est le signe, selon Juan Pablo Fusi, d'une forte identification de l'armée au peuple : par ses appels continuels à l'armée à ce moment-là, l'opinion exprime sa « confiance démesurée et insensée [...] dans la capacité à combattre des forces armées »²⁵¹. Cet exemple ne traite pas directement du conflit, qui sera résolu quelques mois plus tard, mais on voit dans cet exemple que l'instrument n'est pas toujours investi d'une signification ridicule ou grotesque, comme pendant le Carnaval : il est adaptable à divers discours et intentions, ce qui atteste la richesse de sens de cet objet culturel.

Dans la pratique, la guitare sert à souder les militaires entre eux lors des moments de détente. Ils l'utilisent comme passe-temps lorsqu'ils ne sont pas en intervention. Dans la « Chronique générale » de José Fernández Bremón publiée dans le même numéro du 8 octobre 1885, à l'occasion d'une visite au régiment de León, l'auteur, qui offre le point de vue de la rédaction, souligne, comme son confrère Eusebio Martínez de Velasco à la page suivante, que ce régiment se distingue par son sens de l'ordre, la discipline et l'entrain des soldats : « Tout respirait l'ordre, le soin et la propreté. [...] Nous n'oublierons pas ce tableau si animé et si joyeux »²⁵². En outre, pour appuyer cette idée, il précise par exemple que les Andalous se réunissent le soir pour chanter et danser des *malagueñas** et des *guajiras** au son de la guitare.

²⁵¹ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations..., op. cit.*, p. 132-133.

²⁵² « Todo respiraba orden, aseo y pulcritud. [...] No olvidaremos [sic] aquel cuadro tan animado y tan alegre. », José Fernández Bremón, « Crónica general », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 octobre 1885, Abelardo de Carlos, p. 2.

Dans la « Chronique Générale », José Fernández Bremón donne le point de vue de la rédaction de la revue illustrée, en accord avec le régime de la Restauration, qui veut « une armée docile au pouvoir civil, instruite à la prussienne, efficace dans la paix et dans les guerres coloniales »²⁵³. Selon Pilar Martínez-Vasseur, l'armée commence à cette époque à être perçue et conçue comme « support de l'ordre social »²⁵⁴. Cette mentalité est inculquée aux jeunes cadets dans les académies à travers une série de réflexes, de gestes et de comportements. Dans les trois documents cités – la gravure à partir du croquis de Julian Lloréns y Dehogues et les articles de José Fernández Bremón et Eusebio Martínez de Velasco – la guitare apparaît comme une pratique acceptable et même digne d'être adoptée à l'armée. Contrairement aux images de Carnaval, où elle contribuait au désordre généralisé, elle est ici un des signes de la détente méritée et de l'ordre parfaitement intégrée.

De surcroît, cet extrait est l'un des rares passages où le répertoire musical de la guitare populaire est précisé. Les *malagueñas* sont des chants de Malaga ou d'autres zones d'Andalousie ou d'Espagne qui proviennent d'anciens fandangos de Malaga. Dansées jusqu'au XIX^e siècle, elles font partie des fandangos de type *verdiales*. Elles sont ensuite modifiées progressivement, pour devenir des *cantes* récitatifs dans les années 1870-1880. Elles se caractérisent par un accompagnement spécifique à la guitare, d'une grande richesse mélodique et expressive²⁵⁵. Elles expriment des sentiments profonds, souvent mélancoliques, comme les *guajiras* qui correspondent quant à elles à des chants flamenquisés provenant du folklore cubain, dont les paroles se réfèrent soit à La Havane et à ses habitants, soit à l'amour et à la nostalgie²⁵⁶. Cette mention du répertoire permet d'une part de constater l'évolution du répertoire de la guitare populaire, désormais influencée par le flamenco. D'autre part, les *guajiras* et les *malagueñas* sont des chants empreints de nostalgie, ce qui rappelle le *topos* de la mélancolie du soldat loin de chez lui. Ce répertoire suggère donc un état d'esprit plus mitigé que la joie univoque relatée par les journalistes, même s'il se peut que les musiciens alternent des chants tristes et d'autres plus entraînants, et que le journaliste cite les plus mélancoliques, peut-être sans en connaître la spécificité. Cette précision contribue néanmoins à renforcer l'éloge d'une armée docile, qui se sacrifie pour les siens en acceptant l'éloignement temporaire, pour le bien de sa patrie.

Par ailleurs, selon la description de José Fernández Bremón, les Andalous se retrouvent d'un côté avec les guitares pour chanter et danser selon leurs habitudes, tandis que les Basques, les

²⁵³ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », in *L'Armée espagnole (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Ellipses, 2003, p. 41.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Malagueña », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 2, p. 445-446.

²⁵⁶ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Guajira », *Ibidem*, vol. 1, p. 346.

Asturians et les Galiciens se retrouvent dans un autre cercle, au son de la *gaita** et du tambourin²⁵⁷. Les militaires se regroupent donc en fonction de leur culture régionale dans les moments de temps libre. La guitare aurait alors pour fonction – comme la *gaita* pour les Basques, les Asturiens et les Galiciens – de fédérer des individus autour des instruments caractéristiques de leur région et de coutumes régionales, dont la persistance est suffisamment prégnante pour les différencier des autres groupes régionaux. L'instrument assumerait donc un rôle d'identification des militaires andalous, d'autant que ceux-ci se trouvent à ce moment-là en dehors de leur région d'origine. Le besoin de recréer une ambiance qui leur est familière se manifeste par la fête qui a lieu, notamment, autour de la musique régionale de plus en plus flamenquisée, et de la guitare²⁵⁸. Cette séparation en fonction du répertoire et des coutumes n'est cependant pas contradictoire avec la joie partagée par tous dans ces moments de convivialité : l'auteur ne relève aucune rivalité entre les différents groupes. En effet, précisément au moment où apparaissent à la fois des mouvements nationalistes – surtout catalan – perçus comme une atteinte à l'unité de la patrie, et des revendications ouvrières qui remettent en cause l'ordre politique et social, le régime de la Restauration cherche à favoriser la cohésion de la famille militaire. Selon Pilar Martínez-Vasseur, le corps des officiers espagnols adopte alors également une idéologie unitaire et ultraconservatrice, et les guerres coloniales contribuent également à cette nouvelle mentalité²⁵⁹.

Il n'est donc pas étonnant que la guitare soit utilisée comme symbole de l'enthousiasme de l'armée à partir combattre lorsque les troupes espagnoles s'embarquent pour Cuba en 1895 : selon la presse, certains soldats portent des guitares et en jouent au moment du départ²⁶⁰. Leur optimisme, que traduit l'usage de la guitare est souligné par différents auteurs dans plusieurs articles comme le 8 septembre 1895 ou le 10 septembre 1896, dans *La Correspondencia de España*²⁶¹. Dans ces exemples, les troupes sur le départ proviennent de toutes les régions d'Espagne : certaines viennent de Saragosse, d'autres de Cadix, d'autres encore de Navarre. Les troupes aragonaises et navarraises embarquent à Barcelone ; d'autres partent de Galice, *etc.* C'est le signe que la guitare est utilisée dans de nombreuses régions d'Espagne et qu'elle est déplacée, emportée, transportée partout, via les militaires, en train, mais aussi en bateau, puisque les régiments traversent l'Atlantique. Les soldats sont décrits comme des héros sans peur et sans reproche dans le quotidien à diffusion

²⁵⁷ José Fernández Bremón, « Crónica general », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*

²⁵⁸ La capacité de la guitare à fédérer autour d'une identité régionale andalouse est plus précisément analysée au chapitre 7.

²⁵⁹ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, *op. cit.*, p. 39 et 41.

²⁶⁰ Nous développons l'utilisation symbolique de la guitare dans ces moments d'expression de la nation espagnole au chapitre 7.

²⁶¹ [Anonyme], « Alegrías y tristezas », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 septembre 1895, p. 3. J. Luis de Torres, « Barcelona », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 septembre 1896, p. 1.

nationale. Leur élan patriotique est manifesté par la description de leurs réactions dans les scènes émouvantes de leurs adieux, comme dans l'article cosigné par Figuerola et Ferrando²⁶², publié le 9 mars 1895. La première partie est rédigée par Figuerola, correspondant à Barcelone :

Les soldats sont très contents. L'un d'eux a cassé sa guitare à force de jouer et de chanter [...]. Il n'y a pas d'acclamations et les soldats sont suivis par leurs familles regroupées, qui pleurent la séparation.

L'embarquement commence [...]. Les soldats, depuis les petits bateaux à vapeur, crient au revoir au public, et celui-ci répond avec enthousiasme. Les musiciens jouent la *jota* et quelques soldats dansent sur le quai²⁶³.

Dans ce passage, comme dans le suivant signé « Ferrando » et dans d'autres articles similaires, l'enthousiasme des soldats est indiqué par la guitare et par les rires, signes de musique et de joie. Il est même précisé qu'ils interprètent la *jota*, musique et danse qui s'est particulièrement développée en Aragon au XIX^e siècle, mais qui est également répandue dans toute la péninsule ibérique et n'est donc pas le signe d'une exclusivité régionale²⁶⁴. Ces descriptions contribuent à donner une image idéalisée de l'armée espagnole et des actions militaires qui commencent avec l'envoi du premier bataillon à Cuba, seulement deux semaines après le soulèvement dit de Baire (*Grito de Baire*), le 24 février 1895²⁶⁵.

De fait, le début de la guerre fait l'objet d'une véritable « fièvre patriotique », qui ne tarde pas à diminuer au fur et à mesure de l'arrivée des mauvaises nouvelles informant du coût économique et humain qu'elle engendre. Selon Manuel Pérez Ledesma, la presse dans son ensemble s'efforce d'exalter l'héroïsme national, dénigre les adversaires et crée des attentes optimistes sur les possibilités de triomphe et ce, même à la fin du conflit²⁶⁶. Son influence est cependant à nuancer dans un pays en majorité analphabète à la fin du XIX^e siècle, et dans lequel la diffusion des journaux demeure limitée, bien que les tirages de quelques uns d'entre eux augmentent au moment de la guerre. De plus, l'attitude des journaux doit être mise en perspective avec la demande des lecteurs et des forces politiques qui les influencent²⁶⁷. *La Correspondencia de España*, qui se présente

²⁶² Nous n'avons pas réussi à identifier ces auteurs.

²⁶³ « Los soldados van muy contentos. Uno ha roto una guitarra á fuerza de tocar y cantar [...]. No se dan vivas, y los soldados van seguidos por grupos de sus familias, que lloran la separación. / Empieza el embarque [...]. Los soldados, desde los vaporitos, dan gritos de adiós al público, y éste contesta con entusiasmo. Las músicas tocan la jota, y algunos soldados la bailan en el muelle. », Figuerola et Ferrando, « Salida de tropas », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 9 mars 1895, p. 3.

²⁶⁴ Julián Ribera y Tarragó, *La música de la jota...*, op. cit., p. 149-150.

²⁶⁵ Manuel Pérez Ledesma, « La sociedad española, la guerra y la derrota », in Juan Pan-Montojo (éd.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 93.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 102.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 103. María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, op. cit., p. 148-149.

comme un journal d'« information », n'est officiellement rattaché à aucun parti²⁶⁸. Cependant, d'une part, il lui est reproché d'être opportuniste et de toujours chercher à satisfaire le gouvernement au pouvoir, quel qu'il soit ; d'autre part, depuis les années 1880, comme les autres journaux, elle verse dans le sensationnalisme, en lien avec le goût du lectorat²⁶⁹. Avec la Guerre de Cuba, la presse apparaît pour la première fois comme manipulatrice de l'opinion. Son attitude lui est d'ailleurs reprochée peu après : dans les pages des journaux eux-mêmes, elle est accusée d'être un des principaux coupables de la catastrophe qui est unanimement appelée le « désastre » par antonomase, mot alors chargé de connotations métaphysiques, révélateur que l'essence de l'Espagne est en question²⁷⁰. Aussi, dans *La Correspondencia de España*, la guitare populaire n'est aucunement utilisée pour décrédibiliser les militaires en les faisant passer pour des individus oisifs ou de joyeux lurons de Carnaval, alors que lorsqu'elle est utilisée dans d'autres circonstances, elle peut être revêtue de cette connotation négative. Elle a au contraire pour fonction de redorer l'image de l'armée espagnole, qui est décrite comme une institution où règnent l'ordre et la bonne entente, alors même que son image dans la société espagnole s'est de plus en plus ternie au long du XIX^e siècle.

En effet, dans les mêmes années, nombre d'Espagnols regrettent qu'il n'y ait pas en Espagne de véritable patriotisme : pour eux, les réactions au moment du conflit des Îles Carolines ou de la Guerre de Cuba ne sont que des manifestations populacières, intermittentes et éphémères, quoique intenses, du sentiment d'espagnolité qui imprègne l'opinion publique. Mais celle-ci est précisément structurée par la presse qui, grâce aux innovations technologiques, se transforme dans ces années-là en presse populaire de masse, visant à exploiter l'excitation du moment²⁷¹.

Parallèlement au militarisme du régime de la Restauration, il existe donc un antimilitarisme : tous deux se croisent et se renforcent mutuellement. L'antimilitarisme a des origines lointaines et provient des réformes du XVIII^e siècle qui avaient établi un recrutement de l'armée par tirage au sort : le système des *quintas* est injuste pour les classes populaires qui n'ont pas les moyens financiers de se faire exempter. Mais pendant la majeure partie du XIX^e siècle, l'armée avait fait le plus souvent cause commune avec le peuple et la nation, selon une tradition qui datait de la guerre d'Indépendance. C'est pourquoi, au moment du désastre de 1898, selon Joseph Pérez, « les Espagnols ont le sentiment d'avoir été humiliés et trompés. Des hommes politiques irresponsables ont engagé le pays dans une guerre perdue d'avance. Une partie de la presse a caché la vérité et

²⁶⁸ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 133.

²⁶⁹ María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1996 [1983], vol. 2, p. 258-260.

²⁷⁰ María Cruz Seoane et María Dolores Sáiz, *Cuatro siglos...*, *op. cit.*, p. 145-146.

²⁷¹ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 134.

entretenu des illusions sur l'issue du conflit »²⁷². Une des conséquences immédiates est l'accroissement de l'antimilitarisme.

Celui-ci provient de différents secteurs sociaux : certains groupes politiques comme les républicains, les libéraux fusionnistes du Parti Libéral, les socialistes, les anarchistes et les catalanistes l'expriment, de même que des intellectuels issus de la petite bourgeoisie, et devenus d'indispensables commentateurs critiques de l'actualité dans les colonnes de la presse libérale en plein essor – *El Liberal*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Resumen* ou encore *El Globo*²⁷³. Contrairement aux périodiques que nous étudions, ces journaux critiquent durement les hommes politiques en général et l'armée en particulier, ce qui donne lieu à des actes de violence de la part des militaires, qui se font justice eux-mêmes : en 1895, les rédactions de *El Resumen* et *El Globo* et, en 1905, celle de la revue satirique *Cu-Cut*, à Barcelone, sont saccagées. Ces événements engendrent le vote aux Cortès de la « loi des Juridictions » de 1906, qui soumet la presse, le droit de réunion et d'expression au Code de la justice militaire. Par cette loi, le pouvoir militaire contrôle les libertés fondamentales²⁷⁴. L'antimilitarisme est une réaction à l'attitude de l'armée qui se considère comme la véritable essence de la nation et de la patrie espagnole. Pour Pilar Martínez-Vasseur, la politique coloniale à Cuba et au Maroc ne fait que creuser le fossé entre l'armée, qui donne désormais l'impression de former un corps en marge de la société, et la nation²⁷⁵.

C'est dans ce cadre qu'il faut interpréter la publication de photographies de l'armée dans la presse dans les premières décennies du XX^e siècle²⁷⁶. Les photographies de reportage à destination des lecteurs de la presse ont plusieurs finalités : il s'agit non seulement de rassurer les proches sur la sécurité des missions et sur la façon humaine dont les jeunes militaires sont encadrés, mais aussi de transformer l'image de l'armée qui s'est encore dégradée. Aussi, pendant la Guerre du Maroc, les reportages photographiques sur les expéditions de l'armée espagnole ont pour objectif de faire croire aux familles que la vie en mission est sûre et sereine. C'est pourquoi, lorsqu'ils ne sont pas

²⁷² Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, op. cit., p. 618-620.

²⁷³ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, op. cit., p. 44.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 43.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Publio López Mondéjar date de 1860 les premiers reportages photographiques, à partir de la guerre du Maroc déclarée le 22 octobre 1859. Mais dans la presse, ces reportages sont encore le plus souvent diffusés sous la forme de gravures, les moyens de reproduction photomécaniques n'étant pas encore acquis. La photographie fait son apparition dans la presse avec la publication de *Blanco y Negro* et *Nuevo Mundo*. Pendant plusieurs années, photographies et gravures partagent l'espace des journaux illustrés, les premières étant bien moins nombreuses que les secondes : pendant de nombreuses années, la technique de reproduction des photographies reste en effet trop lente pour concurrencer les gravures. Puis la gravure est progressivement reléguée au domaine purement artistique tandis que la photographie occupe petit à petit l'espace consacré aux informations d'actualité. C'est pourquoi le début des reportages photographiques dans la presse espagnole date de 1895 et connaît un véritable essor à partir de l'année suivante. Publio López Mondéjar, *Las fuentes de la memoria...*, op. cit., p. 74 et 82.

représentés dans l'action – en déplacement, à cheval ou en bateau, par exemple –, les militaires peuvent être photographiés dans leurs moments de détente, parfois avec des guitares. Dans ce cas, les protagonistes sont bien évidemment des hommes et les guitares sont ajoutées parce qu'elles symbolisent la fête, la détente ou encore la convivialité.

Sur l'un de ces clichés, reproduit le 8 janvier 1913 dans *La Ilustración Española y Americana*, l'objectif est de rassurer les familles sur les fêtes de fin d'année qu'ont passées les soldats du Régiment de Cavalerie « Lusitania » et de la septième batterie de montagne à Melilla [Cat. 5]. La pose du groupe avec les instruments de musique – dont au moins une guitare, parmi les instruments à cordes – ainsi que la légende qui qualifie familièrement le groupe de « *murga** », a pour objectif de garantir la présence de la musique populaire comme expression du groupe, et de donner ainsi l'idée d'une atmosphère détendue et conviviale. Cette photographie contribue à diffuser l'image d'une guitare emportée dans tous les lieux de mission, au-delà de la péninsule ibérique²⁷⁷.

L'intention du photographe est de suggérer une certaine ambiance, uniquement par l'image et la légende, car dans ce numéro, aucun commentaire détaillé ne vient expliciter les différentes photographies représentant les militaires espagnols en Afrique. Les photographies sont insérées parmi des articles qui ne sont pas liées à leur propos, comme c'est le cas ici, où seule la légende de la photographie fait référence au contexte du camp de Segangan à Melilla. À droite de la photographie, se trouve un article dont le propos est tout autre : il évoque une expédition dirigée par un capitaine danois, Ejnar Mikkelsen (1880-1971), pour retrouver les corps du commandant Ludvig Mylius-Erichsen (1872-1907) et du lieutenant Niels Peter Høeg Hagen (1877-1907), morts durant leur exploration de la côte Nord-est du Groenland. La photographie est donc indépendante des articles qui l'entourent, mais elle est en lien avec l'actualité militaire et, même si les soldats passent sans doute peu de temps à jouer de la musique et à chanter, elle vient créer l'image d'une mission sans problème. De fait, la guerre du Maroc présente pour l'armée l'occasion de restaurer le prestige perdu en 1898²⁷⁸. Dans cette institution toujours surencadrée – avec vingt mille généraux, colonels,

²⁷⁷ L'image qui apparaît dans *La Ilustración Española y Americana* est réalisée à partir d'une photographie, comme l'indique la légende. Cependant, elle est également répertoriée par la revue illustrée comme une « gravure » (« *grabado* »), sans plus de précision. De fait, il n'est pas toujours facile de déterminer la technique employée, même s'il est possible de savoir à partir de quand la photographie est utilisée par les journalistes et à quelle période elle commence à être utilisée dans les périodiques. N'ayant pas les moyens d'apporter davantage de précisions à ce sujet, et dans la mesure où la question se repose à chaque date, puisque les techniques évoluent, nous nous contentons ici de souligner le flou de la notion de « gravure ». Quoi qu'il en soit, étant donné qu'il est ici indiqué « de fotografia », nous prenons le parti de faire allusion à la « photographie » qui en est à l'origine, même si la gravure a pu donner lieu à des modifications.

²⁷⁸ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations..., op. cit.*, p. 168.

officiers et sous-officiers pour cent mille hommes de troupes, le Maroc est l'occasion de promotions et de titres de gloire²⁷⁹.

Pourtant, cette guerre est impopulaire en Espagne : elle ne suscite pas de manifestations patriotiques comme celles qui s'étaient produites en 1860, 1885 et 1898²⁸⁰. Dès 1904, un premier projet de partage est rédigé mais les militaires espagnols se heurtent au cours des opérations à une vive résistance ; ils subissent un grave échec aux Gorges du Loup (*Barranco del Lobo*). Cette défaite achève d'ébranler le gouvernement d'Antonio Maura ; le rappel de réservistes qui suit provoque à Barcelone la Semaine Tragique de juillet 1909²⁸¹, qui est une révolte généralisée dans la capitale catalane contre l'envoi de réservistes durant cette guerre²⁸².

Entre temps, l'affaire marocaine est devenue une affaire internationale, traitée comme telle à la conférence d'Algésiras. Les grandes puissances reconnaissent la position privilégiée de la France et de l'Espagne ; mais le traité franco-espagnol du 27 novembre 1912 ne laisse plus qu'à l'Espagne une zone septentrionale réduite. Les troupes espagnoles pénètrent lentement dans cette région montagneuse ; et la difficile lutte entreprise met en évidence les insuffisances de leur préparation et la médiocrité de leur commandement. Les militaires eux-mêmes sont divisés sur l'opportunité de poursuivre les opérations²⁸³. Aussi une photographie comme celle reproduite le 8 janvier 1913 peut-elle être interprétée comme une mise en scène relativement en décalage avec la réalité vécue au Maroc. Cette photographie n'est sans doute pas non plus en accord avec l'idée que la majeure partie de la société espagnole se fait de cette guerre qu'elle condamne.

C'est pourquoi, l'enjeu de ces clichés est aussi d'inciter les jeunes soldats à vouloir partir, dans un contexte où le recrutement des troupes est problématique. Un autre cliché de Díaz²⁸⁴ publié le 8 septembre 1921 dans *La Ilustración Española y Americana* est également centré sur des militaires en campagne [Cat. 6]. Selon Juan Miguel Sánchez Vigil, dans cette deuxième étape des

²⁷⁹ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, *op. cit.*, p. 47.

²⁸⁰ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 167.

²⁸¹ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, *op. cit.*, p. 47-48.

²⁸² Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 167.

²⁸³ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, *op. cit.*, p. 48. Selon Pilar Martínez-Vasseur, le théâtre marocain reproduit les mêmes conditionnements déjà signalés pour le milieu d'outre-mer antérieur à l'année 1898, même si l'éloignement géographique est moindre : les Espagnols sont psychologiquement éloignés de la réalité marocaine qu'ils ignorent et il existe un manque d'harmonie entre l'action politique et coloniale. C'est pourquoi, vue de la métropole cette guerre est peu compréhensible : ses raisons profondes – économiques ou internationales – sont comprises par peu de gens. De plus, au Maroc, il n'y a pas de liens affectifs comme ceux créés entre l'Espagne et Cuba, ni l'existence d'une population née d'un métissage. L'africanisme espagnol sincère est finalement réduit. *Idem*, p. 47.

²⁸⁴ Il s'agit sans doute de José María Díaz-Casariago Rodríguez (Madrid, 1897-1967), qui est rédacteur graphique de *La Acción*, du groupe *Prensa Gráfica*, en 1929 et de *Foco y Astra*. Il appartient à la *Asociación de la Prensa de Madrid* en 1919. Antonio López de Zuazo Algar, « Díaz-Casariago Rodríguez, José M.^a », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1980-1981, p. 29.

affrontements en Afrique (1921-1925), les travaux des photographes qui sont publiés dans différents livres et revues, comme ceux de José Díaz Casariego font « [découvrir] à la société la vérité des faits »²⁸⁵. Or cette photographie est à relier avec un article très enthousiaste sur la situation soi-disant idyllique des militaires présents au Maroc pendant l'été de la même année. Dans cet article, le but avoué est de mobiliser les troupes et d'inciter les Espagnols à partir se battre et pour cela se montre positif : « C'est un bon début. L'opération a été préparée et menée à son terme avec un brillant effet. L'armée mérite des éloges à tous égards »²⁸⁶. Les formulations hyperboliques se succèdent tout au long du texte, qui induit l'opinion publique en erreur, si l'on compare avec la situation pendant l'été 1921 :

En juillet 1921, lorsque les membres du gouvernement avaient suivi le roi à Saint-Sébastien, les terribles nouvelles de la défaite la plus honteuse des annales militaires de l'Espagne tombèrent sur le cabinet « comme une bombe ». L'armée espagnole de la zone orientale du Maroc, avec vingt mille hommes, avait fait marche arrière, prise de panique, abandonnant les positions avancées autour d'Anoual et s'était placée à Melilla. Le fruit de dix années d'une guerre coûteuse et impopulaire s'était évanoui face quelques milliers de kabyles²⁸⁷.

Pendant l'été 1921, l'armée espagnole subit en effet un véritable désastre à Anoual. Selon Pilar Martínez-Vasseur, celui-ci engendre un choc psychologique qui précipite la crise politique que vit le pays depuis quelques années. Militaires et nationalistes refusent désormais le régime qui ne peut même plus se donner les apparences de la démocratie parlementaire selon le système d'alternance d'Antonio Cánovas del Castillo²⁸⁸. Le régime se montre incapable de contenir les forces de

²⁸⁵ « descubriendo a la sociedad la verdad de los hechos », « De la Restauración a la Guerra Civil », *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, op. cit., p. 312.

²⁸⁶ « Es buen principio. La operación ha sido preparada y llevada a cabo con brillante acierto. El ejército merece elogios por todos conceptos. », G. (de) R., « Crónica. Datos para la Historia », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 septembre 1921, p. 2.

²⁸⁷ « En julio de 1921, cuando los miembros del gobierno habían seguido al rey a San Sebastián, las terribles noticias de la derrota más deshonrosa en los anales militares de España, cayeron sobre el gabinete « como una bomba ». El ejército español de la zona oriental de Marruecos, con 20 000 hombres, había retrocedido, presa del pánico, abandonando las posiciones avanzadas alrededor de Anoual, y metiéndose en Melilla. El fruto de diez años de guerra costosa e impopular se había desvanecido ante unos pocos miles de kabilesños. », Raymond Carr, *España...*, op. cit., p. 498-499.

²⁸⁸ Homme politique et écrivain né à Malaga en 1828 et mort à Balneario de Santa Águeda (Guipúzcoa), en 1897, Antonio Cánovas del Castillo entre en politique après des études de droit à Madrid. Il participe à la création de l'Union Libérale. Député aux Cortès, il occupe de hauts postes administratifs et devient ministre du gouvernement en 1864 et ministre d'Outre-mer en 1865. Il se distingue ensuite comme homme politique conservateur. Il est nommé chef du gouvernement lorsque la monarchie est restaurée en 1874. Il est à l'origine du système politique et juridique de la Restauration. Il cherche à faire participer tous les groupes politiques aux tâches du gouvernement, à l'exception des carlistes et des républicains radicaux. L'œuvre législative de ce conservateur pragmatique, en particulier la Constitution, reflète à la fois des concessions libérales – établissement de droits individuels, certaine tolérance religieuse – et une politique centralisatrice avec des dispositions conservatrices – obligation du mariage religieux. Sa plus grande réalisation est la création d'un système d'alternance politique, en vertu duquel les deux grands partis conservateur et libéral, fondés sur le caciquisme, se relaient au pouvoir. En tant qu'écrivain, il publie des études littéraires et historiques. Pendant un temps, il est directeur de la Academia de Historia et président de l'Ateneo. Il meurt

contestation et de révolution sociales. Celles-ci servent seulement à révéler et à accélérer le mouvement de désagrégation qui atteint le système de la Restauration depuis le début du XX^e siècle²⁸⁹.

L'affaire du Maroc a une autre conséquence : elle sert à accentuer et à rendre évidente la division interne de l'armée et la conception que les uns et les autres s'en font²⁹⁰. En effet, l'armée ne se présente pas comme un bloc monolithique : aux officiers de cavalerie et d'infanterie qui servent au Maroc, qui peuvent bénéficier de promotions accélérées pour mérites de guerres, s'opposent les artilleurs qui au contraire, n'avancent qu'à l'ancienneté et demeurent dans une ville de garnison. Les premiers considèrent que l'armée est investie d'une mission de défense de la patrie, et s'identifient à la nation ; tandis que les seconds sont sensibles au malaise de la société et conscients de la nécessité de réformes. Ce sont eux qui ont créé en 1916-1917 les juntes militaires de défense qui expriment ces préoccupations²⁹¹.

La dernière conséquence de la nouvelle mentalité qui se forge et progresse sous la Restauration est le corporatisme et l'isolement des forces armées dans la société espagnole²⁹², comme le souligne José Ortega y Gasset²⁹³ en 1921 dans *España invertebrada* : il souligne que la classe militaire est enfermée dans des compartiments étanches, isolée, dénationalisée, sans lien avec les autres classes sociales²⁹⁴.

assassiné par l'anarchiste Michele Angiolillo en réponse à sa politique répressive contre les anarchistes (procès de Montjuïc, en 1897). « Cánovas del Castillo, Antonio », in *Diccionario de biografías: enciclopedia temática ilustrada*, Madrid, GR.U.P.O, 1999, p. 6-7.

²⁸⁹ Pilar Martínez-Vasseur, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », *L'armée espagnole...*, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 50-51.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 49-50.

²⁹² *Ibidem*, p. 51.

²⁹³ Philosophe, essayiste et homme politique, José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1955) entreprend des études de droit et de philosophie couronnées par un doctorat de philosophie en 1904. Disciple des courants néokantiens, il poursuit ses études dans les universités de Leipzig, Berlin et Marbourg. De retour d'Allemagne, il cofonde la revue *Faro*. De 1910 à 1936, il occupe la chaire de métaphysique à l'université de Madrid. À partir de 1904, il collabore à de nombreux périodiques comme *El Imparcial* puis *El Sol*, dont il est le fondateur. En 1915, il impulse la création de la revue *España. El Espectador* recueille et publie en huit tomes ses commentaires publiés dans la presse entre 1916 et 1935. Il contribue à la renaissance d'un mouvement intellectuel espagnol dans les premières décennies du XX^e siècle. Ses écrits sont centrés sur l'étude des comportements des masses sociales contemporaines. En 1921, il publie *España invertebrada*, une de ses œuvres principales. En 1923, il s'opposera à la dictature du général Primo de Rivera. Il participe à la chute de la monarchie d'Alphonse XIII et à l'instauration de la Deuxième République. En 1930, il publiera *La rebelión de las masas*. Il se retirera pratiquement de la politique en 1932. Signataire du *Manifeste de l'Alliance des Intellectuels Antifascistes*, il quittera l'Espagne au moment de la Guerre civile. Après avoir vécu à Paris puis en Hollande, en Argentine et au Portugal, il retournera en Espagne en 1946. Au cours des dernières années de sa vie, il donnera des séminaires en Allemagne, en Suisse et aux États-Unis. Francisco Sánchez Cobos et Francisco Ruiz Cortés, « Ortega y Gasset, José », in *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XX español*, Madrid, Rubiños, 2001, p. 147-154.

²⁹⁴ José Ortega y Gasset, « Chapitre 7: El Caso del Grupo Militar », in *España invertebrada: bosquejos de algunos pensamientos históricos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 1999 [22^e édition], p. 41-43.

Dans ce contexte, la guitare, comme symbole de la victoire et de la fête, sert à façonner, voire à manipuler l'opinion publique. Les photographies avec la guitare servent de preuves tangibles de joie. De fait, comme l'explique Roland Barthes, la photographie est une « émanation du *réel passé* » et non comme simple « copie » du réel²⁹⁵. Elle est la preuve incontestable du fait que « Ça a été »²⁹⁶ : « elle est l'authentification même [...]. Toute photographie est un certificat de présence »²⁹⁷. Elle ne peut pas mentir sur l'existence de ces individus, avec les accessoires qu'on les voit porter. Et c'est la guitare comme symbole positif qui est utilisée dans ces sources en apparence descriptives et fidèles à la réalité, qui apportent des informations tout en choisissant la réalité à montrer, de sorte qu'elle est amputée et n'est plus fidèlement retranscrite, car la photographie peut en revanche « mentir sur le sens de la chose, étant par nature *tendancieuse* ».

Il résulte de ces clichés, gravures et articles que la guitare populaire est essentiellement évoquée ou utilisée pour évoquer la fête, la joie, la convivialité : elle est porteuse d'images essentiellement positives et ce, même si les festivités peuvent aussi bien évoquer l'ordre et la discipline que le désordre en temps de Carnaval. La guitare est également de façon récurrente associée au transport, par voie ferroviaire, dans la péninsule, ou par voie maritime – à Cuba, en Afrique du Nord. Elle est emportée dans toutes les conditions, dans différents contextes et par des individus appartenant à des catégories sociales et professionnelles variées, des étudiants aux militaires, en passant par les travailleurs en mesure de s'offrir des congés. On a aussi vu que dans certains cas, elle sert à gagner de l'argent, comme dans le cas des étudiants. Elle est même, pour certains, le principal moyen de subvenir à leurs besoins.

2.3.3. Saltimbanques et mendiants

On a vu que les étudiants avaient créé des *estudiantinas* dans un premier temps afin de gagner de l'argent pour rentrer dans leur famille. Ils utilisent alors le fait que la guitare soit aisément transportable pour aller directement auprès du public dont ils espèrent la générosité. De même, saltimbanques et mendiants aveugles développent fréquemment une activité de musiciens ambulants : la guitare fait partie des instruments de prédilection pour gagner quelque argent.

²⁹⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire (Note sur la photographie)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2012 [1980], p. 138.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 176.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 135.

La pratique des chanteurs de rue avec guitare est peu décrite dans la presse, dans la mesure où ils ne donnent pas de véritables concerts, pour un public choisi ; ils ne sont pas estimés pour leur talent artistique. Leur pratique est surtout connue par le biais de gravures reproduisant des tableaux, ou à l'occasion de situations conflictuelles qui les impliquent et qui engendrent des plaintes ou des débats sur leurs conditions de vie. Qu'il s'agisse de véritables artistes ou de mendiants, leur pratique populaire révèle un lien entre la guitare et l'espace public, la guitare et l'univers de la rue, qu'il nous semble intéressant de souligner.

La pratique des saltimbanques est mise en lumière dans certaines gravures reproduisant des tableaux peints d'après ces pratiques, comme « Eh, batelier ! » du peintre Francisco Miralles (1848-1901), qui paraît le 15 mars 1899 dans *La Ilustración Española y Americana*²⁹⁸. Cette reproduction montre bien la vie itinérante des clowns et danseurs de foire ; qui cherchent ici à traverser un cours d'eau puisqu'ils hèlent un passeur [Cat. 17]. La gravure représente un ensemble de personnages de différents âges, et c'est l'un des adultes qui porte la guitare, que l'on devine au manche et à la caisse qui dépassent dans son dos. Il s'agit d'un personnage masculin, ce qui renforce l'image d'un instrument pratiqué le plus souvent par des hommes.

Au même titre que d'autres instruments de musique et d'autres accessoires de spectacle, la guitare fait partie des bagages du groupe : on observe ainsi sur le même tableau un clairon, un violon, un tambour et une grosse caisse. Toutefois, elle n'est pas seulement instrument de musique mais aussi accessoire de théâtre, comme le révèlent les costumes de certains personnages – tutu, grande collerette, chapeaux, *etc.* L'homme qui porte l'instrument, lui aussi costumé, joue d'une grosse caisse pourvue de cymbales sur le dessus : il assume plusieurs rôles musicaux en même temps. Cette pluridisciplinarité est le signe d'une absence de spécialisation des saltimbanques dans une unique discipline instrumentale : la guitare populaire, qui ne fait pas l'objet d'un apprentissage musical approfondi, se situe bien à la charnière entre accessoire théâtral et instrument de musique.

Ce tableau est analysé dans le même numéro du journal par un critique qui évoque la réalité dont s'inspire ce tableau : « nos lecteurs trouveront reproduite une des scènes les plus pittoresques

²⁹⁸ Le peintre Francisco Miralles Galup (Valence, 1848-Barcelone, 1901) grandit à Barcelone où il est disciple de Ramón Martí y Alsina. À dix-huit ans, il établit son atelier à Montmartre où il rencontre de grands succès. Après de brèves escapades à Barcelone, il s'y installe définitivement en 1895 mais meurt subitement peu après. Il adopte le style français de l'époque : de petits tableaux, des thèmes naturalistes, des paysages urbains avec des thèmes de la vie parisienne - les rues de Paris, les courses de Longchamp, le Bois de Boulogne enneigé, l'atelier du peintre. Il réalise aussi des portraits. Sa palette, claire et lumineuse, et son sens de la couleur le distinguent de la peinture du groupe barcelonais. María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 440-441.

auxquelles donne lieu la vie errante et aventurière d'une *compagnie d'acrobates* »²⁹⁹. Par le biais de l'adjectif *pintoresco*, l'auteur qui signe « A » signale que les bateleurs mènent une existence singulière, dont certains aspects sont suffisamment plaisants pour donner matière à une œuvre d'art picturale³⁰⁰. Le commentateur met l'accent sur l'intérêt que ce mode de vie représente pour les artistes peintres : objet populaire, gagne-pain des montreurs de rue, la guitare fait partie des accessoires pouvant être aisément représentés sur les tableaux qui se fondent sur les coutumes contemporaines. Sa fonction est donc ambiguë : d'un côté, elle est un instrument simple, rudimentaire, propre aux spectacles publics, aux représentations de rue accessibles à un public populaire. D'un autre côté, elle sujet d'œuvre d'art, susceptible d'attirer un autre type de spectateurs : ceux des tableaux et des lecteurs de la presse illustrée, qui perçoivent la vie de ces comédiens ambulants par le biais de ces œuvres d'art. Dans la revue *La Ilustración Española y Americana*, la reproduction est d'autant plus censée attirer l'attention du lecteur qu'elle occupe une page entière de cette revue à grand format (22,0 x 31,5 cm), et que le commentaire de la section « Nos gravures » invite explicitement le lecteur à s'y arrêter. Le public concerné par le tableau lui-même est quant à lui majoritairement étranger, comme le rappelle le critique qui fait allusion aux répercussions internationales de cette œuvre de Francisco Miralles et à l'accueil positif que lui a réservé le public parisien. L'image que les artistes espagnols donnent à voir aux étrangers continue donc de se forger au contact de tableaux comme celui-ci, qui diffusent l'idée que les forains jouent de la guitare dans leurs spectacles ambulants³⁰¹. De plus, la gravure touche quant à elle un lectorat madrilène et plus largement espagnol, puisque *La Ilustración Española y Americana* est diffusée à une échelle nationale.

D'autres tableaux permettent de renforcer ces interprétations, comme « Les saltimbanques dans les coulisses » de Francisco Domingo Marqués (1842-1920), publié le 8 février 1904 dans la même revue³⁰². Là encore, il s'agit d'une grande reproduction destinée à retenir le regard du lecteur, une

²⁹⁹ « hallarán nuestros lectores reproducida una de las más pintorescas escenas á que da lugar la vida errante y aventurera de una compañía de titiriteros. », A., « Bellas Artes », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 mars 1899, Abelardo de Carlos, p. 7.

³⁰⁰ Le Dictionnaire Academia Usual de 1884 indique pour l'article « Pintoresco » : « 1. adj. S'applique aux choses qui présentent une image agréable, délicieuse et digne d'être peinte. // 2. fig. Se dit du langage, du style, etc., avec lesquels on peint les choses de manière vive et animée. » Texte original : « 1. adj. Aplícase á las cosas que presentan una imagen agradable, deliciosa y digna de ser pintada. // 2. fig. Dícese del lenguaje, estilo, etc., con que se pintan viva y animadamente las cosas. », « Pintoresco », in *Academia Usual*, consulté sur le site Internet de la Real Academia Española le 20 juin 2014, 1884.

³⁰¹ Le tableau représente un chemin forestier près d'un lac, pendant la saison hivernale, les arbres n'ayant pas de feuilles. Ceci peut faire penser à d'autres œuvres du peintre où il représente la région parisienne. Mais le lieu représenté n'est pas explicitement mentionné.

³⁰² Peintre espagnol, Francisco Domingo Marqués (Valence, 1842-Madrid, 1920) étudie à l'École des Beaux-Arts de San Carlos de Valence puis à l'École des Beaux-Arts de San Fernando de Madrid. Il est primé à plusieurs reprises lors d'Expositions Nationales des Beaux-Arts (1864, 1866 puis 1871...) et obtient une bourse pour étudier à Rome en 1868

double page complète lui étant consacrée (28,3 x 47,5 cm) [Cat. 7]. Contrairement à l'exemple précédent, le guitariste occupe ici une place centrale. Il est l'unique homme adulte du groupe, le tableau représentant par ailleurs femmes et enfants, ce qui laisse penser que le guitariste exerce aussi le rôle de directeur de la troupe, de même que dans le flamenco, il dirige souvent le *cuadro*³⁰³. De fait, il donne le rythme à la danseuse située sur la gauche, vers laquelle l'ensemble des personnages sont orientés. Le guitariste est donc à la fois central et secondaire, puisqu'il permet à celle qui attire les regards de se produire en spectacle.

Ces éléments soulignent le mélange des arts – musique, danse et théâtre – dans les représentations des saltimbanques. Le port de la collerette blanche du guitariste, qui rappelle le tableau de Miralles, allié ici à un vêtement intégralement blanc évoque le Pierrot dans la *Commedia dell'arte*, renvoyant aux racines italiennes du théâtre improvisé joué dans les villages. Les toiles de tentes qui servent de coulisses ainsi que le cheval blanc rappellent également la vie itinérante de ces artistes. Sur ces tableaux réalisés par des peintres originaires de Valence, la guitare apparaît donc comme un instrument essentiel dans la vie de ces artistes en général, puisque dans aucun des deux cas, le lieu géographique de la scène n'est précisé. En outre, comme le tableau de Francisco Miralles, celui de Francisco Domingo est destiné à l'étranger, ainsi que le précise le commentaire qui l'accompagne dans le même numéro de la revue : il s'agit d'une commande pour Francfort-sur-le-Main, dont il n'est rien précisé de plus, hormis le fait qu'elle a été payée d'avance, avec largesse et sans marchandage³⁰⁴. De même, ce tableau est reproduit dans la presse illustrée, à destination d'un lectorat espagnol qui est invité à imaginer la vie des saltimbanques comme indéfectiblement liée à la guitare³⁰⁵. Réciproquement, l'instrument est associé dans l'imaginaire de ces lecteurs qui appartiennent à une classe aisée et lettrée, aux pratiques de rue des acrobates et baladins.

où il rencontre Mariano Fortuny. À son retour à Valence, son atelier devient le centre de la vie artistique locale. Pendant un an, il enseigne à l'École des Beaux-Arts de San Carlos et, refusant de retourner à Rome, il se voit supprimer sa pension. Il s'installe à Madrid où il décore les palais de Portugaleta et Fernán Núñez. En 1875, il s'installe à Paris mais retourne à Madrid en 1914 en raison de l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Il entre à la Academia de Bellas Artes en 1917 et fait l'objet d'un hommage public à Valence en 1918. D. F. M., « Domingo Marqués, Francisco », in Fundación Amigos del Museo del Prado, *Enciclopedia Online*, consultée sur le site Internet du musée du Prado pour la dernière fois le 20 juin 2014 : < https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/domingo-marques-francisco/?no_cache=1 >.

³⁰³ Aspect que nous étudions au chapitre 2.

³⁰⁴ A. Mar, « Notas de arte : Francisco Domingo », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 février 1904, Abelardo de Carlos, p. 10. Il n'est pas précisé si la commande provient d'un collectionneur ou d'une institution quelconque.

³⁰⁵ D'autres tableaux représentant des saltimbanques avec une guitare sont reproduits dans la presse comme par exemple Francisco Domingo, *Los saltimbanquis*, 23,2 cm x 31,8 cm (H x L), *La Ilustración Española y Americana*, 8 janvier 1909, p. 8.

Plus encore que les saltimbanques, les mendiants aveugles sont dans une situation d'errance et peuvent parfois difficilement être assimilés à de véritables artistes. Ils sont pourtant associés de façon encore plus systématique que les précédents à la guitare. Comme le barbier ou l'étudiant, l'aveugle fait partie des types espagnols constamment associés à cet instrument à cordes, tels qu'ils sont décrits dans *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844)³⁰⁶. Le mendiant aveugle se servant d'une guitare pour réciter ou chanter des poèmes ou des textes en prose est une réalité en Espagne depuis le XVII^e siècle, comme le rappelle Julio Caro Baroja dans son étude sur la littérature de colportage en Espagne (*literatura de cordel*)³⁰⁷. Depuis cette époque, ils font partie de la tradition littéraire et picturale, qu'on retrouve par exemple chez Francisco de Goya³⁰⁸. À travers l'évocation de la gravure reproduisant le tableau de Plácido Francés « A los toros », publiée en 1897 dans *La Ilustración Española y Americana*, nous avons vu que ce thème pictural réapparaît dans la presse de la fin du XIX^e siècle [Cat. 9]. La cape rapiécée du personnage du guitariste indique son indigence et la présence du chien qu'il tient en laisse suggère sa cécité.

De même, le peintre José García Ramos³⁰⁹ est l'auteur d'un croquis intitulé *Le pauvre aveugle, comme il chante bien... (El pobre ciego, que bien canta...)*, bien qu'il soit signé « GBilbao »³¹⁰. Sur

³⁰⁶ Juan Pérez Calvo et Antonio Ferrer del Río, « El Ciego », in *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid, Gaspar y Roig, 1851, p. 374-378. Le type de l'Étudiant a été analysé dans le passage de ce premier chapitre portant sur les *estudiantinas*. Le type du Barbier est évoqué dans notre étude sur le flamenco, au chapitre 2. Ces types sont évoqués dans Vicente de la Fuente, « El Estudiante », *Ibidem*, p. 99-104. Et dans Antonio Flores, « El Barbero », *Ibidem*, p. 12-16.

³⁰⁷ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, p. 21.

³⁰⁸ Francisco de Goya y Lucientes, *El ciego de la guitarra*, 260 x 311 cm, 1878, huile sur toile, 260 x 311 cm, Museo Nacional del Prado, consulté en ligne pour la dernière fois le 23 juin 2014 sur le site < <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-ciego-de-la-guitarra/> >. D'autres aveugles à la guitare de Goya sont étudiés à la fin du chapitre 6 dans le cadre de l'analyse de leur utilisation et reproduction dans la presse par l'antiflamenquiste Eugenio Noel.

³⁰⁹ Le peintre José García Ramos (Séville, 1852-1912) étudie d'abord à l'École des Beaux Arts de Séville avec José Jiménez Aranda puis se rend à Rome à partir de 1872 et y rencontre Mariano Fortuny. La peinture de casaque constitue une grande partie de son œuvre. Il ouvre définitivement la porte au courant réaliste en Espagne. Infatigable voyageur, il retourne en Italie en 1877 puis passe un trimestre à Paris en 1881 avant de retourner à Séville en 1882, où il est nommé président de l'Académie Libre des Beaux Arts. Les deux dernières décennies du siècle correspondent à sa période de maturité : il peint un grand nombre de tableaux de petit et moyen format, de thématique *costumbrista*, dans lesquels il recrée les traditions locales – mariages, baptêmes, processions, thèmes taurins... – et réalise des portraits de types populaires. La vitalité et la joie transparaissent dans ses personnages et dans le titre de ses œuvres, qui reflètent une société optimiste. Il exerce une grande influence sur le milieu artistique de Séville. Par ailleurs, il est un fécond dessinateur et illustrateur de périodiques : il commence sa collaboration avec *La Ilustración Española y Americana* à Madrid en 1883, par exemple. Les revues illustrées permettent la diffusion de ses œuvres à échelle nationale. Il est primé lors de plusieurs Expositions Nationales des Beaux Arts et apprécié à l'étranger, comme en Argentine. Ses dernières années correspondent à une période de crise où la maladie et les échecs personnels engendrent une production de moindre qualité, hormis concernant les affiches de ferias. Museo de Bellas Artes de Sevilla, *García Ramos en la pintura sevillana*, Catalogue de l'exposition organisée de décembre 2012 à mai 2013 à Séville, Junta de Andalucía, 2012, p. 12-16.

³¹⁰ À la mort de José García Ramos, le peintre Gonzalo Bilbao signe plusieurs de ses dessins pour leur donner de la valeur et ainsi aider sa veuve. Pourtant, il s'agissait bien d'un croquis de García Ramos en vue d'une illustration publiée dans *La Ilustración Artística* le 15 mai 1893. Voir explications de VMF, *Ibidem*, p. 126. Après des études de droit, Gonzalo Bilbao Martínez (Séville, 1860-Madrid, 1938) se consacre pleinement à la peinture et se rend à Rome où il étudie avec José Villegas Cordero. Il vit à Tétouan et Tanger pendant deux ans, obtient des médailles à Paris et en

ce dessin, les traits au crayon évoquent un homme avec une guitare, assis par terre, un chapeau lui servant à mendier [Cat. 10]. Le titre laisse supposer que le personnage chante en s'accompagnant de son instrument afin de recueillir quelque obole. Les traits qui signalent ses yeux, comme s'ils étaient fermés ou douloureux, peuvent donner à penser qu'il s'agit d'un aveugle³¹¹. Deux silhouettes féminines s'appêtent à passer devant lui sans le regarder. Daté de 1893, ce croquis révèle l'intérêt du peintre *costumbrista* sévillan pour la vie quotidienne et les classes populaires, et plus précisément sa préoccupation pour le travail difficile des personnes les moins favorisées qui doivent vivre de la charité publique. On retrouve ce thème dans plusieurs de ses peintures de Réalisme social ou sur des dessins comme *La guitare de l'aveugle (La guitarra del ciego)* ou *Froid et misère (Frío y miseria)*³¹². José García Ramos se montre investi de préoccupations sociales, à travers le genre du portrait, qui avait connu un grand essor sous le règne d'Isabelle II (1833-1868) mais qui était alors conçu comme un moyen d'auto-affirmation de la part d'une clientèle bourgeoise³¹³. Ici, José García Ramos représente au contraire un mendiant, un marginal, un exclu, en dépit du regard que lui jettent les passantes : tout les oppose. Cet homme est assis, immobile, tandis que ces femmes, debout, sont en marche. Son chapeau, dessiné simplement dessiné d'un seul trait, est vide, alors que la première femme qu'on voit possède un panier. Elles le regardent en silence, tandis qu'il chante, dans l'incapacité de les voir. Ce croquis au crayon atteste la diversité des productions du peintre considéré comme un des représentants du *costumbrismo* régionaliste, alors que ce courant a déjà commencé à décliner. Cette tendance au Réalisme social reflète la volonté de transcrire la réalité dans ses aspects les plus pénibles, avec une certaine compassion à l'égard de ceux qui souffrent³¹⁴. En cette fin de XIX^e siècle, le mendiant aveugle à la guitare

1901, il reçoit la Médaille d'Honneur à l'Exposición Nacional de Bellas Artes pour un ensemble d'œuvres. Ses œuvres reflètent l'ambiance populaire sévillane. Gonzalo Bilbao ne peint pas de petites scènes facilement commercialisables, d'un *costumbrismo* plus ou moins conventionnel, mais il est un artisan de la lumière et de la couleur qui, selon María Elena Gómez-Moreno, reflète la réalité de façon directe et objective. Son œuvre majeure, *La fábrica de tabacos* ou *Las cigarreras*, montre que Gonzalo Bilbao cherche des thèmes caractéristiques de Séville mais en s'écartant de leur représentation typique. María Elena Gómez-Moreno le présente comme le peintre de Séville le plus authentique. María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura...*, *op. cit.*, p. 472.

³¹¹ Julio Caro Baroja rapporte que les aveugles s'opposent à cette époque à tous les vendeurs, éditeurs ou chanteurs de rue qui ne sont pas aveugles, de manière à exercer un monopole sur ces activités. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, *op. cit.*, p. 10.

³¹² VMF, in Museo de Bellas Artes de Sevilla, *García Ramos en la pintura...*, *op. cit.*, p. 126.

³¹³ Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (éd.), *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Guía oficial*, [s. l.], Junta de Andalucía, 2009, p. 128.

³¹⁴ Les tableaux de « Réalisme social » s'inscrivent dans une esthétique réaliste, en ceci qu'ils représentent la vie quotidienne contemporaine, par opposition à la peinture d'Histoire. Le Réalisme social s'attache plus précisément à représenter des personnages du peuple absorbés par leur tâche. Il correspond à la mode de la fin du XIX^e siècle des « scènes à message » dont la finalité est de dénoncer les injustices, les carences sociales et les situations à la limite du drame. Felipe Garín et Tomás Facundo, « Sorolla : les peintures sociales et le climat intellectuel », in *Sargent / Sorolla*, Paris, Paris Musées [Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007 [2006], p. 29.

représente donc un modèle pictural traditionnel, mais traité avec plus de réalisme, de manière à mettre en lumière la pénibilité de son quotidien.

Des aveugles jouant de la guitare sont aussi régulièrement mentionnés dans la presse, comme on peut le constater dans un article de *Kasabal*³¹⁵ publié dans *La Correspondencia de España* le 24 mai 1896. Il retrace le parcours du musicien catalan Anselmo Clavé (1824-1874)³¹⁶, devenu célèbre dans toute l'Espagne pour son action progressiste et philanthropique. Dans cet article, Anselmo Clavé est d'abord présenté comme un jeune ouvrier ayant perdu un œil³¹⁷. En raison de cette infirmité, il apprend la musique en deux mois, selon *Kasabal*, et se produit dans des cafés pour gagner sa vie. Il est incarcéré pour avoir composé un hymne républicain :

Le malheureux musicien de rue fut conduit dans les prisons militaires et enfermé dans un cachot, où on ne lui laissa pas d'autre compagnon qu'une guitare, avec laquelle il se réconfortait.

Cette guitare lui fut très utile, parce que cela donna l'occasion à la famille du directeur de la prison, qui avait écouté ses notes mélancoliques, de désirer rencontrer le prisonnier, qui s'attira leur sympathie, non seulement par son habileté en tant que musicien, mais aussi en raison de son affabilité³¹⁸.

Dans cet article apparaissent plusieurs traits propres à l'utilisation populaire de la guitare : d'abord, l'apprentissage sur le tard, en raison d'une infirmité subite, en particulier la perte d'un œil, est un motif récurrent. La cécité est en effet associée à des activités poétiques et musicales dans

³¹⁵ Homme politique et journaliste madrilène, José Gutiérrez y Abascal (1852-1907) publie des articles dans *El Imparcial*, *El Día*, *El Resumen* et *La Correspondencia de España*, avant de diriger *El Heraldo de Madrid*. Il utilise les pseudonymes *Kasabal* et *El Abate*. Député aux Cortès, il appartient à la Asociación de la Prensa. Il collabore à *El Salón de la Moda*, *La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Ibérica*, *La Ilustración Artística*, *Nuevo Mundo*, *El Correo*, *La Última Moda*, *Blanco y Negro* et *ABC*. Manuel Ossorio y Bernard, « Gutiérrez y Abascal (José) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 351. Antonio López de Zuazo Algar, « Kasabal », in *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Editorial Fragua, 2008, p. 92.

³¹⁶ Poète, compositeur, chef d'orchestre et homme politique, José Anselmo Clavé (Barcelone, 1824-1874) abandonne ses études en raison de la ruine de son père commerçant et commence à exercer le métier de tourneur. Cependant, la perte d'un œil l'empêche de continuer ce travail d'ouvrier manuel. En possession de légères connaissances de solfège et de violon, il montre très tôt des aptitudes à organiser des chœurs d'enfants. En 1845, il dirige une société fondée par des artisans, « La Aurora », destinée à organiser des *estudiantinas*. Elle est à l'origine de la création de la première société chorale espagnole, « La Fraternidad », en 1850. Ce modèle est adopté dans toute la Catalogne, de sorte qu'à partir de 1860, des festivals y sont organisés, rassemblant chœurs et orchestres. Clavé est lui-même à l'origine d'un vaste répertoire pour ces ensembles. Cependant, il est incarcéré et doit s'exiler en raison de ses idées politiques. Il occupe plusieurs postes politiques au moment de la Première République en 1873 mais abandonne la vie publique en 1874, lorsque ce régime tombe ; il meurt peu de temps après. José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, p. 651-652.

³¹⁷ *Kasabal*, « Actualidades », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 mai 1896, p. 1.

³¹⁸ « El infeliz músico callejero fué conducido á las prisiones militares y encerrado en un calabozo, donde no le dejaron más compañero que una guitarra, con la que consolaba sus penas. / Esta guitarra le sirvió de mucho, pues escuchados sus melancólicos sonos por la familia del director de la prisión, dió ocasión á que deseasen conocer al prisionero, que se captó las simpatías, no solo por su habilidad de músico, sino por la dulzura de su carácter. », *Ibidem*.

leurs formes les plus populaires jusqu'au XX^e siècle : la perte de la vue explique que les aveugles se tournent vers un mode d'expression verbal et musical. Traditionnellement, ils récitaient psalmodiaient ou chantaient des textes en vers ou en prose, en s'accompagnant de divers instruments, parmi lesquels la guitare est finalement devenue l'instrument de prédilection³¹⁹. Anselmo Clavé tombe donc dans la catégorie des pauvres musiciens de rue (« *infeliz músico callejero* »), qui exercent leur art pour subvenir à leurs besoins, sans avoir reçu d'enseignement académique : l'article précise en effet qu'il apprend le solfège, le piano, le violon, une discipline et des instruments considérés comme nobles. Mais *Kasabal* ne stipule aucunement que Clavé apprend à jouer de la guitare, comme si cet instrument n'avait pas besoin d'être appris, contrairement à la musique savante.

De plus, la guitare est le seul objet qui lui soit laissé en prison³²⁰ : elle est vue comme un objet inoffensif et, dans la mesure où elle est peu coûteuse, elle est laissée au prisonnier, comme signe de la plus évidente humanité. Elle est bien, comme d'autres fois, la seule richesse du plus pauvre, du plus isolé, du plus marginalisé par la société. Mais en même temps, c'est elle qui permet à Anselmo Clavé, alors qu'il est incarcéré, d'amadouer les directeurs de l'établissement par son jeu musical. La guitare est alors doublement signe d'humanité : d'un côté, elle révèle la sensibilité du prisonnier qui s'exprime par l'art et touche son entourage de façon universelle, par-delà les combats et clivages politiques ; de l'autre côté, elle atteste l'humanité des gardiens, qui acceptent de lui laisser l'instrument et reconnaissent son talent.

Autrement dit, en dépit des oppositions que son engagement républicain avait soulevées de son vivant, Anselmo Clavé est reconnu pour sa valeur artistique deux décennies après sa mort, pendant la Restauration monarchique, dans la presse nationale d'information générale. Son activité de guitariste populaire, qui ne représente pas l'essentiel de son œuvre musicale et ne reflète pas sa finalité sociale, est l'élément utilisé par *Kasabal* pour lui rendre hommage et révéler la reconnaissance sociale posthume dont il fait finalement l'objet³²¹.

L'exemple d'Anselmo Clavé ne correspond toutefois pas au cas le plus habituel des musiciens aveugles jouant dans la rue : comme nous l'avons déjà suggéré, le mendiant aveugle jouant de la guitare est une figure traditionnelle en Espagne, que l'on retrouve dans la presse, dans des articles qui ne sont pas nécessairement centrés sur ce personnage. Ainsi en est-il de l'aveugle Vicente

³¹⁹ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, op. cit., p. 49-52.

³²⁰ « No les dejaron más compañero que una guitarra. », Kasabal, « Actualidades », *La Correspondencia...*, op. cit.

³²¹ À Barcelone, une statue est érigée en son honneur. José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 652. Nous étudions au chapitre 7 le rôle d'Anselmo Clavé dans la construction de l'identité catalane et espagnole, à travers son activité de musicien et son intérêt pour la guitare populaire.

Ferrer, mentionné à l'occasion d'un commentaire sur le jugement de Leopoldo Gálvez Holguín³²², qui se tient à Madrid pendant l'été 1897. Conseiller municipal en 1894, celui-ci est accusé d'avoir abusé de son influence à la mairie de Madrid et d'être à l'origine de malversations financières³²³. L'aveugle Vicente Ferrer, qui joue de la guitare dans le Parc du Retiro est appelé comme témoin dans cette affaire. Peu de choses sont dites sur ce mendiant aveugle, hormis le fait qu'il joue depuis dix ans au même endroit, preuve que sa précarité sociale va de pair avec une certaine stabilité géographique : l'errance du mendiant est donc parfois liée à un ancrage local qui a pour but de fidéliser la clientèle. Les capitales, et *a fortiori* Madrid, sont les lieux où s'établissent les mendiants aveugles de façon privilégiée, puisque c'est là qu'ils trouvent le plus large public.

Toutefois, Julio Caro Baroja montre qu'un certain nombre de mendiants aveugles se déplacent, au contraire, et ce dans un espace géographique qui peut être relativement vaste et englobe plusieurs régions³²⁴. Il évoque l'importance de l'andalousisme dans la littérature de colportage espagnole, mais montre que les mendiants aveugles qui ont contribué à diffuser une image idéalisée de l'Andalousie ne proviennent pas nécessairement de cette région : nombreux sont ceux qui proviennent en revanche de Catalogne ou de Valence et se rendent dans tout le reste de l'Espagne, y compris, par exemple en Galice³²⁵.

Dans la presse nationale, on retrouve ces éléments : au cours de ce même été 1897, est ainsi évoqué dans un fait divers le suicide de l'aveugle Vicente, à Játiva (Valence), dans *La Correspondencia de España*³²⁶ : selon l'article, il gagnait sa vie en chantant des prières et en s'accompagnant à la guitare, avant de se donner la mort. Dans cet exemple, la guitare est un détail tout à fait secondaire, mais il est intéressant de constater que le répertoire qu'elle accompagne est précisé : ce mendiant chanter des prières, une tradition et une stratégie très anciennes visant à interpeller des bienfaiteurs, en leur rappelant leur devoir moral de prêter secours à ceux qui sont dans le besoin et en appelant sur eux la bénédiction divine. Julio Caro Baroja, dans son étude qui présente le contenu de la littérature de colportage, montre la diversité des « *coplas de ciegos* » : elles expriment parfois la violence des passions humaines, voire s'opposent à la religion et s'attaquent aux gens d'Église dans les années 1930 ; mais pendant tout le XIX^e siècle et jusqu'au début du XX^e siècle, les aveugles priants (« *ciegos rezadores* ») sont les personnages les plus

³²² Élu député de Badajoz en 1896 et député de Madrid en 1905. Congreso de los diputados, « Gálvez Holguín, Leopoldo », in *Histórico de Diputados 1810 - 1977*, site Internet de l'Assemblée des Députés : < http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/SDocum/ArchCon/SDHistoDipu/SDIndHistDip?_piref73_1340024_73_1340023_1340023.next_page=/wc/servidorCGI&CMD=VERLST&BASE=DIPH&FMT=DIPHXLDA.fmt&DOCS=1-25&DOCORDER=FIFO&OPDEF=Y&QUERY=%2842250%29.NDIP >, consulté le 24 juin 2014.

³²³ [Anonyme], « La vaquería del Retiro », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 juillet 1897, p. 1.

³²⁴ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, op. cit., p. 64.

³²⁵ *Ibidem*, p. 29-33 et 64.

³²⁶ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 juillet 1897, p. 2.

typiques et les plus fréquents, en raison de l'importance de la religiosité populaire encore à cette époque³²⁷.

Toutefois, dans cet article centré sur le suicide de l'aveugle musicien, la guitare acquiert une valeur supplémentaire : elle est un objet susceptible d'être présent dans toute vie, en particulier celle des plus pauvres. Elle permet de transcender la misère pour rejoindre une dimension mystique, religieuse, comme dans le cas des veillées et pèlerinages. À la différence d'autres circonstances où elle dénote la joie, la gaieté, le partage et la convivialité, elle est ici au contraire la seule compagne de l'indigent : elle est le signe de sa pauvreté, de son état de mendicité et, plus encore, de sa solitude et de son isolement. La preuve en est l'acte tragique qu'il finit par commettre. Instrument du plus humble et du plus démuné, la guitare est la seule richesse qui lui reste avant la mort.

Ces documents font clairement écho à d'autres articles dans lesquels on voit que la question des mendiants aveugles se pose avec acuité dans la société madrilène. Certains auteurs prennent leur défense, comme José Fernández Bremón dans la « Chronique générale » de *La Ilustración Española y Americana* en le 8 avril 1904, signe de l'importance de ce sujet pour la rédaction de la revue illustrée³²⁸. Il revient sur les coutumes traditionnelles de ces infirmes : auparavant, ils chantaient les prières que les jeunes filles leur demandaient en s'accompagnant à la guitare. Cette attitude qui consiste à prendre leur défense pour faire en sorte qu'ils continuent d'être tolérés par la société et pour tenter d'améliorer leurs conditions de vie, se retrouve à plusieurs moments de notre période, comme en 1913 dans l'article « Boîte aux lettres publique. Une initiative » :

Donner aux êtres dépourvus de la vue les moyens de lutter pour vivre est un thème d'actualité aujourd'hui [...]. Ici, on les maintient dans l'oubli le plus complet. Il est certain qu'il existe une École Nationale des Sourds-Muets et des Aveugles qui ne mérite que des éloges, et des Écoles Municipales ayant la même finalité, mais leurs enseignements laissent encore trop à désirer pour préparer ces êtres à lutter pour vivre. Ce qui se produit avec la musique en est une bonne preuve : elle est aujourd'hui à Madrid leur seul moyen de vivre. Mais ce qui est possible pour les aveugles des familles aisées ne l'est pas pour les pauvres misérables. Pourquoi ? Comment ? Comment peuvent-ils acquérir des instruments de musique onéreux, tels que le piano, la harpe ou même le violon ? Et en plus de leur prix élevé, ces instruments exigent de longues années d'études, pour lesquelles il faut des livres chers et quantité d'autres frais qui ne sont pas supportables pour des familles sans capacité économique. Pourquoi ne

³²⁷ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, op. cit., p. 51-53.

³²⁸ José Fernández Bremón, « Crónica general », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 avril 1904, Abelardo de Carlos, p. 2.

leur enseigne-t-on pas à jouer des instruments de moindre valeur ? La guitare, le luth, *etc.*, pourraient très bien combler ce vide³²⁹.

Dans cet article signé « L.G.E. », l'auteur montre que la musique est l'issue la plus évidente pour les non-voyants mais qu'à Madrid mais il déplore qu'à la différence d'autres villes européennes, trop peu d'initiatives soient prises en dehors du Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos. Pourtant, grâce à cette école, l'enseignement des sourds-muets puis des aveugles est institutionnalisé à partir de 1805 : elle accueille des enfants de toutes les régions espagnoles afin de leur enseigner les matières élémentaires. La musique est enseignée aux aveugles de façon prioritaire, avec notamment des cours de guitare. En 1883, l'institution accueille quatre-vingts élèves ; en 1923, ayant été rebaptisée Colegio Nacional de Ciegos de Madrid, elle en compte vingt de plus³³⁰. Cette institution est la plus importante, la plus officielle et la plus pérenne en Espagne.

L'auteur se sert de la presse pour dénoncer la situation des infirmes indigents ; il montre qu'il existe deux catégories d'aveugles : ceux qui proviennent de familles fortunées et peuvent bénéficier d'un véritable enseignement musical sont opposés à ceux qui sont issus de familles pauvres : c'est pourquoi il suggère que des instruments peu onéreux, comme la guitare, leur soient enseignés gratuitement.

En plus de l'aspect économique, L.G.E. évoque un second aspect : celui de la mauvaise qualité musicale de ce qui est joué à cette époque, en raison d'un apprentissage autodidacte, dans la plupart des cas, pour les aveugles sans argent. La guitare apparaît donc comme une réalité pour les aveugles de l'époque, et en particulier pour ceux qui sont dans la situation économique la plus précaire, et qui sont pour cela réduits à une pratique limitée, restreinte et finalement médiocre. Dans cet article, la pratique de l'instrument est à la fois encouragée et critiquée, lorsqu'il est mal joué³³¹.

Dans les faits, elle apparaît encore en 1913 comme la seule richesse du pauvre aveugle et comme le signe criant de sa misère et de son infirmité. Étant sa première et son unique issue, elle

³²⁹ De actualidad es hoy hablar de dar á los seres faltos de vista medios para luchar por la existencia. [...] Aquí se les tiene en el mayor de los olvidos. Cierta es que existe un Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos que sólo elogios merece, y Escuelas Municipales con idénticos fines, mas sus enseñanzas aun dejan bastante que desear para preparar á estos seres para la lucha de la vida. Buena prueba de ello es lo que acontece con la música ; hoy por hoy en Madrid es el único medio que tienen para vivir. Pero esto que es factible para los ciegos de familias acomodadas no lo es para los pobres y miserables. ¿ Por qué ? ¿ Cómo costearse instrumentos musicales caros, cuales son el piano, el arpa, el mismo violín ? Y, aparte del coste elevado que en sí llevan estos instrumentos, exigen largos años de estudio, para el que se precisan libros de precio elevado é infinidad de otros gastos no soportables para familias sin ninguna capacidad económica. ¿ Por qué no se les enseña á tocar instrumentos de menos valor ? La guitarra, el laúd, etcétera, etc., podrían muy bien llenar este vacío.", L. G. E., « Buzón público. Una iniciativa », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 août 1913, p. 7.

³³⁰ De nombreux travaux étudient l'histoire de cette institution. Les données mentionnées viennent d' Esther Burgos Bordonau, « Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España », in *Revista Complutense de Educación*, 2005, vol. 16 / 1, p. 183-196.

³³¹ Le rejet de la guitare, lié à cette pratique populaire, est analysé dans le chapitre 6.

est attachée à son image et réciproquement, la guitare devient une image du pauvre aveugle et même de la pauvreté en général.

Le regard que pose L.G.E. sur les mendiants aveugles est aussi critique, sans doute parce qu'il est celui d'un lettré : la littérature de colportage que diffusent les aveugles guitaristes ambulants est une littérature de pauvres pour des auditeurs sans grandes ressources financières et souvent analphabètes, qui ont accès à l'information et à la littérature par voie orale³³². Julio Caro Baroja précise que les mendiants aveugles jouant de la guitare et diffusant la littérature de colportage disparaissent peu à peu au cours des premières années du XX^e siècle, en raison des transformations techniques et culturelles qui bouleversent la société, et en particulier le mode de vie urbain. Ainsi, les aveugles guitaristes se font de plus en plus rares : encore nombreux à Madrid dans les années 1920, ils entrent alors dans une lente décadence pour disparaître dans les années 1930³³³.

Cet aperçu des manières dont la guitare populaire est présentée et représentée dans la presse nous permet d'ores et déjà de constater qu'elle y apparaît dans des contextes variés, de façon relativement fréquente entre 1883 et 1922, même s'il est rare qu'elle soit évoquée pour elle-même, et qu'elle soit au centre des textes et de l'iconographie de ces périodiques. Elle peuple donc l'imaginaire des lecteurs de la presse, même si elle n'est pas spécifiquement mise en lumière par les rédacteurs, peintres, photographes ou graveurs de cette période.

D'autres aspects liés à la guitare populaire restent aussi souvent dans l'ombre, comme les interprètes ou le répertoire joué, bien que certains documents permettent d'effectuer des déductions quant aux types de chants et de danses qu'elle rythme, puisqu'elle est par définition un instrument d'accompagnement. Dans de rares cas, les guitaristes sont nommés, comme Anselmo Clavé, mais celui-ci est plus réputé pour son action politique et d'autres activités musicales comme la direction de chœur ou la composition, que pour ses talents de guitariste.

Au terme de cette première étape de notre réflexion, des constantes apparaissent, notamment le fait que l'instrument donne lieu à une pratique de rue, en extérieur, au milieu des bruits multiples de la vie quotidienne. Elle est une pratique essentiellement sociale, qui relie les individus entre eux dans le cadre de la fête et de la détente. Elle est un objet d'intérêt pour différentes catégories sociales, des vacanciers aux militaires en passant par les étudiants et fêtards débridés du Carnaval

³³² C'est aussi ce qui explique l'édition et la diffusion par ces aveugles d'imprimés sur du papier aux dimensions réduites et de faible coût. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, *op. cit.*, p. 65.

³³³ *Ibidem*, p. 366-368.

ou les festoyeurs de veillées et de pèlerinages. En revanche, elle n'est généralement pas intégrée à une structure académique ou institutionnelle³³⁴, de sorte que même lors des festivités religieuses, elle reste en dehors du cadre de la liturgie et des offices.

Pratique de loisir souvent informel, elle n'en est pas moins inscrite dans un circuit économique qui peut impliquer une activité professionnelle puisque la guitare est utilisée comme moyen de gagner de l'argent dans plusieurs contextes. Ainsi les *estudiantinas*, fondées à l'origine pour subvenir aux besoins des étudiants, cherchent souvent à récolter des fonds dans un but caritatif à la fin du XIX^e et au XX^e siècle. Quant à eux, les saltimbanques utilisent l'instrument pour exécuter les spectacles qui les font vivre ; et les mendiants aveugles en ont besoin pour survivre.

Une autre constante tient à la propension de la guitare à être transportée et déplacée. Aussi n'est-elle pas reliée à une seule région ou à une ville particulière, ce qui explique la difficulté à situer géographiquement certains guitaristes évoqués dans la presse ou représentés sur des tableaux. Cet aspect est absolument essentiel dans notre travail, dont l'objectif est de déterminer si la guitare peut être associée partiellement ou exclusivement à une zone d'Espagne ou à l'Espagne entière³³⁵.

Enfin, les analyses de ce premier chapitre permettent de relever deux ambiguïtés de la guitare populaire. La première tient au fait qu'elle soit un instrument propice à la mascarade : elle est fréquemment associée au déguisement, au costume voire au travestissement dans les fêtes de Carnaval, les *estudiantinas* ou encore les spectacles des saltimbanques. Dans le même temps, elle est utilisée pour donner une certaine image de la réalité, sur les photographies, dans les tableaux qui sont peints d'après ces pratiques. Elle dénote parfois même des dimensions profondes de l'humanité, comme la prière d'un pèlerin, la sensibilité d'un geôlier ou le cri d'angoisse d'un mendiant réduit à la dernière extrémité. Il est donc parfois difficile de démêler ce qui révèle une pratique réelle de la guitare populaire et ce qui relève du type littéraire, voire du stéréotype³³⁶.

La seconde ambiguïté est liée à l'évolution de la pratique, un point que nous avons souligné à l'occasion, en évoquant la flamenquisation de la musique populaire, et qui s'avère poser problème : la guitare populaire fait partie de coutumes et de traditions, dont certaines sont volontairement figées, ritualisées, et d'autres évoluent en fonction des transformations économiques, culturelles et sociales qui caractérisent l'entre-deux-siècles. Souvent qualifiée d'instrument joué par des pauvres pour des classes sociales populaires, la pratique de la guitare populaire n'est pas moins soumise à l'évolution des modes de vie, et influencée notamment par la mode du flamenco qui imprègne une partie de la société espagnole à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Réciproquement, la

³³⁴ Hormis dans le cas spécifique des écoles pour aveugles, que nous étudions aux chapitres 4 et 6.

³³⁵ L'ensemble de nos réflexions nous conduit à répondre plus précisément à cette question au chapitre 7.

³³⁶ Nous creusons cet aspect au chapitre 7, en croisant ces réflexions du chapitre 1 et celles des chapitres 3 et 4.

musique populaire est source d'inspiration pour nombre de musiciens savants et flamencos. Aussi allons-nous à présent décrire et confronter ces différentes facettes de l'instrument, qui sont reliées entre elles et semblent au premier abord, et à juste titre, entremêlées.

Chapitre 2 : Spécialisation des guitares classique et flamenca

En dépit de l'importance de la pratique populaire que nous venons d'analyser, la guitare n'est pas uniquement un instrument dont le rôle est réduit à un accompagnement rythmique limité, sans véritable intérêt musical. Il existe en Espagne deux autres facettes de la guitare. La première est présentée à l'époque comme savante (*culta*), et interprète un répertoire écrit sur partition, en partie classique, même si ce terme ne peut être utilisé pour qualifier la musique savante en Espagne qu'avec beaucoup de nuances ; il n'est d'ailleurs pas utilisé à cette époque pour qualifier ce type de guitare. La seconde facette est celle de la guitare flamenca, de transmission orale, mais que l'augmentation de sa difficulté technique autorise à notre avis à considérer également comme un instrument de plus en plus savant.

C'est pourquoi, après avoir analysé la guitare populaire dans le chapitre 1, nous nous intéressons à présent à ces deux types de guitares, qui partagent des caractéristiques communes mais se différencient de plus en plus l'une de l'autre, au cours de la période étudiée. À la différence de la guitare populaire, elles interprètent un répertoire bien précis et une partie des artistes qui en jouent sont passés à la postérité, signe de leur talent, de leur succès et d'une véritable expression artistique.

Par rapport à la question qui sous-tend l'ensemble de ce travail, ce chapitre permet de mettre en lumière la diversité croissante des pratiques de la guitare et sa polyvalence du point de vue du répertoire et des techniques. Cette notion de polyvalence peut d'ailleurs être contestée si l'on considère que les guitares classique et flamenca deviennent deux instruments vraiment distincts, ce qui apparaît dans les différences de leur facture, et dans la mesure où les guitaristes finissent par se spécialiser au point de ne plus interpréter que l'un ou l'autre des répertoires.

Cette pluralité des pratiques savantes s'ajoute à l'usage exclusivement populaire que nous avons étudié au chapitre précédent, ce qui permet de creuser et de démontrer en profondeur la diversité croissante des utilisations de la guitare, de manière à pouvoir ensuite les confronter aux représentations artistiques et publicitaires dans la deuxième partie de ce travail.

Toutefois, il ne serait pas juste d'opposer radicalement ces pratiques que nous qualifions de savantes à l'usage populaire. La dimension populaire est en réalité une constante ; plus particulièrement, le folklore andalou imprègne chaque répertoire, bien que son traitement soit tout à

fait différent, dans la réélaboration savante dont il est question. La relation tantôt féconde, tantôt conflictuelle, entre le savant et le populaire apparaît comme un axe majeur dans ce chapitre et s'impose avec force dans notre questionnement global sur la possibilité d'identifier la guitare comme un instrument national en Espagne.

Une autre problématique persistante, déjà présente au chapitre 1, est liée à la question de l'espace et du déplacement : dans quel(s) lieu(s) s'élaborent et rayonnent ces musiques ? Quelle est l'importance de Madrid et de l'Andalousie ? Quel est le rôle de Barcelone et de l'étranger, en particulier de Paris ? La question des lieux se pose avec acuité au moment de considérer un instrument de musique comme national.

C'est en lien avec ces axes de réflexion que ce deuxième chapitre présente l'évolution parallèle des guitares classique et flamenca, avant de confronter la renaissance de la guitare classique à l'essor inédit d'une nouvelle guitare flamenca.

1. Évolution parallèle

Pour parler de l'évolution respective de la guitare classique et de la guitare flamenca en Espagne, il importe au préalable de distinguer ces deux types de guitares. Mais dans le contexte de la fin du XIX^e siècle, elles ne sont pas encore complètement différenciées. Au contraire, cette distinction est progressive et n'est que le résultat d'un processus qui commence au milieu du XIX^e siècle. Il serait donc quelque peu artificiel de définir au premier abord la guitare classique et la guitare flamenca indépendamment l'une de l'autre. Toutefois, pour une plus grande clarté de l'exposé, nous allons commencer par préciser ce qu'on entend communément par « musique classique » et « flamenco », avant de montrer leur hybridité en Espagne à cette époque.

1.1. Définition de la « musique classique »

Le musicologue britannique Denis Arnold (1926-1986) signale que l'expression « musique classique » s'entend aujourd'hui dans le langage courant, par opposition à la musique dite populaire. Il précise ainsi cette expression :

Le terme implique généralement une sorte de permanence de sorte que la musique classique apparaît comme la musique du passé qui a survécu à l'épreuve du temps et dont l'écriture respecte les traditions anciennes. La musique classique n'est pas toujours sérieuse – il y a une « musique classique légère » [...] mais il s'agit d'une musique qui doit être « comprise » et non « ressentie » [...]³³⁷.

Selon cette définition, la musique classique serait figée grâce à des partitions écrites et nécessiterait une appréhension intellectuelle et non pas seulement émotionnelle. Elle renverrait également à une musique composée dans le passé. Cependant, en espagnol, le substantif *clasicismo* et l'adjectif *clásico* concernent au départ plus spécifiquement la littérature, selon l'édition de 1884 de la Real Academia Española. Le terme *clasicismo* est défini dans un premier temps comme « Caractère de la littérature gréco-romaine dans l'Antiquité païenne, par opposition à celui de la littérature formée par l'esprit et le goût de la civilisation chrétienne »³³⁸. Dans le langage courant, le substantif ne porte donc initialement que sur des œuvres littéraires. Dans un second temps, il est défini comme « système et ensemble de doctrines des auteurs classiques, c'est-à-dire de ceux dont les œuvres sont considérées comme des modèles dignes d'imitation et font autorité »³³⁹. Cette deuxième définition ne se limite pas clairement à la littérature mais le terme de doctrine semble impliquer que les œuvres des auteurs classiques relèvent du domaine de la pensée, comme la philosophie. Dans la mesure où il est défini par rapport au substantif, l'adjectif *clásico* concerne en priorité la littérature :

Se dit de l'auteur ou de l'œuvre que l'on considère comme un modèle digne d'imitation et qui fait autorité. // Principal ou remarquable de quelque manière. // Qui appartient au classicisme,

³³⁷ Denis Arnold, « Classicisme », in *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1988 [1983], vol. 1, p. 431-433.

³³⁸ « Carácter de la literatura greco-romana en la antigüedad gentílica, á diferencia del de la literatura informada por el espíritu y gusto de la civilización cristiana. », « Clasicismo », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, p. 247.

³³⁹ « Sistema y conjunto de doctrina de los autores clásicos, ó sea de aquellos cuyas obras se consideran modelos dignos de imitación y forman autoridad. », *Ibidem*.

ou qui participe de ses qualités. // Partisan du classicisme. // Se dit de l'écrivain qui donne à ses œuvres le caractère du classicisme. // Qui appartient à l'Antiquité, grecque ou classique³⁴⁰.

Cette définition polysémique présente ce qui est classique comme exemplaire et digne d'être imité et comme relevant du classicisme, sans qu'aucune précision ne soit donnée sur le domaine auquel s'applique ce qui est classique. Or, cette définition évolue puisqu'il est explicitement mentionné, à partir de 1899 que ces termes s'appliquent à tous les arts³⁴¹. Cette précision est maintenue dans l'édition de 1914 du dictionnaire de la *Real Academia*. De plus, l'article « Clásico » se termine de la même façon en 1899 et en 1914, puisqu'il est spécifié dans les deux cas qu'en littérature comme en art, cet adjectif s'inscrit en opposition à ce qui est « romantique »³⁴². Ainsi, la définition se précise et conduit à opposer deux courants artistiques clairement fixés dans le temps.

En effet, l'adjectif « classique » a progressivement acquis un sens plus spécifique et ce, dans les différentes langues d'origine latine, comme le rappelle *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Il insiste sur la polysémie de l'adjectif anglais *classical* et en tire une définition problématisée : « Un terme qui, avec ses dérivés, « classique », « classicisme », *etc.*, a été appliqué à une large variété de musiques de différentes cultures. Il évolua à partir du latin « *classicus* » (un citoyen, puis un écrivain provenant de la plus haute classe) [...] »³⁴³. Cette définition rappelle dans un premier temps que le terme latin *classicus* désignait un citoyen de la plus haute classe sociale, reliant ce qui est « classique » à une catégorie sociale élevée. Puis *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* rapporte que l'adjectif revêt une double acception et renvoie notamment à un modèle d'excellence, qui peut être inspiré du modèle donné par l'Antiquité grecque ou latine. Dans le domaine musical, le terme conserve donc son sens courant. Et en second lieu, il peut enfin être considéré dans son opposition à « romantique », un adjectif entendu dans le sens de morbide et indiscipliné³⁴⁴.

³⁴⁰ « Dícese del autor o de la obra que se tiene por modelo digno de imitación y forma autoridad. // Principal o notable en algún concepto. // Pertenciente al clasicismo, o que participa de sus cualidades. // Partidario del clasicismo. // Dícese del escritor que da a sus obras el carácter de clasicismo. // Pertenciente a la antigüedad, griega o clásica. », « Clásico », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, p. 247.

³⁴¹ « Clásico », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1899, 1914, p. 230.

³⁴² *Ibidem*.

³⁴³ « A term which, along with its related forms, “classic”, “classicism”, “classicistic”, *etc.*, has been applied to a wide variety of music from different cultures. It evolved from the Latin “*classicus*” (a citizen, later a writer, of the highest class) [...] », « Classical », in Stanley Sadie (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1995 [1878], vol. 4, p. 449-454.

³⁴⁴ « model of excellence, supplemented by that which has to do with Greek or Latin antiquity, and that which is opposed to “romantic”, the latter understood as morbid and unruly. » *Ibidem*.

Cette dernière définition rejoint celle du *DRAE* en 1914, et la musique classique se cantonne alors à une période précise de l'histoire de la musique, comme le montre Denis Arnold : elle correspondrait à la production de compositeurs entre 1750 à 1830 environ, caractérisée par une recherche de simplicité mélodique, sans ornements excessives, un style épuré avec des rythmes réguliers et, enfin, une clarification du langage harmonique avec des progressions tonales aisément reconnaissables par l'auditeur, sans utilisation trop lourde du chromatisme. Les plus grands représentants de ce courant musical qui tend à la simplicité sont les compositeurs Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et Ludwig van Beethoven (1770-1827), dernier représentant du classicisme viennois, du moins dans la première partie de son œuvre. Ces classiques viennois ayant exercé une grande influence à leur époque et tout au long du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, Denis Arnold considère qu'il y a eu un « internationalisme croissant de la musique à l'époque de leur apogée [...]. C'est de cette façon que les genres et les styles ont pris davantage une dimension européenne que régionale »³⁴⁵. La musique classique, dans ce dernier sens aux bornes chronologiques précises, conserve la dimension internationale qu'elle avait déjà comme modèle imité des anciens, Grecs et Latins. Selon cette définition restreinte, la guitare « classique » sera donc amenée à interpréter un répertoire par essence international.

En ce qui concerne le contexte espagnol de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, notre définition de musique « classique » ne se circonscrit pas à cette dernière acception « viennoise », trop restrictive, mais l'inclura néanmoins. Nous verrons que la musique savante espagnole de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle englobe à la fois les œuvres de compositeurs du courant artistique classique (dont les Viennois) et des œuvres espagnoles, écrites sur partitions et composées spécifiquement pour la guitare, qui sont considérées comme des modèles d'excellence et érigées en exemples dignes d'être imités. Or parmi les compositions de qualité créées par des guitaristes espagnols, l'influence du Romantisme et de la musique populaire est aussi importante. Aussi ne peut-on pas restreindre l'expression « musique classique » au sens où on la comprend en français pour qualifier la musique classique en Espagne, en raison de l'hybridité intrinsèque de cette dernière et de ses liens avec le populaire.

³⁴⁵ Denis Arnold, « Classicisme », Dictionnaire encyclopédique de la musique, *op. cit.*, p. 433.

1.2. Définition du flamenco

En tant que genre esthétique et musical, le terme « flamenco » n'existe pas encore dans les éditions du *DRAE* de 1884, 1899 et 1914. Le substantif désigne alors uniquement le flamant rose. L'adjectif signifie seulement : « originaire de l'ancienne région ou des provinces actuelles appelées Flandre »³⁴⁶. Ces deux définitions correspondent en partie à l'étymologie aujourd'hui contestée du terme flamenco.

Selon le *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, l'adjectif *flamenco* aurait au départ servi à identifier les individus dont la couleur de peau, rosée comme le flamant rose, donnait à penser qu'ils étaient d'origine flamande. On aurait utilisé le même mot pour désigner le grand oiseau échassier et les personnes ayant un teint rosé. De là, le sens de l'adjectif aurait dérivé pour qualifier le comportement de ceux dont le teint se colorait dans certaines circonstances. L'adjectif aurait alors signifié « assuré, de belle allure »³⁴⁷, avant de s'appliquer aux personnes ayant une attitude provocante faisant penser aux Gitans³⁴⁸. C'est à partir de là que le terme aurait finalement renvoyé à « un ensemble de formes d'expression particulièrement enracinées en Andalousie et concrètement à un genre de compositions musicales aux caractéristiques spécifiques »³⁴⁹. L'origine de cette dernière acception est la plus incertaine. Certains pensent que le terme « flamenco » a désigné les chanteurs gitans, parce que l'on supposait que les Gitans venaient d'Allemagne et que l'on ne faisait pas la différence entre ceux qui en étaient effectivement originaires et ceux qui venaient des Pays-Bas, les Flamands. D'autres hypothèses ont été formulées sur l'origine de ce mot, la plupart d'entre elles n'ayant pas été scientifiquement prouvées, comme celle qui le ferait dériver de l'arabe *felah-mengu*, formule qui qualifie un paysan sans terre. Quelle que soit l'évolution historique du terme, le vocable « flamenco » désigne aujourd'hui le même concept qu'à la fin du XIX^e siècle, même si le dictionnaire de la Real Academia n'avait pas entériné la définition que nous conserverons ici pour qualifier un genre alors en émergence :

³⁴⁶ « Natural de la antigua región o de las modernas provincias llamadas Flandes », « Flamenco », in *Diccionario de la Real Academia Española*, 1884, 1899 et 1914, 1899 et 1914.

³⁴⁷ « gallardo, de buena presencia », José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Flamenco », in *Diccionario enciclopédico ilustrado*, *op. cit.*, vol. 1, p. 304.

³⁴⁸ « De aspecto provocante de aire agitanado », *Ibidem*.

³⁴⁹ « un conjunto de formas de expresión especialmente arraigadas en Andalucía y en concreto a un género de composiciones musicales de especiales características », *Ibidem*.

Il s'applique à l'ensemble et à chacune des formes d'expression d'une culture espagnole, propre à l'Andalousie et issue de cette région, qui se manifeste principalement par une manière particulière de chanter, de danser et de jouer de la guitare, et qui est reconnue comme un art spécifique [...] ³⁵⁰.

À la différence de la musique classique, qui est par définition internationale ³⁵¹, le flamenco est ancré dans un lieu géographique restreint. Il est défini par essence comme profondément andalou, comme l'explique Tomás Borrás ³⁵² dans l'introduction aux mémoires de *Fernando el de Triana, Arte y Artistas flamencos* ³⁵³ : quelles que soient les racines africaines qu'on lui prête, et en dépit de son immense succès hors d'Andalousie, le flamenco demeure ancré dans une zone très précise : « Le chant flamenco provient du peuple gaditan et sévillan, d'abord sans guitare, il se subdivise en styles appropriés à Triana, Jerez et El Puerto mais, en dehors de cette zone, il n'existe ni chant, ni jeu de guitare, ni danse qui correspondent à ce que l'on appelle du flamenco » ³⁵⁴. Cette explication fait du flamenco un art profondément « populaire » au sens où il est propre à la population d'un lieu géographiquement défini, une population qui revendique cet art comme lui appartenant. De plus, on voit que ni la guitare ni la danse ne prédomine, à l'époque considérée : le flamenco est en revanche assimilé au chant (*cante*).

En outre, la définition du flamenco donnée dans le *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* montre qu'il ne s'agit pas seulement d'un art musical : il s'exprime essentiellement par le chant, la danse et le jeu à la guitare, mais c'est avant tout un art de vivre. Comme tel, il se développe d'abord dans les cercles privés à la fin du XVIII^e siècle, puis en public à partir de la

³⁵⁰ « Aplícase al conjunto y a cada una de las formas de expresión de una cultura española, genuina y arraigada en Andalucía, que se manifiesta principalmente por una manera peculiar de cantar, bailar y tocar la guitarra, a la que se le reconoce entidad de arte específico [...]. », *Ibidem*.

³⁵¹ Au sens large, elle est exemplaire et considérée comme digne d'être imitée par-delà les frontières ; au sens restreint, le succès des compositeurs viennois se répand dans toute l'Europe dès la fin du XVIII^e siècle.

³⁵² Écrivain, journaliste et poète, Tomás Borrás (Madrid, 1891-1976) est chroniqueur officiel de Madrid et Prix National de Littérature. Amateur et bon connaisseur des styles flamencos, il est l'auteur de nombreux articles sur le flamenco et, en particulier, d'un recueil de poèmes, *Palmas flamencas*. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Borrás, Tomás », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 1, p. 109.

³⁵³ De son vrai nom Fernando Rodríguez Gómez, Fernando el de Triana (Séville, 1867-1940) est un *cantaor*, guitariste, compositeur et écrivain. Ayant grandi parmi les Gitans, il devient rapidement professionnel de flamenco pendant la période dorée des *cafés cantantes*. Il intervient comme *cantaor* dans différentes villes d'Espagne, à commencer par Madrid, avant de se retirer à Huelva, comme épicier. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Fernando el de Triana », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, p. 296. Surtout, il est l'auteur de mémoires publiées en 1935 grâce à la collaboration de ses amis : celles-ci recèlent ses souvenirs et impressions sur les artistes de son époque, ainsi qu'un grand nombre de portraits photographiques. Cet ouvrage, qui est un classique de la bibliographie flamenca, est une nos principales sources pour tout ce qui a trait aux artistes flamencos de cette période, car la majorité d'entre eux n'a pas laissé de trace écrite. Fernando el de Triana, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, 1935, 294 p.

³⁵⁴ « El cante nace del pueblo gaditano y sevillano, primero sin guitarra, se parte en estilos correspondientes a Triana, Jerez y el Puerto, y fuera de ese ámbito y esas fuentes, no existen ni cante, ni toque, ni baile que sean lo que se llama flamenco. », Tomás Borrás, « Preludio al cante de Fernando », in Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 10.

deuxième moitié du XIX^e siècle, en particulier dans les *cafés cantantes* à Séville, puis dans d'autres villes, en Andalousie et dans le reste de l'Espagne³⁵⁵. Les *cafés cantantes*, dont l'expansion est facilitée par le développement des chemins de fer³⁵⁶, connaissent un essor à la fin du XIX^e siècle avant de décliner au début des années 1920. Notre étude porte donc essentiellement sur la période où le flamenco se développe et se fait connaître dans ces établissements, période où, en d'autres termes, le flamenco devient doublement « populaire » : « dans [les *cafés cantantes*], donc, le chant flamenco cesse d'être un art minoritaire pour faire l'objet d'une diffusion et d'un enracinement populaires »³⁵⁷. Par cette phrase, on voit que le flamenco, qui était déjà populaire au sens où il était ancré dans une zone géographique précise, devient désormais populaire au sens où il atteint, de surcroît, un plus large public.

Ce premier aperçu sur le flamenco, par ailleurs décrit dans de nombreux travaux musicologiques, permet de mesurer les différences qui opposent la musique classique, que nous avons définie en tenant compte des nuances propres à l'Espagne, au flamenco, un genre qui naît publiquement à l'époque que nous étudions. Cependant, la réalité espagnole laisse apparaître bien plus de nuances, car ces deux styles musicaux évoluent à partir d'influences communes et d'interactions réciproques.

1.3. Éclectisme musical

Pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, deux phénomènes se produisent en Espagne : d'une part, la naissance de la guitare flamenca et, d'autre part, la renaissance de la guitare classique. Ils présentent au départ un certain nombre de traits communs et s'influencent mutuellement. On peut dire en un sens que la guitare est polyvalente, dans la mesure où elle s'exerce dans plusieurs domaines et peut être utilisée de différentes manières – populaire, classique ou flamenca. Dans le même temps, ses différentes utilisations sont elles-mêmes hybrides et mêlées, car ces trois domaines ne sont pas étanches.

Nous allons commencer par vérifier cette hybridité dans le cas de la guitare « classique » en Espagne : celle-ci a pour spécificité d'être influencée à la fois par la musique populaire et par le

³⁵⁵ José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 3.

³⁵⁶ Lorenzo Díaz, *Madrid: tabernas, botillerías y cafés*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 71.

³⁵⁷ « en [los cafés cantantes], pues, el cante deja de ser un arte minoritario para alcanzar difusión y arraigo popular. », José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Café cantante », in *Diccionario enciclopédico*, *op. cit.*, p. 128-130.

flamenco, et cette influence est réciproque. Pour évoquer cette manière particulière de jouer de la musique, perçue comme savante mais inspirée du populaire, les Espagnols utilisent à cette époque l'expression « *tocar por lo fino* », qui fait allusion au fait que la guitare – instrument alors considéré par essence comme populaire – est jouée avec raffinement. En revanche, il semblerait que la formulation « *guitarra clásica* », qui est la traduction littérale de l'expression « guitare classique » ne soit pas encore entérinée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Elle semble dater des années 1940, comme le précise le premier volume du *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* :

Déjà, à la fin du XV^e siècle, les Italiens construisaient des *vihuelas a la spanola*, époque où la guitare commença à être connue en tant que guitare espagnole, dénomination qui s'est maintenue jusqu'à la décennie de 1940 lorsque, pour la distinguer d'autres instruments de forme similaire, elle commença à être appelée guitare classique³⁵⁸.

Ce que nous avons défini comme guitare classique en Espagne, c'est-à-dire un instrument savant influencé par la musique populaire et le flamenco, n'était donc pas appelé de la sorte à l'époque étudiée. On préférait souvent d'autres formules telles que « *guitarra española* », comme indiqué ci-dessus, « *guitarra de concierto* », ou encore « *guitarra fina* »³⁵⁹. C'est ainsi que doit être entendue l'expression « guitare classique » que nous utiliserons par la suite pour la différencier des guitares populaire et flamenca.

De surcroît, il convient de traiter avec prudence les occurrences de l'adjectif « clásico » pour se référer à la guitare, car il peut paradoxalement qualifier le jeu de la guitare populaire, voire celui de la guitare flamenca. Cet usage apparaît par exemple dans un article anonyme de *La Correspondencia de España* portant sur la feria de Malaga, le 14 août 1893 :

D'autres [tentes] étaient devenues d'élégantes maisons, où se trouvait le moindre détail de confort et de bon goût, toutes étant, finalement, au centre d'une animation perpétuelle. Dans la plupart d'entre elles, étaient improvisées les fêtes caractéristiques d'Andalousie où, au son de la classique guitare et des joyeuses castagnettes, des jeunes filles distinguées déploient leur charme et leurs attraits, en dansant avec une grâce sans égal des *sevillanas*, des *panaderas* et des *peteneras*, en séduisant les âmes et en faisant éclater les applaudissements, tandis que le

³⁵⁸ « Ya en las postrimerías del siglo XV los italianos andaban construyendo vihuelas a la spanola, época en la que a la guitarra se la empezó a conocer como guitarra española, denominación que se ha mantenido hasta la década de 1940, cuando, para distinguirla de otros instrumentos de forma similar, empezó a conocerse como guitarra clásica. », José Luis Romanillos, « Guitarra », in *Diccionario enciclopédico ilustrado*, op. cit., vol. 1, p. 348-355.

³⁵⁹ *Ibidem*.

Jerez et la *manzanilla* coulent en abondance, transformant en secondes ces heures de félicité et de joie [...] ³⁶⁰.

L'expression « *clásica guitarra* », ici utilisée avec une antéposition de l'adjectif devant le nom, renvoie à une guitare populaire dont le répertoire « se flamenquise » progressivement. L'instrument intervient en effet dans le contexte populaire des ferias commentées au chapitre précédent. Le répertoire est composé de *sevillanas**, des danses populaires de Séville qui n'appartiennent pas au répertoire flamenco. Les *panaderas** appartiennent aussi au folklore populaire. En revanche, les *peteneras** font pleinement partie du flamenco en 1893, date de publication de cet article, puisqu'elles deviennent à la mode à Séville à partir de 1879 et suscitent même un engouement extraordinaire en 1881 ³⁶¹. Les *peteneras* font d'ailleurs partie de la collection de *cantes flamencos* élaborée par Antonio Machado y Álvarez, plus connu sous le nom de *Demófilo* ³⁶². Publié en 1881, ce recueil constitue le principal apport du spécialiste du folklore considéré comme le premier flamencologue de l'histoire ³⁶³.

L'exemple de la feria de Malaga mentionné ci-dessus montre qu'il faut être très prudent dans l'analyse des textes espagnols de cette époque charnière et qu'il faut prendre en compte la richesse sémantique de l'adjectif « classique », en français comme en espagnol. Nous utiliserons par la suite l'expression « guitare classique » pour la distinguer des autres utilisations de la guitare, tout en sachant d'une part qu'elle revêt une réalité complexe aux influences diverses, et d'autre part, que les Espagnols n'auraient pas nécessairement utilisé cette expression jusqu'au XX^e siècle.

En outre, dans les premières décennies du XX^e siècle, la notion de « guitare classique » telle que nous l'avons définie dans sa complexité inclut, en Espagne, une idée supplémentaire qui peut sembler paradoxale, celle de modernité. L'expression « *guitarra moderna* » est fréquemment

³⁶⁰ « Otras [casetas] se habían convertido en elegantes habitaciones, donde no faltaba el más ligero detalle de confort y buen gusto, siendo todas, en fin, centro de perpetua animación, improvisándose en las más esas fiestas características de la tierra andaluza, donde al son de la clásica guitarra y de las alegres castañuelas lucían su garbo y sus gracias jóvenes distinguidas, bailando con sin igual donaire sevillanas, panaderas y peteneras, conquistando voluntades y haciendo estallar los aplausos, mientras que el Jerez y la manzanilla corren en abundancia haciendo que trascurren cual segundos aquellas horas de felicidad y de alegría [...]. », [Anonyme], « La feria de Málaga », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 août 1893, p. 2.

³⁶¹ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Petenera », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 2, p. 601.

³⁶² Antonio Machado y Álvarez (éd.), *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, edición, introducción y notas de Enrique Baltanás, en ligne : <<http://books.google.fr/books?id=FjcZSquFx48C&pg=PA82&dq=can+can+tonadilla+cantes+flamencos&hl=fr&sa=X&ei=r8HrUqiQEoeS7QaQ4YGwAQ&ved=0CDAQ6AEwAA#v=onepage&q=can%20can%20tonadilla%20cantes%20flamencos&f=false>>, Sevilla, Signatura Ediciones de Andalucía, 1999 [1996], consulté le 11 mai 2012, p. 245-254.

³⁶³ Ayant vécu à Séville depuis sa naissance, Antonio Machado y Álvarez (Saint-Jacques de Compostelle, 1846-Séville, 1893) étudie la philosophie et le droit à Séville puis Madrid, où il publie ses premiers écrits sur la littérature populaire. Il allie l'enseignement et ses recherches sur le folklore. Il dirige la revue *El Folk-Lore andaluz*, qui paraît en 1882 et 1883. Il est le père d'Antonio et Manuel Machado. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Demófilo », in *Diccionario enciclopédico ilustrado, op. cit.*, vol. 1, p. 251.

utilisée par les critiques et les musicologues de l'époque pour qualifier le nouveau jeu savant guitaristique³⁶⁴.

Cette variété du langage est due au fait que la distinction entre musiques populaire, flamenca et savante – appelée aujourd'hui « classique » –, n'est pas toujours claire à la fin du XIX^e siècle, et même encore au début du XX^e siècle. Eusebio Rioja qualifie cette période où la plupart des guitaristes interprètent des répertoires mixtes d'« éclectique ». Norberto Torres Cortés reprend et synthétise ce concept d'« éclectisme » :

Sur la même scène, un concertiste « *por lo fino* » interprétant des transcriptions d'opéras ou de *zarzuelas* à la mode, ou des « airs populaires » ou « nationaux », coïncidait avec un *tocaor* accompagnant un *cuadro* de *bailaoras*, et éventuellement les premières manifestations « *pa'lante* » des *cantaores*. Tous deux étaient présentés comme des « professeurs » en guise de réclame sur leur notoriété³⁶⁵.

Pendant cette période, qui correspond essentiellement à la dernière décennie du XIX^e siècle, non seulement les guitaristes classico-romantiques de salon et les *tocaores* jouent de concert, comme le suggère cette citation, mais en outre leurs répertoires respectifs comportent une part de musique populaire. En effet, si les guitaristes « *por lo fino* » interprètent des œuvres lyriques, comme des transcriptions d'opéras et de *zarzuelas*, parce qu'ils n'ont pas de répertoire composé exprès pour leur instrument, ils exécutent aussi des « airs populaires » ou « nationaux » – c'est-à-dire, selon la terminologie de l'époque, des airs andalous qui se flamenquissent. Les *tocaores* quant à eux, accompagnent danseuses et chanteurs dans un répertoire flamenco comme l'indiquent les termes spécifiques à ce genre : « *bailaoras** » et « *cantaores* ».

En apparence, il existe donc deux types de guitaristes qui font entendre sur une même scène des répertoires différents. Pourtant, ils sont présentés de la même manière, comme des « professeurs » (« *profesores* »), afin de recevoir de la part du public le crédit qu'on accorderait à un spécialiste de musique « savante ». En réalité, il y a mélange des genres dans un même lieu. L'éclectisme devient la référence pour des guitares qui ont pour point commun, quelle que soit la culture de l'interprète, de jouer un répertoire fortement imprégné par le folklore andalou. La grande présence de ce dernier

³⁶⁴ Cette notion de guitare moderne est analysée dans le cadre de notre analyse de la renaissance de la guitare classique, dans ce même chapitre.

³⁶⁵ « Coincidían en un mismo escenario un concertista « por lo fino » interpretando arreglos desde óperas o zarzuelas de moda a « aires populares » o « nacionales », y el tocaor para acompañar el cuadro de bailaoras, eventualmente a la primeras manifestaciones “pa'lante” de los cantaores, ambos presentados como “profesores” como reclamo publicitario de notoriedad. », Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca, op. cit.*, p. 15.

dans ces répertoires mixtes révèle que l'« andalousisme »³⁶⁶ demeure vivace en musique sous la Restauration, comme l'expose Celsa Alonso :

L'épuisement progressif de l'andalousisme de salon est relié à la crise de l'idéologie des modérés à partir de 1857, à l'éclatement de la guerre d'Afrique et à la pénétration d'idées nouvelles qui ne viennent plus seulement de France, mais aussi d'Allemagne. Toutefois, bien que l'andalousisme perdît vigueur, créativité et fraîcheur, il continuerait à être un référent puissant dans les salons des années 1860 et pendant la Restauration. Ceci fut causé, dans une certaine mesure, par l'essor des *cafés cantantes* et l'éclosion du flamenco à partir des années 1860³⁶⁷.

La mode qui débuta à la cour d'Isabelle II (1833-1868) et atteignit son point culminant dans les années 1850, commença ensuite à décliner mais perdura grâce à l'expansion des *cafés cantantes*, lieux de spectacles où est donné le flamenco, qui connaissent leur âge d'or pendant les années 1880. La mode andalouse est donc un des points communs à la guitare classique – telle qu'on peut la définir en Espagne à cette époque – et au flamenco : tous deux sont influencés par les danses et les chants populaires pratiqués en Andalousie.

1.3.1. Sources populaires de la guitare flamenca

La guitare flamenca naît d'une fusion de la musique populaire andalouse et d'apports de la culture gitane. Elle est même un des signes tangibles de cette fusion. Au départ, le flamenco était généralement interprété sans guitare. Certes, des tableaux du XVIII^e siècle montrent déjà des Gitans jouant de la guitare pour accompagner la danse³⁶⁸, mais la présence de l'instrument dans le flamenco serait surtout liée à l'émergence de celui-ci sur la scène publique. Comme le rappelle Mercedes Gómez-García Plata dans sa thèse sur le flamenco contemporain : « De nombreux

³⁶⁶ Concept esthétique, artistique et idéologique qui qualifie en Espagne dans les années 1830-1840 la mode de tout ce qui touche à l'Andalousie (caractéristiques et traits typiques), par opposition aux influences étrangères politiques et culturelles. Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz*, *op. cit.*, p. 14.

³⁶⁷ « Al agotamiento progresivo del andalucismo de salón se une la crisis del moderantismo a partir de 1857, el estallido de la guerra de África y la penetración de ideas novedosas que ya no vienen sólo de Francia, sino también de Alemania. No obstante, aunque el andalucismo de salón perdía fuerza, creatividad y frescura, continuaría siendo un referente poderoso en los salones de los años sesenta y la era alfonsina. Ello se debió, en cierta medida, al auge del café-cantante y la eclosión del flamenco a partir de los años sesenta. », Celsa Alonso González, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Thèse de doctorat, Instituto Complutense de ciencias musicales, 1998, p. 239-242.

³⁶⁸ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, *op. cit.*, p. 16.

flamencologues, entre autres Molina³⁶⁹ et Mairena³⁷⁰, s'accordent à dire que l'utilisation de la guitare comme accompagnement du chant a commencé vers 1850, à partir du moment où celui-ci est devenu un spectacle public »³⁷¹. Mercedes Gómez-García Plata explique ce changement par le fait qu'avant 1850, lorsque le flamenco n'était joué que dans les fêtes familiales des Gitans, le chant se suffisait à lui-même. Dans le cercle privé, intime, l'accompagnement instrumental ne s'avérait pas nécessaire. Il n'était pas non plus indispensable lorsque les hommes chantaient sur leur lieu de travail – souvent la forge –, ou encore dans des débits de boisson comme les tavernes, auberges ou cabarets, trois lieux privilégiés de la diffusion informelle du flamenco. Ces débits de boisson ne comportaient pas de scène pour délimiter l'espace entre le public et les interprètes. Cependant, le café et la taverne formaient déjà un élément indispensable de la vie sociale et un lieu privilégié de rencontre pour toutes les classes de la société³⁷².

Les cafés se développent à cette époque et, parmi eux, naissent les *cafés cantantes*, en 1842, à Séville, sur le modèle des cafés-concerts européens. Au départ, leur principale raison d'exister est d'offrir des spectacles comico-lyriques et, en second lieu, des danses régionales – appelées *bailes del país* ou *bailes nacionales*. Ces cafés sont destinés, par leur répertoire populaire et par leur droit d'entrée économique, à un large public, composé de locaux et d'étrangers attirés par la culture andalouse. Puis, à partir de la fin des années 1860, le flamenco est peu à peu intégré à ces spectacles³⁷³. Il continue d'être pratiqué dans les cercles privés de familles gitanes mais goûte peu à peu au succès public³⁷⁴.

C'est à partir de ce moment que la guitare devient indispensable : elle se met à accompagner une majorité de chants flamencos, contrairement à l'usage familial où les chants étaient interprétés *a palo seco**, c'est-à-dire sans autre accompagnement que les claquements de mains (les *palmas**).

³⁶⁹ Poète et professeur de littérature, Ricardo Molina (Puente Genil (Cordoue), 1917-Cordoue, 1968) fait partie de la Chaire de Flamencologie et d'Études Folkloriques Andalouses de Jerez de la Frontera. Avec Mundo y formas del cante flamenco, il offre, avec Antonio Mairena, un nouveau regard sur les traités flamencologiques. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Molina Tenor, Ricardo », in *Diccionario enciclopédico*, op. cit., vol. 2, p. 501.

³⁷⁰ Antonio Mairena est le nom artistique d'Antonio Cruz García (Mairena del Alcor (Séville), 1909 - Séville, 1983). *Cantaor* gitan né d'un père forgeron, il se produit pour la première fois dans une fête familiale, vers 1920 et débute une longue carrière au cours de laquelle il obtient de nombreux hommages et récompenses. Il se produit par exemple avec des artistes comme Javier Molina, Carmen Amaya, Melchor de Marchena, Esteban de Sanlúcar, Juanita Reina, Pilar Lopez, etc. Son premier enregistrement, accompagné de Esteban de Sanlúcar, date de 1941. Il s'adonne à la danse à la fin des années 1950. Il se consacre à la revalorisation du chant. Il publie, en collaboration avec Ricardo Molina, une des premières études importantes sur le flamenco, *Mundo y formas del cante flamenco*. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Mairena, Antonio », in *Diccionario enciclopédico ilustrado*, op. cit., vol. 2, p. 439-443.

³⁷¹ Ricardo Molina et Antonio Mairena, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, p. 143. Cité in Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, Thèse de doctorat, [s.n.], 2000, p. 121.

³⁷² Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, op. cit., p. 135-137.

³⁷³ José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve, 1990, p. 98.

³⁷⁴ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, op. cit., p. 137.

Le flamenco requiert une instrumentation parce que le public devient plus nombreux. L'adoption de la guitare est donc liée à un changement de lieu et à un élargissement de l'espace. Le choix de cet instrument à cordes s'explique par sa présence antérieure dans les *cafés cantantes* ou *salones de bailes* pour accompagner des danses et des chants andalous traditionnels. Ainsi, le flamenco, d'origine gitano-andalouse, se pourvoit d'un accompagnement habituellement employé pour le folklore populaire andalou : la présence de la guitare dans les deux domaines est bien une preuve concrète de cette fusion entre les deux genres artistiques.

La transformation se fait progressivement, comme on peut le voir si on met en relation le dessin de José García Ramos intitulé *Journée de campagne à Séville*, publié le 22 décembre 1897 dans *La Ilustración Española y Americana*, et le commentaire qui en est fait dans le même numéro du journal. Sur la gravure, on voit des danseurs accompagnés par la guitare [Cat. 11]. La position de leur corps – bras, pieds, jambes, buste et visage – atteste qu'ils sont en train de danser des *sevillanas*, la danse par excellence du folklore sévillan. Ces détails n'échappent pas au critique Carlos Luis de Cuenca :

Les personnages du dessin sont d'*authentiques* types sévillans, et la charmante composition est d'une vérité et d'un caractère admirables. L'attitude du couple qui danse les sévillanas ; celle du guitariste qui, en même temps qu'il pince la *vihuela*, encourage la *bailaora* ; la *flamenca* qui, coiffée du chapeau masculin, chante le couplet et frappe les *palmas* [...] ³⁷⁵.

Carlos Luis de Cuenca mentionne explicitement ces danses dans son commentaire. En même temps, il mêle à ces références au folklore le vocabulaire flamenco, à travers les termes « *bailaora* », « *palmas* » ou « *flamenca* », qui sont d'ailleurs écrits en italique dans le texte original, signe qu'ils sont perçus comme des termes spécifiques. Comme on l'a déjà vu par ailleurs, on retrouve ici une imprécision au niveau du vocabulaire, puisque l'auteur utilise le terme de « *vihuela* » pour parler de la guitare, ce qui peut être le signe d'une certaine confusion quant aux spécificités de l'instrument et d'un flou sur l'ensemble du répertoire qu'il est susceptible d'accompagner. La scène représentée par le dessinateur est une fête privée, les restes du repas apparaissant dans l'angle en bas à droite. Il a certes été reproché au peintre sévillan de s'attacher à une représentation trop systématiquement positive et festive des coutumes sévillanes, pour répondre à la demande de la clientèle. Il est vrai que José García Ramos s'inscrit dans un *costumbrismo*

³⁷⁵ « Los personajes del dibujo son *auténticos* tipos sevillanos, y la graciosa composición tiene una verdad y un carácter admirables. La actitud de la pareja que baila las sevillanas ; la del guitarrista que, al par que pespuntea la vihuela, jalea á la *bailaora* ; la *flamenca* que, tocada con el masculino sombrero, canta la copla y bate *las palmas* [...]. », Carlos Luis de Cuenca, « Nuestros grabados », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

romantique dont il ne s'éloigne pas. Néanmoins, ce type de représentation, de la part d'un artiste connu pour ne jamais peindre de mémoire mais toujours avec un modèle sous les yeux³⁷⁶, peut donner des indications sur la fusion du flamenco et des danses populaires qui semble, dans ce cas, s'opérer également dans un cercle privé, à la fin du XIX^e siècle.

La guitare est peu à peu introduite comme accompagnement des chants flamencos. Les différents styles sont adaptés et recréés, à partir des rythmes issus du folklore populaire, puis ils sont inclus dans le répertoire de la guitare³⁷⁷. Les chants avec accompagnement se distinguent des chants *a palo seco* par leur rythme défini, qui les rend plus aptes à la danse, donc à la fête³⁷⁸. Parmi eux, on peut distinguer deux ensembles : d'une part, ceux qui s'appuient sur un accompagnement instrumental non mesuré, tels que les *cantes de Levante**, qui incluent les *cantes de las minas** – comme les *cartageneras**, les *mineras**, les *tarantas** ou les *tarantos** – mais aussi les *malagueñas** et les *granaínas**. Grâce à leur liberté rythmique et interprétative, ces chants expriment aisément le dramatisme, voire un certain lyrisme.

Le deuxième ensemble comprend les chants basés sur un accompagnement musical mesuré, comme le *tango**, son dérivé le *tiento**, et les chants du groupe de la *soleá**, comme la *bulería**, la *bulería por soleá**, et la *soleá por bulería**³⁷⁹. Ce répertoire est enrichi par les chants populaires andalous, comme le montrent leur provenance et leur influence réciproque. Par exemple, le *vito**, chanté, dansé et accompagné à la guitare, vient de Séville ; il s'agit d'une musique régionale flamenquée, de même que le *olé**. Les *jaleos**, plus rapides que les *soleares*, ont été élaborés sous l'influence de ces dernières. Réciproquement, ils ont eux-mêmes influencé la création des *bulerías*, plus rapides encore.

Grâce à cette hybridité, le flamenco fait irruption dans la vie quotidienne et les fêtes populaires, de sorte qu'à la fin du XIX^e siècle, le répertoire populaire andalou qui est traditionnellement joué inclut du flamenco. Ceci est manifeste dans la presse, comme on peut le voir dans un article portant sur la veillée de la fête de l'Assomption, publié dans *La Correspondencia de España* le 16 août 1897. Il décrit ainsi l'activité musicale madrilène de la nuit précédente :

Rare était la rue où l'on n'entendait pas des accords de musique plus ou moins harmonieux, mais toujours utiles pour *marquer le temps* des habaneras et polkas, et aucun ne fut omis par les jeunes gens du quartier. Et aux portes de certains établissements les ensembles de flamencos étaient nombreux : les guitares grattées émettaient des *malagueñas*, au milieu des

³⁷⁶ Museo de Bellas Artes de Sevilla, *García Ramos en la pintura...*, *op. cit.*, p. 14 et 17.

³⁷⁷ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia...*, *op. cit.*, p. 106.

³⁷⁸ La *siguirya** fait exception car elle nécessite aussi un accompagnement, en dépit de sa thématique et de sa rythmique plus dramatiques.

³⁷⁹ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 45-52.

applaudissements frénétiques, et le palais était rincé, entre deux *coplas*, par l'appétissante limonade³⁸⁰.

Cet extrait laisse apparaître que le répertoire habituel des habaneras et des polkas* est désormais complété par des *malagueñas*, donc par un répertoire flamenco. Le terme lui-même est utilisé pour qualifier ceux qui participent à la fête (« *los coros de gente flamenca* »), par leur chant, leur jeu à la guitare ou leurs bruyants encouragements. À Madrid, la guitare flamenca se mêle à la guitare populaire et réciproquement, cette guitare flamenca est très influencée par le répertoire habituellement joué dans le contexte populaire où elle intervient. C'est pourquoi le flamenco s'intègre aussi dans les déplacements comme nous l'avons vu dans l'analyse des voyages estivaux organisés par Ramiro Mestre Martínez et relatés dans *La Correspondencia de España*.

1.3.2. Sources populaires et flamencas de la guitare classique

De la même manière que la guitare flamenca s'inspire de la musique populaire, le mode de jeu et le répertoire de musique classique pour guitare sont très influencés par la musique populaire et par le flamenco. En effet, la renaissance de la guitare classique vient de l'élaboration d'un répertoire savant spécifique pour la guitare, qui jouait auparavant des transcriptions de pièces musicales composées pour d'autres instruments. Ce nouveau répertoire, très inspiré du flamenco, donne une nouvelle vigueur à l'*andalousisme*³⁸¹.

Ceci est perceptible dans le titre même des compositions des guitaristes espagnols : par exemple, le Catalan Jaime Bosch[#] (1826-1895) compose des *Seguiriyas gitanas*, tout en contribuant au développement de la guitare comme accompagnement de mélodies dans les salons parisiens, puisqu'il s'établit avec succès dans la capitale française à partir de 1852³⁸². De même, cette influence transparaît dans les titres de chansons publiées par Tomás Damas[#] (1825-1890) comme *el*

³⁸⁰ « Rara era la calle donde no se oían acordes musicales más o menos armoniosos, pero todos ellos aprovechables para marcarse habaneras y polkas, y ninguno desperdiciado por los muchachos del barrio, y en las puertas de algunos establecimientos abundaban los coros de gente flamenca, que el rasgueo de la guitarra se salía por malagueñas, en medio de frenéticos aplausos, remojando el paladar entre copla y copla con la apetitosa limonada. », [Anonyme], « La verbena de la Paloma », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 août 1897, p. 2.

³⁸¹ Celsa Alonso González, *La canción lírica española...*, op. cit., p. 242.

³⁸² Domingo Prat, « Bosch Renard, Jaime, Felipe, José », in *Diccionario de guitarristas*, United States of America, éditions Orphée, 1986 [1935], p. 63.

*Vito, Fandango, La Rondeña**, ou encore *Malagueña*³⁸³. Ce dernier compose aussi des *Soleares*, de même que Julián Arcas[#] (1832-1882)³⁸⁴. D'autres fois, les transcriptions du répertoire andalou prennent la forme de fantaisies* sur des thèmes populaires, comme par exemple la *Fantasia sobre el paño*, ou *sobre la rondeña* de Julián Arcas.

Celui-ci est une figure emblématique de la période qui précède notre étude, comme guitariste et compositeur *por lo fino*, s'inspirant du folklore andalou et du flamenco en émergence. Concertiste voyageant dans toute l'Espagne et dans une partie de l'Europe au cours des années 1860 et 1870, il fut renommé dans le domaine de la musique savante. Il s'installa pourtant comme commerçant de farines et de céréales à Almeria autour de 1870. Néanmoins, par manque de ressources financières, il dut entreprendre une autre tournée de concerts. Ses compositions sont inspirées du folklore andalou et du flamenco naissant, comme cela est perceptible à travers les titres des œuvres citées. Ses pièces sont jouées maintes fois par les guitaristes de l'époque que nous étudions, ce qui contribue à justifier l'appellation de « période éclectique ». Cette grande influence andalouse s'explique entre autres par le fait que Julián Arcas a vécu à Almeria au moins une dizaine d'années³⁸⁵.

Ainsi, la musique savante et la culture flamenca sont également imprégnées par la musique populaire. Cette influence commune contribue à les rapprocher, d'autant que cette évolution a lieu au cours des mêmes décennies.

1.3.3. Influence de la guitare classique sur la guitare flamenca

Dans les années 1860 et 1870, le flamenco est un répertoire ouvert, dynamique, en pleine évolution. Les deux types de guitares subissent simultanément l'influence des airs populaires andalous et il existe, en outre, une porosité des frontières entre les répertoires classique et flamenco.

Celsa Alonso formule en particulier l'hypothèse d'une influence du répertoire classique sur le flamenco. En effet, les œuvres de Juan Parga (1843-1899), de Julián Arcas et, dans une moindre mesure, celles de Tomás Damas et Isidoro Hernández, sont fondamentales pour comprendre la

³⁸³ Celsa Alonso González, *La canción lírica española...*, op. cit., p. 265.

³⁸⁴ « Guitarra », *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, p.107.

³⁸⁵ Domingo Prat, « Arcas Lacal, Julián Gavino de », in *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 32-33.

guitare flamenca et sa physionomie, dans cette étape cruciale de l'évolution du flamenco³⁸⁶. En effet, le jeu des guitaristes *por lo fino* a influencé la formation du répertoire flamenco : Julián Arcas est connu pour être à l'origine du *toque por soleares*, par exemple. En outre, dans les *cafés cantantes*, la chanson lyrique à vocation andalousiste précède chronologiquement le flamenco et constitue donc logiquement une de ses sources. Puis, lorsque ces cafés deviennent des *cafés flamencos*, un long processus d'épuration, de stylisation et en même temps d'enrichissement du flamenco proprement dit s'élabore. Le flamenco a également été soumis aux influences hétérogènes des répertoires interprétés dans les académies de danse et dans les salons, comme le *bolero** et la chanson *bolera*.

L'ouverture du flamenco aux influences de la musique savante se manifeste dès les premiers concerts de guitare flamenca soliste. Francisco Sánchez surnommé *Paco El Barbero*[#] (1840-1910), qui est le premier *tocaor* à donner des récitals seul en public, possède alors un répertoire mixte, composé de musique savante et de flamenco. Il avait été disciple de José González Patiño alias *Maestro Patiño*^{#387}, Gitan considéré comme le premier patriarche du *toque**, c'est-à-dire l'accompagnement à la guitare des chants et danses flamencos. Ce dernier jouait uniquement des *cantiñas**, des *soleares* et des *siguiriyas**, dans les *cafés cantantes*, contrairement à *Paco El Barbero* qui se produit pour la première fois en soliste au Centro Filarmónico de Cordoue le 5 décembre 1885, avec le programme suivant³⁸⁸ :

Première Partie :

Mazurka sur des thèmes de l'opéra <i>Lucrezia Borgia</i>	J. Arcas
Boléro* de la zarzuela <i>Los diamantes de la Corona</i>	J. Arcas
Romance pour ténor.....	E. Lucena
<i>Polaca a la Brocé</i> et <i>Jota Aragonesa</i>	J. Arcas

Deuxième Partie :

<i>Celestial – Mazurka</i>	Almagro
<i>El Delirio – Mélodie</i>	F. Cano
Romance pour basse de l'opéra <i>Hernani</i>	Verdi

³⁸⁶ Celsa Alonso González, *La canción lírica española...*, op. cit., p. 364-372. Compositeur né à Séville en 1888, Isidoro Hernández se consacre surtout à la mise en musique d'œuvres théâtrales, à une époque où le *género chico* commence à envahir la scène lyrique espagnole. Francisco Cuenca Benet, « Hernández (Isidoro) », in *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, 1927, p. 49-51.

³⁸⁷ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, op. cit., p. 34-35.

³⁸⁸ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia...*, op. cit., p. 90.

Soledad.....J. Arcas

Las Guajiras.....F. Sánchez³⁸⁹

Le répertoire de ce concert est intégralement composé par écrit, donc « savant ». La première partie est plutôt classique : l'artiste interprète essentiellement des œuvres de Julián Arcas, en commençant par des transcriptions, qui s'inspirent respectivement de l'opéra italien *Lucrezia Borgia* (1833) de Gaetano Donizetti (1797-1848)³⁹⁰ et de la zarzuela espagnole *Los diamantes de la Corona* (1854) de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894)³⁹¹, à travers des formes populaires comme la mazurka ou le boléro. La transcription réalisée à partir d'un thème d'opéra de Donizetti atteste l'influence du romantisme italien sur le répertoire espagnol. Les zarzuelas s'inspirant elles-mêmes du modèle de l'opéra italien et de l'opérette française. On trouve aussi dans ce programme des compositions de Julián Arcas inspirées du folklore, comme la *Polaca a la Brocé* et la *Jota Aragonesa*.

En deuxième partie, la mélodie de Federico Cano[#] (1838-1904), *El Delirio*, appartient au répertoire de musique savante. Elle est suivie d'une autre transcription d'un air de l'opéra *Hernani* (1844), de Giuseppe Verdi (1813-1901), l'auteur de cette transcription n'étant pas indiqué. Cette deuxième partie laisse davantage de place aux airs flamenquisés puisqu'on y trouve la *Soledad* d'Arcas, inspirée du flamenco. Ce répertoire hybride côtoie enfin les compositions de l'interprète lui-même, des *guajiras**. Celles-ci, placées en fin de concert, font partie des pièces populaires cubaines flamenquisées, entrées dans le répertoire des *palos** flamencos, et contrastent en cela avec les extraits d'opéras verdiens qui précèdent.

Ainsi, *Paco el Barbero*, initialement *tocaor* flamenco, adopte les codes d'interprétation de la musique classique, puisqu'il joue un répertoire écrit sur partitions, en soliste dans une salle de concert. Il intègre même à ce répertoire des pièces appartenant au répertoire savant, « *por lo fino* ».

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Compositeur italien (Bergame, 1797-1848), Gaetano Donizetti est surtout connu pour ses opéras, au nombre de soixante-treize environ, peuplés pour la plupart de figures historiques ou de personnages tirés d'œuvres littéraires, comme *Lucia di Lammermoor*, son plus célèbre chef-d'œuvre de belcanto. Il composa beaucoup et rapidement, pour des raisons économiques, ce qui porta parfois préjudice à la profondeur de ses œuvres mais il fut avec Bellini et avant Verdi, l'un des plus importants compositeurs du genre. « Gaetano Donizetti », in Joe Staines (éd.), *Classical Music*, London, The Rough Guide, 2001, p. 51-59.

³⁹¹ Compositeur et musicologue, Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823-1894) se consacre au genre de la zarzuela. Il en compose près de soixante-dix parmi lesquelles on peut citer, parmi les plus importantes, *Jugar con fuego* (1851), *Los diamantes de la corona* (1854), *Pan y Toros* (1864), ou encore *El barberillo de Lavapiés* (1874). Il étudie également l'histoire de la musique en Espagne et en Europe : il est notamment l'auteur de *Las castañuelas* (1876), de *Reseña histórica de la zarzuela* (1884) et du *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*, aussi appelé *Cancionero de Palacio*. Il est membre de la Real Academia Española et de la Real Academia de Bellas Artes. « Francisco Asenjo Barbieri », in Alonso Zamora Vicente (éd.), *Personalidades académicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 393-394.

Cette influence de la musique classique sur les guitaristes flamencos se produit pour certains dès leur apprentissage, comme pour Francisco Díaz, alias *Paco Lucena*[#] (1859-1898). Celui-ci reçoit les enseignements, fondés sur une technique classique, d'un mécène aristocrate amateur de musique savante³⁹².

Par ailleurs, les manuels ne font pas partie de l'apprentissage habituel des *tocaors*, contrairement à l'usage habituel en musique classique. Pour cette dernière, l'étude du solfège et l'acquisition de la technique digitale s'effectuent à l'aide du support des partitions. C'est pourquoi la première méthode de guitare flamenca qui paraît en 1902 est rédigée par un guitariste qui connaît parfaitement la musique classique dont il joue lui-même : Rafael Marín (1862-1925). Publiée à Madrid par la Sociedad General de Autores y Editores, cette méthode s'adresse à des élèves capables de lire la musique et les tablatures³⁹³.

Domingo Prat[#] présente Rafael Marín comme un guitariste et compositeur de flamenco, né en 1862 à Séville, ayant appris la guitare en partie avec le *tocaor Paco Lucena*³⁹⁴. Toutefois, Rafael Marín devient un admirateur et un ami du virtuose classique Francisco Tárrega (1852-1909) aux alentours de 1885, au point que ce dernier lui offre les originaux de ses partitions *Carnaval de Venecia*, *Rapsodia de Aires Españoles* et *Variaciones de Jota*. Francisco Tárrega félicite même le jeune homme pour la qualité de l'exécution de ses pièces. De plus, Rafael Marín, qui réside à Madrid à cette époque, mène la vie d'un concertiste de guitare classique, puisqu'il effectue périodiquement des tournées, y compris à l'étranger. Il joue par exemple à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. À son retour en Espagne, il compose – semble-t-il en seulement quatorze jours – cette méthode de guitare flamenca destinée à des personnes dotées d'une solide culture savante, ce qui s'explique par les enseignements qu'il donne alors à des aristocrates, des hommes politiques espagnols et des personnalités étrangères. En outre, il fait partie de sociétés savantes à titre de professeur de guitare classique, comme la « Sociedad Guitarrística Española » à Madrid en 1900, puis d'une autre société similaire, en 1925, la « Cultural Guitarrística »³⁹⁵. Rafael Marín se meut donc dans un univers classique et savant, même si sa célébrité vient de sa Méthode, la seule dans ce genre, comme le précise le sous-titre : *Método de Guitarra (flamenco por música y cifra – único publicado, de aires andaluces)*. Cette influence de la guitare classique sur la guitare flamenca est ainsi résumée par José Luis Romanillos :

³⁹² Plus tard, le *tocaor* Javier Molina (1868-1956) offre un répertoire plus hybride encore : il entreprend des tournées en Espagne au sein de *cuadros* flamencos et pratique également la guitare classique. En concert, il alterne le jeu des deux guitares, et donne ses propres interprétations de la musique populaire. Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia...*, *op. cit.*, p. 91-93.

³⁹³ Rafael Marín, *Método de guitarra (flamenco)...*, *op. cit.*

³⁹⁴ Domingo Prat, « Marín, Rafael », in *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 193-194.

³⁹⁵ *Ibidem*.

L'influence de la technique de la guitare raffinée, ou classique, selon l'appellation actuelle, sur la flamenca, fut perçue par les *tocaores* « à l'andalouse » les plus importants [...]. *Paco de Lucena* fut en partie formé par un guitariste « classique ». Montoya fut influencé par la technique et l'art de Llobet et nous ne devons pas oublier que Julián Arcas, qui rendit la guitare si populaire au XIX^e siècle en Espagne, alternait les récitals de musique raffinée avec des pièces d'une saveur clairement andalouse comme les *rondeñas*, les *soleares* et les *murcianas*. Pendant le dernier tiers du XIX^e siècle, on trouve déjà des méthodes avec tablatures pour guitare, qui incluent de nombreuses pièces à thèmes flamencos ou andalous également connus comme des « airs espagnols ». On ne peut pas parler de guitare flamenca au XIX^e siècle, parce que celle-ci n'avait pas encore développé son identité comme instrument pour récitals « solos » de flamenco³⁹⁶.

Dans ce paragraphe sont présentés deux types de guitaristes : d'une part, ceux qui sont considérés comme relevant préférentiellement de la guitare savante, mais l'expression « guitare classique » n'est employée qu'avec prudence et avec des guillemets, comme synonyme de l'expression « *por lo fino* ». D'autre part, sont évoqués les guitaristes spécialisés dans le « genre andalou », c'est-à-dire les flamencos, mais le terme est rejeté car considéré comme anachronique au XIX^e siècle. La transition se produit précisément au moment charnière de l'entre-deux-siècles. Néanmoins, il ne nous semble pas totalement pertinent de rejeter l'appellation guitare « flamenca » avant le XX^e siècle, car le flamenco se forme vraiment dans la deuxième moitié du XIX^e siècle ; et le *toque* flamenco ne saurait se limiter à une interprétation soliste³⁹⁷.

Toutefois, cette citation permet de voir que si les manières de jouer « classique » et « à l'andalouse » coexistent, leurs frontières sont perméables puisque les artistes de la première catégorie, comme Julián Arcas ou Miguel Llobet[#] (1875-1938), ont influencé les seconds, parmi lesquels sont nommés *Paco de Lucena* et Ramón Montoya[#] (1879-1949). Ce dernier voit par exemple Miguel Llobet jouer dans la lutherie de Santos Hernández et adapte sa technique classique aux besoins du flamenco³⁹⁸.

³⁹⁶ La influencia de la técnica de la guitarra fina, o clásica como se la conoce hoy, sobre la flamenca, fue sentida por los más importantes tocaores a « lo andaluz » [...]. Paco de Lucena recibió parte de su formación a manos de un guitarrista « clásico ». Montoya sintió el influjo de la técnica y arte de Llobet y no debemos olvidar que Julián Arcas, que tanto popularizó la guitarra en el siglo XIX en España, alternaba los recitales de música fina con piezas de un sabor netamente andaluz como eran las *rondeñas*, *soleares* y *murcianas*. En el último tercio del siglo XIX ya encontramos métodos de cifra para guitarra con numerosas piezas de tema flamenco o andaluz igualmente conocidos como « aires españoles ». No se puede hablar de la guitarra flamenca en el siglo XIX, porque ésta no había desarrollado aún su identidad como un instrumento para recitales « sólo » de flamenco.", José Luis Romanillos, « Guitarra », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., p. 352.

³⁹⁷ Nous expliquons dans la troisième partie de ce chapitre l'importance de l'accompagnement dans le flamenco, qui est conçu, surtout dans les débuts du genre, comme l'unique manière possible de jouer de la guitare.

³⁹⁸ José Blas Vega, « Ramón Montoya », in Manuel Lineros Ríos (éd.), *Historia del flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995, vol. 3, p. 77.

Cette hybridité explique qu'un certain nombre d'artistes soient présentés dans la presse avec un répertoire multiple, comme Mademoiselle Ontiveros, brièvement évoquée dans *La Correspondencia de España* le 13 octobre 1889³⁹⁹. Cette chanteuse s'accompagne elle-même à la guitare et interprète aussi bien des chansons françaises ou italiennes que des *malagueñas*.

De même, un court compte-rendu de concert rapporte le 30 mars 1896 que Mademoiselle Benitez[#], qui s'est produite au théâtre madrilène Eslava, intervient à la fois au piano et à la guitare : après avoir joué du piano en accompagnement de sa prestation vocale, elle est invitée par le public à chanter des tangos et des *malagueñas* en s'accompagnant à la guitare⁴⁰⁰. Le piano est utilisé à cette époque comme instrument classique ou comme accompagnement de chansons destinées à des salons, donc il aborde aussi un répertoire hybride entre musique savante et populaire. Il est donc intéressant de voir la polyvalence de cette artiste, capable de changer d'instrument et sans doute de répertoire, étant donné que le piano accompagne rarement le flamenco⁴⁰¹.

Progressivement, les artistes sont amenés à se spécialiser mais une certaine pluralité demeure au sein de la programmation théâtrale, lorsque se produisent ensemble des artistes variés, comme au Teatro Romea, à Madrid en 1895, où deux chanteuses de styles différents interviennent le même soir :

Mademoiselle Alcocer est une actrice comique promise à un bel avenir, et bien que sa voix ne soit pas formée et qu'il soit impossible de la juger sur ce plan, elle se fit applaudir pour sa détermination et son attrait, par la clarté de son expression et par son habile manière de jouer le personnage principal du *Duo de La Africana*.

Mademoiselle Catalá est une espèce de María Montes. Elle n'a pas de voix mais elle est joyeuse comme les fêtes populaires, agitée comme les enfants, et elle cultive la note *flamenca*. Elle joue bien de la guitare et domine les tangos et les *peteneras*⁴⁰².

La première artiste citée est une chanteuse lyrique, censée pouvoir interpréter un répertoire d'opéra comique, un répertoire de *zarzuela* comme *El Dúo de La Africana* (1893), dernière œuvre de Manuel Fernández Caballero (1835-1906). La seconde, qui est comparée à une autre artiste désormais oubliée, est censée plaire à un autre type de public, car elle chante un répertoire

³⁹⁹ « Debut de la señorita Ontiveros », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 octobre 1889, p. 3.

⁴⁰⁰ B. G., « Eslava », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 mars 1896, p. 2.

⁴⁰¹ Il existe quelques cylindres et 78 tours de *cantes* flamencos avec accompagnement de piano mais ils sont minoritaires.

⁴⁰² « La señorita Alcocer es una actriz cómica de mucho porvenir, y no obstante no tener formada la voz y ser imposible juzgársela desde este punto de vista, se hizo aplaudir por intencionada y graciosa, por su limpia manera de decir y por su hábil manera de presentar á la protagonista de El duo de la Africana. / La señorita Catalá es una especie de María Montes. No tiene voz, pero es alegre como las expansiones populares, bulliciosa como los chicos y cultiva la nota flamenca. Toca bien la guitarra y es maestra en tangos y peteneras. », El A. P., « Teatro Romea », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 septembre 1895, p. 2.

flamenco, composé de tangos et de *peteneras*, qu'elle accompagne elle-même à la guitare. Elles se produisent pourtant ensemble, pendant le même concert. Du point de vue du répertoire, ces exemples montrent qu'un certain nombre de femmes interprètent du flamenco à la guitare, dans la mesure où elles accompagnent leurs propres chants⁴⁰³. Elles sont d'ailleurs plus perçues comme chanteuses que comme guitaristes. Les deux dernières artistes mentionnées, M^{lles} Alocer et Catalá[#], sont considérées comme de piètres chanteuses, ainsi que le précise le journaliste de *La Correspondencia de España*. En réalité, elles sont appréciées pour d'autres qualités, comme le prouve le commentaire qui suit, au sujet de M^{lle} Catalá : « Elle danse avec une élégance et une prestance séduisantes »⁴⁰⁴. Serge Salaün a montré que les *cupletistas* sont en effet souvent beaucoup plus admirées pour leurs attraits physiques que pour leurs qualités artistiques, notamment parce qu'elles bénéficient d'une formation musicale minimale⁴⁰⁵. Or la guitare ne permet pas de mettre en valeur la beauté de ces artistes, car elles en jouent assises. C'est d'ailleurs pour cela que les femmes artistes réussissent mieux à l'époque en tant que danseuses qu'en qualité de chanteuses et *a fortiori* de guitaristes. La guitare n'est utilisée que comme moyen de mettre en valeur la voix. Néanmoins, grâce à son importance dans le flamenco, elle permet que ce répertoire hybride soit interprété par ces artistes féminines.

Cette hybridité du répertoire explique aussi qu'au début, très peu d'articles dans la presse analysent des spectacles entièrement flamencos. Le flamenco imprègne les concerts par petites touches, en raison du processus de « flamenquisation » : on reconnaît donc sa présence grâce à des allusions ou à quelques mentions du vocabulaire spécifique à ce genre esthétique.

Par ses qualités rythmiques, harmoniques et mélodiques, son coût peu onéreux, sa facilité de transport, sa simplicité, et sa popularité, la guitare fait rapidement partie intégrante du spectacle. Son utilisation populaire et domestique est complétée par un usage plus diversifié, sur les bases d'un répertoire minoritaire et de grande qualité, qu'il soit classique ou flamenco. À partir de cette époque, on peut sans doute parler d'une « double réalité de la guitare comme instrument populaire de masse, et en même temps prosélyte de l'art »⁴⁰⁶. C'est-à-dire que la guitare continue de se présenter comme un instrument populaire, par son répertoire et son succès – que nous étudions au

⁴⁰³ On trouve des descriptions de cet ordre dans la presse jusqu'en 1922 : le flamenco avec accompagnement de guitare est intégré dans la programmation de chanteuses au répertoire varié. Ainsi, par exemple Teresita España joue de la guitare les 21 juillet et 15 septembre 1922 dans un répertoire dit de variétés auquel est intégré du flamenco. [Anonyme], « Teresita España », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 juillet 1922, p. 4. [Anonyme], « Teresita España », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 septembre 1922, p. 4.

⁴⁰⁴ « Baila con distinción y gallardía seductoras. », El A. P., « Teatro Romea », *La Correspondencia...*, op. cit.

⁴⁰⁵ Serge Salaün, « Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo », in *Les Spectacles en Espagne : 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 191-210.

⁴⁰⁶ « realidad dúplice de la guitarra como instrumento popular-masivo y artístico proselitista a un mismo tiempo », « Guitarra », *Diccionario de la música española...*, op. cit., p. 106.

chapitre 5. De plus, s'ajoute un phénomène nouveau, de complexification et de diversification du répertoire et des techniques de jeu. Ce processus, constant à partir de la fin du XIX^e siècle, est un enrichissement pour l'instrument. Dès lors, la période est marquée par la renaissance d'une guitare classique savante, et le développement d'une guitare flamenca aux racines populaires, mais elle aussi de plus en plus élaborée.

1.4. Conclusion : deux guitares de plus en plus « savantes » ?

Le renouveau évoqué s'opère de façon parallèle dans les deux cas et il est manifeste dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, à travers un ensemble de phénomènes.

Elles sont d'abord comparables en ce qui concerne la concomitance de l'évolution de leur facture. De manière simultanée, deux instruments différents naissent entre les mains des luthiers, quoique ce ne soit pas pour les mêmes motifs. L'amélioration et la spécialisation de la facture des guitares se produit grâce à une collaboration entre guitaristes et luthiers. Au milieu du XIX^e siècle, la principale limite de la guitare était son faible volume. Les interprètes puis les luthiers prennent conscience de la nécessité d'améliorer l'instrument jusqu'à ce qu'Antonio de Torres (1817-1892) mette au point les normes définitives de l'instrument dans les années 1860⁴⁰⁷. Cette amélioration substantielle de la guitare se produit au terme d'une évolution de plus d'un siècle en Andalousie : « Et le résultat est la guitare moderne, aussi bien classique que flamenca »⁴⁰⁸. En effet, si les guitares classique et flamenca diffèrent d'un point de vue organologique à certains égards, leur développement est simultané.

Les améliorations de la facture conduisent à une différenciation des deux guitares quant à leurs dimensions et aux matériaux employés, pour des raisons développées ci-après, dans l'étude de chacune d'elles. Guitares classique et flamenca évoluent ainsi de façon concomitante, mais avec des divergences de plus en plus marquées. On peut donc parler de spécialisation des deux guitares même si l'influence de la guitare populaire demeure. Une certaine hybridité des répertoires

⁴⁰⁷ Guy Chapalain, *La Guitare et son répertoire au XIX^e siècle, 1850-1920 : novations et permanence*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2000, vol. III, p. 358.

⁴⁰⁸ « Y el resultado es la guitarra moderna, tanto la clásica como la flamenca », José Luis Romanillos, « Guitarra », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, p. 351.

classique et flamenco persiste en effet, et certains guitaristes réussissent à conserver des répertoires et des techniques de jeu mixtes, comme Rafael Marín.

De ces transformations découle une autre caractéristique commune aux guitares classique et flamenca, par opposition à la guitare populaire. Les différences organologiques ont pour origine et pour effet des techniques de jeu différentes. Les guitaristes classiques et les *tocaors* flamencos développent une technique spécifique, selon des modalités d'enseignement et de transmission distinctes. L'amélioration de la facture permet un perfectionnement digital qui conduit, dans les deux cas, aux débuts de la virtuosité.

Aussi certains critiques mélomanes commencent-ils à reconnaître ouvertement la difficulté de l'instrument auparavant considéré comme facile. Par exemple, des comptes-rendus de concerts de guitaristes classiques soulignent cette technique ardue. Un certain David González est désigné le 27 avril 1889 comme l'interprète d'un « si difficile instrument »⁴⁰⁹. L'entrefilet qui évoque la veillée littéraire et musicale au cours de laquelle il joue permet d'identifier un guitariste classique : David González est présenté comme un concertiste raffiné (« *el distinguido concertista* »), habitant Paris, haut lieu culturel où des artistes renommés choisissent de résider ; il joue devant le cercle restreint d'un public choisi, devant une certaine élite, puisqu'il s'agit d'une réception privée. Enfin, lors de cette soirée, d'autres instruments classiques interviennent, tels que la harpe et le piano.

De même, Antonio Machado y Álvarez souligne la difficulté interprétative du flamenco : « À l'exception des *cantaors* et des amateurs, que nous appellerions *dilettanti* s'il s'agissait d'opéras, le peuple ne connaît pas ces *coplas* ; il ne sait pas les chanter [...] »⁴¹⁰. Il existe aux yeux du flamencologue une méconnaissance du genre qui est en partie due à sa complexité, ce qui explique, pour lui, que le flamenco soit un art réservé à une élite restreinte. En raison de cette difficulté technique, la guitare flamenca peut, à sa façon, être considérée comme un instrument savant, de même que la guitare classique.

Les progrès conjugués de la sonorité des instruments, de leur technique et de leur répertoire conduisent à la fin du XIX^e siècle à une spécialisation des artistes et à leur professionnalisation croissante dans les deux domaines, classique et flamenco. En ce qui concerne le flamenco, Eusebio Rioja signale qu'après une première étape, au milieu du XIX^e siècle, où les *tocaors* sont aussi chanteurs, ils se spécialisent, donnant naissance à une catégorie de guitaristes professionnels. L'instrument était d'abord un loisir, tant qu'il n'était joué que dans les cercles familiaux des Gitans.

⁴⁰⁹ « tan difícil instrumento », [Anonyme], « Concierto íntimo de David González », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 avril 1889, p. 2.

⁴¹⁰ « El pueblo, a excepción de los cantadores y aficionados, a que llamaríamos dilettanti si se tratara de óperas, desconoce estas coplas ; no sabe cantarlas [...] », Antonio Machado y Álvarez (éd.), *Cantes flamencos, op. cit.*, p. 74.

Dans les années 1860, cependant, avec le début du succès des *cafés cantantes*, les premiers professionnels se font connaître comme professeurs⁴¹¹. La rémunération lors des spectacles demeure aléatoire mais la guitare devient peu à peu une source de revenus. La fin du siècle correspond au passage à une nouvelle ère : les guitares classique et flamenca accèdent à un nouveau statut. Elles ne sont plus seulement pratiquées comme une activité de détente, mais comme une activité professionnelle pour laquelle une rémunération est recherchée et attendue.

Toutes ces raisons organologiques, techniques, économiques et sociales révèlent que la guitare flamenca comporte des aspects savants, même si elle est très influencée par le répertoire populaire andalou. Aussi, dans cette dialectique entre musique savante et populaire, Antonio Machado y Álvarez montre que le flamenco doit être analysé de façon nuancée, car il est « le moins populaire de tous les [genres] populaires »⁴¹². Aussi par la suite, nous employons le vocable « guitare classique » pour qualifier la guitare soliste dite « *de concierto* », ou « *por lo fino* », au détriment de l'expression « guitare savante » qui peut de plus en plus s'appliquer aussi à la guitare flamenca, dès la fin du XIX^e siècle, et ne permet pas de les différencier. De même, nous privilégions l'expression « guitare flamenca » pour évoquer cette dernière, quoique la formule « *guitarra andaluza* » soit parfois utilisée pour la désigner dans les sources espagnoles, comme le rappelle José Luis Romanillos⁴¹³. Cette dernière expression est due à l'influence qu'exerce le folklore andalou sur le répertoire flamenco. Cependant, la guitare populaire subit aussi cette influence, même si elle fait l'objet de nombreux déplacements géographiques, comme cela a été exposé au chapitre 1.

Après avoir mis en lumière les points communs entre les guitares classique et flamenca, nous pouvons à présent analyser leur évolution respective.

⁴¹¹ Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca volumen I: lo clásico*, op. cit., p. 23-24.

⁴¹² « el menos popular de todos los llamados populares », Antonio Machado y Álvarez (éd.), *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, Madrid [Sevilla], Ed. Cultura Hispánica, 1975 [1881], p. 74.

⁴¹³ José Luis Romanillos, « Guitarra », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., p. 353.

2. Renouveau de la guitare classique

2.1. Facture moderne

Dans le domaine de la musique savante, la facture de la guitare est modernisée, grâce à une étroite relation entre artistes et luthiers qui conduit Antonio de Torres à donner à la guitare la forme qu'on lui connaît aujourd'hui. Le processus de rénovation de la guitare classique dans la deuxième moitié du XIX^e siècle en Andalousie s'explique par l'évolution de l'instrument et de ses usages au cours des siècles précédents.

La guitare naquit en Espagne au XVI^e siècle, de la fusion entre la *vihuela de mano* espagnole, et la « guitare latine », ou *guitarra*. Son ancrage en Espagne est donc antérieur à celui des autres pays d'Europe, où son usage s'étendit rapidement par la suite. Elle connut une autre grande évolution grâce aux recherches de Vicente Espinel (1550-1624), lui aussi espagnol, comme nous l'avons vu au chapitre 1, qui fixa définitivement la façon de l'accorder. Elle possédait alors cinq cordes doubles. Au XVII^e siècle, les auteurs de traités et de manuels pour guitare lui donnèrent une remarquable impulsion et elle fut introduite dans la haute société et les familles royales : elle devint à la mode dans les familles fortunées⁴¹⁴. Grâce à son caractère intime et chaleureux, elle en vint à détrôner la *vihuela* et le luth, jusqu'alors prépondérants en Europe. Cependant, pour améliorer son expressivité et augmenter sa tessiture, des transformations de l'instrument s'avéraient nécessaires, ce qui entraîna l'adjonction d'une sixième corde, plus grave, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Cette innovation est de nouveau due à un Espagnol, Fray Miguel García surnommé *Padre Basilio*^{#415}.

Dans l'ensemble de l'Europe, l'instrument traversa une brève faveur aristocratique à la fin du XVIII^e siècle : il concurrença le clavier dans les palais royaux et les demeures de la noblesse⁴¹⁶. Ceci est attesté par le grand nombre de méthodes publiées à cette époque. Elles répondaient surtout à la demande d'un public amateur qui passait d'un apprentissage oral à l'acquisition de techniques expliquées par écrit⁴¹⁷. Dès la fin du XVIII^e siècle, la guitare classique fut introduite dans des

⁴¹⁴ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, op. cit., p. 10-14.

⁴¹⁵ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia...*, op. cit., p. 30.

⁴¹⁶ « Guitarra », in *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 758-765.

⁴¹⁷ Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca volumen I: lo clásico*, op. cit., p. 16.

concerts de musique de chambre, et il lui arriva même de figurer comme soliste aux côtés du violon et du pianoforte, à moins qu'elle ne jouât en duo avec une autre guitare.

Puis, dans la majeure partie de l'Europe, le déclin de l'instrument commença au XIX^e siècle, son usage étant relégué aux classes les plus populaires, notamment en raison de la concurrence du piano, instrument à la tessiture plus étendue, plus sonore et capable d'effectuer davantage de nuances. Le piano devint le moyen privilégié d'accompagner les voix et les instruments monodiques. Il peut être considéré comme l'« instrument roi » du XIX^e siècle⁴¹⁸.

Toutefois, l'Espagne fit exception et ne fut pas atteinte par ce déclin de la guitare en Europe. Au début du siècle, deux guitaristes espagnols de renommée internationale, refusant que la guitare fût ainsi déconsidérée, tentèrent d'en faire un véritable instrument de concert : Fernando Sor[#] (1778-1839), la plus grande figure guitaristique de l'époque, et Dionisio Aguado[#] (1784-1849) entreprirent de la faire reconnaître à l'étranger. Par leurs nouveaux manuels et méthodes, ils impulsèrent lentement la modernisation de l'instrument, qui bénéficia de nouvelles heures de gloire à Londres, Paris et Vienne, grands centres européens du renouveau guitaristique⁴¹⁹. La renaissance de la guitare fut donc amorcée par des Espagnols, mais elle commença par avoir lieu, paradoxalement, en dehors de la péninsule ibérique.

L'instrument connut ainsi une certaine résurgence, mais il souffrait d'un son étouffé ; son volume était trop limité. Aussi ces instrumentistes incitèrent-ils les luthiers à améliorer les possibilités techniques de l'instrument. Selon le luthier madrilène Angel Benito Aguado, la guitare moderne inventée par Antonio de Torres dans les années 1860 vit le jour grâce aux liens qu'entretenait ce luthier d'Almeria avec la Casa Campo y Castro de Madrid, qui avait hérité des guitares de Dionisio Aguado⁴²⁰. Antonio de Torres donna à la guitare la forme et les dimensions qu'on lui connaît encore aujourd'hui. Il élargit le renfort intérieur de la table d'harmonie au niveau des éclisses et agrandit la caisse de résonance afin d'obtenir une nouvelle sonorité⁴²¹. Il choisit des bois ayant servi à confectionner des meubles très anciens : pour les éclisses et le fond, il privilégia le cyprès ; le manche est désormais en cèdre, bois particulièrement tendre. La touche* en ébène, épaisse et large, possède des clefs en bois, ou des chevilles* mécaniques, plus faciles à accorder⁴²².

La table d'harmonie, souvent en sapin, comporte une large ouïe*, décorée par une simple rosace, avec un minimum d'incrustations et de bordures. À l'intérieur, l'insertion autour de l'ouïe d'un

⁴¹⁸ Sabine Bérard, *Musique, langage vivant*, Paris, Zurfluh, 1990, vol. 2, p. 281.

⁴¹⁹ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, op. cit., p. 16.

⁴²⁰ Notes d'un entretien avec le luthier madrilène Ángel Benito Aguado, le 6 mars 2010.

⁴²¹ Cristina Bordas Ibañez, *Instruments de musique espagnols du XVI^e au XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée à Bruxelles, 17 octobre-18 décembre 1985, Bruxelles, Générale de banque, 1985, p. 168.

⁴²² José Luis Romanillos, « Guitarra », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., p. 351.

abat-voix* appelé *tornavoz* améliore aussi la résonance. Cette amélioration daterait de 1856⁴²³. Le luthier réalisa un travail inédit sur le barrage en éventail, à l'intérieur de la caisse, et noua sur le chevalet des cordes de soixante-cinq centimètres, ce qui permit d'augmenter le volume sonore⁴²⁴. La réputation et la conservation des guitares d'Antonio de Torres révèlent leur indéniable supériorité par rapport à ce qui existait auparavant⁴²⁵. En très peu de temps, la guitare à caisse étroite, au son dur, faible et serré, est remplacée par celle de Torres, à la sonorité large, souple, douce et puissante. Selon l'écrivain et critique Paulino Masip (1899-1963), Antonio de Torres rompit avec la tradition, en dotant l'instrument de nuances insoupçonnées, et donna naissance à la nouvelle guitare de concert⁴²⁶. Ses modèles sont immédiatement suivis par la quasi-totalité des maîtres de la profession, d'abord en Andalousie, puis à Madrid, dans le reste de l'Espagne et dans le monde entier⁴²⁷. Antonio de Torres apparaît donc comme une figure essentielle dans le processus de renaissance de la guitare, qui s'avérait d'autant plus essentiel et nécessaire face au succès du piano et au corrélatif déclin de la guitare en Europe⁴²⁸.

Cette évolution de la facture incite à penser que la guitare fait l'objet d'un véritable intérêt de la part de professionnels de l'instrument – facteurs et interprètes –, à partir d'un lieu précis, Almeria, l'Andalousie, Madrid, ce qui serait propice à une amélioration du répertoire⁴²⁹.

2.2. Francisco Tárrega, virtuose

Cette évolution organologique est reflétée dans les sources factuelles qui évoquent le renouveau de la guitare classique à partir de la fin du XIX^e siècle : des critiques de concerts analysent les manifestations musicales et montrent l'étonnement manifesté par le public, jusqu'à la fin des

⁴²³ *Ibidem*, p. 352.

⁴²⁴ Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 391-393.

⁴²⁵ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, *op. cit.*, p. 18.

⁴²⁶ Paulino Masip, « Guitarra, guitarreros y guitarristas », in *Estampa*, Madrid, 1 janvier 1929, p. 31. Écrivain espagnol (La Granadella, Lleida, 1899-Choluta (México), 1963), Paulino Masip publie en 1917 son unique recueil de poèmes, *Líricos remansos*. Il crée des œuvres théâtrales dans les années précédant la Guerre civile et dirige *La Voz* et *La Vanguardia* pendant la Guerre civile. En 1939, il s'exile à México, où il écrit des scénarii, des contes, des nouvelles et des pièces de théâtre. Rosa Navarro Durán, « Masip, Paulino », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 331.

⁴²⁷ Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 391.

⁴²⁸ José Luis Romanillos, « Guitarra », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, p. 352.

⁴²⁹ Ce soin apporté à l'instrument contraste avec les pratiques populaires étudiées au chapitre 1, qui révèlent par une utilisation quotidienne de l'instrument comme objet de divertissement rudimentaire, sans raffinement, qui ne suscite pas l'intérêt profond des journalistes qui l'évoquent, mais plutôt celui des peintres, dessinateurs et photographes, qui en perçoivent davantage l'intérêt plastique.

années 1910, devant le niveau d'excellence atteint par l'instrument. Au début du XX^e siècle, cette qualité de la guitare est progressivement perçue comme normale.

Cette renaissance est stimulée par des artistes chevronnés qui sont portés aux nues dans quantité d'articles très argumentés, le plus fréquemment cité étant le virtuose Francisco Tárrega⁴³⁰. Celui-ci naît à Villarreal, en 1852. Le biographe Domingo Prat signale qu'il est d'abord attiré par le jeu d'un aveugle, Manuel González connu sous le nom de *El ciego de la Marina*, réputé être le meilleur guitariste de la région de Valence : le garçon de onze ans commence alors à recevoir son enseignement. Plus tard, ayant écouté Julián Arcas en concert, il cherche à étudier auprès de lui et se rend pour cela à Barcelone mais ne parvient pas à ses fins, sans doute en raison des fréquentes tournées du concertiste à l'étranger. Sans ressources financières, Francisco Tárrega doit la poursuite de ses études à l'aide que lui offre le comte de Parsent. Guitariste aguerri, il retourne alors à Valence où il approfondit ses études et donne des concerts qui contribuent à sa renommée. À la mort du comte de Parsent, Francisco Tárrega est contraint de donner des cours de guitare pour vivre⁴³¹. Ces premiers éléments biographiques suscitent plusieurs réflexions : la première d'ordre géographique : le guitariste qui sera considéré comme responsable de la réhabilitation de la guitare est d'origine valencienne et c'est à Barcelone qu'il se rend d'abord pour se former. Ces indispensables déplacements révèlent que l'Andalousie et Madrid ne sont pas des lieux obligés dans un premier temps. La seconde réflexion est d'ordre économique et social : le guitariste part d'un apprentissage populaire, auprès d'un aveugle célèbre localement, dans sa région d'origine. Francisco Tárrega provient lui-même d'une famille sans ressources, et ses difficultés financières, constantes pendant toute sa vie, le maintiennent dans une catégorie sociale proche des classes populaires.

Une nouvelle opportunité de progresser en obtenant une véritable formation lui est ensuite offerte grâce au soutien de l'un de ses admirateurs, Antonio Conesa, riche commerçant qui lui permet de partir à Madrid en 1874, où il prend des cours de solfège à l'École Nationale de Musique – l'actuel Conservatoire. Il y apprend le piano et l'harmonie et obtient en 1875 le premier prix au concours d'enseignement du solfège. Il finit toutefois par choisir entre le piano et la guitare, et se

⁴³⁰ L'aspect de la virtuosité, développé ci-après, renvoie à un phénomène complexe, comme le rappelle Javier Suárez-Pajares : il comprend des aspects sociaux et psychologiques en lien avec la perception, qui sont difficiles à évaluer, et des aspects techniques quantifiables mais sujets à différentes évaluations en fonction de l'évolution technique de l'instrument. En effet, ce qui est virtuose au milieu ou à la fin du XIX^e siècle peut ne plus l'être quelques décennies plus tard. Et même si c'était encore le cas, il est probable que la virtuosité soit perçue différemment par le public, de sorte qu'elle perdrait une des caractéristiques essentielles de la prouesse virtuose : celle d'être éblouissante pour l'auditoire. Javier Suárez-Pajares, « Los virtuosismos de la guitarra española : del alhambriismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo », in Louis Jambou (éd.), *La Musique entre France et Espagne : interactions stylistiques (1870-1939)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, p. 231.

⁴³¹ Domingo Prat, « Tárrega Eixea, Francisco », in *Diccionario de guitarristas, op. cit.*, p. 311-319.

consacre totalement à cette dernière, en raison du succès qu'il obtient avec l'instrument à cordes pincées. Il semble que les premiers articles de presse élogieux à son égard apparaissent dans la presse barcelonaise en 1878, suite à des concerts qu'il donne dans la capitale catalane : « M. Tárrega est le premier guitariste d'Espagne, et, s'agissant de guitare, c'est comme si l'on disait "le premier guitariste du système planétaire" »⁴³². En 1880, après une veillée littéraire et musicale à Madrid, il reçoit des éloges similaires : « Tárrega est le Sarasate de la guitare, nous n'avons pas entendu, et il n'est pas possible d'entendre mieux sur un tel instrument »⁴³³. Dans la presse barcelonaise et madrilène, on constate l'usage d'une même rhétorique hyperbolique avec, dans le premier cas, la formulation explicite d'un orgueil national : le meilleur guitariste d'Espagne est aussi nécessairement le meilleur de tous. Dans les deux extraits, les formules superlatives, que l'on retrouve dans de nombreux articles de l'époque, indiquent la fierté des rédacteurs qui érigent le guitariste en modèle universel, un « classique ». Tárrega est comparé au violoniste virtuose internationalement célèbre *Pablo Sarasate* (1844-1909)⁴³⁴, ce qui est une manière de revendiquer la noblesse, l'universalité et les potentialités techniques de la guitare. En effet, à une époque où la virtuosité ne cesse d'être recherchée, le succès d'un instrument comme le violon n'est pas démenti, par opposition à celui de la guitare, dans la majorité de l'Europe⁴³⁵. La comparaison vise donc à redorer l'image de la guitare, en prenant appui sur le caractère exemplaire de Tárrega.

1880 est précisément l'année où Tárrega commence à voyager à l'étranger où il recueille de grands succès, à commencer par Paris puis Londres. Il effectue aussi des tournées dans la péninsule ibérique à partir de Barcelone. Francisco Tárrega est reconnu à la fois comme un immense concertiste, un très bon transcritteur – le premier à avoir autant augmenté le répertoire pour guitare –, et un excellent compositeur, à l'origine d'un vrai répertoire pour guitare soliste virtuose, qu'il commence toujours par jouer avant de le mettre par écrit. Cependant, en dépit de son grand succès, Tárrega connaît de permanentes difficultés financières qui le condamnent à une vie itinérante et le rapprochent, malgré son talent, des pauvres artistes errants⁴³⁶.

⁴³² « Lo Sr. Tárrega es lo primer guitarrista d'Espanya, que, tractanse de guitarra, es lo mateix que si diguesim "lo primer guitarrista del sistema planetari". », *La campana de Gracia*, année IX, n°485, 17 novembre 1878, cité in *Ibidem*, p. 313.

⁴³³ « Tárrega es el Sarasate de la guitarra, no hemos oído, ni es posible oír cosa mejor en semejante instrumento. », *Ibidem*, p. 314.

⁴³⁴ Enfant prodige, le violoniste Martín (alias Pablo) Sarasate (Pampelune, 1844-Biarritz, 1908) étudie à Madrid et Paris où il obtient en 1867 le premier prix de violon. Il parcourt triomphalement l'Europe et l'Amérique, en exécutant des pièces d'une extrême complexité technique. Son jeu se caractérise par la pureté de son style, sa souplesse et son aisance dans les traits difficiles. Il est l'auteur de nombreuses compositions comme *Jota Aragonesa*, *El Zapateado*, *Las danzas españolas*, etc. Le Musée Sarasate a été créé grâce aux cadeaux qu'il avait reçus de personnalités célèbres et qu'il avait offerts à sa ville natale. Juan Regla Campistol, « Sarasate de Navascués, Pablo », in *1000 biografías abreviadas*, [s.l.], Editorial de Gassó Hermanos, 1960, p. 253.

⁴³⁵ « Especialidad y virtuosismo », in José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 655.

⁴³⁶ Domingo Prat, « Tárrega Eixea, Francisco », *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 316-319.

Des éloges lui sont consacrés le 30 mars 1883 pour un concert qu'il donne au Círculo de Bellas Artes de Madrid dans un article rédigé dans *La Ilustración Española y Americana* par José Fernández Bremón. Bien qu'il ne soit pas le seul à intervenir lors de ce concert organisé par le Directeur du Conservatoire, Emilio Arrieta⁴³⁷ (1823-1894), Francisco Tárrega est l'objet principal de l'article dithyrambique consacré à cet événement :

Messieurs Incenga, Monasterio et Zabalza présentèrent de remarquables élèves : le jeune Bordas, violoniste; le jeune Larrea, pour son habileté à jouer sur le magnifique piano Érard [...].

Un grand musicien et guitariste, M. Tárrega, qui réside habituellement à Paris, fit véritablement étalage de son habileté sur l'instrument national, et de ses connaissances musicales⁴³⁸.

Alors que le reste du concert est donné par des élèves de l'École de Musique et de Déclamation, Francisco Tárrega est le seul concertiste invité, d'où les précisions que le journaliste apporte à son sujet. Il met l'accent sur sa virtuosité et sur sa maîtrise de l'instrument, considérée comme exceptionnelle. Ouvrant des voies inédites, Francisco Tárrega apporte en effet un souffle nouveau à la technique digitale de la guitare.

La génération précédente de guitaristes avait certes bénéficié de l'élan donné par Fernando Sor et Dionisio Aguado qui avaient donné naissance au « classicisme de la guitare »⁴³⁹, en inaugurant le début d'un renouveau technique dans la première moitié du siècle. Ils avaient adapté à la guitare à six cordes les techniques de jeu de la guitare « classique » en l'égrenant, comme l'aristocratique *vihuela* (guitare *punteada**) ou en la grattant (*rasgueada**), technique propre à la guitare populaire⁴⁴⁰. De plus, Sor et Aguado avaient ajouté à ces deux procédés le *portamento** et le vibrato*, jusque-là caractéristiques des instruments à archet. Néanmoins, en jouant sans ongles, avec la pulpe des doigts, Francisco Tárrega ressuscite une polémique obsolète, qui avait été

⁴³⁷ Directeur du Conservatoire de Madrid et compositeur, Emilio Arrieta y Corera (Puente de la Reina (Navarre), 1823-Madrid 1894) effectue ses études musicales à Madrid puis en Italie. Il est notamment l'auteur de 49 *zarzuelas*. En 1857, il est nommé professeur de composition du Conservatoire. Il reçoit la Grande Croix d'Isabelle La Catholique, est membre de la Academia de Bellas Artes de San Fernando et président de la Sociedad de Conciertos. A. Miró Bachs, « Emilio Arrieta y Corera », in *Cien músicos célebres españoles*, Barcelona, Ave, 1955, p. 60-61.

⁴³⁸ « Los Sres. Incenga, Monasterio y Zabalza presentaron alumnos notables : el niño Bordas, como violinista; el joven Larrea, por su habilidad en el magnífico piano Erard [...]. / Un gran músico y guitarrista, el Sr. Tárrega, que reside en París habitualmente, hizo verdadero alarde de su destreza en el instrumento nacional y de sus conocimientos musicales. », José Fernández Bremón, « Último concierto del Círculo de Bellas Artes », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*

⁴³⁹ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁴⁰ Gaspar Sanz (1640-1710) avait réalisé la même fusion entre techniques savante et populaire sur la guitare baroque.

soulevée par Fernando Sor et Dionisio Aguado⁴⁴¹. Il unifie les techniques de jeu et la posture. La guitare est posée sur la jambe gauche, et surélevée grâce à l'usage d'un repose-pied, ce qui donne à l'interprète davantage de stabilité⁴⁴².

Moins d'un mois plus tard, le 22 avril 1883, dans la même revue illustrée, Eusebio Martínez de Velasco consacre au guitariste originaire de Villarreal un article entier intitulé : « Francisco Tárrega y Eixea, guitariste et compositeur espagnol »⁴⁴³. L'artiste s'y voit attribuer le mérite d'avoir ramené la guitare à un rang duquel elle n'aurait jamais dû déchoir. L'instrument est jugé délaissé en raison de la pratique populaire dont il fait généralement l'objet mais, entre les mains du virtuose, il retrouve enfin sa noblesse perdue. Francisco Tárrega inaugure en effet le développement de la guitare soliste et contribue à la faire accéder au statut d'instrument de concert. Mais son action ne se limite pas à l'interprétation puisqu'il invente des pièces adaptées à l'instrument et parvient à accroître sa virtuosité.

2.3. Accroissement du répertoire

Par rapport aux guitares populaire et flamenca, une des spécificités de la guitare classique réside dans l'existence d'un répertoire sous forme de partitions, qui fixent clairement certaines exigences correspondant à différents paramètres des œuvres composées tels que la tonalité, le rythme, le tempo, l'agogique*, ou encore les nuances. La consignation par écrit de ces indications facilite l'interprétation, la préservation et la transmission de ces œuvres, et permet une plus grande fidélité aux souhaits du compositeur. Le premier « âge d'or » du répertoire classique de la guitare remonte au premier concerto moderne pour l'instrument, composé en 1808 par l'Italien Mauro Giuliani (1781-1829)⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Dans la position de base, les cordes sont pincées avec les doigts de la main droite, selon deux techniques, le buté* et le tiré*. L'arpège consiste à pincer régulièrement des cordes les unes après les autres. Pour cela, la plupart des musiciens utilisent des ongles longs, taillés et polis. En modifiant la façon d'attaquer les cordes, il est possible de produire une vaste palette de sons, doux ou claquants.

⁴⁴² Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, op. cit., p. 18.

⁴⁴³ Eusebio Martínez de Velasco et Martín Rico, « D. Francisco Tárrega y Eixea, guitarrista y compositor español », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 avril 1883, Abelardo de Carlos, p. 3.

⁴⁴⁴ Richard Chapman, *Enciclopedia de la guitarra...*, op. cit., p. 18. Compositeur, guitariste et chanteur italien, Mauro Giuliani (Bisceglie, 1871-Naples, 1829) exerce d'abord une activité de concertiste à Vienne (1806-1818). Il rentre en Italie en 1819 et obtient le titre de virtuose de chambre de l'Archiduchesse Marie-Louise de Parme. Parmi ses compositions nombreuses et variées, on peut retenir quatre concertos pour guitare et orchestre (op. 30, 36, 70 et 129). « Giuliani, Mauro », in *L'enciclopedia della Musica*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1995, p. 82.

Toutefois, pendant la majeure partie du XIX^e siècle, les grandes pièces solistes faisaient globalement défaut pour la guitare. Elle servait souvent de simple interlude, ce qui se produit encore en 1899, comme cela est rapporté dans un article de *La Correspondencia de España* daté du 7 mai⁴⁴⁵ : elle joue en duo avec la *bandurria* au théâtre madrilène Martín, entre le deuxième et le troisième acte de *La Pasionaria* (1883), drame de Leopoldo Cano y Masas (1834-1944)⁴⁴⁶. Cet intermède est constitué par le prélude de la zarzuela *El anillo de hierro* (1878), composée par Pedro Miguel Marqués (1843-1918). Il ne s'agit ni d'un morceau soliste, ni d'un mouvement virtuose, ni d'une pièce d'envergure pour la guitare. Celle-ci n'intervient pas dans un concert qui lui est spécialement dédié et ne se fait d'ailleurs entendre que de façon très ponctuelle.

De plus, au long du XIX^e siècle, la guitare classique *por lo fino* était fréquemment jouée par des jeunes femmes cultivées, comme cela se produit encore au Centro Gallego en octobre 1894, lors d'une soirée littéraire et musicale : « Les demoiselles Arribas[#] exécutèrent plusieurs compositions à la guitare et à la *bandurria*, démontrant leur talents artistiques exceptionnels, de même que Mademoiselle Acevedo (Carmen), une pianiste remarquable »⁴⁴⁷. Les deux artistes citées ne jouent pas en tant que professionnelles dans le contexte d'un concert rémunéré. Au contraire, il s'agit d'une occasion informelle, lors d'une veillée intime à laquelle assistent des familles galiciennes, quoique celles-ci soient nombreuses, selon ce qui apparaît dans l'entrefilet anonyme. Le répertoire n'est pas précisé. On peut simplement repérer que la guitare et la *bandurria* sont mentionnées ensemble – même s'il est possible qu'elles jouent alternativement, puisque rien n'est précisé. Ceci laisse supposer qu'elles interprètent un répertoire fortement lié à des thèmes populaires, qui n'a encore rien de novateur. De fait, jouer de la musique classique fait partie des critères de bonne éducation, la femme ayant pour rôle au XIX^e siècle de briller en société. Le répertoire habituel des salons reste donc vivace au tournant du siècle.

La forme instrumentale la plus répandue pour la guitare devient alors la fantaisie sur des thèmes d'opéras célèbres. Ainsi, une certaine Mlle Bounichon[#] intervient au sein de l'Association des Professeurs et amateurs de musique (*Asociación de Profesores y aficionados* a la música*), le 8 février 1886 pour interpréter des variations sur *El Carnaval de Venecia* de Cano[#] et *Mi patria*,

⁴⁴⁵ [Anonyme], « Martín », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 mai 1899, p. 2.

⁴⁴⁶ Général, académicien, poète et auteur dramatique, Leopoldo Cano y Masas (Valladolid, 1844-Madrid, 1934) participe à la campagne de Catalogne sous les ordres du Général Martínez Campos. Il devient célèbre pour ses travaux de mathématicien et sa production littéraire, essentiellement dramaturgique. Juan Arencibia de Torres, « Cano y Masas, Leopoldo », in *Diccionario biográfico de literatos, científicos y artistas militares españoles*, Madrid, E. y P. Libros Antiguos, 2001, p. 421.

⁴⁴⁷ « Las señoritas Arribas ejecutaron varias composiciones en guitarra y bandurria, demostrando sus excepcionales talentos artísticos, lo mismo que la señorita Acevedo (Carmen), una pianista notable. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 octobre 1894, p. 3.

fantaisie sur des airs espagnols⁴⁴⁸. Cette dénomination de « fantaisie » inclut aussi bien des pièces techniquement simples que des œuvres très élaborées. Les compositeurs y déploient leur potentiel créatif et technique, afin de donner naissance à des œuvres virtuoses. L'interprète joue en soliste, certes, mais ces pièces ne font pas partie du renouveau de la guitare.

En outre, en cette fin de XIX^e siècle, sont encore souvent jouées des transcriptions, comme cela apparaît dans un article du 23 avril 1885 : Madame Glech[#] accompagne à la guitare Madame Relter dans la *Sérénade* de Charles Gounod (1818-1893), mélodie sur un poème de Victor Hugo initialement composée pour voix et piano. Dans sa version pour voix et guitare, elle est chantée au deuxième acte de la comédie de Beaumarchais *Le Mariage de Figaro* (1778) au théâtre madrilène La Comedia⁴⁴⁹. Le répertoire de la guitare « classique » est encore essentiellement composé de transcriptions, qui sont aussi bien jouées par des hommes que par des femmes.

Toutefois, en parallèle, le renouvellement du répertoire se produit dans deux directions : d'une part, les transcriptions se multiplient et se diversifient et, d'autre part, les guitaristes entreprennent de créer un répertoire spécifique pour leur instrument. Cette amplification du répertoire est impulsée par Francisco Tárrega. Elle est manifeste dans les programmes de concerts qu'il donne, par exemple au Círculo de la Unión Mercantil de Barcelone, le 13 juillet 1889⁴⁵⁰ :

Première Partie :

Mélodie des <i>Vêpres Siciliennes</i>	Verdi
Miscellanées de <i>Marina</i>	Arrieta
<i>Fantasia Española</i>	Tárrega
Aria de basse, <i>La Sonámbula</i> : M. Planas. Piano : M. Giménez.....	Bellini
<i>Romance sans paroles</i>	Mendelssohn
<i>Marche funèbre</i> par M. Tárrega.....	Thalberg
<i>Les Noces de Figaro</i> : Mlle Mata. Piano : M. Goula (fils).....	Mozart

⁴⁴⁸ [Anonyme], « Correo de teatros », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 février 1886, p. 2. [Anonyme], « Concierto de la asociación de Profesores y aficionados a la música », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 février 1886, p. 3.

⁴⁴⁹ « En el segundo acto cantó muy bien la señora Relter la serenata de Gounod, acompañándola á la guitarra la Sra. Glech. », [Anonyme], « “El matrimonio de Figaro” en la Comedia », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 avril 1885, p. 3.

⁴⁵⁰ Domingo Prat, « Tárrega Eixea, Francisco », *Diccionario de guitarristas, op. cit.*, p. 319.

Deuxième Partie :

<i>Aria de Don Carlo</i> : M. Planas. Piano : M. Giménez.....	Verdi
<i>Gran trémolo</i> , par M. Tárrega.....	Gottschalk
Variations sur <i>Le Carnaval de Venise</i>	Tárrega
<i>La Tradita</i> , mélodie dramatique : Mlle Mata. Piano : M. Goula (fils).....	Goula (père)
<i>Estudio de concierto</i>	Tárrega
<i>Aires nacionales españolas</i>	Tárrega

Ce programme contient en partie des transcriptions, comme l'arrangement d'une mélodie tirée de l'opéra des *Vêpres siciliennes* (1855) de Giuseppe Verdi (1813-1901). De même, Tárrega transcrit des pièces de *Marina* (1871), *zarzuela* d'Emilio Arrieta⁴⁵¹. D'autres arrangements d'œuvres pour piano font partie de ce programme, comme le *Trémolo* (1869) de Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), une des *Romances sans paroles* de Félix Mendelssohn (1809-1847), ou encore la *Marche funèbre* (1845) de Sigismund Thalberg (1812-1871). En effet, le répertoire s'accroît en premier lieu grâce aux arrangements d'œuvres pianistiques de virtuoses contemporains, en particulier les pianistes franco-belges Émile Prudent (1817-1863), Henri Rosellen (1811-1876) et Sigismond Thalberg. Ces nouvelles transcriptions contribuent fortement au développement de la technique guitaristique qui atteint alors des sommets inégalés⁴⁵². Nombre d'arrangements sont réalisés par Francisco Tárrega lui-même, qui transcrit aussi des chefs-d'œuvre de compositeurs baroques comme Jean-Sébastien Bach (1685-1750), ou romantiques comme Frédéric Chopin (1810-1849), dont l'œuvre est quasi exclusivement pianistique. Il transcrit enfin des pièces de ses contemporains espagnols, Isaac Albéniz⁴⁵³ et Enrique Granados⁴⁵⁴. En réalisant de telles transcriptions, Francisco Tárrega augmente un répertoire encore très limité à son époque⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ La *zarzuela Marina* est transformée en opéra en 1887.

⁴⁵² « Guitarra », *Diccionario de la música española...*, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁵³ Isaac Albéniz naît à Camprodón (Gérome) en 1860 et meurt à Cambo (Pyrénées françaises) en 1909. Enfant prodige, il se forme de façon autodidacte et donne des concerts dès l'âge de quatre ans. À six ans, il est envoyé à Paris pour étudier le piano mais l'enfant, trop indiscipliné, n'est pas accepté au Conservatoire. Avec sa sœur, il parcourt le Nord de l'Espagne en tant que concertiste. Il entre au Conservatoire de Madrid à huit ans et donne alors des concerts dans toute l'Espagne. Il se produit en Amérique à douze ans. De retour à Madrid en 1875, il est protégé par le comte de Morphy, secrétaire particulier d'Alphonse XII, et obtient une pension pour étudier au Conservatoire de Bruxelles. En 1880, il commence une carrière de pianiste virtuose – il réside à Barcelone, puis à Madrid entre 1885 et 1889. En 1886, il compose la *Suite española* pour piano (*Granada, Cataluña, Sevilla, Cádiz, Asturias, Aragón, Castilla et Cuba*). Il s'établit à Paris en 1892. Il est admiré pour ses qualités de pianiste et de compositeur : sa facilité à écrire ainsi que son style méridional, plein de couleur, de vivacité, de clarté et d'élégance, attirent les éditeurs. Il compose sa suite *Iberia*, dont le premier des quatre cahiers est publié en 1906 : son pays natal est évoqué à travers la distance géographique. Une place préférentielle mais non exclusive y est accordée au caractère andalou (*Evocación, El puerto, El Corpus de*

En outre, il crée le premier répertoire spécifique pour guitare. Le programme ci-dessus spécifie qu'il interprète trois de ses compositions – *Fantasia española*, *Aires nacionales españoles* et *Estudio de concierto* – mais Francisco Tárrega est l'auteur d'une production beaucoup plus vaste⁴⁵⁶. D'un point de vue esthétique, à l'exception des œuvres à finalité didactique, sa musique s'inscrit dans le cadre de la musique de salon de la fin du XIX^e siècle : elle se caractérise par un goût prononcé pour les pièces brèves et une certaine virtuosité⁴⁵⁷. En particulier, *Capricho Árabe* (1888) et *Recuerdos de La Alhambra* (1897) sont considérées pendant un temps comme l'expression la plus aboutie de la virtuosité guitaristique⁴⁵⁸.

Francisco Tárrega est donc le principal initiateur du renouveau de ce répertoire. Toutefois, il semble accorder peu d'importance à ses compositions, et ne les écrit souvent qu'après les avoir jouées plusieurs fois. Elles sont éditées tardivement dans la vie de l'artiste, à partir de 1902⁴⁵⁹. Selon Domingo Prat, en 1889, au moment du concert dont nous avons donné le programme, Francisco Tárrega n'a pas conscience du rôle qu'il est en train de jouer dans l'élévation de la littérature guitaristique et ne perçoit ni la nouvelle fonction de la guitare, ni sa transformation, sous ses doigts, en véritable instrument de concert : ceci est perceptible à travers l'agencement des œuvres, dans un programme apparemment dépourvu de fil directeur⁴⁶⁰.

En dépit de ce manque de conscience de son rôle novateur, Francisco Tárrega est rapidement reconnu sans conteste comme un classique. Une douzaine d'années après sa mort seulement, ses

Sevilla, Triana, Almería, Rondeña, El Albaicín, El Polo, Lavapiés, Málaga, Jerez et Eritaña). José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 794-796.

⁴⁵⁴ Premier prix de piano à 15 ans à l'académie fondée par le pianiste barcelonais Juan Bautista Pujol, Enrique Granados, né à Lérida (Catalogne) en 1867, étudie l'harmonie avec Felipe Pedrell. Dans ses programmes de concerts, il inclut ses œuvres de jeunesse, empreintes de romantisme et d'évocations de l'Espagne, telles que *Danzas españolas*, écrites vers 1890. Il interrompt sa carrière de concertiste entre 1891 et 1895. En 1898, il crée à Madrid son chef d'œuvre lyrique, l'opéra *María del Carmen*. Résidant à Barcelone, il fonde l'académie Granados en 1901. Il se rend à Paris en 1905 : il partage alors son activité professorale à Barcelone avec des concerts. Il compose de brefs opéras, prépare des œuvres pianistiques comme *Goyescas* et des œuvres vocales comme *Tonadillas*. L'opéra *Goyescas* est accepté à l'Opéra de Paris mais la Grande Guerre empêche sa création. Il est créé avec succès à New York, avant la mort subite de l'auteur, qui se produit lors de son retour en Europe, en 1916. *Ibidem*, p. 797-799.

⁴⁵⁵ Richard Chapman, *ibid*, p. 18.

⁴⁵⁶ On peut citer par exemple *Capricho Árabe*, *Danza Mora*, *Sueño*, *Recuerdos de la Alhambra*, *Gavota María*, *Pavana*, *Minuetto*, *Mazurca*, *Mazurca Marieta*, *Mazurca Adelita*, *Mazurca Sueño*, *Jota Aragonesa*, *Lágrima*, *Endecha*, *Oremus*, *La Alborada*, *La Mariposa*, *Estudio en forma de Minuetto*, *Gran Vals*, *Isabel Vals*, *Las dos hermanitas*, *Vals*, *Danza Odalisca*, *Polca Rosita*, ou encore *El Columpio*. Francisco Tárrega est aussi l'auteur de plusieurs Préludes. Domingo Prat, « Tárrega Eixea, Francisco », *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 315.

⁴⁵⁷ Ramón García Avellano, *ibid*, p. 182.

⁴⁵⁸ Javier Suárez-Pajares, « Los virtuosismos de la guitarra española : del alhambrismo de Tárrega al neocasticismo de Rodrigo », *La musique entre France et Espagne...*, op. cit., p. 237.

⁴⁵⁹ Ramón García Avellano, « Tárrega Eixea, Francisco », in *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, [Madrid], Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 10, p. 182.

⁴⁶⁰ Domingo Prat, « Tárrega Eixea, Francisco », *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 318.

œuvres entrent par exemple dans la collection de la *Biblioteca Musical Circulante*⁴⁶¹ : les responsables s'enorgueillissent d'avoir reçu de la Maison Éditoriale Orfeo-Tracio la collection de ses œuvres complètes, comme l'indique un article de *La Correspondencia de España* daté du 13 décembre 1922⁴⁶².

Toutefois, Tárrega n'est pas le seul artisan de ce renouvellement, qui est perceptible dans les programmes de concerts d'autres guitaristes après lui, comme le Catalan Miguel Llobet. Celui-ci joue dans la capitale espagnole à La Comedia en 1902, comme le rapporte Cristóbal De Castro (1874-1953) dans l'article « Fruit du temps : Llobet et sa guitare » publié dans *La Correspondencia de España* le 3 décembre :

Et l'étonnement augmenta encore lorsqu'on vit que dans le programme du concert figuraient les noms de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, de Beethoven, d'Albéniz, de Sors... Comment les grands patriarches de la musique et les poètes modernes de la mélodie allaient-ils descendre de l'immortelle évidence de leur célébrité à la grossière trivialité des *falcetas* [sic] de tavernes ?
[...] Llobet interpréta merveilleusement le programme musical raffiné.
Entre les mains de ce jeune artiste, délicat et poète, raffiné et rêveur, la guitare s'aristocratise et s'anoblit⁴⁶³.

Lors de ce concert, l'artiste barcelonais joue des œuvres de compositeurs classiques au sens restreint comme au sens large, puisqu'il alterne des transcriptions de pièces des classiques viennois (Haydn, Mozart, Beethoven), du compositeur romantique Felix Mendelssohn ou même de son contemporain Isaac Albéniz, avec des pièces du guitariste Fernando Sor. On perçoit la hiérarchie qui prévaut dans l'esprit des auditeurs⁴⁶⁴ : si elle est capable d'interpréter des œuvres d'un tel raffinement, qui sont devenues des classiques, la guitare peut être socialement réévaluée. Or en

⁴⁶¹ Fondée en 1919 sur une proposition de l'Académicien, musicologue et critique Víctor Espinós Moltó (1871-1948), la Biblioteca Musical Circulante est un centre créé en vue de la diffusion et du développement de la culture musicale. Elle revêt dès sa fondation un caractère de service public ouvert à tous. « Historia », in *Biblioteca musical Víctor Espinós*, site Internet de la ville de Madrid : < <http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Cultura-y-Ocio/Biblioteca-Musical-Victor-Espinós?vgnextfmt=default&vgnextoid=2bdac435a6b5b010VgnVCM100000d90ca8c0RCRD&vgnextchannel=0c369e242ab26010VgnVCM100000dc0ca8c0RCRD&idCapitulo=4913186> >, consulté le 28 juin 2014.

⁴⁶² [Anonyme], « La biblioteca musical circulante », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 décembre 1922, p. 1.

⁴⁶³ « Y subió de punto la extrañeza viendo que en el programa del concierto figuraban los nombres de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, de Beethoven, de Albéniz, de Sors... Los grandes patriarcas de la música y los modernos poetas de la melodía, ¿cómo iban á descender desde el inmortal seguro de su fama á la tabernaria ordinariéz de las falcetas [sic] ? // [...] Llobet interpretó á las mil maravillas el refinado programa musical. // La guitarra en manos de este artista joven, delicado y poeta, fino y soñador, se aristocratiza y se ennoblece. », Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 décembre 1902, p. 1.

⁴⁶⁴ La réception du public est étudiée plus précisément en troisième partie. Cet article est analysé en détail dans cette perspective au chapitre 7.

1902, elle manifeste de cette façon des qualités encore insoupçonnées, comme l'indique Cristóbal de Castro⁴⁶⁵. La personnification de la guitare, qui contribue à la rehausser, est renforcée par la métaphore aristocratique. Le renouvellement du répertoire s'avère donc capital dans le processus de considération sociale de la guitare. De plus, comme Francisco Tárrega dont il est le disciple au conservatoire municipal de Barcelone, Miguel Llobet enrichit la production guitaristique de ses propres compositions, en particulier des gloses de mélodies catalanes traditionnelles telles que *El Testament d'Amèlia* et *L'Hereu Riera*, datées de 1900⁴⁶⁶.

Tárrega et Llobet ne sont pas les seuls guitaristes à jouer un rôle dans ce processus de renouvellement du répertoire. Jaime Bosch publie par exemple en 1892, sous le nom de Jacques Bosch, *Dix mélodies pour guitare et chant* avec des textes en français de Georges Montière, enregistrées par A. Beutiot et éditées par l'imprimeur Delanchy⁴⁶⁷.

Une partie de ce nouveau répertoire est mentionné dans la presse d'information générale, comme dans la notice nécrologique consacrée au guitariste et compositeur Antonio Cano[#] (1811-1897), le 22 octobre 1897 dans *La Correspondencia de España*. Celle-ci revient sur une partie de la cinquantaine d'œuvres dont il est l'auteur⁴⁶⁸ : il est rappelé que ses travaux comptent plusieurs fantaisies sur des thèmes d'opéras comme *Faust* (1859) de Gounod, *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti ou encore *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Antonio Cano est aussi l'auteur de deux collections de compositions originales pour guitare. De plus, il est mentionné qu'en 1894, l'éditeur Zozaya publie sa méthode intitulée *Método abreviado de guitarra*, sachant qu'il avait déjà publié une première méthode en 1850⁴⁶⁹. Dans sa carrière, Antonio Cano a donc lui aussi alterné entre transcriptions d'airs d'opéras étrangers, ouvrages didactiques et compositions personnelles spécifiques pour guitare.

Dans la deuxième décennie du XX^e siècle, des guitaristes à la fois compositeurs et interprètes suscitent même l'intérêt de journaux spécialisés tels que *El Sol* : Daniel Fortea[#] (vers 1878-1953) est par exemple présenté par Adolfo Salazar (1890-1958)⁴⁷⁰ le 27 avril 1919 comme un des artistes

⁴⁶⁵ Poète et journaliste espagnol, Cristóbal de Castro est né à Iznájar (Cordoue) en 1880 et meurt à Madrid en 1953. Il se consacre avec succès à la littérature après des études de droit et de médecine. Il est rédacteur de nombreux journaux madrilènes comme *La Época*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *El Gráfico*, *Diario Universal*, *España Nueva*, *El Liberal* et *El Heraldo de Madrid*. Il fonde et préside la Asociación de Publicistas españoles y americanos. Il est l'auteur de poèmes, de romans et de pièces de théâtre. « Castro (Cristóbal de) », in *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 [1911], XII, p. 380.

⁴⁶⁶ « Llobet, Miguel », in *Diccionario de música clásica Salvat*, España, Salvat, 2000, p. 362.

⁴⁶⁷ Celsa Alonso, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1998, p. 338.

⁴⁶⁸ [Anonyme], « El guitarrista Cano », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 octobre 1897, p. 1.

⁴⁶⁹ Domingo Prat, « Cano Curriela, Antonio », in *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 74-75.

⁴⁷⁰ Hommes de lettres et critique musical espagnol, Adolfo Salazar (Madrid, 1890-México, 1958) étudie la musique avec Manuel de Falla et Bartolomé Pérez Casas. Il collabore à d'importants journaux comme *El Sol*. Il est fondateur et secrétaire de la Sociedad Nacional de Música et vice-président de la Section Musique de l'Ateneo de Madrid en 1918. Critique renommé en Espagne, il publie notamment *Música y Musicos de hoy* (1928) et *Sinfonía y ballet* (1929). Adolfo

espagnols ayant effectué la « renaissance de cet art »⁴⁷¹. Celui-ci y contribue en effet de plusieurs manières. Dans cet article de 1919, le musicologue insiste sur le nombre et la qualité de ses compositions. Il déplore néanmoins le fait que Daniel Fortea continue à effectuer des transcriptions, comme tant d'autres guitaristes, et fait en revanche l'éloge de ses œuvres spécifiques pour guitare, dont l'instrument a grand besoin⁴⁷². En plus de ses compositions, Daniel Fortea fonde *La Biblioteca Fortea* en 1911, qui recueille et publie de nombreuses œuvres, essentiellement pour guitare, mais aussi pour d'autres instruments⁴⁷³. Fortea développe aussi une intense activité didactique, qui le conduit à éditer en 1921 une méthode pour guitare⁴⁷⁴.

En outre, Daniel Fortea est un interprète de grande qualité, qui participe de cette manière à la diffusion du répertoire spécifique pour guitare. Lors de ce concert d'avril 1919, il joue des pièces de Sor et de Tárrega, que le musicologue définit comme « un classique ancien et un classique récent »⁴⁷⁵. Daniel Fortea les place même dans la partie centrale de son concert. Il se revendique en effet de l'« école de Tárrega », un concept que Domingo Prat conteste, en invoquant le fait que Fortea, en grande partie autodidacte, s'est essentiellement formé grâce aux méthodes de Sor ou d'Aguado⁴⁷⁶.

Cette polémique, de même que cette revendication de relever d'une « école » de Tárrega révèle l'importance et l'empreinte que ce dernier a laissées. De fait, la place centrale que Daniel Fortea lui octroie dans ce concert d'avril 1919 est significative de son rôle essentiel dans le renouveau de la guitare. Adolfo Salazar, qui utilise dans cet article une formule oxymorique pour qualifier Tárrega de « classique récent », considère qu'il marque l'aboutissement d'une deuxième phase, commencée avec Fernando Sor au début du XIX^e siècle, dans le processus « irréversible » de transformation de la guitare en instrument de concert⁴⁷⁷.

Néanmoins, les œuvres de Tárrega demeurent bien plus célèbres que celles de ses contemporains, aujourd'hui oubliés pour la plupart : ainsi, le 11 novembre 1910, un compte-rendu

Salazar émigre au Mexique en 1939 où il exerce en tant que chercheur au Colegio de México. Il est aussi Professeur d'Histoire de la Musique au Conservatorio Nacional de Música de la même ville et critique musical de la revue *Novedades*. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Salazar, Adolfo », in *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, p. 157. Simón Tapia Colman, « Salazar, Adolfo », in *Música y músicos en México*, México, Panorama, 1991, p. 13.

⁴⁷¹ « renacimiento de este arte », Ad. S., « Recital de guitarra », in *El Sol*, Madrid, 27 avril 1919, p. 5.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ Elle donne aussi naissance à un bulletin, de 1911 à 1956, intitulé *Publicación mensual de música*, Site Internet de la Bibliothèque Fortea, consulté le 2 mai 2013, « <http://bibliotecafortea.com/Inicio.html> ».

⁴⁷⁴ Daniel Fortea, *Método de guitarra. Libro primero. Curso primero*, Madrid, Biblioteca Fortea, 1921, 32 p. Une deuxième édition date de 1930.

⁴⁷⁵ « un clásico añejo y un clásico reciente », Ad. S., « Recital de guitarra », *El Sol*, *op. cit.*, p. 5.

⁴⁷⁶ Domingo Prat, « Fortea Guimera, Daniel », in *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁷⁷ La première étape correspond aux compositions de J. S. Bach pour luth. Leopoldo Neri de Caso, « La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar », in María Nagore Ferrer, Leticia Sánchez de Andrés, Elena Torres (éds.), *Música y cultura en la Edad de Plata: 1915-1939*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, p. 298 et 312.

de concert précise qu'un certain Arturo Santos[#] vient de jouer des pièces de Tárrega, de Toboso[#] (1857 ?-1902) et de Floret[#], deux compositeurs moins connus⁴⁷⁸. Arturo Santos est lui-même mentionné à plusieurs reprises dans la presse de l'époque⁴⁷⁹ mais nous n'avons pas réussi à obtenir plus de détails sur son parcours.

Deux autres raisons semblent expliquer cette prédominance de Tárrega par rapport à ses contemporains. D'une part, en dehors des formes musicales où la guitare est accompagnatrice, les œuvres de ces guitaristes ont finalement été peu conservées en raison de leurs difficultés et de leurs exigences techniques trop éloignées de l'école dite « classique », par exemple des trémolos effectués au pouce, pendant que les autres doigts jouent un chant harmonisé ou des trémolos d'accords. D'autre part, Tárrega est le seul guitariste de son époque dont Andrés Segovia jouera les œuvres sans relâche. Or, l'histoire de la guitare ne peut aujourd'hui être lue qu'à travers l'importance de ce dernier qui, par son succès mondial, a marqué des générations de guitaristes et leur répertoire au long du XX^e siècle⁴⁸⁰.

2.4. Andrés Segovia et la guitare moderne

Les exemples précédemment cités révèlent que le renouveau de la guitare classique passe par des personnalités précises : elle est une guitare d'élite qui diffère en cela de la guitare populaire, jouée par des musiciens anonymes.

On pourrait ainsi considérer que deux générations de guitaristes se succèdent dans la période étudiée ici. La première, immédiatement postérieure à Tárrega, est composée de guitaristes nés dans les années 1860-1870, comme Antonio Jiménez Manjón[#] (1866-1919), José Nogués (1875-1930), Hilarión Leloup (1876-1939) et Miguel Llobet (1878-1938). La seconde est formée de guitaristes nés dans les années 1880-1890, comme Daniel Fortea (1882-1953), Quintín Esquembre[#] (1885-1953), Emilio Pujol (1886-1980), Domingo Prat[#] (1886-1944), Andrés Segovia (1893-1987), Regino Sáinz de la Maza[#] (1896-1981) et Josefina Robledo (1897-1972)⁴⁸¹.

⁴⁷⁸ [Anonyme], « Debuts », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 novembre 1910, p. 4.

⁴⁷⁹ [Anonyme], « Varias noticias », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 décembre 1908, p. 6. [Anonyme], « Debuts », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 novembre 1910, p. 6.

⁴⁸⁰ « Guitarra », *Diccionario de la música española...*, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁸¹ Leopoldo Neri de Caso, « La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar », *Música y cultura...*, *op. cit.*, p. 298.

Parmi eux, le virtuose Andrés Segovia domine l'actualité musicale guitaristique dès les premières décennies du XX^e siècle pour trois raisons principales : son obsession à faire de la guitare un art savant ; le soin qu'il accorde à mettre en valeur la spécificité de l'instrument ; et enfin, son effort constant pour doter la guitare d'un véritable répertoire.

2.4.1. Pour un art noble

Aussi étonnant que cela puisse paraître, l'éloge qui avait été prodigué à Francisco Tárrega, notamment dans *La Ilustración Española y Americana*, le 22 avril 1883⁴⁸² est adressé à plusieurs reprises à Andrés Segovia par le musicologue Rogelio Villar, aussi bien dans la même revue illustrée le 15 mars 1917⁴⁸³ – c'est-à-dire vingt-quatre ans plus tard –, que dans la revue illustrée *Voluntad*, à destination du lectorat féminin de la haute société, le 1^{er} février 1920 :

Andrés Segovia, qui acquiert progressivement une notoriété et une réputation digne de son talent, a réalisé le miracle, grâce à ses persévérants efforts et à son art exquis, qu'on prenne au sérieux notre instrument national [...].

La sensibilité de l'artiste grenadin, épuré par une solide culture esthétique, non seulement musicale mais aussi littéraire et philosophique, est la meilleure garantie du sérieux de son art, qu'il exerce comme un apôtre et avec le désir extrêmement noble d'élever le jeu de la guitare à un niveau artistique duquel elle n'aurait jamais dû déchoir [...]⁴⁸⁴.

Ces deux articles de Rogelio Villar sont intégralement consacrés à Andrés Segovia, en 1917 comme en 1920, alors que ni *La Ilustración Española y Americana* ni *Voluntad* ne sont des revues exclusivement musicales. Ceci révèle l'intérêt qu'Andrés Segovia éveille chez les critiques comme chez le public⁴⁸⁵. Le renouveau consisterait ainsi à anoblir l'instrument, à en faire un instrument sérieux comme le montre ici Rogelio Villar. Il n'est pas anodin que dans des revues destinées à un

⁴⁸² Eusebio Martínez de Velasco et Martín Rico, « D. Francisco Tárrega y Eixea, guitarrista y compositor español », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁸³ Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁸⁴ « Andrés Segovia, que va adquiriendo una notoriedad y una fama digna de su talento, ha realizado el milagro, gracias a sus perseverantes esfuerzos y a su exquisito arte, de que se tome en serio nuestro instrumento nacional [...]. La sensibilidad del guitarrista granadino, depurada por una cultura estética sólida, no sólo musical sino literaria y filosófica, es la mejor garantía de la seriedad de su arte, que ejerce como un apóstolado y con el fervor altísimo de elevar el arte de tocar la guitarra a un nivel artístico del que no debió descender. », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *Voluntad*, *op. cit.*

⁴⁸⁵ La question de la réception d'Andrés Segovia comme "vedette" moderne est analysée au chapitre 7.

public bourgeois et aristocrate, l'éloge adressé à Segovia repose sur une référence permanente à une hiérarchie artistique, qui n'est pas déconnectée de questions sociales.

En effet, la guitare est généralement perçue comme un instrument populaire, en lien avec la pratique rudimentaire que nous avons décrite au chapitre 1. Par rapport à d'autres instruments, comme le piano par exemple, elle possède, de fait, un faible volume sonore, qui ne semble pas la prédisposer à une grande virtuosité, ainsi que le souligne Rogelio Villar : « D'un instrument qui semble pourvu de faibles ressources artistiques, il [Andrés Segovia] tire un grand parti, en l'anoblissant par son tempérament [...] »⁴⁸⁶.

Le point de départ, dont Andrés Segovia parvient à s'éloigner est la pauvreté, l'humilité et la simplicité habituelle du jeu guitaristique, liées aux limitations de l'instrument. Dans son autobiographie, Andrés Segovia estime qu'en dépit des efforts de ses prédécesseurs – il nomme Sor, Tárrega et Llobet – la guitare se trouve, au début du XX^e siècle, au moment où il la découvre, dans un état stationnaire⁴⁸⁷. Son premier souvenir en rapport avec la guitare est par exemple lié à la venue dans son village d'un joueur de flamenco ambulant, qui faisait « plus de bruit que de musique »⁴⁸⁸. Pour Rogelio Villar, cette guitare populaire, celle qu'on entend le plus fréquemment, à laquelle on est le plus habitué, est la norme à cette époque : elle joue « de vulgaires accords grattés et *falsetas** »⁴⁸⁹, avec une tendance qu'il critique : « elle [sert] actuellement à accompagner de grossières chansons flamencas »⁴⁹⁰. Cette accusation revêt une portée à la fois morale, sociale et esthétique⁴⁹¹, que partage pleinement Andrés Segovia, ainsi que cela apparaît lors de son discours d'entrée à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le 8 janvier 1978 : « Je trouvai la guitare captive du *flamenguisme*, en dépit de l'effort si remarquable pour la sauver réalisé par « Saint » Francisco Tárrega et je tâchai de la hisser jusqu'aux sphères les plus hautes de la vie musicale »⁴⁹². Autrement dit, le critique musical et l'artiste avancent le même argument : la guitare populaire n'est pas considérée comme de la musique, elle est plus désagréable à l'oreille

⁴⁸⁶ « De un instrumento, al parecer de escasos recursos artísticos, él saca un gran partido, ennobleciéndole con su temperamento [...] », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *Voluntad, op. cit.*, p. 18.

⁴⁸⁷ Andrés Segovia, *Andrés Segovia. An autobiography of the years 1893-1920*, trad. W. F. O'Brien, London, Marion Boyars, 1976, p. VIII.

⁴⁸⁸ « more noise than music burst from the strings », *Ibidem*, p. 3.

⁴⁸⁹ « vulgares rasgueos y falsetas », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹⁰ « actualmente [sirve] para acompañar ramplones canciones flamencas », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*

⁴⁹¹ Cette hiérarchie artistique revêt des enjeux sociaux, économiques et politiques que nous analysons dans les troisième, quatrième et cinquième parties.

⁴⁹² « Hallé la guitarra cautiva del flamenquismo, pese al nobilísimo esfuerzo por rescatarla hecho por “San” Francisco Tárrega y procuré alzarla hasta las esferas más altas de la vida musical. », Andrés Segovia, *La guitarra y yo. Discurso leído por el Excmo. Sr. Don Andrés Segovia Torres con motivo de su recepción pública el día 8 de enero de 1978 y contestación del Excmo. Sr. Don Federico Moreno Torroba*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978, p. 20.

qu'harmonieuse et mélodieuse. Elle est, de plus, imprégnée de « flamenco », comme on peut le voir à travers l'allusion* que fait Andrés Segovia au « joueur de flamenco » rencontré dans son enfance, et au flamenquisme⁴⁹³.

Toutefois, il ne faut pas se méprendre sur la perspective adoptée par Andrés Segovia : il connaît et sait savourer la beauté de la musique populaire ; en tant qu'andalou, il apprécie tout particulièrement le *cante jondo*, c'est-à-dire le flamenco dans sa pureté et dans son originalité. Il déclare aimer profondément le caractère populaire de la guitare, dans le sens où elle exprime à ses yeux l'âme du peuple espagnol, un peuple qui n'est lui-même pas dépourvu de noblesse⁴⁹⁴. En revanche, il rejette l'art commercialisé, hybride, artificiel. Sa participation au Premier Concours de Cante Jondo de Grenade en 1922⁴⁹⁵ atteste d'ailleurs son goût pour le flamenco mais il refusera toujours de jouer lui-même du flamenco, considérant que c'est un domaine tout à fait à part, et qu'il faut privilégier la spécialisation à un mélange des genres qui manquerait de qualité.

Partant de ce point de départ, Andrés Segovia s'assigne pour objectif de faire de la guitare un instrument noble, savant, élitiste, qui soit le plus possible différencié du « divertissement négligé de type folklorique »⁴⁹⁶. Pour atteindre ce but, il met en œuvre essentiellement deux moyens : réaliser des interprétations d'une très grande qualité et donner naissance à un nouveau répertoire.

2.4.2. L'instrument-orchestre

Si l'art d'Andrés Segovia est ainsi jugé du point de vue de sa noblesse, c'est en partie à cause de l'effet sonore qu'il produit : « cet instrument acquiert entre les mains de Segovia le port aristocratique, l'élégance raffinée, l'exaltation maximale d'un lyrisme épuré »⁴⁹⁷. Cet extrait d'un article de Ruy Pérez dans *La Ilustración Española y Americana*, le 30 mars 1917, montre que d'autres critiques partagent le point de vue de Rogelio Villar, et que la technique même de l'instrumentiste force l'admiration, selon un idéal de classicisme. En effet, à la différence de

⁴⁹³ Nous verrons en quatrième partie que cette mode du flamenco, comme art de vivre et genre esthétique, est préjudiciable à l'art flamenco lui-même.

⁴⁹⁴ Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida y obra*, Jaén, Universidad de Jaén, 2009, vol. 2, p. 881-887.

⁴⁹⁵ Ce concours est présenté dans la partie suivante de ce chapitre, consacrée à la guitare flamenca.

⁴⁹⁶ « separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico », Carlos Usillos, *Andrés Segovia*, Bilbao, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 109.

⁴⁹⁷ « Este instrumento adquiere en las manos de Segovia el porte aristocrático, la elegancia refinada, la exaltación máxima de un depurado lirismo. », Ruy Pérez, « El teatro en Europa y América », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mars 1917, Abelardo de Carlos, p. 12.

Francisco Tárrega qui est considéré à la fois comme un virtuose, un transcritteur et un compositeur de talent, Andrés Segovia est surtout apprécié pour ses talents d'interprète.

Il insiste lui-même sur l'importance du travail technique pour un guitariste, qui doit parfaitement maîtriser le solfège, l'harmonie et, bien sûr, son propre instrument, de manière à exécuter sans difficulté les passages les plus ardu⁴⁹⁸. Ces aspects techniques sont certes importants, mais dans la presse des années 1910 et du début des années 1920, sa musicalité et la sonorité de sa guitare sont encore plus soulignées. Enrique Estévez Ortega (1898-1936) évoque cet aspect lorsqu'il joue à Madrid, au Ritz, dans un article intitulé « Récital de Guitare », publié dans *La Correspondencia de España* le 30 mai 1915⁴⁹⁹ :

Andrés Segovia est parvenu à réaliser une étude de la sonorité de la guitare pour l'appliquer à l'interprétation des chefs-d'œuvre. Hier ce très remarquable artiste fit magnifiquement briller son art de guitariste dans un concert fort intéressant qu'il offrit au public madrilène du Ritz. Segovia n'utilise rien de plus que les six cordes du classique instrument, sans chercher d'autres sonorités en ajoutant des cordes que ni Sor ni Tárrega n'utilisèrent⁵⁰⁰.

Comme dans de nombreux articles consacrés à l'instrumentiste, Enrique Estévez Ortega insiste sur la qualité de la sonorité de la guitare. Le journaliste s'étonne qu'Andrés Segovia utilise le même instrument que ses prédécesseurs, sans modifier sa facture. Il le compare à Sor et Tárrega, alors que l'instrument a été amélioré entre ces deux guitaristes, donc Segovia ne joue pas sur le même instrument que celui sur lequel Fernando Sor avait pu jouer au début du XIX^e siècle. La série de superlatifs qu'utilise le journaliste pour évoquer la sonorité de Segovia vise à montrer son apport inédit, par comparaison avec ses prédécesseurs. Cette différence ne tient pas seulement au volume sonore. Certes, Andrés Segovia parvient à jouer dans de grandes salles comme La Comedia des œuvres que les guitaristes jouent généralement dans des salles beaucoup plus petites⁵⁰¹. Toutefois, selon Igor Stravinsky, cette différence ne tient pas tant à une différence de volume qu'à la capacité

⁴⁹⁸ Carlos Usillos, *Andrés Segovia, op. cit.*, p. 39.

⁴⁹⁹ Avocat et écrivain, Enrique Estévez Ortega, né à Madrid en 1898, est l'auteur de *El arte gallego* et d'autres œuvres de critique artistique. Il collabore à *La Ilustración Española y Americana*, *La Tribuna*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *Por Esos Mundos*, *Mundo Gráfico*, *Gráfica Semanal*, *ABC* et *El Noticiero Universal*. Il fonde *Juventud Española*, dirige *Metropolis* et *La Gaceta de Bellas Artes*. Il appartient à la Asociación de la Prensa de Madrid. Il sera assassiné en 1936. Antonio López de Zuazo Algar, « Estévez Ortega, Enrique », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, p. 38. Francisco Lanza Álvarez, « Estévez Ortega (Enrique) », in *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Galicia, 1953, p. 421.

⁵⁰⁰ « Andrés Segovia ha logrado hacer un estudio de la sonoridad de la guitarra para aplicarla a la interpretación de las obras maestras. Ayer hizo este notabilísimo artista espléndida gala de su arte como guitarrista en un concierto interesantísimo que ofreció al público madrileño en el Ritz. Segovia no utiliza más que las seis cuerdas del clásico instrumento, sin buscar otras sonoridades añadiendo nuevas cuerdas, que tampoco utilizaron Sor y Tárrega. », [Anonyme], « Recital de guitarra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 mai 1915, p. 6.

⁵⁰¹ Carlos Usillos, *Andrés Segovia, op. cit.*, p. 26. Nous analysons la question de la réception de la guitare par un large public en troisième partie.

d'Andrés Segovia à projeter le son au loin, y compris dans une nuance piano⁵⁰². Autrement dit, Andrés Segovia ne sature pas le son pour jouer fort ; au contraire, il met en évidence sa rondeur et sa souplesse.

Il utilise la diversité des timbres de la guitare, comme le met en évidence le père jésuite Nemesio Otaño⁵⁰³ dans une conférence à son sujet prononcée à Madrid en avril 1922. Il l'inscrit dans la filiation des rénovateurs de la guitare à différentes époques – le père Basilio, Sor, Aguado, Tárrega et Llobet mais précise qu'entre les mains de Segovia, l'instrument sonne différemment :

La guitare est un instrument complet, parfois supérieur à l'orchestre, parce que si ce dernier est plus riche en timbres, il lui arrive de manquer des délicates tonalités et des douces nuances qui, comme expression intime du sentiment individuel, peuvent naître de plus de cent notes enfermées dans les six cordes de l'instrument⁵⁰⁴.

Le père Otaño compare la guitare à un orchestre, alors qu'au XIX^e siècle, elle en était généralement exclue par les compositeurs, comme l'expliquait Hector Berlioz (1803-1869) dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843-1844)⁵⁰⁵. Selon le père jésuite, Andrés Segovia développe la musicalité, les nuances de timbre et la richesse d'expression de l'instrument en jouant sur une diversité d'émotions et de sentiments que la guitare peut évoquer et éveiller chez l'auditeur, grâce à son caractère intime.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 108.

⁵⁰³ Le père José María Nemesio Otaño y Aguino naît à Azcoitia (Guipúzcoa) en 1880 et meurt à Saint-Sébastien en 1956. Il entre dans la Compagnie de Jésus en 1896 et se consacre à la composition et à la musicologie. Il organise et dirige les Congrès de Musique Religieuse de Valladolid, Séville et Barcelone entre 1907 et 1912. Entre 1907 et 1922, il fonde et dirige la revue *Músic Sacra Hispana* avec laquelle il promeut une réforme de la musique sacrée en Espagne. Il fonde et dirige la Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas (Santander) de 1910 à 1919. Il voyage à l'étranger entre 1920 et 1922 et travaille pour le Círculo de San Ignacio et le Centro de Cultura Femenina qu'il fonde à Saint-Sébastien, de 1922 à 1931. Pendant plusieurs années, il se consacre à la recherche sur le folklore et parcourt pour cela diverses régions d'Espagne. Il est l'auteur de compositions dans tous les genres, en particulier dans le domaine religieux (musique vocale et pour orgue) et folklorique (chansons et chœurs). Nommé Directeur du Conservatoire de Madrid en 1940, il devient membre de la Academia de Bellas Artes, Conseiller du Consejo Superior de Educación et Président de la Junta Nacional de Música. « Otaño y Aguino (P. José María Nemesio) », in *Figuras de hoy: enciclopedia biográfica nacional ilustrada de las personalidades de la actualidad*, Madrid, Ciencia y cultura, 1950, p. 318.

⁵⁰⁴ « la guitarra es instrumento completo, superior a veces a la orquesta, que si es más rica en sonoridades, llega a carecer de las dulces tonalidades y los suaves matices que, como expresión íntima del sentimiento individual, pueden derivarse de más de cien sonidos encerrados en las seis cuerdas del instrumento. », [Anonyme], « El padre Otaño, Andrés Segovia y la guitarra », in *ABC*, Madrid, 29 avril 1922, p. 24.

⁵⁰⁵ Comme le fait remarquer Laurence Helleu, Berlioz fait partie des rares compositeurs à évoquer la guitare dans son traité d'orchestration. L'attention qu'il porte à cet instrument peut s'expliquer par le fait qu'il était lui-même guitariste et non pianiste, fait rare chez les compositeurs. Au milieu du XIX^e siècle, il considérait uniquement la guitare intéressante pour accompagner la voix. Tout en appréciant la douceur de son timbre, il déplorait son faible volume et estimait qu'elle perdait à être employée collectivement. À ses yeux, un ensemble de guitares produisait un effet presque ridicule. Hector Berlioz, « La guitare », in *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1844, p. 83-86. Laurence Helleu, « La guitare au XX^e siècle : instrument de pupitre », in *Instruments et musique instrumentale*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 130.

La richesse de l'orchestre tient aussi à l'ampleur de son ambitus, grâce à la variété des instruments, certains pouvant descendre très bas et d'autres atteindre des sommets dans l'aigu. La guitare est donc comparée à l'orchestre en lien avec ces deux aspects. D'abord, grâce à l'accordage des six cordes, elle peut effectuer une même note avec plusieurs timbres différents ; de plus, les améliorations de la facture permettent des changements de positions très rapides de la main gauche sur le manche, ce qui offre la possibilité d'exploiter une large tessiture avec virtuosité. Andrés Segovia compare, lui aussi, la guitare à un orchestre, parce qu'elle est « réellement polyphonique »⁵⁰⁶. Ce rapprochement entre la guitare et l'orchestre atteste qu'un certain idéal est atteint. En effet, le modèle en arrière-fond de ces appréciations est sans doute celui du piano tel que Franz Liszt (1811-1886) s'en servait, un instrument pouvant tout jouer⁵⁰⁷. D'autres journalistes comme Ruy Pérez en 1917, précisent ce que signifie pour eux cette amélioration de la sonorité :

Entre les mains du jeune Andrés Segovia, la guitare prend une valeur inestimable et inconcevable. Ce jeune homme fait de la guitare le plus mélodieux et le plus doux de tous les instruments de musique. Ses mains agiles, aux pulsations très délicates et raffinées qui produisent les tonalités les plus douces, possèdent une habileté surprenante pour la faire sonner soit comme des métaux brillants, soit comme des sons harmoniques suraigus, soit comme un minuscule xylophone⁵⁰⁸.

Ruy Pérez sous-entend qu'avant d'être un virtuose, capable de jouer des partitions complexes, le jeune artiste de vingt-quatre ans sait exploiter la richesse sonore de la guitare, par sa délicatesse et le jeu sur les timbres. Pour expliciter son idée, il la compare à des instruments variés, des vents aux percussions. Andrés Segovia établit un lien entre cette capacité de la guitare à être un orchestre à elle seule et la prédilection que les Espagnols lui accordent : « La guitare est l'instrument le plus individualiste qui existe, et c'est la raison pour laquelle le peuple espagnol, le plus individualiste de tous les peuples de la terre, a fait d'elle son instrument préféré »⁵⁰⁹. La question de la préférence du

⁵⁰⁶ Carlos Usillos, *Andrés Segovia, op. cit.*, p. 107.

⁵⁰⁷ « Plus fort que Scarlatti le prestigieux, plus agile que Paganini l'acrobate, le héros du clavier s'égalé à la voix formidable de l'ouragan et au grondement cosmique des tempêtes : il donne au piano les mille voix de la symphonie ; l'ivoire des touches, à son appel, surpasse l'orgue en puissance et l'orchestre innombrable en variété ; il est tour à tour harpe, trompette, violoncelle. », Vladimir Jankélévitch, *Liszt : rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998, p. 93.

⁵⁰⁸ « La guitarra adquiere en manos del joven Andrés Segovia, valores inapreciables e inconcebibles. Este muchacho hace de la guitarra el más melodioso y dulce de todos los instrumentos de música. Sus manos ágiles tienen finuras de pulsación delicadísimas que arrancan las más dulces tonalidades, habilidad asombrosa para hacerla sonar ora como brillantes metales, ora como ultraagudos sonidos armónicos, ora como un minúsculo xilofón. », Ruy Pérez, « El teatro en Europa y América », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰⁹ « La guitarra es el instrumento más individualista que existe, y ésta es la razón de que el pueblo español, el más individualista de todos los pueblos de la tierra, haya hecho de ella su instrumento preferido. », Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida...*, *op. cit.*, p. 881.

« peuple espagnol » pour la guitare est précisément l'objet de cette thèse et il ne semble pas qu'on puisse y répondre de façon aussi univoque que le fait Segovia⁵¹⁰. Toutefois, ce propos permet de mettre en valeur une qualité essentielle de la guitare selon l'artiste : sa capacité à former un tout cohérent et diversifié en même temps. Elle possède une individualité sonore qui lui permet d'offrir un accompagnement complet du chant et de la danse ; et sa plénitude sonore lui permet également de jouer en soliste et d'habiter tout l'espace, si elle est jouée avec talent.

2.4.3. Vers un nouveau répertoire

Enfin, l'élévation « aristocratique » de la guitare entre les mains de Segovia passe par un renouvellement du répertoire. À la différence de Francisco Tárrega à qui il voue pourtant une réelle vénération, Andrés Segovia joue fort peu ses propres compositions en public et, bien qu'il réalise des transcriptions dès le début de sa carrière, le processus d'élévation de la guitare doit à son avis passer par un autre biais⁵¹¹.

À l'époque que nous étudions, qui correspond au début de sa carrière, Andrés Segovia n'a encore pratiquement accès qu'à des transcriptions, et aux œuvres de Giuliani, Sor, Arcas, Tárrega et Llobet. Aussi les inclut-il souvent dans ses programmes. Le 30 mars 1917, Ruy Pérez signale que son dernier concert a été l'occasion de jouer des œuvres de Sor, de Tárrega, de Bach, de Schumann, de Mendelssohn, de Chopin, de Coste ; ainsi que *Granada* et *Cadiz* d'Albéniz, et *Danzas* de Granados⁵¹². Hormis les deux premiers artistes cités, qui sont des guitaristes, tous les autres ne se sont pas intéressés directement à la guitare.

C'est pourquoi, tout au long de sa carrière, Andrés Segovia poursuit sans relâche l'objectif de doter la guitare d'un répertoire qui ne soit pas composé par des guitaristes, et qui ne soit pas le fruit de transcriptions. Deux raisons le poussent à cela : il considère que pour élever la guitare à un niveau artistique, il faut d'une part, que les guitaristes se consacrent pleinement et uniquement à l'exécution publique d'œuvres composées par d'autres qu'eux, de manière à privilégier la qualité de l'interprétation et la diffusion à grande échelle du répertoire. D'autre part, il pense qu'un répertoire de qualité ne peut provenir que de compositeurs non guitaristes, c'est-à-dire des

⁵¹⁰ Les polémiques à ce sujet sont évoquées dans la troisième partie de ce travail.

⁵¹¹ Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida...*, *op. cit.*, p. 1026-1035.

⁵¹² Ruy Pérez, « El teatro en Europa y América », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 12.

compositeurs qui se consacrent également de façon privilégiée à leur tâche de composition⁵¹³. Il estime aussi que si les compositeurs non guitaristes s'intéressent à la guitare, elle acquerra enfin la considération qu'elle mérite. C'est pourquoi, dès 1919, il fait appel aux compositeurs en ce sens, ce qui engendre un renouvellement de ses programmes de concert dès le début des années 1920.

Le 6 décembre 1922, Adolfo Salazar fait état de ce changement lorsqu'il publie dans le journal *El Sol* le compte-rendu des concerts que viennent de donner à Madrid Andrés Segovia et Regino Sáinz de la Maza (1896-1981), un guitariste que le musicologue affectionne particulièrement :

M. Segovia prépara un programme avec une première partie de « classiques » de la dernière période de virtuosité guitaristique ; une autre partie entièrement consacrée aux classiques, ce que fit aussi Monsieur Sáinz de la Maza, et une troisième partie, composée exclusivement par des auteurs espagnols, principalement trois belles esquisses castillanes de Moreno Torroba – une réussite supplémentaire de ce musicien si distingué [...].

Il est aussi sympathique de voir que Segovia et Sáinz de la Maza ont inclus chacun dans leur récital l'*Hommage à Debussy* de Manuel de Falla. Ceci prouve, surtout, l'intérêt avec lequel ces artistes reçoivent la musique qui est écrite directement pour leur instrument [...]⁵¹⁴.

Les propos d'Adolfo Salazar permettent de comprendre que ce concert d'Andrés Segovia débute logiquement par des pièces de Tárrega et Llobet, même s'ils ne sont pas nommés : ils sont devenus les « classiques » de la dernière période de virtuosité guitaristique (« *clásicos* » del último periodo de virtuosidad guitarrística »). La deuxième partie du concert est tout aussi traditionnellement consacrée aux compositeurs dits « classiques » – il s'agit donc des transcriptions de leurs œuvres. La troisième partie est en revanche tout à fait nouvelle : elle se compose désormais de pièces composées pour guitare par des auteurs non guitaristes.

Federico Moreno Torroba (1891-1982)⁵¹⁵ est le premier compositeur à accéder à la demande d'Andrés Segovia. Selon Domingo Prat, il découvre la beauté de la guitare grâce au talent

⁵¹³ Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida...*, op. cit., p. 1035.

⁵¹⁴ « El Sr. Segovia formó un programa con una primera parte de "clásicos" del último período de virtuosidad guitarrística ; otra, dedicada casi enteramente a los clásicos, como también lo hizo el señor Sáinz de la Maza, y una tercera parte, compuesta exclusivamente por autores españoles, principalmente tres bellos bocetos castellanos de Moreno Torroba – un acierto más de este músico tan distinguido. [...] / Es asimismo simpático ver que, tanto Segovia como Sáinz de la Maza, han coincidido en incluir en sus recitales el "Homenaje a Debussy", de Manuel de Falla. Esto prueba, sobre todo, el interés con que esos artistas reciben la música que se escribe directamente para su instrumento [...]. », S., « La guitarra – Segovia y Sáinz de la Maza », in *El Sol*, Madrid, 6 décembre 1922, p. 4.

⁵¹⁵ Né à Madrid, Federico Moreno Torroba étudie au Conservatoire puis apprend la composition avec Conrado del Campo. Il écrit essentiellement des œuvres lyrico-théâtrales, avec une abondante production de zarzuelas. Grâce à Andrés Segovia, il compose également des œuvres pour guitare. Comme Esplá, Turina ou Falla, il s'inspire de rythmes et de formules de la danse et de la chanson populaire espagnole. Il devient Président de la Sociedad de Autores Líricos. « Moreno Torroba (Federico) », in *Figuras de hoy : enciclopedia biográfica nacional ilustrada de las personalidades de la actualidad*, Madrid, Ciencia y cultura, 1950, p. 215.

exceptionnel de ce dernier⁵¹⁶. Dans les premiers mois de l'années 1920, il écrit « Danza », une première pièce dédiée à l'artiste qui la lui a inspirée, dont le thème provient d'une danse castillane. Peu après, Federico Moreno Torroba compose d'autres pièces pour guitare qui forment la *Suite castellana*, créée dans sa totalité par Andrés Segovia le 20 mai 1922 à l'Alhambra Palace de Grenade⁵¹⁷.

Le deuxième compositeur qui accède au désir d'Andrés Segovia est Manuel de Falla⁵¹⁸. Celui-ci compose *Hommage à Debussy*, à la demande d'Henry Prunières, directeur de la *Revue Musicale* de Paris, qui demande à plusieurs compositeurs européens une brève page en hommage au compositeur français disparu en 1918⁵¹⁹. Manuel de Falla écrit alors son unique pièce pour guitare. Paradoxalement, et de façon tout à fait significative, l'œuvre créée le 24 janvier 1921 à Paris par Marie-Louise Casadesus est jouée sur une harpe-luth, et non pas sur une guitare. Elle est en revanche immédiatement intégrée au programme des concerts de guitaristes en Espagne, à commencer par Emilio Pujol en 1922⁵²⁰, puis, comme on le voit ici, par d'autres artistes comme Regino Sáinz de la Maza ou Andrés Segovia.

Les œuvres de Federico Moreno Torroba et de Manuel de Falla marquent le début d'un véritable répertoire de musique savante pour guitare, avec pour point commun, une influence de la musique populaire. Federico Moreno Torroba s'inspire en priorité de la Castille. Manuel de Falla, quant à lui, évoque indirectement l'Andalousie, à travers la citation de « La Soirée dans Grenade » de Debussy, par exemple⁵²¹. Comme le désirait le compositeur français, il ne s'agit pas d'une réutilisation brute du matériel populaire, mais d'une réélaboration, de manière à créer des

⁵¹⁶ Domingo Prat, « Moreno Torroba, Federico », in *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 215.

⁵¹⁷ Andrés Segovia la crée le 11 juin 1921 au Teatro Odeón de Buenos Aires, avant qu'elle ne fasse partie de concerts, notamment à La Comedia, à Madrid le 4 avril 1922. Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida...*, op. cit., p. 1036-1037.

⁵¹⁸ Disciple de composition de Felipe Pedrell au Conservatoire de Madrid, Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Alta Gracia, 1946) écrit des *zarzuelas* au début de sa carrière. En 1905, il gagne le concours de la Real Academia de San Fernando pour l'opéra en deux actes *La vida breve*, créée à Nice en 1913, à Paris en 1914 et à Madrid en 1915. De 1907 à 1914, il réside à Paris où il fréquente entre autres Debussy, Ravel, Dukas et Albéniz, dont il reçoit les conseils. Sa musique est influencée par l'impressionnisme français. En 1914, il compose les sept *Canciones populares españolas*. Il impulse la rénovation musicale espagnole, notamment avec le ballet *El amor brujo* créé en 1915. En 1920, il compose son unique pièce pour guitare seule, *Homenaje a Debussy*. En 1922, il organise, avec l'aide de Federico García Lorca le Premier Concours de *Cante Jondo* à Grenade où il réside jusqu'à son exil en Argentine en 1939. « Falla, Manuel de », in *Diccionario de música clásica*, op. cit., p. 230. Domingo Prat, « Falla, Manuel de », in *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 124-125.

⁵¹⁹ Tomás Marco, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 32.

⁵²⁰ *Ibidem.*, note 26.

⁵²¹ « Dans cette havanaise funèbre, Falla utilise avec beaucoup de subtilité de brefs éléments provenant de la musique de Debussy : il cite dans la partie finale de la pièce quatre mesures de la “La soirée dans Grenade” (1903), pièce n°2 des *Estampes* pour piano, et réélabore très habilement deux dessins mélodiques, l'un emprunté à “La Sérénade interrompue”, n°9 du premier livre de *Préludes* pour piano (1909-1910), et l'autre extrait de la troisième partie d'*Ibéria* pour orchestre (1905-1908), “Le matin d'un jour de fête”. », Yvan Nommick, livret du Disque Compact, Javier Perianes, *De Falla. Noches en los jardines de España*, Arles, Harmonia mundi, 2011, 79'37, p. 7.

impressions⁵²². La musique populaire andalouse est seulement évoquée ; elle doit éveiller l'imagination.

L'intérêt de Manuel de Falla pour les chants populaires avait été éveillé par son maître au Conservatoire de Madrid, Felipe Pedrell⁵²³. Après son séjour à Paris, il compose les œuvres de sa « période andalouse »⁵²⁴. À Grenade où il réside, il s'intéresse au flamenco, qu'il écoute notamment grâce à son ami Antonio Barrios, surnommé *El Polinario*, père du guitariste Ángel Barrios[#] et propriétaire d'un café où artistes et intellectuels ont l'habitude de se retrouver. *Hommage à Debussy* n'est pas une réécriture de musique flamenca mais une œuvre complexe où l'on retrouve des harmonies flamencas. Sur la partition, Manuel de Falla fixe par écrit de nombreux détails quant à l'expression, aux accents, au tempo, à l'agogique ou encore aux nuances à employer, alors qu'il s'inspire d'un répertoire de tradition orale [Voir Annexe 6, Partition 1].

Cet article de 1922 montre que les intellectuels et artistes coïncident et partagent un même désir de rénovation de la musique espagnole, et accordent de l'importance à la guitare dans cette démarche. Toutefois, la place qu'ils lui dédient diffère.

Pour Manuel de Falla, la rénovation musicale espagnole doit puiser dans la tradition, sans citer avec exactitude les airs populaires. Il s'agit de puiser à l'essence de la tradition, à son esprit, plutôt que de reprendre sa forme⁵²⁵. Il utilise la guitare à un moment très ponctuel mais l'écarte ensuite de

⁵²² Debussy témoignait ainsi de son admiration pour *Iberia* d'Isaac Albéniz, 15 mars 1903 : « C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation [...]. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images. », Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987 [1971], p. 251.

⁵²³ Compositeur et musicologue, Felipe Pedrell, né à Tortosa (Tarragone) en 1841 et mort à Barcelone en 1922, commence sa formation musicale dans le chœur de la cathédrale de Tortosa mais acquiert une grande partie de ses connaissances en autodidacte. En 1873, il se consacre à la direction d'orchestre et à la composition à Barcelone. Il obtient une pension qui lui permet de voyager à Rome et à Paris pour ses études de 1876 à 1878. À partir de 1894, il enseigne au Conservatoire et à l'Ateneo de Madrid. Il retourne définitivement à Barcelone en 1904. Plus apprécié pour ses travaux de recherche que pour ses compositions, Pedrell peut être considéré comme le père de la musicologie espagnole moderne. Il s'intéresse principalement à l'étude de l'édition de la musique ancienne espagnole et au répertoire de musique traditionnelle qu'il appelle « musique naturelle », la jugeant spontanée, non individuelle et intimement liée à la « race ». À ses yeux, cette musique doit servir de source aux compositeurs, car il croit en l'importance du folklore pour la rénovation de la musique savante espagnole. Il met en pratique cette idée par exemple dans ses opéras *L'ultimo Abenaraggio* et *Els Pirineus*. Il réalise le *Cancionero musical popular español*, ouvrage en quatre tomes qui recueille ses réflexions théoriques et un nombre considérable de mélodies populaires, dont il harmonise une bonne partie. Son nationalisme musical influence grandement ses disciples, comme les compositeurs Albéniz, Falla, Granados et Turina. J. M., « Pedrell Sabaté, Felip », in Carmen Ortiz García, Luis Ángel Sánchez Gómez (éds.), *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 1994, p. 366-370.

⁵²⁴ On peut compter parmi ces compositions le ballet *El amor brujo* (1916) ou encore *El corregidor y la molinera* (1917), farce en deux tableaux qui deviendra *El sombrero de tres picos* en 1919. C'est aussi dans cette période que Manuel de Falla compose sa *Fantaisie bétique* pour piano (1919). Yvan Nommick, *Manuel de Falla : œuvre et évolution du langage musical*, Thèse de musique et de musicologie préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Louis Jambou, Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, p. 167.

⁵²⁵ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, op. cit., p. 139-140.

son instrumentation. Cette œuvre se trouve d'ailleurs à un moment charnière car Manuel de Falla s'oriente ensuite vers une étape plus austère, celle du « nationalisme outrepassé » (1920-1926) : pendant cette période, la préoccupation essentielle de Manuel de Falla sera de renouveler le langage musical et il se détachera pour cela progressivement du matériau folklorique⁵²⁶.

Adolfo Salazar, qui assume le rôle de porte-parole des élites intellectuelles de l'époque, alors guidées par José Ortega y Gasset et Manuel de Falla⁵²⁷, part de l'idée que la guitare est la réserve de la tradition, au sens où l'entend Manuel de Falla dans son essai *Nuestra música* (1917) puis dans ses écrits en lien avec le Concours de *Cante Jondo* de 1922⁵²⁸. Comme Andrés Segovia, Salazar pense que les transcriptions sont néfastes au développement de l'instrument. Il considère lui aussi que la « nouvelle » musique pour guitare doit être formée d'œuvres de compositeurs non guitaristes, dans la lignée de Manuel de Falla⁵²⁹. C'est pourquoi, la composition *Hommage à Debussy*, constitue à ses yeux une mise en pratique de ses théories⁵³⁰.

Toutefois, il observe plusieurs problèmes, à commencer par le fait que les compositeurs méconnaissent les ressources et la technique de la guitare – de fait, Manuel de Falla compose toutes ses œuvres au piano, étant lui-même pianiste⁵³¹. Pour Salazar, le résultat est une œuvre complexe, difficile à appréhender pour l'auditeur, comme il l'écrit le 6 avril 1922, deux jours après que Andrés Segovia joue la pièce pour la première fois à La Comedia⁵³². Les difficultés techniques de la partition expliquent sans doute d'une part, que la pièce soit créée dans un premier temps à Paris sur une harpe-luth et, d'autre part, que Falla réalise immédiatement une transcription de cette pièce pour piano⁵³³.

Malgré tout, Salazar reste convaincu de l'importance de la guitare dans la rénovation de la musique moderne. Conscient du talent d'Andrés Segovia, il le considère comme un acteur essentiel « pour garantir l'authenticité de l'art de la guitare moderne », un art qui « peut être considéré comme un “art nouveau” »⁵³⁴. Pour lui, une nouvelle et troisième étape s'ouvre avec Andrés

⁵²⁶ Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, *op. cit.*, p. 208.

⁵²⁷ José Zorrilla, « Monumento conmemorativo del ferrocarril [sic] Gumá, de Villanueva y Geltrú (Ferrocarriles directos de Madrid a Zaragoza y Barcelona) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 septembre 1884, Abelardo de Carlos, p. 233.

⁵²⁸ Article paru dans la revue *Música*, n°2, Madrid, juin 1917. Traduction française : Manuel de Falla, « Notre musique », in *Écrits sur la musique*, Avignon, Actes Sud, 1992, p. 77-81. Manuel de Falla, « El “cante jondo” (canto primitivo andaluz), Editorial Urania, Granada », in *Escritos, Introducción y notas de Federico Sopena*, Madrid, Publicaciones de la Comisaría general de la música, 1947, p. 117-132.

⁵²⁹ Leopoldo Neri de Caso, « La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar », *Música y cultura...*, *op. cit.*, p. 305.

⁵³⁰ *Ibidem*.

⁵³¹ Javier Perianes, De Falla. Noches en los jardines de España, *op. cit.*, p. 4.

⁵³² Ad. S., « La guitarra moderna y Andrés Segovia », in *El Sol*, Madrid, 6 avril 1922, p. 4.

⁵³³ Javier Perianes, De Falla. Noches en los jardines de España, *op. cit.*, p. 7.

⁵³⁴ « para garantizar la autenticidad del arte de la guitarra moderna » et « puede ser considerado como ‘arte nuevo’ », Ad. S., « La guitarra moderna y Andrés Segovia », *El Sol*, *op. cit.*

Segovia, qui crée la plupart des nouvelles œuvres des compositeurs non guitaristes, une étape « moderne », avec une guitare « impressionniste » contemporaine⁵³⁵.

Pourtant, l'idéal poursuivi par Adolfo Salazar et par Andrés Segovia n'est pas tout à fait le même, bien qu'ils considèrent tous deux que la guitare soit un élément essentiel pour la rénovation de la musique espagnole : pour le premier, la renaissance de la guitare est exclusivement due à des artistes espagnols, un groupe hétérogène formé de guitaristes et de compositeurs partageant une identité commune⁵³⁶. C'est pourquoi il incite par exemple les guitaristes de son époque à jouer davantage les œuvres des maîtres de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle qui, avec les anciens joueurs de *vihuela*, constituent la tradition et l'art « savant » de la guitare⁵³⁷. Il déplore l'ombre exercée par la guitare populaire sur la guitare savante⁵³⁸.

Pour Andrés Segovia, l'enjeu n'est sans doute pas tant la rénovation de la musique espagnole que le déploiement et le rayonnement de la guitare en tant qu'instrument de musique « savant », reconnu universellement comme tel. En talentueux concertiste, il diffuse un répertoire précis, celui qu'il demande aux compositeurs de créer ou qu'il leur inspire sans le vouloir, un très grand nombre d'œuvres lui étant dédiées. Aussi fait-il connaître au public des œuvres qui répondent à ses goûts esthétiques personnels, mais il en écarte d'autres, en effectuant une sélection qui n'est pas toujours du goût d'Adolfo Salazar – nous avons évoqué par exemple le fait que Segovia mette à l'honneur les œuvres de Francisco Tárrega au point d'éclipser les pièces des autres guitaristes de sa génération. Segovia s'oriente de façon préférentielle vers des œuvres de compositeurs non guitaristes, comme les Français Albert Roussel (1869-1937) et Jacques Ibert (1890-1962), l'Italien Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) ou encore le Brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959), pour n'en citer que quelques uns. Andrés Segovia caresse une ambition internationale pour la guitare. C'est pourquoi il se produit dans le monde entier tout au long de sa carrière, en fixant sa résidence à Genève dès 1924, de manière à faciliter les déplacements⁵³⁹, même s'il gardera toute sa vie un

⁵³⁵ Les deux premières étapes, que nous avons mentionnées précédemment, étaient celle des œuvres de Bach pour luth, et la période de renaissance initiée par Sor et menée à son terme par Tárrega. Leopoldo Neri de Caso, « La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar », *Música y cultura...*, *op. cit.*, p. 313.

⁵³⁶ Pour Salazar, cet idéal commence à se figer dans les années 1920 parce que Segovia n'est pas en osmose avec son idéal de rénovation musicale et celui des compositeurs espagnols du moment. *Ibidem*, p. 307.

⁵³⁷ Ad. S., « Recital de guitarra », *El Sol*, *op. cit.*

⁵³⁸ En lien avec la Sociedad Cultural Guitarrística créée en 1922, où sont données des concerts de guitaristes célèbres, comme Regino Sáinz de la Maza, ou moins célèbres, comme José Nogués, il cherchera à créer en 1925 une « école » de guitare, c'est-à-dire qu'il veut entériner la systématisation et l'actualisation des aspects techniques basiques de l'instrument. Leopoldo Neri de Caso, « La guitarra en el ideario musical de Adolfo Salazar », *Música y cultura...*, *op. cit.*, p. 302.

⁵³⁹ Salazar considère que Segovia symbolise la modernisation technique, la virtuosité et la diffusion mondiale de la guitare, en 1930, la célébrité de ce dernier ayant augmenté de façon vertigineuse dès ses débuts à Madrid en 1913. En dépit de leurs différences de goûts esthétiques, il ne cessera pas de commenter ses apparitions à Madrid, tout au long de sa carrière musicale. *Ibidem*, p. 299 et 307.

profond attachement pour l'Espagne et l'Andalousie, et en particulier pour Grenade, la ville de son premier concert.

Cette différence de perspectives par rapport à la guitare fait apparaître deux tensions : la première concerne l'appartenance ou non de la guitare à une zone géographique déterminée. Pour Manuel de Falla, la guitare évoque le folklore espagnol et en particulier le flamenco, donc l'Andalousie : dans l'article « Nuestra música » de 1917, il invite les compositeurs « qui se consacraient à la composition d'une musique strictement nationale » à écouter les « “orchestres” populaires (dans [son] pays, les guitares, les castagnettes et les tambourins) »⁵⁴⁰. La guitare est d'abord un instrument populaire de la tradition locale à ses yeux. En revanche, Andrés Segovia n'a de cesse de transformer la guitare en instrument de musique universel et international.

Cette première tension est liée à la seconde, qui concerne précisément la façon de traiter l'origine populaire de la guitare. Tous sont convaincus de l'existence et de l'importance de ces racines mais, chez Falla, l'œuvre musicale doit simplement les évoquer, en exprimer l'esprit plus que la lettre. Pour Andrés Segovia, « la guitare est comme une colline avec deux versants, le classique et le populaire. Les deux coexistent, indépendamment, sans se regarder mutuellement »⁵⁴¹. Il ne nie pas l'existence de la guitare populaire, qui inclut à ses yeux le flamenco. Il déclare même apprécier le flamenco authentique, non commercial. Toutefois, il considère que ce n'est pas son domaine et se consacre exclusivement à la guitare « classique », savante.

3. Essor du *toque* flamenco

Comme l'exprime avec justesse Andrés Segovia, la guitare flamenca est cultivée initialement au sein d'un milieu particulier, et correspond à une pratique complexe qui ne peut pas être acquise et comprise en dehors du fonctionnement global du flamenco, comme genre esthétique alliant le chant, la danse et la guitare. La plus grande originalité de la guitare flamenca tient sans doute au mélange entre d'une part, une pratique issue d'un milieu social populaire, inscrite pour cela dans un ensemble de coutumes correspondant à des lieux précis et, d'autre part, une technique de plus en

⁵⁴⁰ Manuel de Falla, « Notre musique », *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 79.

⁵⁴¹ « La guitarra es como una colina con dos vertientes, la clásica y la popular. Las dos coexisten, independientemente, sin mirarse la una a la otra. », Alberto López Poveda, *Andrés Segovia. Vida...*, op. cit., p. 886.

plus élaborée et savante. Ce perfectionnement de la guitare flamenca explique à la fois son rayonnement croissant en dehors de sa zone d'origine, son indépendance progressive vis-à-vis des autres arts, et la difficulté, pour ceux qui ne connaissent pas les codes culturels nécessaires, de l'appréhender et d'en jouer. La facette flamenca de la guitare porte donc en elle-même deux tensions : elle est à la fois savante et populaire ; en outre, elle tend à une diffusion universelle, tout en nécessitant ses racines andalouses et gitanes pour rester authentique.

3.1. Spécificités de l'accompagnement

3.1.1. Organologie

Norberto Torres Cortés rappelle que les premières guitares flamencas que fabrique Antonio de Torres à Séville, dans les années 1860, attestent la précision de ses idées sur les méthodes de construction adaptées à chacune. La caisse de la guitare flamenca est légèrement plus petite, et l'épaisseur de la table d'harmonie plus fine, pour permettre un jeu souple, et faciliter la projection du son. Les éclisses et le fond sont en cyprès espagnol, un bois léger, facile à travailler, et permettant d'obtenir une paroi fine, ce qui facilite l'action de la main droite. Pour la table d'harmonie, si l'épicéa est le plus fréquent, le cèdre est également utilisé. À l'extérieur, une plaque appelée *golpeador*, absente sur les guitares classiques, protège des coups percussifs (*golpes*) donnés par l'annulaire (et éventuellement le majeur). Elle pèse d'autant moins lourd que le barrage en éventail est simplifié, avec cinq barres seulement, au lieu des sept pour le modèle classique :

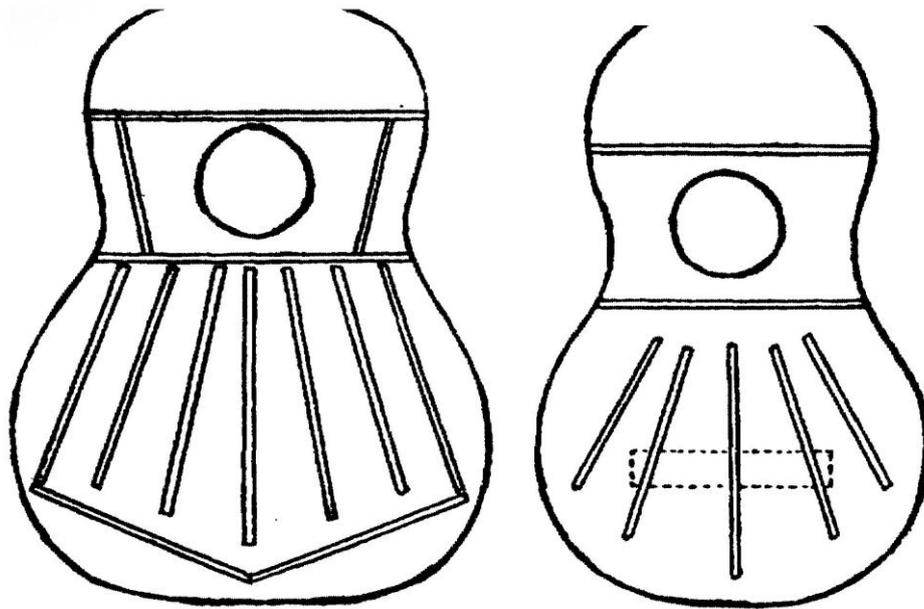


Figure 1 : barrage en éventail à sept branches (guitare classique) ou à cinq (flamenca)⁵⁴²

Des chevilles en bois, plus légères que les chevilles mécaniques de la guitare classique, équilibrent le poids du manche par rapport à celui de la caisse. La finesse et l'homogénéité du manche importent d'autant plus que les guitaristes peuvent être conduits à jouer debout, voire en marchant. Les cordes sont fixées près de la touche de manière à faciliter à la fois le jeu de la main gauche – notamment pour effectuer les liaisons musicales –, et celui de la main droite, pour la technique du *rasgueado** et pour le jeu monodique du pouce, qui alterne parfois avec l'index.

Ces expérimentations sont à mettre en relation avec l'utilisation de la guitare flamenca dans les *cafés cantantes*, à partir des années 1850-1860⁵⁴³. Les recherches de Torres sont en effet motivées par des questions acoustiques et musicales : il se montre insatisfait du son faible et obscur des guitares de *tablao** traditionnelles. Il veut donner à l'instrument la puissance percussive nécessaire pour accompagner les *cantaoras*, sans qu'elle soit couverte par les *palmas**, le *zapateado**, ou le tumulte du *cuadro*. Il amplifie alors le volume sonore de ce type de guitare, et lui confère un son bref, brillant, perçant et percussif, adéquat pour accompagner le chant et la danse. Ses idées sont

⁵⁴² Terence Usher, « The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries », in *The Galpin Society Journal*, 1 juin 1956, consulté le 23 mai 2011, vol. 9, p. 29.

⁵⁴³ Chanteurs, danseurs et guitaristes gitans interprétant des chants et des danses « a lo flamenco » participent aux spectacles des salons de danse de 1856 à 1866. À partir de 1866, les chants et danses flamencos sont présentés de façon habituelle sur les affiches, aux côtés des bailes del país. Le premier *café cantante* de flamenco est créé en 1870 à Séville par Silverio Franconetti. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citoyen : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », in Serge Salauin, Françoise Étienne, *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), 2006, p. 114.

suivies et développées par une pléiade de constructeurs, ce qui met en lumière le dynamisme des écoles andalouses et de l'école madrilène, avec des luthiers comme José Ramirez (1858-1923), et surtout son frère Manuel Ramirez (1864-1916)⁵⁴⁴, qui définit le modèle actuel de référence de la guitare flamenca⁵⁴⁵.

3.1.2. Rôle du *tocaor*

Comme nous l'avons montré dans notre article sur « L'évolution de la musique, du chant et de la danse dans le flamenco des années 1850 aux années 1920 », le rôle du *tocaor* dans le spectacle flamenco évolue pendant cette période⁵⁴⁶. Au commencement, dans les *cafés cantantes*, le chant et la guitare n'étaient utilisés que comme des éléments accompagnateurs et secondaires. Jusqu'aux années 1860, la danse prédominait par rapport aux deux autres éléments artistiques du flamenco, selon l'usage des *bailes de candil**, fêtes populaires nocturnes où tout le monde dansait, chantait et jouait de différents instruments⁵⁴⁷. C'est pourquoi sur les premières scènes de flamenco, la guitare était placée au fond, à l'arrière-plan du *tablaó*. De plus, les guitaristes jouaient assis, par commodité et par habitude, car dans les fêtes privées, les convives s'asseyaient ensemble autour d'une table pour manger, boire, jouer et chanter⁵⁴⁸. Les guitaristes étaient peu mis en valeur par cette disposition. Aussi les premiers *tocaores* professionnels, comme Antonio Pérez[#] (1839-XX^e siècle), se percevaient-ils comme le troisième pilier du flamenco. Il considérait pour sa part que son instrument était conçu « pour chanter et pour danser »⁵⁴⁹ : la guitare ne servait pas pour elle-même mais était au service des autres modes d'expression, le chant et la danse. En cela, la guitare flamenca était une forme de guitare populaire.

⁵⁴⁴ Manuel Ramirez de Galarreta y Planet (1864-1916) apprend le métier de luthier avec son frère aîné, José Ramirez (1858-1923). Vers 1891, il décide d'ouvrir sa propre lutherie à Paris, avec l'aide de son frère. Cependant, il s'installe finalement à Madrid, ce qui engendre une forte concurrence et une inimitié définitive entre les deux frères. En peu de temps, il acquiert un grand prestige, comme constructeur de guitares, mais aussi de violons. Aussi est-il nommé luthier du Real Conservatorio de Madrid. Poursuivant l'école initiée par son frère, il forme des luthiers de renom, comme Santos Hernández, Domingo Esteso et Modesto Borreguero. Suite au succès de la guitare « de tablaó » dessinée par son frère José, Manuel reprend et développe ce modèle, jusqu'à obtenir l'instrument qui sert aujourd'hui encore de prototype pour ce type de guitare. « Manuel Ramirez (1864-1916) », in *Guitarras Ramirez*, site Internet de la lutherie Ramirez : < <http://www.guitarrasramirez.com> >, consulté le 5 juillet 2014.

⁵⁴⁵ Norberto Torres Cortés, *Guitarra flamenca volumen I*, op. cit., p. 24-27.

⁵⁴⁶ Vinciane Trancart, « L'évolution des relations entre chant, danse et guitare dans le flamenco des années 1850 aux années 1920 », *Musique, chant et danse en Europe latine et Amérique latine*, op. cit.

⁵⁴⁷ José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 64.

⁵⁴⁸ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: historia...*, op. cit., p. 72.

⁵⁴⁹ « para cantar y para bailar », *Ibidem*, p. 90.

Vers la fin des années 1860, le chant s’émancipe progressivement par rapport à la danse, grâce au *cantaor* Silverio Franconetti⁵⁵⁰. Quand le chant devint prédominant, les guitaristes auparavant placés à l’arrière de la scène se déplacèrent pour venir s’asseoir à côté du *cantaor*, sur le devant du *tablado*⁵⁵¹. Le guitariste devait se tenir près du *cantaor* pour pouvoir communiquer avec lui, et surtout être à son écoute pendant le spectacle. Ce faisant, le guitariste gagnait en importance dans la mesure où il devenait plus visible et plus audible pour les artistes et pour le public. Ce changement de position contribua à faire évoluer les mentalités : ainsi, dans les années 1880, le premier *tocaor* du Café de Silverio, *Maestro Patiño*, estime quant à lui que la guitare a toujours été conçue pour accompagner le chant⁵⁵². Pour lui, le binôme *cantaor-tocaor* prime de façon évidente sur l’accompagnement de la danse.

Ainsi, à la fin XIX^e siècle, la guitare flamenca est encore exclusivement utilisée comme accompagnement, à la différence de la guitare classique, qui peut jouer en soliste. Même Ramón Montoya, qui deviendra un soliste virtuose de flamenco et jouera dans des salles auparavant réservées à la musique savante, commence sa carrière professionnelle en tant qu’accompagnateur dans les *cafés cantantes*, à l’instar de ses prédécesseurs. En 1893, il fait ses débuts dans plusieurs cafés cantantes de Madrid, comme le café de la rue Magdalena, le Café Naranjero, situé Place de la Cebada, ou encore le Café del Pez, dans la rue du même nom⁵⁵³. À l’occasion d’un hommage à la *La Mejorana* (1862-1922)⁵⁵⁴ au Liceo Rius de Madrid vers 1896, il est découvert par le gérant d’un des cafés les plus importants de la capitale – le Café de la Marina –, qui le recrute pour plusieurs saisons⁵⁵⁵. Il devient alors comme une des figures les plus importantes de son temps : à partir de 1896, il accompagne des artistes de l’envergure de *Juan Brevá*⁵⁵⁶, Salud Rodríguez⁵⁵⁷, Antonio el

⁵⁵⁰ Voir note biographique au chapitre 1.

⁵⁵¹ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 139 et 151.

⁵⁵² « pa acompañá ar cantaó », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁵³ José Blas Vega, « Ramón Montoya », *Historia del flamenco*, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵⁴ Rosario Monje (Cadix, 1862-Madrid, 1922), plus connue sous le nom de La Mejorana, est une *bailaora* et *cantaora*. Sa carrière professionnelle prend fin au bout de trois ans, lorsqu’elle se marie avec le tailleur de toreros Víctor Rojas. Elle intervient dans les *cafés cantantes* sévillans de *El Burrero* et de Silverio. Elle est la mère de Pastora Imperio et Víctor Rojas. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Mejorana, La », in *Diccionario enciclopédico ilustrado*, *op. cit.*, vol. 2, p. 482.

⁵⁵⁵ José Blas Vega, « Ramón Montoya », *Historia del flamenco*, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁵⁶ Antonio Ortega Escalona (Malaga, 1844-1918), plus connu sous le nom de Juan Brevá, un surnom acquis parce qu’il vendait des figues (*brevas*) et d’autres fruits dans son enfance. Il commence sa carrière au Café del Sevillano à Malaga. Il avait l’habitude de s’accompagne lui-même à la guitare, avec un succès croissant chaque soir. Il se produit ensuite dans d’autres cafés de la région : il effectue une tournée en Andalousie en 1883. Il parvient ensuite à Madrid, où il joue pour le roi Alphonse XII au Palais Royal, et continue ses tournées dans toute l’Espagne. En 1906, il s’installe à Malaga. Lors d’une visite d’Alphonse XIII à Malaga, il obtient de ce dernier qu’il lui renouvelle la pension à vie promise par son père, et qui avait été suspendue. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Brevá, Juan », in *Diccionario enciclopédico ilustrado*, *op. cit.*, vol. 1, p. 112-116.

⁵⁵⁷ Fille de *El Ciego*, et sœur de Lola, Mercedes, Baldomero et Joaquín Rodríguez, Salud Rodríguez (Séville, XIX^e siècle-Madrid, XX^e siècle) est une *bailaora*, disciple de *La Cuenca*. Elle fait ses débuts au Café de Silverio à Séville. En 1902, elle se produit avec sa sœur Lola au Café Filarmónico de Séville, sous le nom *Las Hijas del Ciego*. Elle se

de Bilbao⁵⁵⁸ ou *La Macarrona*⁵⁵⁹. Il devient même l'accompagnateur attitré du plus grand *cantaor* de l'époque, Antonio Chacón, de 1914 à la mort de ce dernier en 1929⁵⁶⁰. La fonction d'accompagnateur demeure donc une constante, y compris pour les plus *tocaors* les plus célèbres et talentueux. L'évolution de la place du *tocaor* sur la scène permet de bien comprendre dans quelle mesure la guitare flamenca, indispensable au spectacle, gagne en importance à la fin du XIX^e siècle, sans pour autant être indépendante des autres piliers du flamenco.

3.1.3. Un jeu complexe

Le rôle de la guitare est aussi important car elle sert d'accompagnement préférentiel et unique pour la plupart des chants flamencos, en complément des *palmas*. Seuls les chants *a palo seco* ne comportent pas d'accompagnement musical, mais le passage du cercle privé au spectacle public conduit à l'adoption de la guitare pour bon nombre de *cantes*. Au départ cependant, la guitare était utilisée de manière ponctuelle et rudimentaire par le *cantaor* ou le *bailaor* qui s'accompagnaient eux-mêmes tandis qu'ils chantaient ou dansaient. Les multiples facettes de ces artistes sont présentées par *Fernando el de Triana* dans ses mémoires. Cet usage de la guitare par les chanteurs

produit également à Madrid de façon significative en 1912, lors d'un hommage à José Ortega, au théâtre Barbieri. *El Estampío* est un de ses disciples. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Rodríguez, Salud », *Ibidem*, vol. 2, p. 651-652.

⁵⁵⁸ Antonio Vidal (Séville, XIX^e siècle-Buenos Aires, XX^e siècle), est connu sous le nom de *Antonio el de Bilbao* parce qu'il vécut enfant dans cette ville, où il s'initia à la danse. Fils du guitariste et danseur *Niño de la Feria*, il est disciple de *El Jorobao* et *Miracielos*. Il enseigne la danse à Vicente Escudero et María Medina, entre autres. Il se produit à Madrid en 1906, à Londres en 1914, à La Havane en 1917. En 1923, il sera recruté par l'impresario Eulogio Velasco pour réaliser des tournées en Espagne et à l'étranger. Il terminera sa carrière en Argentine, où il enseignera la danse. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Bilbao, Antonio el de », *Ibidem*, vol. 1, p. 105.

⁵⁵⁹ Juana Vargas, née à Jerez de la Frontera (Cadix) en 1860 et morte à Séville en 1947, est connue sous le nom de *La Macarrona*. Elle débute sa carrière de danseuse dans sa ville natale. Elle se produit dans de très nombreux *cafés cantantes*, à Séville, à Barcelone et à Madrid, notamment. En 1889, elle donne un spectacle lors de l'Exposition Universelle de Paris et retourne dans la capitale française en 1912. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Macarrona, La », in *Diccionario enciclopédico ilustrado Ibidem*, vol. 2, p. 433.

⁵⁶⁰ José Blas Vega, « Ramón Montoya », *Historia del flamenco, op. cit.*, p. 77. Très jeune, Antonio Chacón (Jerez de la Frontera, 1869-Madrid, 1929) aide son père cordonnier mais prend goût au chant. Ami avec le guitariste Javier Molina qui l'évoque dans ses mémoires, il se produit avec lui pendant les premières années. En 1886, il est très admiré lors de la fête en l'honneur du torero Manuel Hermosilla, à Jerez. Commence alors une carrière extrêmement riche : il est sollicité à Cadix, Séville, Malaga, puis dans toute l'Andalousie et réalise en 1889 une tournée dans toute l'Espagne. Sa renommée est telle qu'il influence les *cantaors*, y compris quant à leur mode vestimentaire, qui gagne en élégance. Il vit une passion avec une aristocrate de Malaga pendant quatre années au cours desquelles il se produit moins mais approfondit différents styles, puis réalise des tournées dans toute l'Espagne pendant plusieurs années. En 1912, il s'installe à Madrid, pour se rendre plus aisément vers les autres régions, car il est sollicité partout, pour chanter dans les fêtes et les théâtres. Il part en Amérique en 1914 puis rentre à Madrid. En 1922, il préside le Concours de *Cante Jondo* à Grenade. Toute sa vie, il alterne entre les fêtes publiques et les fêtes privées, ces dernières ayant toujours sa préférence. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Chacón García, (Don) Antonio », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 229-234.

et danseurs rappelle celui qu'en font les voyageurs, les mendiants aveugles dans les rues, ou encore les saltimbanques qui chantent et dansent en même temps qu'ils jouent de la guitare⁵⁶¹. Quoique dans le cadre du flamenco, le mode de jeu et les types de chants soient spécifiques, ces modalités d'accompagnement musical rapprochent encore la guitare flamenca de la guitare populaire.

À partir du moment où le flamenco se développe dans les *cafés cantantes*, les guitaristes s'appuient sur les structures des *cantes*, improvisent et jouent des *falsetas**, variations mélodiques qui alternent avec le *compás**⁵⁶². La technique guitaristique demeure toujours au service de la voix pour la compléter : le *compás* soutient la monodie vocale quand cela est nécessaire, et la *falseta* prend le relais du *cantaor*, lorsque celui-ci s'arrête de chanter. Pour le *tocaor*, le principal est donc de bien savoir accompagner le chant. Pour cela, il doit s'adapter au tempo du *cantaor* : si celui-ci est aguerri, il est possible de jouer lentement et d'ajouter des ornements ; au contraire, il faut se montrer plus vif avec les chanteurs novices, qui ont davantage de difficultés à tenir la durée du *compás* sans respirer, et surtout sans se décaler par rapport aux accents. Si un tel décalage se produit, l'accompagnateur en porte la responsabilité, car il laisse le chanteur à découvert (« *cantaor al descubierto* »), c'est-à-dire sans soutien harmonique ni rythmique⁵⁶³. Ce soutien est indispensable : il est la clef de l'unité entre la guitare et le chant.

Pour autant, même si elle ne fait qu'accompagner, la guitare flamenca n'est pas un instrument facile. Au contraire, par certains aspects, la difficulté n'en est que plus grande. La guitare flamenca requiert des techniques élaborées, que l'on peut qualifier de savantes, quoique le mode d'apprentissage et de transmission soit oral. La technique primitive se fonde sur trois éléments caractéristiques. Le premier vient du jeu du pouce : cette technique appelée « *tocar p'abajo* », s'effectue du haut de la table d'harmonie vers le bas, c'est-à-dire du grave vers l'aigu. En second lieu, vient le *rasgueo* ou *rasgueado**, un geste de la main droite ouverte en éventail, qui attaque vivement les cordes de haut en bas ou de bas en haut⁵⁶⁴. Les accords ainsi plaqués annoncent habituellement le *compás*. Les arpèges rapides et les trémolos sont fréquents, ainsi que les mélodies jouées au pouce. Celui-ci est essentiel, car il est également utilisé pour jouer des mélodies, ou pour donner des coups (*golpes*) sur la table d'harmonie⁵⁶⁵. La troisième technique, appelée *escala* ou *gama*, consiste à faire alterner deux doigts de la main droite pour exécuter une gamme descendante. Le nom argotique de cette technique « *tirar p'arriba* » est dû au mouvement ascendant effectué sur la table d'harmonie. Souvent chromatiques, ces gammes sont ajustées au rythme du *compás*

⁵⁶¹ Voir notre analyse au chapitre 1.

⁵⁶² Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶³ Rogelio Reguera, *Historia y técnica de la guitarra flamenca*, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁶⁴ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁵⁶⁵ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 122.

flamenco. Les *trinados* sont des gammes sur une seule corde, plus rapides et généralement dans l'aigu. Le port de la guitare, enfin, diffère du mode de jeu classique : dans la position flamenca, la guitare est levée et la main droite se trouve dans la continuité du poignet, afin de réaliser toutes les techniques évoquées précédemment. Celles-ci sont dues à des structures harmoniques et mélodiques distinctes du système tonal et propres au flamenco : le mode phrygien et la gamme mineure harmonique⁵⁶⁶.

De même, l'utilisation de l'instrument à des fins rythmiques, voire percussives, est une particularité du flamenco. De nombreuses pièces sont en effet élaborées sur un *compás* répété cycliquement. Par exemple, les accents de la *soleá* se trouvent sur les 3^e, 6^e, 8^e, 10^e et 12^e temps, ou sur les 3^e, 7^e, 8^e, 10^e et 12^e temps. La *seguidilla* se compose traditionnellement de cinq temps, tandis que d'autres *palos*, comme les *tarantas*, possèdent un *compás* libre⁵⁶⁷. Le jeu flamenco est donc beaucoup plus complexe que l'accompagnement des danses et des chants traditionnels.

En outre, les caractéristiques exposées ci-dessus ne sont pas fixées une fois pour toutes : la technique évolue en permanence, parce que les guitaristes s'adaptent aux transformations du chant et de la danse, et parce qu'ils innovent dans leur art propre. Aussi le *tocaor* Javier Molina (1868-1956)[#] écrit-il dans ses mémoires, publiées en 1964 :

À ce moment-là, il y a plus de quarante ans, le *cante* était davantage flamenco, parce que maintenant il est mélangé avec des chansons et des *cuplés*, depuis vingt-cinq ans. Là où je vois le plus de progrès, c'est à la guitare, parce qu'on en joue avec plus d'harmonie et plus de technique. Et quant à la danse, elle est dans une situation pire que le *cante*⁵⁶⁸.

Dans un style oral, le guitariste, qui a soixante-dix ans au moment de la rédaction de ces souvenirs, fait allusion à l'influence du *cuplé** et des variétés (mélange de chansons, danses et attractions de cirque), et à la commercialisation du flamenco. Celle-ci est néfaste à ses yeux pour le chant et la danse, mais pas pour la guitare qui s'améliore et se complexifie sans cesse⁵⁶⁹. Indépendamment du regard partial du guitariste, qui manifeste logiquement plus de complaisance et de bienveillance pour son art que pour les autres modes d'expression flamencos, plusieurs évolutions se produisent, pour la guitare, dont le jeu est effectivement enrichi et complexifié.

⁵⁶⁶ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶⁷ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁶⁸ « En aquel tiempo, de más de cuarenta años, el cante era más flamenco, porque ahora está más mezclado con canciones y cuplés en estos tiempos de veinticinco años para acá. En lo que veo más adelanto es en la guitarra, porque se toca con más armonía y más ejecución. Y si es el baile, éste está peor que el cante. », Javier Molina, *Javier Molina, jerezano y tocaor (memorias autógrafas de su vida artística)*, edición, prólogo y notas de Augusto Butler, Jerez de la Frontera, Editorial Jerez Industrial, 1964, p. 42-43.

⁵⁶⁹ Nous analysons ces transformations et leur réception par le public dans la troisième partie, en particulier aux chapitres 5 et 6.

Du point de vue purement pratique, à la suite de *Maestro Patiño*, les guitaristes adoptent progressivement le capodastre* (*ceja*, *cejilla* ou *cejuela*) et le perfectionnent jusque dans les années 1880⁵⁷⁰ : déjà connu dans le mode de jeu classique, celui-ci permet aux flamencos d'accompagner les chants dans toutes les tonalités. Ceci constitue une amélioration remarquable, car auparavant, les chanteurs devaient forcer sur leur voix pour s'ajuster aux deux seules tonalités que les guitaristes maîtrisaient – ou qu'ils connaissaient, puisqu'ils s'accompagnaient souvent eux-mêmes : La et Mi. L'adoption du capodastre permet de réaliser les mêmes accords dans toutes les tonalités, de sorte que le chanteur peut interpréter les *coplas* dans sa tessiture naturelle.

Du point de vue de la technique digitale, les *falsetas*, d'abord conçues pour permettre au chanteur de respirer et de se reposer entre plusieurs *coplas*, se complexifient progressivement et deviennent de véritables variations solistes. La virtuosité augmente, vers l'émergence d'une guitare flamenca de concert. Le mode de jeu devient donc de plus en plus savant, alors qu'au départ, il avait davantage de liens avec la pratique populaire.

3.2. Parcours des *tocaors*

Au commencement, le flamenco était le genre musical d'une communauté sociale marginalisée qui cultivait son art à usage interne : les Gitans, peuple voyageur, avaient été persécutés pendant des siècles et n'avaient joui d'une certaine liberté qu'à partir de 1783, date à laquelle Charles III autorisa leur libre circulation sur le territoire espagnol. Ils cessèrent alors de vivre en nomades et s'établirent dans les foyers urbains de Séville (Triana), Cadix (Santa Maria), Jerez de la Frontera, Grenade (Sacromonte). Ce nouveau statut joua un rôle dans l'apparition du genre flamenco au XIX^e siècle⁵⁷¹, qui se développa d'ailleurs exclusivement en Andalousie, et non pas chez les Gitans d'autres régions. Les Gitans vivent alors de la forge, de travaux agricoles ou de la vente de poisson sur les marchés⁵⁷² : il s'agit d'un milieu simple, encore plus touché par l'analphabétisme que le reste de l'Espagne, ce qui explique la transmission orale du flamenco, essentiellement dans le cadre familial. *Fernando el de Triana* en vient à parler de castes artistiques, pour évoquer les familles

⁵⁷⁰ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Cejilla », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., vol. 1, p. 172. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Patiño, El Maestro », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., p. 573-574.

⁵⁷¹ Sandra Álvarez Molina, *Polémiques autour de l'espagnolisme...*, op. cit., p. 35.

⁵⁷² José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Gitano », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., vol. 1, p. 336.

ayant trouvé dans le flamenco la possibilité de vivre d'un art propre, transmis de génération en génération⁵⁷³. Cet apprentissage de père en fils se vérifie d'autant plus dans le cas de la guitare, qui suppose un aspect technique poussé, de sorte qu'un talent et des aptitudes spécifiques, éveillées et développées depuis l'enfance sont nécessaires pour devenir *tocaor*. *Fernando el de Triana* établit certaines de ces lignées généalogiques, montrant l'importance de la filiation⁵⁷⁴ : par exemple, la *bailaora Carmelita Pérez*⁵⁷⁵ est la fille du *tocaor Maestro Pérez*, la sœur du *tocaor Niño Pérez* (1890-1957) et du *bailaor Manolito Pérez* ; elle est aussi l'épouse du *cantaor Perote*⁵⁷⁶. Paradoxalement, cet art qui naît dans un milieu social humble, est donc réservé à une population restreinte, que l'on pourrait qualifier de sélectif⁵⁷⁷.

En outre, se faire un nom dans le monde flamenco s'avère particulièrement ardu. Plusieurs étapes sont nécessaires pour qu'un artiste puisse prouver son appartenance au milieu flamenco. La première règle d'identification consiste à se doter d'un surnom artistique attractif, que les flamencos associent généralement à des toponymes andalous, comme garantie d'authenticité. Francisco Díaz Fernández, d'abord surnommé *El Lentejo*, change rapidement d'appellation, pour devenir *Niño de Lucena*, ou *Paco de Lucena*, en référence à son lieu de naissance⁵⁷⁸. Ces derniers surnoms se révèlent plus efficaces pour mettre en valeur l'artiste, qui réussit ensuite une brillante carrière de concertiste.

Par ailleurs, l'apprentissage de la guitare flamenca, bien qu'indispensable, se caractérise par une absence presque totale d'enseignement formel. À l'instar du chant et de la danse, la guitare flamenca est une forme traditionnelle, autodidacte et créative, et n'est pas enseignée à cette époque par le biais de méthodes écrites ou dans des institutions⁵⁷⁹. La technique se transmet directement de *tocaor* en *tocaor*. Les plus anciens, les plus doués et les plus inventifs imposent leur style personnel, à travers leurs interprétations ou par la création de nouvelles *falsetas*, qui servent de base

⁵⁷³ Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 188.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

⁵⁷⁵ *Bailaora sévillane* (XIX^e siècle-XX^e siècles), Carmelita Pérez se produit au *café cantante El Burrero* avec *Concha La Carbonera*, ainsi que Fernanda et Juana Antúnez. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Pérez, Carmelita », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 592.

⁵⁷⁶ Diego Beigveder Morilla, né à Álora (Malaga) en 1884 et mort à Malaga en 1980, est un *cantaor* aussi connu sous le nom de *Diego el Perote* ou *El Pijín*. Issu du milieu agricole, il travaille d'abord à la construction de chemins de fer puis se consacre au flamenco, après avoir été recruté au Café de España de Malaga, alors qu'il a plus de trente ans. Il intervient ensuite dans d'autres cafés, y compris au Maroc. Après la Guerre civile, il se produira peu en public. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Perote, Diego el », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 599.

⁵⁷⁷ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz expliquent la prédominance des Gitans dans le flamenco par la mauvaise réputation des *café cantantes* : pour eux, de nombreux Andalous, qui en auraient eu les capacités, refusent de s'adonner au flamenco à cette époque, par crainte d'être mal vus par la société. Cette question est étudiée au chapitre 11. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Gitano », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, p. 337.

⁵⁷⁸ Eusebio Rioja, *Paco el de Lucena ó la redonda encrucijada*, Ayuntamiento de Lucena, 1998, p. 13.

⁵⁷⁹ Rappelons que la première méthode de guitare flamenca, qui date de 1902, est destinée à des guitaristes de formation classique. Rafael Marín, *Método de guitarra (flamenco)...*, *op. cit.*

aux nouvelles générations ; celles-ci adhèrent ainsi à telle ou telle « école », chacune évoluant en fonction des *tocaores* qui en émanent⁵⁸⁰.

Sans code académique, le métier de *tocaor* établit ses propres cycles de formation : l'accompagnement de la danse, l'accompagnement du chant, puis le jeu soliste. Les musiciens commencent par entrer dans le *cuadro de baile* comme seconds guitaristes, puis deviennent premiers guitaristes, accompagnent les chanteurs et enfin, les meilleurs, à partir de *Paco el Barbero*, parviennent à donner des concerts en tant que solistes.

Avant 1850, les guitaristes pratiquaient leur instrument comme loisir et ne recevaient de rétribution que de façon exceptionnelle, de la part de spectateurs étrangers à leurs codes socioculturels. La professionnalisation commença au moment où le flamenco devint un art scénique public⁵⁸¹. Il était alors nécessaire de combiner plusieurs activités. *Fernando el de Triana* rapporte ainsi une anecdote, qui se produit au Café de San Francisco de Bilbao, alors que le guitariste *Paquillo el Cartero* (XIX^e-XX^e siècles) accompagne le chanteur *Fosforito*⁵⁸² :

À cette époque, le célèbre *cantaor* fermait les yeux pour chanter et, un soir, en terminant un *cante por soleares*, il ouvrit les yeux et, voyant que le guitariste n'était plus à sa place, il demanda, étonné : mais où est-cet homme ? Au même moment, *Paquillo el Cartero* revenait de la rue très content, et dit avec satisfaction : c'est que ces deux fripons allaient partir sans payer⁵⁸³ !

Bien que *Fernando el de Triana* ne précise pas la date de cet épisode, celui-ci peut sans doute être daté des années 1880, ou même plus tard, étant donné le lieu où se trouve alors *Fosforito*, et la renommée qu'il a déjà acquise aux dires de l'auteur. À cette époque, les artistes cumulent des

⁵⁸⁰ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, *op. cit.*, p. 87-88.

⁵⁸¹ Mercedes Gómez-García Plata, *Le Flamenco contemporain...*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁸² Le *cantaor* Francisco Lema Ullèt (Cadix, 1869-Madrid, vers 1940), célèbre sous le nom de *Fosforito*, un disciple de Enrique El Mellizo, marié avec la bailloira Mariquita Malvido. En 1883, il fait ses débuts au Café de Palenque, à Jerez de la Frontera. Puis il se rend dans différentes villes et villages andalous. Il devient célèbre en se produisant au Café de Silverio de Séville, où il reste plusieurs années. Il devient le rival d'Antonio Chacón. Il parcourt toute l'Espagne puis arrive à Madrid en 1891. Il se retire de la profession en 1923 pour se consacrer au dressage de coqs de combats. Il reviendra sur scène en 1925 lors d'un spectacle organisé pour lui rendre hommage au Salón Olimpia à Madrid. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « *Fosforito* », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 310-311.

« Por aquel entonces, el famoso cantador cerraba los ojos para cantar, y una noche, al terminar un cante por soleares, abre los ojos, y al ver que el guitarrista no está en su sitio preguntó asombrado : – ¿ Dónde está este hombre ? En este momento entraba Paquillo el Cartero de la calle, muy contento y diciendo con regocijo : – ¡ Como que se iban a ir esos dos tabardillos sin pagar ! », *Fernando el de Triana*, *op. cit.*

⁵⁸³ « Por aquel entonces, el famoso cantador cerraba los ojos para cantar, y una noche, al terminar un cante por soleares, abre los ojos, y al ver que el guitarrista no está en su sitio preguntó asombrado : – ¿ Dónde está este hombre ? En este momento entraba Paquillo el Cartero de la calle, muy contento y diciendo con regocijo : – ¡ Como que se iban a ir esos dos tabardillos sin pagar ! », *Fernando el de Triana*, *Arte y artistas...*, *op. cit.*

activités artistiques comme le chant, la danse et / ou la guitare, mais aussi la direction du *cuadro*, voire d'autres activités au sein du *café cantante*. Dans ce cas précis, le propriétaire de l'établissement s'occupe personnellement des clients en même temps qu'il joue de la guitare. Ceci l'oblige à faire un choix lorsqu'il a besoin d'effectuer les deux activités simultanément. Ici, il sacrifie la qualité artistique pour obtenir le règlement des consommations. Ceci prouve que la guitare sert d'attraction, de divertissement pour les clients. Elle tient lieu d'activité secondaire, avec un but lucratif, certes, mais la principale source de revenus, qui vient des consommations, prime sur le spectacle, même si c'est au détriment de ce dernier. Le prix du spectacle est en effet souvent réduit au prix de la consommation, ce qui fournit au public un divertissement peu onéreux⁵⁸⁴.

Maestro Patiño fait partie des artistes qui cumulent plusieurs fonctions : il commence en tant que premier guitariste au Café de Silverio. À partir de 1866, il dirige un *cuadro* et multiplie les fonctions – guitariste, danseur, directeur artistique. Cette pluridisciplinarité ne lui permet pourtant de gagner sa vie que difficilement⁵⁸⁵.

De même, *Maestro Pérez* enseigne et anime de diverses manières les *café cantantes* de Séville, Malaga et Madrid⁵⁸⁶. Il est cité dans *El Cante*, le premier journal exclusivement consacré au flamenco, publié à Séville entre la fin de l'année 1886 et le début de l'année 1887. Sa silhouette est dessinée en première de couverture et un article lui est consacré en première page, le 18 décembre 1886⁵⁸⁷. Cet article montre qu'une vraie attention commence à être portée à la guitare comme instrument caractéristique du flamenco. Toutefois, ce journal demeure très peu fourni : il comporte un nombre de pages restreint et aléatoire pendant la courte période de sa publication. *El Cante* fait l'éloge d'Antonio Pérez en le présentant comme un véritable artiste. Il proclame sa réputation universelle, arguant du fait qu'il a parcouru toute la péninsule avec un égal succès. Néanmoins, *Maestro Pérez* reste uniquement présenté en qualité d'accompagnateur. Celui exerce en effet son activité professionnelle en tant qu'accompagnateur de Silverio Franconetti à partir du retour de ce dernier à Séville, après son séjour aux États-Unis. Au café de *El Burrero*, où il travaille pendant de longues périodes, il dirige le *cuadro* et met en scène des sortes de *sainetes* flamencos dont il est l'auteur. Il y participe lui-même comme acteur comique et comme guitariste. Après avoir joué dans d'autres cafés sévillans, il se consacre à l'enseignement⁵⁸⁸. Il est donc bien une figure exemplaire

⁵⁸⁴ José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 52-55.

⁵⁸⁵ Norberto Torres Cortés, *Historia de la guitarra flamenca*, España, Editorial Almuzara, 2005, p. 32-33.

⁵⁸⁶ Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸⁷ « Antonio Pérez », in *El Cante*, periódico artístico, literario y defensor del arte flamenco, Sevilla, 18 décembre 1886, p. 1.

⁵⁸⁸ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Pérez, Maestro », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 592.

de ces premiers artistes de flamencos qui exercent plusieurs activités, en même temps qu'ils jouent de la guitare à un niveau professionnel.

Puis, à mesure que les *cafés cantantes* se consacrent plus précisément à la diffusion du genre flamenco, les artistes se spécialisent, mais les guitaristes continuent de diriger les *cuadros*⁵⁸⁹. Ce rôle est explicitement mentionné sur certaines affiches des cafés qui annoncent les spectacles aux clients. On peut lire par exemple sur une affiche du Café Filarmónico : « Grand *cuadro* de danse flamenca dirigée par l'éminent professeur de guitare Juan Gómez (*Habichuela*) »⁵⁹⁰. Cette affiche n'est pas datée mais ce café a ouvert à Séville dans la rue Amor de Dios en 1878. De plus, Juan Gandulla Gómez, surnommé *Habichuela*[#], est né en 1867 et mort en 1927, ce qui permet de situer l'événement après 1878 et avant 1927. À une autre occasion, on peut lire sur l'affiche : « Grand Cuadro Flamenco dirigé par le maître de Guitare Juan Ganduya *alias Habichuela* »⁵⁹¹. L'expression « dirigé par » (« *dirigido por* ») qui se trouve de manière récurrente sur les affiches de cette période révèle que les guitaristes possèdent un certain pouvoir au sein du *cuadro*. Pourtant, ils ne sont que des accompagnateurs de la danse et du chant, des arts considérés comme plus brillants, et qui mettent plus directement en valeur le talent des artistes, sans la médiation d'un instrument de surcroît secondaire. Ainsi, selon une hiérarchie d'ordre esthétique, l'infériorité de la guitare perdure : elle apparaît comme un instrument humble, moins noble que d'autres modes d'expression artistique. En revanche, sur le plan économique, le guitariste peut exercer une certaine domination, dans la mesure où il est chargé de la gestion des artistes.

Les *tocaors* professionnels sont de plus en plus nombreux à ne vivre que de la guitare, mais leurs conditions de vie demeurent difficiles, car même les plus célèbres et talentueux d'entre eux sont susceptibles de devoir quitter la profession au profit d'activités plus rémunératrices, comme c'est le cas pour *El Niño de Lucena*, déjà évoqué comme artiste au répertoire hybride. Celui-ci, d'origine cordouane, fait ses débuts à Malaga au Café de Bernardo où il s'acquiert les faveurs du

⁵⁸⁹ Selon l'ethnologue Cristina Cruces Roldán, dans un entretien de septembre 2012, les guitaristes sont plus stables que les autres artistes dans les *cafés cantantes* : dans ces établissements, différents chanteurs et danseurs alternent souvent, de manière à susciter en permanence la curiosité du public. En revanche, les *cafés cantantes* peuvent garder un ou plusieurs guitaristes attitrés, au moins pendant une saison. Cette stabilité expliquerait que les guitaristes aient eu la charge de diriger les chanteurs et les danseurs. Nous avons développé la question de la direction du *cuadro* par des guitaristes hommes dans notre article : Vinciane Trancart, « Las tocaoras de flamenco en el escenario público a finales del siglo XIX: esplendor y miseria de una paradoja », in María Isabel Morales Sánchez, Marieta Cantos Casenave, Gloria Espigado Tocino (éds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, en ligne : <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, consulté le 26 juillet 2014, p. 175-185.

⁵⁹⁰ « Gran cuadro de baile flamenco dirigido por el eminente profesor de guitarra Juan Gómez (*Habichuela*) », José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁹¹ « Gran Cuadro Flamenco dirigido por el maestro de guitarra Juan Ganduya (á) *Habichuela* », *Ibidem*.

public grâce à ses improvisations⁵⁹². Puis sa popularité le conduit à Séville où Silverio Franconetti le demande pour son *café cantante*. Selon le *cantaor Fernando el de Triana*, qui devient son compagnon de route pendant cinq ans, il parcourt le monde entier, de triomphe en triomphe, avant de donner ses premiers concerts solistes à partir de 1877. Il bénéficie d'un rayonnement international comme en témoignent ses interventions à Paris, en 1880, avec sa femme, *cantaora* connue sous le nom de *La Parrala*⁵⁹³. Il devient même responsable du Café del Recreo à Cordoue, sa ville natale pendant une période.

Malgré son succès et ses activités diverses, le 8 décembre 1885, le journal sévillan *El Español* indique à son sujet : « Le célèbre guitariste connu sous le nom de *El Niño de Lucena* s'est retiré de la profession pour se consacrer à une autre activité plus lucrative⁵⁹⁴ ». Ce commentaire laisse entendre que le jeu professionnel de la guitare demeure une activité incertaine, car les artistes, qui doivent en permanence chercher des cachets ou de nouveaux contrats, vivent dans une situation précaire. Cette réalité persiste même pendant la période d'activité la plus intense des *café cantantes*, puisqu'il est fait état de la décision de *El Niño de Lucena* dans la presse en 1885, pendant ce que José Blas Vega considère comme l'« âge d'or » des *café cantantes* qui s'étend, selon lui, de 1881 à 1900⁵⁹⁵. Les artistes de ce milieu mènent une vie difficile et incertaine. Les aléas de la vie professionnelle expliquent que les *tocaores* jouent sur des guitares peu onéreuses. Surtout, en dépit des succès internationaux de certains, ces artistes continuent de faire partie d'une des classes de la société les moins favorisées, avec peu de moyens économiques pérennes. La plupart d'entre eux finissent leur vie dans une situation de relative pauvreté, sinon de mendicité. Ces éléments révèlent à quel point la guitare flamenca garde des caractéristiques populaires, du moins sur le plan social.

L'ensemble de ces éléments expliquent par ailleurs que la guitare flamenca soit essentiellement un instrument masculin, surtout à un niveau professionnel⁵⁹⁶. En effet, l'Espagne à la fin du XIX^e siècle est une société traditionnelle où la différenciation des sexes et des fonctions est très forte. Le

⁵⁹² José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Lucena, Paco de », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., vol. 2, p. 420.

⁵⁹³ Née à Moguer (Huelva) au XIX^e siècle et morte à Huelva au XX^e siècle, Dolores Parrales Moreno est une *cantora* connue sous le nom de *La Parrala*. Elle est la sœur de *Trini La Parrala* et l'épouse de *Paco de Lucena*, avec qui elle se rend à Paris. Célèbre à Grenade, pour ses interventions au *café cantante* de la place de la Marina, elle fait l'objet d'un hommage de Federico García Lorca. Elle reste l'une des interprètes les plus emblématiques de l'époque des *café cantantes*. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Parrala, Dolores La », *Ibidem*, vol. 2, p. 570.

⁵⁹⁴ « El famoso guitarrista conocido por el Niño de Lucena se ha retirado de la profesión para dedicarse a otra industria más lucrativa. », *El Español*, 8 décembre 1885, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 213.

⁵⁹⁵ José Blas Vega, *Los café cantantes...*, op. cit., p. 33.

⁵⁹⁶ Cristina Cruces Roldán, « De cintura para arriba: hipercorporeidad y sexuación en el flamenco », in *Actas IX Congrès d'Antropologia FAAEE*, Barcelona, 2002, p. 13.

milieu gitan ne fait pas exception en Andalousie. En outre, il comporte des règles propres, dont un code de l'honneur strict, qui renforce la répartition des activités selon les sexes. Au départ, lorsque le flamenco était privé, tout le monde participait de la même manière : hommes et femmes chantaient et dansaient – même si les gestes de la danse différaient déjà selon les sexes. Cependant, lorsque chaque art se complexifie, dans le flamenco devenu public, les femmes se spécialisent dans le domaine de la danse, qui met en valeur leur corps, et éventuellement dans le domaine vocal, quoique cette voie se révèle plus difficile pour elles à un niveau professionnel. Les femmes artistes, danseuses et chanteuses, sont facilement assimilées à des femmes de mauvaise vie, comme l'a montré Serge Salaün⁵⁹⁷, et le milieu flamenco ne fait pas exception. Au contraire, le rôle du guitariste correspond comme nous l'avons vu à un rôle de direction, donc de pouvoir au sein du *cuadro* : dans cette société traditionnelle, il est donc généralement dévolu aux hommes.

Parmi les rares femmes qui réussissent à devenir professionnelles de la guitare flamenca, on peut citer la Sévillane Matilde Cuervas (1888-1956)[#], mais sa situation est particulière, car elle vient d'un milieu classique. Elle se marie en 1923 avec Emilio Pujol, guitariste et compositeur classique très cultivé⁵⁹⁸, et apprend d'abord à jouer de la guitare classique avant de se consacrer au flamenco. Elle n'appartient donc pas pleinement au milieu flamenco. De surcroît, l'apprentissage de la guitare flamenca sur le tard provient d'une démarche savante, de la part d'une élite cultivée, qui perçoit le flamenco comme un art, et l'érige en culture noble, digne d'être étudiée. Pour les artistes nés dans le milieu flamenco, celui-ci est d'abord un art de vivre qui se manifeste, entre autres, par le chant, la danse et la guitare.

Le cas le plus exceptionnel de *tocaora* professionnelle reste celui d'Adela Cubas[#], décédée en 1923. Son talent et sa pugnacité la font accéder à la célébrité dans le domaine de la guitare, comme le montrent divers entrefilets du journal *La Correspondencia de España* : par exemple, en 1911, elle se produit au Trián Palace à Madrid⁵⁹⁹. De même, en 1919, elle intervient à l'*Ideal Rosales*, également dans la capitale⁶⁰⁰. Elle est aussi citée le 20 janvier 1906 :

Romea. – Hier la célèbre *cantaora* *La Niña de los Peines* se presenta pour la première fois dans ce théâtre, et fit les délices du nombreux public, en chantant avec un grand art et

⁵⁹⁷ Serge Salaün, « Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo », *Les Spectacles en Espagne...*, op. cit., p. 192-195.

⁵⁹⁸ Domingo Prat, « Pujol Vilarrubi, Emilio », in *Diccionario de guitarristas*, op. cit., p. 253.

⁵⁹⁹ [Anonyme], « Gacetillas. Trián Palace », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 août 1911, p. 5.

⁶⁰⁰ [Anonyme], « Ideal Rosales », in *El Sol*, Madrid, 31 juillet 1919, p. 11. [Anonyme], « Ideal Rosales », in *El Sol*, Madrid, 4 août 1919, p. 11.

beaucoup de style différentes chansons flamencas, accompagnée par la remarquable guitariste Adela Cubas⁶⁰¹.

Ce bref compte-rendu du concert de la veille, montre que, dans un théâtre madrilène réputé, la *tocaora* accompagne une autre professionnelle, la *cantaora* la plus célèbre de son époque, la sévillane Pastora Pavón Cruz, connue sous le nom de *La Niña de los Peines* (1890-1969)⁶⁰². Adela Cubas est citée en second, comme accompagnatrice, mais fait tout le même l'objet d'éloges de la part du journaliste. Si elle réalise une telle carrière et possède une certaine renommée, c'est le fruit d'une situation particulière : au moment de son mariage, Adela Cubas abandonne la guitare, comme beaucoup de femmes de cette époque. Néanmoins, la mort de son époux, après seulement quatre ans de mariage, l'oblige à s'assumer financièrement, de sorte qu'elle reprend la pratique professionnelle de la guitare et parvient même à diriger des *cuadros*⁶⁰³. Toutefois, dans divers entretiens, elle reconnaît les obstacles rencontrés pour se frayer un chemin en tant que *tocaora* professionnelle. Ses échanges avec la journaliste féministe Carmen de Burgos, plus connue sous le pseudonyme *Colombine*⁶⁰⁴, sont retranscrits dans le livre de cette dernière intitulé *Confesiones de artistas*⁶⁰⁵. Adela Cubas fait part des difficultés rencontrées avant de pouvoir percer dans le monde artistique pour deux raisons : en tant que guitariste dans un milieu masculin, elle est spontanément rejetée ; en outre, sa laideur s'est révélée être un véritable obstacle face au public, alors que le succès des femmes artistes venait prioritairement de la mise en valeur de leur beauté physique.

⁶⁰¹ « Romea. – Ayer debutó en este teatro la célebre cantadora La Niña de los Peines, que hizo las delicias del numeroso público, cantando con mucho arte y estilo varias canciones flamencas, acompañada por la notable tocadora de guitarra Adela Cubas. », [Anonyme], « Romea », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 janvier 1906, p. 3.

⁶⁰² La *cantaora* Pastora Pavón Cruz (Séville, 1860-1969), célèbre sous le nom de *La Niña de los Peines*, est la soeur de Tomás et Arturo Pavón et l'épouse de Pepe Pinto. Elle se produit d'abord à Séville, puis Madrid et Bilbao, avant de retourner à Séville, Malaga et d'autres villes andalouses. En 1921, elle réalise une série de spectacles au Madrid-Cinema et au Teatro Maravillas, à Madrid. Puis elle parcourt diverses villes espagnoles, accompagnée à la guitare par *Habichuela*. Sa carrière très riche lui donne l'occasion de chanter avec les plus grands artistes, comme Antonio Pavón et Ramón Montoya. Elle est considérée comme la chanteuse la plus exceptionnelle de son époque. Elle réalise une discographie très riche. Elle est amie avec Manuel de Falla, Federico García Lorca et avec le peintre Julio Romero de Torres, qui réalise plusieurs portraits d'elle. Elle inspirera également de nombreux poètes. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Peines, La Niña de los », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 580-583.

⁶⁰³ Eulalia Pablo Lozano, « Adela Cubas. Una guitarrista profesional », in *La Nueva Alboreá*, octobre-décembre 2008, p. 54-55.

⁶⁰⁴ Femme de lettres, Carmen de Burgos y Seguí (Almeria, 1878-1932) est rédactrice pour *Diario Universal* (1903) et *Heraldo de Madrid* (1907). Elle fonde et dirige la *Revista Crítica* en 1908 et collabore à *Solidaridad Obrera* en 1915. Elle utilise les pseudonymes *Colombine* et *Perico el de los palotes*. Antonio López de Zuazo Algar, « Burgos y Seguí, Carmen de », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1980-1981, p. 52.

⁶⁰⁵ Carmen de Burgos, *Confesiones de artistas*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja Editores, [1910-1920], 2^e éd., vol. 1, p. 221-225.

3.3. Une progression paradoxale

Les noms cités jusqu'à présent permettent d'établir qu'il existe des interprètes de la guitare flamenca talentueux, connus et reconnus : de même que la guitare classique, et à la différence de la guitare populaire, le développement de la guitare flamenca passe par des individualités précises, des artistes de talent.

Ceci est perceptible notamment à travers la personnalité charismatique du *tocaor* Ramón Montoya. Celui-ci naît à Madrid en 1879 (ou 1880 selon certaines sources) dans une famille gitane vivant du commerce de bovins. Il passe les premières années de sa vie à travailler avec ses parents et apprend la guitare en autodidacte. Comme les autres *tocaores*, il commence par jouer dans les *cafés cantantes* en tant qu'accompagnateur et acquiert une grande renommée en Espagne et à l'étranger. Le 12 janvier 1922, à l'occasion d'un spectacle au cabaret madrilène de l'Ideal Rosales, un article anonyme de *ABC* commente la prestation des guitaristes flamencos : Joaquín Rodríguez (XIX^e-XX^e siècles)[#], connu sous le nom *El Hijo del Ciego*, est présenté comme un « grand guitariste », tandis que Ramón Montoya est mentionné comme « l'“as” des *tocaores* »⁶⁰⁶. Il parvient en effet à dépasser les autres *tocaores* de son milieu, une excellence qui le fait rejoindre, en un sens, l'élite des artistes concertistes classiques. Son succès international au XX^e siècle atteste que le flamenco offre l'opportunité à certains hommes d'origine modeste de se hisser au rang de grands artistes⁶⁰⁷.

Selon José Blas Vega, son talent est d'abord reconnu grâce à sa créativité pour improviser des *falsetas*. Ramón Montoya apparaît comme une source de développement et de renouvellement du *toque* flamenco, une des spécificités de la guitare flamenca étant qu'en l'absence de partitions, les innovations passent nécessairement par les interprètes, qui sont aussi, par la même occasion, des compositeurs. Sa musicalité, sa créativité et son inventivité révèlent des ressources de la guitare auparavant insoupçonnées. C'est pourquoi, lors des réunions artistiques nocturnes auxquelles il participe, il reçoit pour ses *falsetas* les éloges des artistes flamencos, ses continuateurs, mais aussi des guitaristes classiques⁶⁰⁸. Cette appréciation unanime, de la part de ses pairs, quelle que soit leur spécialité, contribue à faire accéder progressivement la guitare flamenca au rang d'art supérieur,

⁶⁰⁶ « el gran tocaor de guitarra Joaquín Rodríguez y el “as” de los tocaores, Ramón Montoya », [Anonyme], « Los “ases del arte flamenco” », in *ABC*, Madrid, 12 janvier 1922, p. 22. Cet article est analysé du point de vue de la réception au chapitre 8.

⁶⁰⁷ Sandra Álvarez Molina, *Polémiques autour de l'espagnolisme...*, op. cit., p. 26.

⁶⁰⁸ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Montoya Salazar, Ramón », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., vol. 2, p. 506.

pour reprendre la hiérarchie esthétique utilisée à l'époque, alors que la guitare est encore considérée comme un instrument populaire sans raffinement.

En outre, la guitare accède peu à peu à un statut de soliste, en partie grâce au talent de Ramón Montoya. En développant ses *falsetas*, il crée une concurrence avec le *cantaor* qu'il accompagne, et au service duquel il est censé se mettre. Ses *falsetas* s'allongent, perturbant l'équilibre traditionnel qui fait du *cantaor* le soliste. La guitare commence à prendre de l'indépendance vis-à-vis du chant et de la danse⁶⁰⁹. Vers 1905, celui qui est surnommé *El Majo de la guitarra* élabore une nouvelle technique de piqué spectaculaire, inspirée du mode de jeu classique, ce qui marque le début de la virtuosité dans le domaine de la guitare flamenca. Il développe son jeu instrumental contre la volonté des chanteurs qui se plaignent qu'il leur ôte l'inspiration et qu'il leur ravit le rôle de protagoniste. Ces avancées font naître une rivalité entre Ramón Montoya et certaines vedettes du chant. Bien que fondamentalement positive pour la guitare, sa progression vers une expression soliste savante risque de détruire l'équilibre entre les différents arts.

Néanmoins, le virtuose ne cesse pas d'accompagner les meilleurs représentants du *cante*, car il est le seul capable de répondre à leurs exigences musicales. C'est ce qui explique la formation d'un tandem privilégié avec Antonio Chacón, de 1914 jusqu'à la mort de ce dernier, en 1929. Tous deux laissent à la postérité quatorze disques doubles enregistrés ensemble⁶¹⁰. Grâce à Ramón Montoya, la guitare flamenca, qui avait beaucoup de points communs avec la guitare populaire, acquiert certains traits de la guitare classique et savante, tels que l'indépendance vis-à-vis du chant et de la danse, et le jeu soliste, en concert ou dans les enregistrements. La guitare flamenca réalise paradoxalement une fusion entre la permanence de traits populaires – comme la transmission orale – et une complexité croissante.

Par ailleurs, un événement est révélateur de la progression paradoxale de la guitare flamenca : le premier Concours de *Cante Jondo*, organisé à Grenade en juin 1922 par Manuel de Falla, Federico García Lorca, Ignacio Zuloaga, Andrés Segovia, Manuel Jofré[#], José María Rodríguez Acosta et Miguel Cerón. Ceux-ci sollicitent le Centro Artístico de Grenade pour organiser un Concours visant à faire découvrir et à purifier les éléments de la musique populaire andalouse qui demeurent

⁶⁰⁹ Gaëlle Rio (éd.), *La Nuit espagnole : flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936*, Paris, Paris-musées, 2008, p. 13.

⁶¹⁰ En dehors de tels duos, Ramón Montoya sera surtout le créateur de la guitare flamenca de concert, dans les années 1930-1940. Il est aussi pionnier dans le domaine des enregistrements : après son premier disque en tant qu'accompagnateur en 1910 pour la maison Gramófono avec les chanteurs *Juan Breva*, *Niño de las Marianas* et *El Niño de la Isla*, il enregistrera en 1936 ses premiers disques de guitare soliste avec la compagnie française BAM. Il est le premier à composer et à enregistrer des pièces solistes sur la plupart des formes de *cante*. José Blas Vega, « Ramón Montoya », *Historia del flamenco*, op. cit., p. 77-79.

authentiques et qui peuvent encore être sauvés, dans un contexte où le folklore est victime d'une commercialisation destructrice⁶¹¹. Le 21 février 1922, le journal *El Sol* évoque la préparation du Concours dans les mois qui précèdent :

Hier soir, au Centro Artístico, l'écrivain Federico García Lorca a donné une conférence sur l'importance artistique et historique du « *cante jondo* » et a exposé en quelques mots la signification du Concours qui, selon lui, doit sauver l'âme de la musique populaire [...]. La conférence a été illustrée par une interprétation à la guitare de *seguidillas* et de *soleares*, par l'artiste granadin Manuel Joffre [sic]⁶¹².

Comme l'indique cet extrait, le 19 février 1922, Federico García Lorca donne une conférence dans laquelle il explique la différence qui existe pour lui et pour les autres organisateurs du concours entre le *cante jondo* et le chant flamenco. Les deux formes musicales diffèrent, à ses yeux, du point de vue des origines, de la structure, du rythme et de l'esprit : le premier est le vrai chant andalou primitif et authentique, constitué de chants gitans élaborés à partir de la *siguriya* ; il est le seul doté d'une véritable beauté artistique. En revanche, le second acquiert sa forme définitive au XVIII^e siècle, subit l'influence néfaste du *cuplé*, à cause de sa commercialisation⁶¹³. Cette conférence, qui se fonde sur les idées de Manuel de Falla, compositeur de musique « classique », révèle l'intérêt que les élites savantes portent à la musique populaire, leur objectif étant de « sauver l'âme de la musique populaire » (« *salvar el alma de la música popular* »), comme on peut le lire dans l'extrait ci-dessus. Il s'agit d'une attitude surplombante, qui considère l'évolution du flamenco comme néfaste : ces intellectuels veulent plonger dans les traditions anciennes, qui sont perçues comme plus authentiques et plus pures. Ces notions ne sont pourtant pas dénuées de complexité.

Par exemple, concernant la guitare, Manuel Jofré (XIX^e-XX^e siècles), qui est également l'un des organisateurs du concours, joue pour appuyer les dires du poète. Originaire de Grenade, il est invité pour « illustrer » les propos de Lorca, donc d'une certaine manière, il alterne avec la voix du conférencier. Il n'offre pas réellement de concert soliste dans cette circonstance précise. Néanmoins, il n'est pas non plus accompagnateur d'un chanteur : il est capable de jouer seul, mais

⁶¹¹ Tania Fernández de Toledo, *El centro artístico literario y científico de Granada (su labor científica). 1885-1989*, Granada, Caja General de Ahorros, 1989, p. 69.

⁶¹² « Anoche, en el Centro Artístico, dió una conferencia sobre la importancia artística e histórica del “cante jondo” el literato D. Federico García Lorca, que expuso en breves palabras la significación del Concurso, que, a su juicio, salvará el alma de la música popular [...]. / La conferencia fué ilustrada con interpretación en la guitarra de seguidillas y soleares por el artista granadino Manuel Joffre [sic]. », [Anonyme], « Conferencia de García Lorca », in *El Sol*, Madrid, 21 février 1922, p. 4.

⁶¹³ Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado “cante jondo” », in Christopher Maurer (éd.), *Conferencias I*, Albolote, Alianza Editorial, 1984, p. 49-52.

toujours lié à une parole et à une voix. Il interprète un répertoire populaire andalou avec les *seguidillas*, et flamenco avec les *soleares*. Les dernières font certes partie du *cante jondo* décrit par Lorca, car elles sont dérivées de la *siguiriya gitana*⁶¹⁴. Les premières en revanche, ne font pas partie du flamenco, mais simplement du folklore populaire. La distinction effectuée par Lorca ne semble donc pas clairement mise en lumière par son intervention. De fait, les résultats du Concours sont mitigés, en partie pour cette raison, comme le rappelle Tania Fernández de Toledo, suivant en cela l'interprétation des organisateurs du concours eux-mêmes : peu de gens prennent conscience de la véritable finalité du concours, surtout parmi les critiques, artistes et écrivains venus de loin pour répondre à l'appel de Manuel de Falla⁶¹⁵.

Le jour du début du Concours, le 13 juin 1922, Antonio Gallego y Burín commente les événements qui doivent avoir lieu les deux nuits suivantes⁶¹⁶ :

Les plus grandes éminences du chant participeront à la fête : la guitare sonnera, jouée par les maîtres les plus adroits, puis nos danses apporteront leur note de couleur et de mouvement...
[...]

Et ceci est une fête, comme le dit Pedrell, « civilisatrice d'art ». Qui épure les valeurs. Qui exalte les émotions vives. Qui ressuscite les notes anciennes et très espagnoles. Qui restaure les nuances de notre esprit. Une fête grâce à laquelle le courage spirituel de quelques hommes veut arracher à la déformation ce qui, comme nos « *cantes jondos* », a une suprême ligne de beauté et de grandeur⁶¹⁷.

Dans cet article, Antonio Gallego y Burín évoque avec enthousiasme et de façon élogieuse les artistes qui s'appêtent à participer au Concours. Cependant, l'un des paradoxes du concours est que les organisateurs considèrent le *cante jondo* exclusivement comme un « folklore », au sens où

⁶¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁶¹⁵ Tania Fernández de Toledo, *El centro artístico...*, *op. cit.*, p. 73.

⁶¹⁶ Journaliste, critique d'art et historien de l'art, Antonio Gallego Burín (Grenade, 1895-Madrid, 1961) effectue des études de lettres et de droit. Il publie son premier article dans *La Gaceta del Sur* en 1911. Il fonde le journal *Renovación* en 1919 pour combattre le caciquisme politique. Il collabore à *La Alhambra* (1918-1919), est chroniqueur théâtral dans *Noticiero Granadino* (1919) et ses travaux érudits paraissent dans *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su reino*. Il est professeur d'histoire de l'art aux universités de Salamanque et de Grenade. En tant que président de la Sección de Literatura del Ateneo de Granada (1927), maire (1938) et directeur général des Beaux-Arts (1951), il impulsera la vie culturelle de Grenade. Dans le domaine littéraire, il est l'auteur d'un essai lyrique, *El poema del convento* (1918). Il fera jouer des *autos sacramentales* en 1927 et dirigera le Teatro Universitario. Celia del Moral et José Ortega, « Gallego Burín, Antonio », in *Diccionario de escritores granadinos: siglos VIII-XX*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 22.

⁶¹⁷ « Las mayores eminencias del canto tomarán parte en la fiesta : sonará la guitarra tocada por los más diestros maestros, y luego nuestras danzas pondrán sobre los ojos su nota de color y movimiento... [...] / Y eso es esta fiesta, como Pedrell dice : civilizadora en arte. Depurativa de valores. Exaltadora de emociones vivas. Resucitadora de viejas y españolísimas notas. Restauradora de matices de nuestro espíritu. Una fiesta en la que la valentía espiritual de unos cuantos hombres, quiere arrancar de la deformación lo que, como nuestros « *cantes jondos* », tienen una suprema línea de belleza y de grandiosidad. », Antonio Gallego y Burín, « El Concurso de « *Cante jondo* » », in *El Sol*, Madrid, 13 juin 1922, p. 3.

il s'agirait de vestiges du passé, sur le point de disparaître, et qu'il faut par conséquent étudier et sauver de façon urgente⁶¹⁸, alors qu'en réalité, le flamenco est pleinement vivant. Il évolue parce que c'est un art, qui revêt un aspect créatif, et ce n'est pas seulement un folklore populaire censé être figé. Toutefois, les organisateurs du concours ne perçoivent pas cet aspect en 1922 : ils voient seulement les méfaits de la « flamenquisation » de la société, la mode qui édulcore le flamenco, en en faisant un genre commercial, sans art et sans saveur, une simple « espagnolade »⁶¹⁹. Conscient que cette facette commerciale est la plus accessible au public, ils veulent détruire les idées fausses et révéler ce qu'est le *cante jondo* « authentique », ce qui les conduit à n'inviter à participer au Concours que des amateurs. Ils refusent la candidature des professionnels de plus de vingt-et-un ans⁶²⁰. Ce choix est immédiatement critiqué par plusieurs professionnels du flamenco, de sorte que les organisateurs finissent par inviter les plus grands artistes, comme Antonio Chacón ou *La Niña de los Peines*, au titre d'invités de luxe⁶²¹.

La guitare n'est pas particulièrement mise en valeur lors de ce Concours. Certes, de grands accompagnateurs interviennent aux côtés des chanteurs, tels que Ramón Montoya ou *El Niño de Huelva*[#]. Cependant, de même que pour le chant, le premier prix prévu, à savoir le prix José María Rodríguez Acosta⁶²² n'est attribué à aucun guitariste par le jury du Concours, formé par Andrés Segovia, Manuel Jofré et Amalio Cuenca (1866-vers 1940)^{# 623}. Un deuxième prix est accordé au Grenadin *Pepe Cuéllar*[#], âgé de vingt-et-un ans. Un troisième prix extraordinaire de 250 pesetas est octroyé, en outre, au Sévillan José Cortés, surnommé *Pepe de la Flamenca*[#] et âgé de trente-trois ans⁶²⁴.

En somme, l'ambition affichée pour ce concours par Antonio Gallego y Burín dans l'article cité ci-dessus n'est pas complètement atteinte : les « maîtres les plus adroits » (« *los más diestros maestros* ») ne sont pas mis à l'honneur, puisque seuls les amateurs concourent. Felipe Pedrell, qui soutient l'initiative de loin en raison de son grand âge, estime selon le journaliste que la fête va être « civilisatrice d'art » (« *civilizadora en arte* »), car elle « ressuscit[e] » la tradition et doit

⁶¹⁸ Arnold Van Gennep, *Chroniques de folklore...*, op. cit., p. 25.

⁶¹⁹ Federico García Lorca, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », *Conferencias I*, op. cit., p. 51.

⁶²⁰ José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2005, p. 205.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 204.

⁶²² Le peintre José María Rodríguez Acosta (Grenade, 1878-1941) étudie à la Escuela de Artes y Oficios de Granada. En 1901, il s'installe à Madrid et effectue un premier voyage à Paris en 1911. En 1914, il fait construire à Grenade la propriété qui deviendra en 1934 le siège de la Fondation qui porte son nom. Son œuvre relève du naturalisme et du *costumbrismo* du premier tiers du XX^e siècle, avec des influences du symbolisme découvert à Paris. Francisco Calvo Serraller, « Rodríguez Acosta, José María », in *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Arco/Ifema, 1991-1992, vol. 1, p. 360.

⁶²³ Tania Fernández de Toledo, *El centro artístico...*, op. cit., p. 73-74.

⁶²⁴ José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, op. cit., p. 206.

l'« arracher à la déformation »⁶²⁵. En dépit de ces estimations, les résultats sont à nuancer : d'abord, même si de très grands artistes, comme Montoya, participèrent, le règlement n'était pas propice à des innovations ou à des interventions originales, qui n'eurent par conséquent pas lieu⁶²⁶. Ensuite, bien que le Centro Artístico ait transformé le concours en un événement international, les étrangers présents apprécièrent l'élégance, la beauté, le charme des nuits grenadines sans comprendre l'enjeu et l'intérêt profond du Concours⁶²⁷. Enfin, selon José Manuel Gamboa, la déception de Manuel de Falla le conduisit à s'éloigner définitivement du flamenco tandis que, paradoxalement – et contrairement à l'objectif poursuivi –, les premiers bénéficiaires furent les professionnels qui obtinrent à la suite de ce Concours des sollicitations plus nombreuses dans des lieux plus vastes qu'auparavant⁶²⁸. Toutefois, ce Concours demeure la première initiative d'envergure qui révèle l'intérêt de nombreux artistes de diverses disciplines, provenant de l'élite savante, pour le flamenco. Il donne de la visibilité au genre, impulse la création d'autres initiatives similaires et donne lieu, de nouveau grâce à Manuel de Falla, à l'enregistrement sonore de *cantes* qui n'aurait pas pu avoir lieu auparavant, en raison du faible intérêt commercial que cela représentait⁶²⁹.

Ce deuxième chapitre nous permet de conclure sur l'évolution de la pratique des guitares classique et flamenca, entre 1883 et 1922 : toutes deux ont pour caractéristique constante d'être très influencées par le populaire, même si chacune de ces deux pratiques diffère clairement de la guitare populaire décrite au chapitre 1. Celle-ci est jouée par des artistes souvent anonymes. Le répertoire et la technique qu'ils utilisent sont généralement passés sous silence dans la presse, car ce type de guitare essentiellement jouée dans l'espace public, souvent en voyage, dans la rue, n'est pas considéré comme un art, mais comme une source de bruit parmi d'autres. On sait seulement que cette pratique populaire est de plus en plus influencée par le flamenco, quant au répertoire et à la technique, et que ce phénomène de flamenquisation ne se produit pas uniquement en Andalousie.

Par rapport à ce premier type de pratique, les guitares classique et flamenca sont de plus en plus spécifiques, de plus en plus savantes et de plus en plus différenciées. Alors qu'un artiste comme

⁶²⁵ « resucitadora de viejas y españolísimas notas » et « arrancar de la deformación » Antonio Gallego y Burín, « El Concurso de “Cante jondo” », *El Sol*, *op. cit.*, p. 3.

⁶²⁶ Tania Fernández de Toledo, *El centro artístico...*, *op. cit.*, p. 75.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 73-74.

⁶²⁸ José Manuel Gamboa, *Una historia del flamenco*, *op. cit.*, p. 208-209.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 209. Ces enregistrements peuvent être écoutés sur le CD : *Primer Concurso de Cante Jondo, Granada, Corpus de 1922*, Hamburg, The International Music Company, 2000.

Andrés Segovia joue sur la rondeur, la largeur, l'amplitude sonore, dans l'interprétation d'un répertoire soliste de plus en plus vaste et diversifié, un artiste comme Ramón Montoya développe pas à pas des techniques plus virtuoses, de manière à s'émanciper progressivement des *cantaores*.

Dans les deux cas, la direction est pourtant la même : on s'oriente vers une guitare de concert, même si la guitare classique est plus en avance dans ce domaine. De plus, le flamenco est un point d'ancrage capital, y compris pour la guitare classique, à la fin de la période, puisque une des premières œuvres composées par un non-guitariste pour la guitare classique, *Hommage à Debussy*, est inspirée d'harmonies flamencas. Réciproquement, à mesure que la guitare flamenca se complexifie, les *tocaors* utilisent les outils de diffusion de la guitare classique, comme des interventions solistes de plus en plus affirmées. Quelques *tocaors* deviennent même des concertistes reconnus, à une échelle internationale, comme les virtuoses classiques. L'interpénétration des deux types de pratiques demeure donc très forte, sans freiner l'évolution de l'instrument, dans aucun des domaines, bien au contraire, si l'on en juge par le développement sans précédent de la guitare au XX^e siècle.

Le Concours de *Cante Jondo* de 1922 correspond à une date charnière, car les élites issues des deux domaines se retrouvent autour de centres d'intérêts communs : le flamenco et le folklore andalou, même si l'on peut penser que pour les organisateurs, il s'agit de préserver le populaire de toute transformation, alors que les flamencos aspirent toujours à innover dans ce qu'ils considèrent un art créatif, capable d'originalité. Il n'en demeure pas moins qu'à cette date, le flamenco est jugé essentiel par tous ces artistes.

L'Andalousie, à travers Grenade, lieu de cette première rencontre, où Falla a choisi de résider, est au cœur des événements : elle joue un rôle essentiel dans la musique espagnole à cette date. Dans le même temps, le concours a un rayonnement national, comme le prouve les commentaires qui apparaissent dans la presse madrilène. Il intéresse même les étrangers qui s'y rendent, bien que ceux-ci ne perçoivent peut-être pas ce que recherchent les organisateurs. Les guitares classique et flamenca ont d'ailleurs un rayonnement international croissant, comme le prouvent les voyages de plus en plus nombreux des artistes mentionnés : ceux-ci se rendent en priorité dans les villes d'Andalousie, puis à Madrid, dans les autres capitales de la péninsule ibérique, puis se rendent à Paris, à Londres et, pour beaucoup, en Amérique. La pratique de la guitare s'enracine donc fortement en Espagne mais ne connaît un tel essor que grâce à ce va-et-vient constant avec l'étranger.

Toutefois, la guitare ne saurait se limiter à cet aspect purement musical, comme le prouve l'intérêt que manifestent les artistes d'autres disciplines lors de Premier Concours de *Cante Jondo*. Parmi les organisateurs, figurent Federico García Lorca et le peintre José María Rodríguez Acosta,

déjà mentionné, mais aussi Ignacio Zuloaga, peintre basque qui donne son nom au premier prix qui aurait dû être décerné au meilleur chanteur, si le jury l'avait ainsi décidé. Et s'il y a bien un domaine où ce concours a été fructueux, c'est précisément celui des arts plastiques, car il a donné lieu à de nombreux tableaux, dessins et caricatures, au sein desquels la guitare est centrale. Aussi, après cette première partie consacrée aux diverses pratiques de la guitare, il importe de se pencher à présent sur la question de ses représentations artistiques et publicitaires, tout au long de la période d'étude.

INTRODUCTION À L'ÉTUDE DE LA RÉCEPTION

En vue de notre objectif, qui est d'analyser la place de la guitare dans l'identité nationale, la diversité des pratiques étudiée en première partie n'a de sens qu'à deux conditions. D'une part, il faut que la population madrilène et andalouse soit consciente de cette prégnance effective de la guitare. D'autre part, il faut qu'elle l'accepte et la reconnaisse comme un trait caractéristique de son identité. Dans le contexte français, Ernest Renan écrivait en 1882 que la nation était le résultat d'un « plébiscite de tous les jours »⁶³⁰. Dans le cas espagnol, il existe différentes conceptions de la nation qui s'opposent à la même époque, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la cinquième partie de ce travail, et qui ne correspondent pas nécessairement à la vision d'Ernest Renan. Néanmoins, la manière dont Madrilènes et des Andalous perçoivent et représentent leur patrimoine est essentielle. Comme l'expose Anne-Marie Thiesse, dans son analyse de la constitution des identités nationales en Europe, la nation se rassemble en effet autour d'un patrimoine culturel « symbolique et matériel », « commun et indivisible », qui est aussi bien le résultat d'un inventaire que d'une invention, et qui fait l'objet d'une commune révération : la nation, communauté « vivante », est unie par l'« adhésion collective à cette fiction »⁶³¹. Autrement dit, pour qu'un objet soit reconnu comme faisant partie d'un patrimoine national commun, il faut qu'il y ait accord unanime de la part des ressortissants de cette nation et, réciproquement, la connaissance et la reconnaissance de tels objets est nécessaire pour fonder cette nation. L'éventail de cet héritage symbolique est large puisqu'il peut aussi bien inclure :

Une série de héros parangons des vertus nationales, une langue, des monuments culturels, un folklore, des hauts-lieux et un paysage typique, une mentalité particulière, des représentations officielles – hymne et drapeau – et des identifications pittoresques – costume, spécialités culinaires ou animal emblématique⁶³².

⁶³⁰ « L'existence d'une nation est [...] un plébiscite de tous les jours », Conférence donnée en Sorbonne le 11 mars 1882. Première publication : *Bulletin hebdomadaire*, Association scientifique de France, 26 mars 1882. Ernest Renan et Joël Roman, *Qu'est-ce qu'une nation ? Et autres essais politiques*, Paris, Presses pocket, 1992, p. 30.

⁶³¹ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 12-14.

⁶³² *Ibidem*, p. 14.

Pour l'Espagne, la question se pose de savoir quels éléments culturels sont utilisés dans le processus de construction d'une identité nationale. Réciproquement, au moment critique du tournant du siècle, certaines polémiques sont révélatrices des tensions historiques qui divisent la société. En ce sens, la guitare est un instrument qui interpelle. D'un côté, sa pratique savante progresse de plusieurs manières. De l'autre, elle peut être aussi considérée comme l'expression d'un « folklore », ainsi que le définit Antonio Machado y Álvarez en 1881, à Madrid et en Andalousie. Pour autant, la guitare est-elle susceptible d'emporter une adhésion unanime qui en fasse un élément du patrimoine reconnu comme national ?

Dans les parties 2, 3 et 4 qui s'ouvrent à présent, l'analyse de la réception de la guitare à Madrid et en Andalousie, deux lieux où sa pratique est répandue, permettra de mettre en lumière dans la cinquième partie en quoi la guitare est un symptôme paradigmatique de la difficulté à créer une cohésion nationale à cette époque. Pour répondre à cette question, il est auparavant nécessaire de réfléchir à la façon dont la guitare est perçue et reçue à Madrid et en Andalousie, entre 1883 et 1922. La question de la réception de l'instrument dans ces lieux et au long de cette période est donc l'objet des parties 2 à 4.

Qu'est-ce que la « réception » de la guitare ?

La réception, notion quantitative et qualitative, se révèle d'autant plus difficile à mesurer s'agissant d'époques passées, puisque tout travail de terrain via des questionnaires et des enquêtes s'avère impossible, comme l'a souligné Marie Franco⁶³³. Les informations que l'on trouve dans des témoignages d'époque doivent être considérées avec la plus grande prudence au vu de leur caractère non seulement partial mais aussi lacunaire, partiel. Aussi convient-il, pour mener à bien l'étude de la réception envisagée, d'identifier précisément au préalable les récepteurs, de définir l'acte de « recevoir » et de délimiter l'objet de la réception.

Alors que l'histoire de l'art et de la littérature se sont d'abord exclusivement intéressées aux auteurs, l'irruption de la notion de « masses » au xx^e siècle a conduit à octroyer une importance nouvelle et inédite au public, dans une approche d'abord sociologique, au cours des années 1970, comme le rappellent Serge Salaün, Jean-François Botrel et Françoise Étienvre⁶³⁴. Or malgré le

⁶³³ Marie Franco, « Regards sur la réception : la culture de masse, pour qui ? Pour quoi faire ? », in *La Réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, mars 2009, p. 307.

⁶³⁴ Serge Salaün, Françoise Étienvre et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La Réception des cultures...*, op. cit., p. 7-8.

singulier souvent utilisé pour le définir, « le » public est rarement homogène : il en forme pas un ensemble indivisible, surtout si l'on considère l'acte de la réception au sens large, tel que le définissent au départ, en 1967, les théoriciens de l'école de Constance en Allemagne. À cette date, Hans Robert Jauss (1921-1997) et Wolfgang Iser (1926-2007) posent les fondements théoriques de l'« esthétique de l'effet produit et de la réception ». Cette théorie s'applique au départ à la littérature mais ses auteurs l'étendent eux-mêmes dans leur discours à l'ensemble des œuvres d'art.

L'école de Constance propose de fonder une nouvelle histoire de la littérature (ou une histoire de l'art) qui mette au centre le primat de la relation, c'est-à-dire qui prenne en compte le public qui reçoit l'œuvre d'art et non seulement l'auteur et l'œuvre⁶³⁵. Pour Hans Robert Jauss, « l'historicité de l'œuvre d'art ne réside pas dans sa seule fonction représentative ou expressive mais tout aussi nécessairement dans l'effet qu'elle produit »⁶³⁶, ce qui implique deux conséquences quant à l'analyse du public.

La première est qu'il importe de prendre en compte le contexte historique dans lequel les œuvres sont présentées au public. Pour éviter de considérer les œuvres isolément, Jauss établit la nécessité suivante :

Inclure aussi dans cette interaction reliant l'œuvre et l'humanité le rapport des œuvres entre elles, et [...] situer le rapport historique entre les œuvres dans le complexe de relations réciproques qu'entretiennent la production et la réception. En d'autres termes : la littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public⁶³⁷.

Seule la prise en compte de cette « interaction » permet de rendre compte de la portée culturelle et sociale de ces œuvres. Il faut donc les inclure dans une « chaîne de communication, sans privilégier à priori aucun élément de la chaîne »⁶³⁸. De façon analogue, l'analyse de la guitare comme objet culturel implique de ne se restreindre ni à une analyse historique des compositeurs et des interprètes, ni à une étude musicologique des œuvres jouées. Elle invite, en revanche, à s'intéresser au public et à la façon dont celui-ci reçoit l'objet et les œuvres.

La deuxième conséquence est qu'il faut concevoir le public non seulement comme récepteur mais aussi comme créateur, soit parce qu'il est susceptible d'être à l'origine d'une critique de la

⁶³⁵ Préface de Jean Starobinski, in Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 38-39.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Serge Salatin, Françoise Étienne et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La Réception des cultures...*, op. cit., p. 7-8.

production artistique dont il est témoin, soit parce qu'il est aussi potentiellement auteur lui-même, et que sa perception de l'objet influence de façon mimétique ou dialectique ses propres œuvres : « La réalité humaine n'est pas seulement production du nouveau mais aussi reproduction (critique et dialectique) de l'ancien »⁶³⁹. Pour Hans Robert Jauss, l'originalité d'une œuvre d'art n'a de sens que si elle permet de « créer et de transformer la perception »⁶⁴⁰. Le récepteur est donc défini selon une triade sur laquelle nous nous fonderons constamment à partir de maintenant, pour étudier trois niveaux de réception : le public, le critique et le nouvel auteur, c'est-à-dire le créateur d'une œuvre d'art⁶⁴¹. Nous allons définir ces trois niveaux, en fonction de l'objet de la réception que nous considérons.

Jauss insiste d'abord sur le fait que tout public est en premier lieu simple lecteur ou simple auditeur pour deux raisons. D'une part, tout critique ou auteur est d'abord un pur consommateur ; et, d'autre part le public ainsi défini n'est pas passif : il est productif et influence le cours de l'histoire par ses réactions d'approbation ou de rejet à ce qu'il reçoit⁶⁴². La réception est donc liée, en première instance, à la consommation culturelle et aux réactions manifestées par les membres du public. Aussi, dans ces trois parties, une attention particulière sera portée, lorsque ce sera possible, aux différents points de vue des récepteurs qui peuvent occuper tour à tour deux rôles : celui de discriminateur, « fonction critique fondamentale, qui consiste à retenir ou à rejeter »⁶⁴³, et celui de producteur, « imitant ou réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente »⁶⁴⁴. En outre, Hans Robert Jauss ne se place pas seulement sur le plan artistique car, pour lui, l'histoire de la littérature – et plus généralement l'histoire de l'art –, doit revêtir une dimension sociale :

La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social⁶⁴⁵.

Hans Robert Jauss met ici en lumière la fonction de la réception en tant qu'acte social : le fait de retenir ou de rejeter une œuvre influe sur les imitations ou réinterprétations postérieures de celle-ci. L'accueil réservé à tel ou tel produit artistique, selon la qualité et le nombre des récepteurs, peut

⁶³⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 39.

⁶⁴⁰ En 1844, Karl Marx conçoit déjà la forme artistique comme moyen privilégié de « formation de la sensibilité », *Ibidem*, p. 39-40.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 66.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 44-45.

⁶⁴³ Préface de Jean Starobinski, *Ibidem*, p. 12.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 73.

donc s'avérer important lors de l'élaboration et de l'invention d'un patrimoine national. C'est pourquoi les réflexions théoriques de Jauss offrent un cadre fécond pour l'analyse de la réception de la guitare et de ses enjeux, à Madrid et en Andalousie au tournant du siècle.

Toutefois, dans le cas de cet instrument de musique, la première difficulté est de définir l'objet de la réception, en fonction des sources disponibles, et dans une perspective d'histoire culturelle : la guitare est certes entendue par des auditeurs mais elle est aussi perçue à travers différentes sources littéraires ou plastiques, de sorte qu'elle engendre une réception plurielle.

Si l'on considère la réception de la musique produite par l'instrument, c'est-à-dire le répertoire joué et interprété, les récepteurs sont d'abord, au premier niveau de la triade définie ci-dessus, le public, qui l'entend directement, et les auditeurs qui l'écoutent dans les premiers enregistrements⁶⁴⁶. Néanmoins, pour cette étude, l'analyse demeurera circonscrite à des productions écrites et c'est pourquoi seul sera envisagé le public qui entend directement la guitare : évoqué dans la presse et les mémoires de l'époque, il est constitué par l'auditoire des concerts et des spectacles de *cafés cantantes*. Dans cet objectif, la diversité des lieux a son importance, dans la mesure où les guitaristes se déplacent dans les villages, villes et régions de la péninsule ibérique, et même à l'étranger. Toutefois, cette étude porte en priorité sur les modalités de réception à Madrid et en Andalousie. Cette restriction du champ géographique ne doit pas pour autant faire perdre de vue l'importance des voyages des musiciens et du public dans la diffusion de la musique. Ainsi, à Madrid comme en Andalousie, tous les spectateurs ne sont pas d'origine madrilène ou andalouse ; certains ne sont même pas espagnols, ce qui permet de rappeler que la construction du patrimoine national ne se fait pas exclusivement par le biais d'un public local. Surtout, dans les cas de Madrid et de l'Andalousie, qui sont des lieux de passage exerçant un fort attrait auprès des voyageurs étrangers, les réactions de ces derniers influent de manière non négligeable sur la construction d'une image de la région et de ses pratiques sociales.

En outre, ce sont souvent ces voyageurs – étrangers ou non – qui racontent ce qu'ils entendent, voient et perçoivent, car la découverte d'autres pratiques que les leurs éveille leur curiosité et les pousse à les commenter. Le récepteur est d'ailleurs surtout identifiable lorsqu'il laisse une trace écrite de ses impressions. Au deuxième niveau, celui du critique, le récepteur est donc le voyageur, l'écrivain, le journaliste ou le musicologue, qui commente l'événement par écrit : il constitue un

⁶⁴⁶ Le phonographe apparaît pour la première fois à Barcelone en 1878. Il est présenté au public madrilène au théâtre Apolo en 1879, et au Théâtre San Fernando de Séville en 1880. Les cylindres de cire font leur apparition en 1885 et sont utilisés jusqu'en 1929, date à laquelle les disques prennent le relais dans toute l'Espagne. Mariano Gómez Montejano, *El fonógrafo en España. Cilindros españoles*, Madrid, Industrias Gráficas Caro, 2005, 167 p.

intermédiaire indispensable, grâce auquel les réactions des contemporains peuvent également être connues.

Au troisième niveau, celui du créateur, le récepteur est celui qui, après avoir entendu la guitare et après avoir appris la musique, devient à son tour musicien⁶⁴⁷ : le guitariste, générateur de son, et le compositeur, auteur de nouveaux morceaux, peuvent donc être légitimement considérés comme récepteurs fondamentaux. L'attrait ou le désintérêt manifesté par ces deux types de musiciens envers l'instrument est du plus haut intérêt, puisque ce sont des spécialistes de la musique. Ce troisième niveau de réception peut aussi être évalué par une approche quantitative, en fonction du nombre d'interprètes ou de compositeurs qui s'intéressent à l'instrument.

Toutefois, la guitare possède la particularité de ne pas toujours être exclusivement considérée comme un instrument de musique à proprement parler. Elle est parfois également utilisée comme décoration, comme accessoire de théâtre servant tout au plus à produire un effet sonore, ou même comme motif littéraire ou pictural. Dans ce cas, elle est un support d'imaginaire fécond mais ne renvoie pas nécessairement à une réalité musicale. C'est pourquoi, la réception de la guitare correspond parfois à celle d'un objet matériel qui n'est pas seulement perçu comme générateur de musique au sens artistique du terme. Avant tout pratique sociale, la guitare éveille l'intérêt pour les pratiques populaires, souvent festives, éventuellement folkloriques, auxquelles elle renvoie. En conséquence, la réception n'est pas seulement celle d'un public de spectateurs ou d'auditeurs qui écoutent une pièce musicale avec attention et respect, mais c'est aussi celle d'un individu ou d'un groupe qui sont les témoins d'une autre utilisation de la guitare, parfois déconnectée de la pratique musicale. La guitare est ainsi exploitée pour ses qualités visuelles et poétiques, et intégrée à des textes littéraires ou à l'iconographie. Elle donne lieu à de nombreuses œuvres d'art ou créations littéraires, qui peuvent elles-mêmes être diffusées dans la presse, comme nous allons le voir dans la deuxième partie. Elle est donc perçue et reçue à travers les médias.

Au premier niveau, celui du public, les récepteurs sont alors les visiteurs d'une exposition, les spectateurs d'une pièce de théâtre dans laquelle la guitare sert d'accessoire. Ces récepteurs peuvent aussi bien être des fêtards en état d'ivresse, qui s'en servent pour agresser violemment un de leurs comparses, usant de la guitare comme d'une arme. Les fonctionnalités multiples de l'objet et le contexte de sa réception influent sur la façon de l'appréhender, de le percevoir et, consécutivement, de l'apprécier ou de le rejeter, parfois indépendamment de ses potentialités musicales.

⁶⁴⁷ Cette chaîne de la réception forme une boucle. On peut considérer l'artiste comme le premier récepteur – au moins de sa propre œuvre – du point de vue chronologique. Pour respecter l'ordre proposé par Jauss, dans cette présentation théorique, nous partons de la définition du simple consommateur pour aller ensuite vers le nouveau créateur.

Au second niveau, les critiques sont les journalistes, des récepteurs intéressants car ils se font l'écho de ces utilisations de la guitare. Corrélativement, ils contribuent à forger l'opinion des lecteurs qui jugent également ces autres usages de la guitare.

Enfin, au troisième niveau, celui du créateur, lorsque la guitare est perçue comme un support d'imaginaire, les récepteurs sont les hommes de lettres, écrivains ou poètes, ainsi que les peintres, qui prennent la guitare comme sujet ou motif de leurs œuvres d'art. En deuxième partie, nous étudions précisément la réception de la guitare par ces artistes, notamment lorsque leurs œuvres sont publiées ou reproduites dans la presse, car ils sont susceptibles d'influencer à leur tour les lecteurs⁶⁴⁸.

L'acceptation ou le rejet de la guitare sont liés à toutes les dimensions de cet objet culturel et aux différentes manières d'en être auditeur ou spectateur. L'image plurielle et sans nul doute complexe que chaque Madrilène, chaque Andalou se forme de l'instrument dépend de l'ensemble de ces représentations sonores et visuelles. Des liens s'établissent nécessairement dans l'imaginaire entre ces différentes perceptions de l'instrument, pouvant engendrer des confusions, voire des contradictions. Par exemple, un admirateur d'un tableau représentant une guitare peut ne pas apprécier le répertoire de l'instrument de musique qu'il a l'habitude d'entendre. Il existe plusieurs manières de jouer de la guitare ; les contextes de jeu sont variés ; les représentations également multiples, ce qui rend la réception plurielle et complexe. En particulier, les media, la littérature et la peinture enrichissent l'image de l'instrument, qui se mêle à la consommation directe des auditeurs de la musique.

Après avoir présenté les jalons théoriques de notre étude de la réception, nous l'envisageons en trois étapes, qui permettent à chaque fois d'effectuer des comparaisons entre les représentations de la guitare et les pratiques étudiées en première partie. La deuxième partie de ce travail permet d'étudier la réception de la guitare par les artistes : plus précisément, les chapitres 3 et 4 portent sur

⁶⁴⁸ En effet, pour revenir au début de la boucle, les récepteurs sont les auditeurs et les lecteurs de la presse. Par ce moyen, ils sont informés des concerts de guitare – si on considère l'objet comme instrument de musique –, mais ils prennent aussi connaissance des événements au cours desquels elle est employée comme outil, comme accessoire ou comme décoration. Ils perçoivent aussi la guitare comme thème poétique ou motif pictural dans les périodiques. À ce sujet, rappelons que les périodiques andalous sont essentiellement diffusés en Andalousie mais qu'une partie de la presse imprimée à Madrid est diffusée dans l'ensemble de la péninsule. Par conséquent, les récepteurs de la « guitare » comme objet de discours journalistique se trouvent, pour certains, dans d'autres régions que la Castille. De même, la presse nationale ne fait pas seulement état des événements qui se produisent dans la capitale : en conséquence, les lecteurs de la presse imprimée à Madrid ou en Andalousie sont parfois informés de concerts, d'expositions, de faits divers ayant eu lieu en Estrémadure, en Aragon, en Galice, *etc.*, ou même à l'étranger, notamment en France ou en Amérique latine. L'image de la guitare se construit aussi grâce à ces discours qui montrent qu'elle est présente dans d'autres endroits que l'Andalousie ou Madrid. Il faut donc prendre en compte cet aspect, même si cette étude se centre de manière préférentielle sur les réactions à des événements se produisant dans ces deux lieux.

les représentations de la guitare dans la littérature en prose et dans les poèmes publiés dans la presse, tandis que le chapitre cinq s'intéresse aux représentations picturales de la guitare. Dans toute cette partie, nous serons confrontés au paradoxe d'étudier des représentations de la guitare qui ne font pas intervenir directement sa dimension sonore, ce qui conduit les artistes soit à suggérer la musique de façon imaginaire, soit à mettre en valeur d'autres qualités de l'instrument. De fait, si les artistes représentent la guitare dans leurs écrits ou sur leurs tableaux, c'est le signe d'un intérêt de leur part pour l'instrument, comme nous le verrons.

Les parties 3 et 4 permettent d'étudier une autre forme de réception, qui peut sembler au premier abord plus immédiate ou plus directe. Dans la troisième partie, nous analyserons les marques d'enthousiasme en faveur de la guitare et la manière dont elles sont exprimées. Par opposition, la quatrième partie mettra en lumière le rejet de la guitare, à travers un ensemble de réactions négatives⁶⁴⁹.

⁶⁴⁹ La dernière partie sera l'occasion de réaliser la synthèse de ces attitudes contradictoires et de creuser leur signification par rapport à la question de la construction de l'identité nationale.

DEUXIÈME PARTIE : REPRÉSENTATIONS ARTISTIQUES

La guitare apparaît dans quantité de textes littéraires et dans un grand nombre de représentations plastiques. Dans les chapitres 3 à 5, nous nous centrons ici plus particulièrement sur les œuvres publiées, reproduites ou évoquées dans la presse, qui est au centre de notre analyse, en raison de l'impact qu'elles peuvent avoir sur les lecteurs et de son influence sur leur propre réception de la guitare.

La publication dans les périodiques que nous avons choisis, qui sont plutôt conservateurs, y compris du point de vue esthétique, explique que les œuvres mentionnées ou citées dans leurs pages ne soient pas liées aux mouvements d'avant-garde⁶⁵⁰. Par exemple, dans le domaine pictural, *La Ilustración Española y Americana* s'intéresse régulièrement aux Expositions Nationales des Beaux-Arts organisées à Madrid, et par conséquent aux artistes qui cherchent à recevoir une reconnaissance officielle académique. Le faible lien avec les avant-gardes que nous constaterons à la fois dans le cas de la littérature en prose, de la poésie et de la peinture n'empêche pas des éléments de modernisation, dans une interrelation permanente entre le centre, incarné par Madrid, et la périphérie qui est au centre de notre travail, l'Andalousie. Comme l'explique Carmen Pena, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, les artistes entretiennent en effet avec Madrid une relation ambiguë : d'un côté, la capitale représente pour eux le cœur du territoire et le centre du pouvoir administratif. Madrid est d'ailleurs le lieu où sont publiés la plupart des périodiques que nous étudions. Or, précisément en raison des lenteurs institutionnelles et des déficiences administratives, la capitale est perçue comme un lieu opposé à la modernité. Néanmoins, les artistes cherchent à conquérir ce centre qui représente un pouvoir symbolique. Par conséquent, en même temps qu'ils s'évertuent à obtenir une place et du travail à Madrid, comme nous le verrons, ils tentent de résister à son inertie antimodernisatrice⁶⁵¹.

Cependant, même la question de la modernité des œuvres envisagées a son importance dans notre analyse, notre propos n'est pas d'en déterminer le degré d'innovation, mais bien de comparer ces évocations et représentations de la guitare à l'évolution des pratiques de l'instrument, qui est fondamentale dans cette période.

⁶⁵⁰ « Le terme d'«avant-garde» désigne les nouvelles recherches artistiques (y compris littéraires, musicales et théâtrales) qui, à partir de la fin du XIX^e siècle, se caractérisent par une rébellion et une rupture ouverte vis-à-vis de l'art institutionnel et de la société dominante. Les avant-gardes historiques réagissent contre la conception d'un art emprisonné dans les musées et expriment le besoin d'un renouveau esthétique susceptible d'influer sur la vie, y compris sur le plan politique. », Federico Poletti, *L'Art au XX^e siècle. I. Les avant-gardes*, trad. Dominique Férault, Milan, Hazan, 2005, p. 8.

⁶⁵¹ Carmen Pena, « Presentación », in *Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918*, catalogue de l'exposition organisée au Palacio de Velázquez de Madrid et au Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1993-1994, Madrid, Ámbit servicios editoriales, 1993, p. 20.

Paralittérature

Les chapitres 3 et 4 portent sur les évocations de la guitare dans des œuvres littéraires. La guitare étant un motif littéraire extrêmement présent dans cette période, dans des œuvres innombrables, nous avons restreint notre analyse aux textes d'auteurs espagnols parus dans la presse madrilène ou andalouse consultée, puisque nous pouvons plus aisément en mesurer l'impact sur les lecteurs, au moment de leur publication dans ces périodiques. Ceci nous conduit à analyser un type de littérature précis, publié en marge de la littérature qui est consacrée par les codes esthétiques et institutionnels. Caractérisées par leur large diffusion, ces productions littéraires sont habituellement qualifiées de « paralittérature »⁶⁵². Celle-ci regroupe l'ensemble des sources littéraires qui ne sont habituellement pas considérées par les discours critiques comme faisant partie de la « grande littérature ». Elle est une littérature « populaire », au sens où elle s'oppose à la littérature savante, faite par et pour les classes lettrées. Elle s'adresse à un public alphabétisé, bourgeois et petit bourgeois, tout en conservant, au milieu du XIX^e siècle, une forme d'oralité, comme le montre la réception des œuvres, qui a parfois lieu par le biais de lectures en commun⁶⁵³.

Au XIX^e siècle, les caractéristiques bourgeoises du public concerné expliquent le conservatisme moral qu'on retrouve dans cette littérature, à propos des structures familiales, de l'amour, de la fidélité, du rôle de la femme dans la société, ou encore des relations entre parents et enfants, selon l'analyse de Pilar Aparici et Isabel Gimeno⁶⁵⁴. Celles-ci se penchent plus particulièrement sur les romans-feuilletons (*novelas de folletín*) car il s'agit, avec la littérature de colportage (*literatura de cordel*), du genre paralittéraire le plus répandu en Espagne à partir des années 1830 et jusque dans les années 1870. Au XX^e siècle, s'y ajoutent différents types de romans de consommation populaire⁶⁵⁵. Parmi les récits en prose évoquant la guitare dans la presse, nous verrons qu'il faut inclure également des récits plus brefs, qui entrent dans cette catégorie.

⁶⁵² On trouve aussi les dénominations « sous-littérature », « infra-littérature » ou « littérature populaire », qui nous semblent plus dévalorisantes. L'ensemble de ces appellations renvoie de toute façon à des critères établis à partir d'une échelle de valeur subjective et / ou culturelle. Université Paris VIII – Vincennes, *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX^e et XX^e siècles : du roman-feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, p. 2. « Littérature populaire », in *Dictionnaire mondial des littératures*, en ligne : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/populaire/176153>>, Larousse, 2013, consulté le 27 mai 2013.

⁶⁵³ « Vers 1840-1850, les femmes se réunissent dans la loge de la concierge et les hommes au café pour entendre, ensemble, la lecture des livraisons de romans populaires. », Alain-Michel Boyer, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 83.

⁶⁵⁴ Pilar Aparici, Isabel Gimeno (éds.), *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870)*. Personajes, Barcelona, Anthropos, 2003, vol. 3, p. X-XI.

⁶⁵⁵ Demetrio Estébanez Calderón, « Paraliteratura », in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 803.

Selon cette définition, la paralittérature n'est pas censée se restreindre à la prose et à la forme romanesque mais les études qui s'y intéressent analysent essentiellement des romans. Toutefois, nous constatons que de nombreux poèmes publiés dans la presse font aussi allusion à la guitare, raison pour laquelle nous nous penchons sur des textes versifiés, après notre étude de la littérature en prose⁶⁵⁶.

⁶⁵⁶ Les rares pièces théâtrales publiées dans les périodiques étudiés qui font allusion à l'instrument l'évoquent de manière trop anecdotique pour que nous puissions en tirer une analyse significative. Fermín Sacristán, « Dos Ellas y un Él: bosquejo de un terceto cómico. Falta hincharle, ponerle en verso y rebozarle en corcheas », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 octobre 1918, Abelardo de Carlos, p. 8-9. Buenaventura L. Vidal, « La verja del jardín », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 septembre 1919, Abelardo de Carlos, p. 11-12.

Chapitre 3 : Dans la littérature en prose

Dans un récit, la référence à la musique répond d'abord à l'objectif esthétique d'introduire dans le texte littéraire une dimension artistique sonore. Naturellement, même si l'on décrit la musique de façon détaillée, le son ne parvient pas au lecteur : dans la mesure où la musique ne peut pas être transcrite de façon exacte dans le texte littéraire, le récit vise donc à éveiller l'imagination du lecteur, de manière à ce que celui-ci se représente en pensée le phénomène musical dont il est question, même s'il ne l'entend pas. La musique est donc une fiction, dans la littérature. C'est pourquoi, il est souvent nécessaire, pour l'évoquer, de mentionner un instrument de musique car celui-ci, « organe » de la musique, en est « la matérialisation, le signe »⁶⁵⁷.

Cependant, l'utilisation de références musicales peut obéir à d'autres exigences et à d'autres fonctions : ainsi, lorsque les écrivains font allusion à un instrument, ce n'est pas toujours uniquement pour évoquer les sons qu'il produit. Un instrument de musique revêt aussi une fonction sociale. De plus, l'instrument de musique est un objet matériel qui n'est pas seulement générateur de son : il remplit également l'espace visuel. C'est pourquoi, lorsqu'il est évoqué dans un récit, il contribue à remplir l'espace de la fiction qui est donné à imaginer au lecteur. Cette existence matérielle, à la fois sonore et visuelle, explique que l'instrument de musique puisse être utilisé pour communiquer des messages, pour symboliser les sentiments de personnages ou pour susciter des émotions chez le lecteur. Les auteurs espagnols des textes de fiction publiés dans la presse jouent avec cette dimension plurielle de l'instrument de musique, à la fois auditive, visuelle et imaginaire. En ce qui concerne le cas spécifique de la guitare, son évocation est encore plus suggestive en raison de sa présence pluriséculaire dans la péninsule ibérique, de ses origines noble et populaire, de son utilisation par toutes les classes sociales et de son usage dans divers contextes, que nous avons évoqués aux chapitres 1 et 2.

Le quotidien *La Correspondencia de España*, sous-titré « journal universel d'informations » (« *diario universal de noticias* »), attache une véritable importance à la publication de romans sous la forme de romans-feuilletons, et d'autres textes de fiction, tout au long de sa période de parution.

⁶⁵⁷ Musée national des arts et traditions populaires, *L'instrument de musique...*, op. cit., p. 15.

Nous allons analyser ici les différentes fonctions de la guitare, qui est mentionnée dans dix-huit récits d'écrivains espagnols publiés dans ce journal madrilène, entre 1883 et 1922⁶⁵⁸.

Ces récits comprennent deux romans publiés sous la forme de romans-feuilletons dans la rubrique « La Bibliothèque de *La Correspondencia de España* », qui sont *Honneur de femme et cœur de mère* de Ramón Ortega y Frías (1825-1883), publié en 1898 et *Les Bandits morisques des Alpujarras* de Manuel Fernández y González (1821-1888), paru de 1922 à 1923⁶⁵⁹. Ces deux auteurs firent partie des écrivains espagnols de romans-feuilletons les plus remarquables au moment où ce genre littéraire apparut en Espagne, à partir des années 1840, suivant le modèle développé en France et en Angleterre dans les années 1830. Avec la Révolution de 1868, la mode du roman-feuilleton laissa la place à un autre type de roman populaire et au roman réaliste. À partir de ce moment-là, s'imposèrent à la fois une nouvelle technique littéraire et le système d'édition sous la forme de volumes plutôt que par le biais de livraisons (« *novelas por entrega* »). Puis, sous la Restauration, commencent à exister deux univers romanesques différenciés, l'univers littéraire et un univers qu'on qualifie souvent aujourd'hui de paralittéraire. Le public se diversifie alors, en fonction des niveaux culturels différents des lecteurs⁶⁶⁰. Ainsi, il faut tenir compte du fait que les romans évoquant la guitare qui paraissent dans la presse nationale dans les dernières années du XIX^e siècle et au début des années 1920, sont des rééditions, sous la forme de romans-feuilletons, de romans publiés antérieurement, au moment de la mode désormais dépassée des romans-feuilletons.

À ces deux romans s'ajoutent deux brefs récits, qui n'occupent pas plus de la moitié de la première page du journal⁶⁶¹, et qui sont inclus dans une rubrique intitulée « Contes du dimanche » (« *Cuentos* del domingo* »). Il s'agit de *Chant d'amour* de Juan Bautista Enseñat y Morell et de *L'héritier* de Álvaro López Núñez, qui paraissent en août 1894⁶⁶². La guitare apparaît aussi dans trois brefs textes de fiction n'appartenant à aucune rubrique spécifique du journal : *Vengeance* de

⁶⁵⁸ La guitare est également évoquée dans des récits d'auteurs étrangers publiés dans ces pages à la même période, comme *Les Chevaliers du lansquenet* (*Los caballeros del Sansquenet*) et *Paris-Lyon-Méditerranée* (*París-Lyon-Mediterráneo*) de Xavier de Montépin, qui paraissent respectivement en 1884 et 1886. De même, *Guerre et Paix* (*La guerra y la paz*) de Léon Tolstoï, est publié en 1889 ; *La Pamplina* d'André Theuriet, en 1891, ou encore *Une rédemption* (*Un redimido*) de Philippe Chaperon, en 1895, pour ne citer que quelques exemples. Toutefois, l'objectif étant d'analyser de quelle manière des écrivains espagnols donnent à percevoir la guitare, nous avons écarté ces textes étrangers de notre analyse. Néanmoins, il importe de rappeler l'influence de ces traductions sur les récits espagnols, et sur la technique de publication dans la presse sous la forme du roman-feuilleton.

⁶⁵⁹ Ramón Ortega y Frías, « Honor de esposa y corazón de madre », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 avril 1898, p. 1-2. Manuel Fernández y González, « Los monfies de las Alpujarras », *Ibidem*, 10 avril 1922, p. 5-6, jusqu'au 14 mai 1923.

⁶⁶⁰ Pilar Aparici, Isabel Gimeno (éds.), *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870). Ideas literarias, temas recurrentes*, Barcelona, Anthropos, 2003, vol. 1, p. XII-XIII. Demetrio Estébanez Calderón, « Folletín », in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 423-424.

⁶⁶¹ Le bas de la page est réservé au roman-feuilleton de « La Biblioteca de *La Correspondencia de España* ».

⁶⁶² Juan Bautista Enseñat y Morell, « Canto de amor », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 août 1894, p. 1. Álvaro López Núñez, « El heredero », *Ibidem*, 13 août 1894, p. 1.

Miguel Sawa en 1902, *Les Vaincus* de Martín Lorenzo Coria et *Aimer c'est vivre* de José Aznar Pellicer, ces deux derniers parus en 1903⁶⁶³. Enfin, onze récits sont publiés dans la rubrique intitulée « Une nouvelle inédite » (« *Una novela corta inédita* ») en 1920 : *Azofaifa* de Cristóbal de Castro, *Le Baptême du Maure* de Agustín Rodríguez Bonnat, *La Copla du sang* de Alfonso G. del Busto, *Les Deux serpents (légende aristocratique)* et *La Princesse Blanca*, de Víctor Garibondo, *Les Aventures de Blas Gil* de José de Laserna, *Una aventura* de El Caballero Audaz, *L'œillet rouge* de Narciso Díaz de Escovar, *¡Ils étaient rivaux !* de Jaime Ripoll Lamarca, *Affaires d'enfants* de César García Iniesta et *Le Prince d'Hircania* de José Ortega Munilla⁶⁶⁴. En dépit du titre de la rubrique « Une nouvelle inédite » (« *Una novela corta inédita* »), qui pourrait nous inciter à considérer les onze derniers récits publiés comme des nouvelles, les seize courts textes que nous venons de citer peuvent s'apparenter à des contes, pour plusieurs raisons.

Du point de vue de la longueur, aucun de ces récits ne dépasse deux pages et chacun est intégralement publié dans un seul numéro du quotidien⁶⁶⁵. Ces récits comportent également d'autres caractéristiques des contes : chacun d'entre eux est une histoire de fiction comportant un nombre réduit de personnages et une intrigue peu développée, qui avance rapidement vers le climax et le dénouement. On observe une tendance à l'unicité de lieu, de temps et d'action, qui laisse peu de place aux digressions, de manière à éveiller l'attention du lecteur du début jusqu'à la fin⁶⁶⁶. L'action est souvent concentrée autour du personnage principal, avec un seul fil conducteur. Du point de vue de l'onomastique, le nom même des personnages renvoie fréquemment à des archétypes, selon le groupe social ou professionnel auquel ils appartiennent. En outre, ces récits se fondent généralement sur un principe moral qu'ils viennent illustrer et expliquer, ou sur une qualité ou une vertu considérée comme positive et profitable⁶⁶⁷. Bien qu'ils n'aient pas tous une visée didactique, un certain nombre de ces récits adopte même un ton moralisateur ; quelques uns sont

⁶⁶³ Miguel Sawa, « Venganza », *Ibidem*, 10 août 1902, p. 5. M. Lorenzo Coria, « Los vencidos (novela original) », *Ibidem*, 11 avril 1903, p. 3. José Aznar Pellicer, « Amar es vivir », *Ibidem*, 5 juillet 1903, p. 6.

⁶⁶⁴ Cristóbal de Castro, « Cuentos al chiquitín "Azofaifa" », *Ibidem*, 26 janvier 1920, p. 9. Agustín Rodríguez Bonnat, « El bautizo del moro », *Ibidem*, 6 février 1920, p. 9-10. Alfonso G. del Busto, « La copla de sangre », *Ibidem*, 23 février 1920, p. 9-10. Víctor Garibondo, « Las dos sierpes (leyenda aristocrática) », *Ibidem*, 5 mars 1920, p. 9-10. José de Laserna, « Pequeño Guiñol: Aventuras de Blas Gil », *Ibidem*, 9 mars 1920, p. 9-10. El Caballero Audaz, « Una aventura », *Ibidem*, 12 avril 1920, p. 9-10. Víctor Garibondo, « La princesa Blanca », *Ibidem*, 19 juin 1920, p. 9. Narciso Díaz de Escovar, « El clavel rojo », *Ibidem*, 10 septembre 1920, p. 9-10. Jaime Ripoll Lamarca, « ¡Eran rivales!... », *Ibidem*, 21 septembre 1920, p. 9-10. César García Iniesta, « Cosas de los chicos », *Ibidem*, 17 novembre 1920, p. 3-4. José Ortega Munilla, « El príncipe de Hircania », *Ibidem*, 18 décembre 1920, p. 3-4.

⁶⁶⁵ Demetrio Estébanez Calderón considère qu'on ne peut parler de « nouvelle » (« *cuento largo* » ou « *novela corta* ») que pour des textes excédant une dizaine de pages. Une nouvelle est plus longue et plus développée qu'un conte ; elle comporte davantage de descriptions et de dialogues. Demetrio Estébanez Calderón, « Novela corta », in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 753.

⁶⁶⁶ Demetrio Estébanez Calderón, « Cuento », in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 243-244.

⁶⁶⁷ Julio Camarena, « Cuento folklórico », in Joaquín Álvarez Barrientos, María José Rodríguez Sánchez de León (éds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, p. 88-96.

explicitement destinés à un public infantile⁶⁶⁸, comme l'indiquent le sous-titre « conte pour les petits » (« *cuento al chiquitín* ») ou la rubrique « Pour les enfants » (« *Para los niños* »). De plus, chacun de ces textes comporte une forte dimension d'oralité, ce qui est à fois propre aux contes et à la paralittérature en général : en effet, les marques d'oralité sont liées au large public auquel s'adressent ces textes publiés dans la presse⁶⁶⁹. Précisément, si le conte connaît un essor particulier dans la deuxième moitié du XIX^e et dans les premières décennies du XX^e siècle, c'est en partie parce qu'il est promu par son insertion fréquente dans la presse, stimulée par *Clarín*⁶⁷⁰ au départ. Enfin, le « conte littéraire » qui se développe avec le réalisme, est souvent lié au monde contemporain de l'auteur, contrairement au conte romantique, qui tendait à s'évader vers le monde du fantastique et du merveilleux⁶⁷¹. Ce dernier aspect caractérise également certains contes dont il est ici question, comme nous allons le voir.

Si l'on prête attention aux dates de publication de tous ces textes, on constate une importante augmentation des références à la guitare dans les dernières années étudiées – qui correspondent aussi aux dernières années de parution du journal⁶⁷². En effet, après une présence sporadique entre 1883 et 1903 avec seulement treize références dans six récits, on remarque l'absence totale de référence à la guitare dans les récits d'auteurs espagnols publiés entre 1904 et 1919. En revanche, au moins quarante-huit mentions de l'instrument apparaissent dans les douze textes espagnols publiés entre 1920 et 1922. On peut donc formuler l'hypothèse d'une plus grande importance accordée à la guitare dans la paralittérature d'auteurs espagnols publiée dans la presse au début de la deuxième décennie du XX^e siècle. Comme nous l'avons signalé à propos des romans dont la première parution date du milieu du XIX^e siècle – par exemple, *Los Bandits morisques des Alpujarras* est un roman historique qui date de 1856⁶⁷³ – ceci n'est pas uniquement le signe d'un regain d'intérêt de la part des écrivains eux-mêmes, mais de la part des rédacteurs du périodique et

⁶⁶⁸ Antonio Rodríguez Almodóvar, « Cuento escrito popular (siglos XIX-XX) », in Joaquín Álvarez Barrientos, María José Rodríguez Sánchez de León (éds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, p. 96-98.

⁶⁶⁹ Julio Camarena, « Cuento folklórico », *Diccionario de literatura popular...*, op. cit., p. 89 et 96. Alain-Michel Boyer, *Les Paralittératures*, op. cit., p. 83.

⁶⁷⁰ L'écrivain Leopoldo Alas (Zamora, 1852-Oviedo, 1901) commence par effectuer des études de droit et de philosophie à Oviedo. À partir de 1882, il enseigne le droit dans la même ville. Il est considéré comme le critique littéraire le plus remarquable de son époque. Ses articles critiques sont réunis dans différents volumes comme *Apolo en Pafos* ou *Sermón perdido*. Il est également l'auteur de plusieurs contes et d'une nouvelle. Toutefois, sa principale création est le roman réaliste *La Regenta*, l'un des plus grands chefs-d'œuvre de la littérature espagnole au XIX^e siècle. « Clarín », in *Diccionario de biografías: enciclopedia temática ilustrada*, Madrid, GR.U.P.O, 1999, p. 352.

⁶⁷¹ Demetrio Estébanez Calderón, « Cuento », *Diccionario de términos literarios*, op. cit., p. 246.

⁶⁷² Pour une analyse de l'ensemble des récits littéraires en prose d'auteurs espagnols publiés dans *La Correspondencia de España* tout au long de ses années de publication (1869-1925), se reporter à notre article : Vinciane Garmy, « La guitarra en los folletines españoles de *La Correspondencia de España* (1859-1925): un enlace entre diversos mundos », in *Studi iberici*, Pisa-Roma, 2012, p. 151-163.

⁶⁷³ Manuel Fernández y González, *Los monjes de las Alpujarras: novela original*, Gaspar y Roig Editores, 1856, 368 p.

du public lecteur. En effet, la présence répétée de la guitare dans ces textes s'explique en partie par les goûts du lectorat. Nous accorderons un intérêt particulier à l'évolution de l'image de la guitare dans ces textes.

La présence de la guitare dans ces récits en prose nous incite à les étudier successivement sous trois angles : la guitare apparaît d'abord comme un élément d'union entre plusieurs espaces de fiction, ce qui nous permettra de mettre en relief la fonction sociale qu'elle occupe dans l'histoire fictive. Puis, nous verrons dans quelle mesure cet instrument à cordes a pour fonction de structurer le récit à l'intérieur de la trame narrative principale. Enfin, nous verrons comment la guitare structure aussi le récit enchâssant, lorsqu'il existe plusieurs niveaux de narration.

1. Fonction sociale de la guitare

En sus de la dimension esthétique qu'elle apporte, la guitare a pour première fonction, dans les textes analysés, de rapprocher les personnages, malgré la distance spatiale, sociale, culturelle ou religieuse qui les sépare.

Ce rapprochement dû à l'intervention musicale de la guitare est perceptible dans de nombreux textes, à travers le *topos* du jeune homme amoureux qui chante pour sa bien-aimée en s'accompagnant à la guitare. Moyen de séduction, la guitare permet que les sentiments éprouvés en secret voient le jour : elle ouvre la voie à une communication qui peut donner lieu par la suite à une déclaration d'amour. Elle est un moyen pour le personnage amoureux d'extérioriser sa passion et de la faire connaître à son ou sa bien-aimé(e), dans le but de les unir. Ce lieu commun est remarquable par sa fréquence, depuis le premier récit que nous étudions, *Canto de amor* de Juan Bautista Enseñat y Morell, publié en 1894, jusqu'au dernier, *Les Bandits morisques des Alpujarras* (Madrid, 1856) de Manuel Fernández y González, paru dans le quotidien en 1922 et 1923. Ce *topos* apparaît aussi dans d'autres contes comme *El príncipe de Hircania* de José Ortega Munilla⁶⁷⁴,

⁶⁷⁴ Écrivain espagnol né à Cárdenas (Cuba) en 1856, et mort à Madrid en 1922, José Ortega Munilla fait des études de journalisme et dirige *El Imparcial*. En épousant la fille de Eduardo Gasset, il devient co-proprétaire du journal. Il contribue à la diffusion des écrits des essayistes de la « Génération de 98 » en les publiant. Il est l'auteur de romans à caractère *costumbrista*, comme *El tren directo* (1880), *El fondo del tonel* (1880) et *Cleopatra Pérez* (1884), ainsi que de nombreux contes réunis dans des ouvrages comme *El salterio* (1881), *El fauno y la dríada* (1882), *Relaciones contemporáneas* (1883) et *Fífina* (1897). En 1901, il est élu membre de la Real Academia Española. Il est le père du

publiée le 18 décembre 1920 avec le sous-titre « nouvelle inédite écrite spécialement pour *La Correspondencia de España* (« *Novela corta inédita, escrita especialmente para La Correspondencia de España* »). Dans ce récit, le nobliau Álvaro de las Oses veut séduire la belle Leonida, qui est la fille de l'administrateur des biens de son père, Lupercio⁶⁷⁵ :

Dès que Lupercio eut dîné, il dit à Leonida :

– Il faut que tu saches que les grands musiciens du Noblaillon vont venir pour te rendre hommage... Sept guitares, deux altos, un violon et une trompette éclatante... Le grand musicien Bernardino de la Antigua dirige cet orchestre. J'espère que tu te présenteras à la fenêtre, que tu recevras le bouquet de fleurs que le Noble Álvaro te remettra lui-même, et que tu le remercieras pour cette faveur.

Leonida répondit :

– Je ne me présenterai pas à la fenêtre et ne prendrai pas le bouquet de fleurs, et j'aimerais même être sourde pour ne pas écouter cette musique⁶⁷⁶.

Cet extrait correspond à la première mention de la guitare dans ce récit, dont l'action est localisée à Huesca, ce qui prouve que dans l'imaginaire de l'auteur comme des lecteurs espagnols, l'instrument n'est pas nécessairement associé à l'Andalousie. L'instrument est présent dans les différentes classes de la société puisqu'il est d'abord commandité par le nobliau ; puis il est mentionné comme l'attribut du fils de cordonnier et enfin, comme celui du chanteur des rues. Dans les deux derniers cas, il est présenté et perçu comme un instrument populaire, utilisé par des personnages issus d'un milieu populaire, pour accompagner le chant ou les prophéties. Dans les

philosophe José Ortega y Gasset. Rosa Navarro Durán, « Ortega Munilla, José », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 230.

⁶⁷⁵ Récit d'un peu plus d'une page, divisé en dix sections numérotées. Dans la province de Huesca, la famille de las Oses était il y a longtemps une famille de riches nobles très patriotes, propriétaires d'un grand zoo. Aujourd'hui, elle se réduit à deux hommes, César de las Oses et son fils, Álvaro de las Oses, un homme qui ne vit que pour séduire. Dans le zoo, il ne reste plus qu'un tigre, appelé « Hircán » ou « le prince d'Hircania », qui mange une chèvre blanche par jour. L'administrateur de cette famille, Lupercio, est un homme vénal et sans scrupules. Il veut donner sa fille Leonida à Álvaro de las Oses – la différence de statut social rendant le mariage impossible – afin de s'enrichir personnellement. Face au refus de la jeune femme, qui invoque sa vertu chrétienne, Lupercio la menace et la frappe. Puis il persuade les deux nobles de livrer à Hircán la petite chèvre blanche dont Leonida prend soin : il la présente comme une victime nécessaire, qui permettrait ensuite l'union de Leonida et d'Álvaro de las Oses. De son côté, Leonida explique la situation à son fiancé, Velasquillo, un simple fils de cordonnier, qui aime chanter avec sa guitare. Par ailleurs, Dámaso, un barde errant qui se déplace lui aussi avec sa guitare, annonce de maison en maison que de terribles malheurs vont survenir. Le jour où Leonida doit être donnée à Álvaro de las Oses, la petite chèvre blanche est censée être livrée en pâture au préalable à Hircán. Au moment où l'on approche la chèvre de la cage, Velasquillo s'élance et libère la chèvre qui s'enfuit, puis il pousse Álvaro de las Oses dans la cage. Le tigre se jette sur lui et le tue, mettant fin à la lignée de las Oses ; le fauve meurt à son tour le lendemain. José Ortega Munilla, « El príncipe de Hircania », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 3-4.

⁶⁷⁶ « Lupercio, así que hubo cenado, dijo a Leonida : / – Habrás de saber que esta noche va a venir la gran música del Infanzón para honrarte... Siete guitarras, dos violas, un violín y una trompeta máxima... Dirige esta orquesta el gran músico Bernardino de la Antigua. Espero que te asomes a la ventana, que recibas el ramo de flores que el mismo Infanzón D. Álvaro va a entregarte, y que le des las gracias por este servicio. / Leonida contestó : / – No me asomaré a la ventana, ni tomaré el ramo de flores, y aun quisiera quedarme sorda para no escuchar esa música. », José Ortega Munilla, « El príncipe de Hircania », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*

bras du barde errant, l'instrument n'est pas considéré pour ses qualités musicales propres, comme le prouve l'utilisation alternative des termes « *guitarra* » et « *bandurria* », employés pour qualifier indistinctement le même instrument. Cependant, dans l'orchestre de chambre énuméré ci-dessus, la guitare fait partie d'un groupe d'instruments qui indiquent la richesse et la puissance du noble, tout en le présentant sous un jour négatif : un titre nobiliaire lui est certes attribué, celui de noblaillon (« *infanzón* »), mais avec une connotation dépréciative, en conformité avec le manque de « noblesse » morale du personnage. En ce sens, les nombreuses guitares, tout comme la trompette éclatante (« *máxima* »), revêtent un sens hyperbolique qui signalent les démonstrations de ce noble de pacotille pour faire grande impression, alors que le cœur de la jeune Leonida peut être touché par une simple guitare, celle que son fiancé utilise pour exprimer des sentiments authentiques.

En outre, dans l'extrait ci-dessus, le projet de faire intervenir un orchestre de chambre qui comprend un septuor de guitares révèle l'intention de transmettre le désir du galant pour obtenir que la dame sorte de sa chambre – (« *que te asomes a la ventana* ») – et accepte son présent, de manière à établir le commerce amoureux espéré. En effet, Álvaro de las Oses n'a jamais parlé à la jeune fille au préalable : c'est pourquoi, comme on le voit dans ce dialogue, Lupercio explique d'abord à sa fille ce qui doit se produire et comment il veut qu'elle réponde au désir de son prétendant. Puis, le son des instruments est censé introduire une potentielle communication visuelle et verbale entre Álvaro de las Oses et Leonida⁶⁷⁷.

La musique est convoquée de la même façon pour faire connaître les sentiments intimes et profonds d'un personnage, de manière à ce que le destinataire les comprenne sans la médiation de la parole ; elle joue donc le rôle d'un véritable langage amoureux. C'est ainsi qu'elle apparaît au début du roman historique *Les Bandits morisques des Alpujarras (Los monfíes* de las Alpujarras)* de Manuel Fernández y González⁶⁷⁸ : dans un récit significativement ancré à Grenade, en 1546, un amour impossible naît entre deux voisins. La très chrétienne Isabel de Córdoba y de Valor, issue d'une famille musulmane convertie depuis longtemps au catholicisme, aime éperdument Juan de

⁶⁷⁷ Même si, ici, aucun dialogue n'a lieu, puisque Leonida s'y refuse. En revanche, son fiancé possède lui aussi une guitare, preuve que l'instrument fonctionne par ailleurs comme objet de séduction dans ce conte.

⁶⁷⁸ Écrivain espagnol, Manuel Fernández y González (Séville, 1821-Madrid, 1888) est l'auteur de pièces de théâtre et de poèmes, mais sa célébrité est surtout due à sa vaste production romanesque. Il publie plus de trois cents romans-feuilletons qui recueillent un grand succès à son époque. Il est considéré comme le plus grand représentant du roman historique d'aventures en Espagne. Toutefois, ses débuts sont marqués par le romantisme, avec *Men Rodríguez de Sanabria* (1851), *Los monfíes de las Alpujarras* (1856) et *El cocinero de su majestad* (1857). Parmi les romans historiques d'aventures, on peut citer : *Obispo, casado y rey* (1850), *El laurel de los siete siglos* (1850), *La cabeza del rey don Pedro* (1854), *Los hermanos Plantagenet* (1858) et *El pastelero de Madrigal* (1862). Dans les années 1860, Fernández y González écrit des romans situés dans le milieu des célèbres bandits espagnols, comme *El guapo Francisco Estevan*, *El rey de Sierra Morena* et *José María*. Rosa Navarro Durán, « Fernández y González, Manuel », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 346.

Andrade, qu'elle croit être un jeune noble castillan⁶⁷⁹, alors que celui-ci, dont le nom maure est Yaye, reste fidèle à sa religion d'origine. En raison de cette différence culturelle, Yaye tente d'éviter la jeune femme pendant un mois :

Isabel l'avait attendu en vain, dans la galerie, à l'aube ; les après-midis, près de la jalousie qui donnait sur la rue, et de laquelle on voyait la porte de la maison de Yaye. Tous les soirs, celui-ci avait écouté la voix si douce d'Isabel qui, dans la demeure voisine, chantait des *romances* mauresques au son d'une guitare extrêmement triste⁶⁸⁰.

Dans cette citation, la tristesse du personnage féminin devient explicite de deux manières différentes : du point de vue de l'action, Isabel joue de la guitare pour faire entendre ce qu'elle ne peut pas communiquer par le regard ou la parole, puisqu'elle n'a aucun contact direct avec l'homme qu'elle aime. La guitare lui permet d'exprimer sa passion ; l'instrument peut être identifié à la féminité, à la sensualité et à la vulnérabilité, car Isabel souffre dans l'attente du jeune homme. Grâce à la guitare qui accompagne son chant, elle peut faire entendre sa peine et parvient à rétablir le contact, malgré les murs et les obstacles visuels qui la séparent de l'homme qu'elle aime. De plus, l'auteur personnifie l'instrument avec le groupe nominal « une guitare extrêmement triste » (« *una guitarra tristísima* »). Cette figure de style est fréquemment employée pour la guitare, ce qui montre son adéquation pour exprimer les sentiments humains. L'instrument à cordes remplace donc les langages verbal et visuel pour faire communiquer des personnages se trouvant sur deux plans scéniques qui, dans la fiction, ne sont pas connectés. En effet, Isabel se trouve dans l'espace intérieur de sa maison, en conformité avec la place de la femme dans la société traditionnelle. Par conséquent, elle ne peut voir tout au plus que la porte de la demeure voisine de Yaye qui, lui, va et vient entre l'intérieur de sa maison et l'espace public⁶⁸¹. La guitare établit un lien entre ces deux espaces distincts.

Ce jeu avec l'espace de la fiction peut produire de plus grands effets sur l'action lorsque l'intervention de l'instrument conduit les personnages à se réunir :

Au loin, l'horloge de Santa María de la Alhambra sonna onze heures du soir et la cloche de la Tour de la Vela résonna par trois fois avec force.
Peu après, le prélude d'une guitare fit sursauter Yaye.

⁶⁷⁹ Manuel Fernández y González, *Los monfíes...*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁸⁰ « Isabel le había esperado en vano, en la galería al amanecer ; por las tardes, en la celosía que correspondía a la calle, y desde donde se veía la puerta de la casa de Yaye. Todas las noches éste había escuchado la dulcísima voz de Isabel, que en la habitación vecina, cantaba al son de una guitarra tristísima romances moriscos. », Manuel Fernández y González, « Los monfíes de las Alpujarras », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 5-6.

⁶⁸¹ Manuel Fernández y González, *Los monfíes...*, *op. cit.*, p. 7-8.

Des harmonies fugitives, qui émanaient des cordes sonores de l'instrument, comme des soupirs d'amour ; des rafales flexibles, qui semblaient destinées à guider l'âme d'une femme aux oreilles de son bien-aimé.

Yaye sentit vaciller son âme, caressée par cette harmonie qui semblait mettre en contact deux êtres nés l'un pour l'autre, uniquement séparés par le fanatisme, par l'éducation.

Puis la voix d'Isabel, grave, sonore, douce, amoureuse, entonna les *coplas* suivantes [...].

Je n'irai pas au rendez-vous, se dit-il.

Mais certains refus sont prononcés avec trop d'audace : instantanément, il pensa qu'il était lâche de fuir le danger [...] ⁶⁸².

Se laissant porter par les harmonies mélodieuses de la guitare, Yaye finit par se rendre au rendez-vous sollicité : un quart d'heure après, il se trouve dans le jardin d'Isabel ⁶⁸³. Ce déplacement du personnage à l'extérieur de chez lui est provoqué par la musique de la guitare qui, peu à peu, parvient à le séduire. Il importe de rappeler la dimension temporelle de la musique qui se donne à entendre progressivement ; la mélodie, qui coule en rafales (« *ráfagas* »), réussit à rapprocher les deux êtres. L'instrument sert autant d'appel que de lien invisible, intérieur, entre deux cœurs amoureux, sans la médiation de l'échange verbal. Puis il engendre une action visible, le déplacement physique du jeune homme qui sort de chez lui et entre dans le jardin de la jeune femme.

La guitare est utilisée pour rapprocher des personnages aux croyances différentes, comme on vient de le voir. Elle contribue également à réunir des personnages appartenant à diverses classes sociales. Le schéma utilisé par l'écrivain est généralement le suivant : des individus d'extraction populaire sont amenés à jouer – et dansent ou chantent – pour des figures de la haute société. Du point de vue spatial, la guitare sert à faire pénétrer les premiers dans des lieux habituellement réservés aux puissants. L'instrument est ainsi utilisé pour ouvrir des frontières sociologiques, comme on peut l'observer essentiellement dans trois des contes publiés dans le quotidien madrilène : dans *Aventuras de Blas Gil* de José de Laserna ⁶⁸⁴, le protagoniste éponyme parvient à s'introduire dans le meilleur hôtel de Madrid, le Ritz, en se faisant passer pour un homme

⁶⁸² « El reloj de Santa María de la Alhambra marcó a lo lejos las once de la noche y retumbaron tres sonoros golpes de la campana de la Torre de la Vela. / Poco después, hizo estremecer a Yaye el prelude de una guitarra. / Armonías fugitivas que se exhalaban de las sonoras cuerdas del instrumento, como suspiros de amor: flexibles ráfagas, que parecían destinadas a llevar a los oídos del amado el alma de una mujer. / Yaye sintió vacilar su alma acariciada por aquella armonía que parecía poner en contacto dos seres nacidos el uno para el otro, separados solo por el fanatismo, por la educación. / Luego la voz de Isabel, grave, sonora, dulce, enamorada, entonó las coplas siguientes [...]. / No iré a la cita, se dijo. / Pero hay negativas que se pronuncian con demasiada audacia: instantáneamente pensó que era una cobardía huir del peligro [...]. », Manuel Fernández y González, « Los monjes de las Alpujarras », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 avril 1922, p. 5.

⁶⁸³ *Ibidem*.

⁶⁸⁴ Docteur en médecine, José de Laserna Martínez (Burgos, 1855-1927) est rédacteur de *El Día* (1883), *El Progreso*, *El Resumen* et *El Imparcial* (1915-1927). Il collabore à *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *ABC* et *El Teatro* (1903). Il fonde la Asociación de la Prensa de Madrid en 1895. Il utilise les pseudonymes *Gil Imán*, *El bombero de guardia* et *Aficiones*. Antonio López de Zuazo Algar, « Laserna Martínez, José de », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1980-1981, p. 96.

d'affaires⁶⁸⁵. Lors du dîner organisé ce soir-là, il est introduit auprès de divers invités, parmi lesquels se trouvent la *cantaora La Espinela* et son guitariste. Blas Gil s'étonne que puissent entrer dans un hôtel si luxueux une artiste gitane et un guitariste de flamenco, mais son interlocuteur lui explique la particularité de la situation espagnole : « Oui, Monsieur. Dans ce pays, si calomnié, il ne se passe pas comme dans les autres pays qui se vantent d'être démocratiques. Dans ce pays, nous vivons tous, nobles et plébéiens, grands et petits, dans la même société, sans préjugés de castes ni de classes »⁶⁸⁶. Cette explication donne à entendre que le guitariste appartient à la « plèbe » (« *plebeyos* ») et qu'en même temps, la guitare sert de divertissement aux aristocrates – duchesses, marquises, comtesses – qui fréquentent l'hôtel. À travers le flamenco, loisir à la mode dans la capitale espagnole, la guitare se voit donc confirmée dans son rôle de connecteur entre des classes sociales opposées.

Si les musiciens et la haute société vivent ensemble dans des édifices censés être réservés à une élite, il arrive aussi à l'inverse que les aristocrates aillent s'encanailler dans les *cafés cantantes*. Blas Gil en donne l'explication dans le même conte :

J'accompagnais aussi [*la Kitty*] aux théâtres de « variétés » ; mais Monsieur le Baron avait l'habitude de se joindre à nous pour ces spectacles et, à la sortie nous allions dîner tous les trois dans un salon particulier des restaurants à la mode, ou parfois dans un cabaret, où les artistes de la maison égayaient notre soirée, en grattant la guitare, en lançant des *jipíos* et en remuant les panards avec la plus extrême correction⁶⁸⁷.

Bien que dans le récit de ses « aventures », Blas Gil n'indique pas de date précise, le conte publié en 1920 dans *La Correspondencia de España* est ancré dans la société de la fin du XIX^e siècle ou du début du XX^e siècle, au moment où le flamenco, divertissement à la mode dans la haute

⁶⁸⁵ Récit composé de six parties numérotées et introduit par une petite préface, dans laquelle le narrateur, Blas Gil, fait part de sa prétention d'obtenir une haute place dans la société de son temps, en prenant exemple sur son ancêtre Gil Blas. Selon lui, les « mémoires » de ce dernier sont célèbres grâce au Français Lesage (1668-1747), ce dernier étant l'auteur du roman picaresque *Gil Bas de Santillana*. Originaire de Santillane (Cantabrie), comme son aïeul, Blas Gil se rend à Madrid sans argent ni référence, et se crée une carte fictive d'exportateur, un titre aussi imprécis qu'efficace : il parvient ainsi à s'introduire au Ritz et à se faire prêter le costume exigé. Il fait alors la connaissance d'artistes réputés et de grands aristocrates. On lui présente *La Kitty*, veuve d'un riche Américain, qui n'est autre que son amie d'enfance et premier amour. Elle vient du même village et du même milieu populaire que lui. *La Kitty* lui donne pour protecteur un Baron de ses amis, qui le prend comme septième secrétaire particulier. Ce statut ne lui donne aucune obligation mais lui permet, en revanche, d'accompagner *La Kitty* dans toutes ses sorties, et d'aller voir avec elle les spectacles de « variétés » et de flamenco à la mode.

⁶⁸⁶ « Sí, Señor. En este país, tan calumniado, no ocurre lo que en otros países que presumen de democráticos. En este país, nobles y plebeyos, altos y bajos, todos convivimos en una sociedad, sin prejuicios de castas ni de clases. », José de Laserna, « Pequeño Guiñol: Aventuras de Blas Gil », *Aventuras de Blas Gil...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁸⁷ « Igualmente yo acompañaba [a la Kitty] a los teatros de « variétés » ; pero en estos espectáculos acostumbraba a reunirse con nosotros el señor barón, y a la salida nos íbamos a cenar los tres a un reservado de los restaurantes de moda, o a veces a un colmado, donde nos amenizaban la velada los artistas de la casa, tañendo la sonanta, lanzando jipíos y meneando los pinreles con la más extremada corrección. », *Ibidem*, p. 10.

société, se mélange aux variétés dans les théâtres. Dès lors, la guitare, pilier du flamenco avec le chant et la danse, et ici vulgairement qualifiée de « *sonanta* », est évoquée comme un des éléments qui attirent l'élite dans les *cafés cantantes*. Cette réunion surprenante est soulignée dans le discours par l'antiphrase ironique de Blas Gil (« *tañendo la sonanta [...] y meneando los pinreles con la más extremada corrección* »). Cette dernière expression sous-entend que les mouvements de la danse flamenca sont peu raffinés, ce qui n'empêche pas – au contraire – le rapprochement physique et même la cohabitation momentanée entre divers groupes de la société. Ce mélange social s'explique dans une société où la bourgeoisie émergente impose des codes et un nouveau mode de vie. L'aristocratie déclinante se voit alors contrainte de s'intégrer à la nouvelle bourgeoisie urbaine ou, en réaction, de rechercher la compagnie d'autres groupes sociaux marginalisés, comme par exemple les Gitans, les bandits, les prostitués et la bohème artistique, ce que reflètent des écrits littéraires *costumbristas*, des *sainetes*, des *tonadillas*, ou encore comme ici, certains contes contemporains publiés dans la presse⁶⁸⁸.

La guitare peut aussi incarner la face populaire de personnages de la haute société qui assument eux-mêmes cette hétérogénéité sociale. Cette situation apparaît dans le conte *Ils étaient rivaux !*, dans lequel le personnage principal est une comtesse, veuve, qui aime s'encanailler en exécutant diverses danses⁶⁸⁹ :

Pepita Luján, veuve du comte de Serradales, était une héritière de l'esprit des types populaires, et de la lignée des femmes de haut rang qui savaient diriger ; qui dissimulaient parfois leur distinction par des vêtements populaires, pour mieux profiter d'aventures festives et coquines [...].

Les formules de politesse du siècle dernier s'étaient réincarnées en elle [...]; celles qui avaient mêlé de délicats parfums de salon à la fumée nauséabonde des commerces de *churros*, qui avaient réuni le menuet ou la gavotte, dansés sur les doux accords du clavier, avec le fandango ou le boléro, gratté à la guitare et martelé par les castagnettes⁶⁹⁰.

⁶⁸⁸ Gerhard Steingress et Enrique Baltanás, *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco*. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997), Sevilla, Éd. Fundación Machado, Universidad de Sevilla et Fundación del Monte, 1998, p. 33.

⁶⁸⁹ *Manolo el de Guillena* et Antonio Florez sont deux toreros épris de la même femme, Pepita Luján, une comtesse veuve qui incarne la modernité : depuis la mort de son époux, elle gère leur grande propriété de Tolède, tout en menant une vie mondaine au milieu de ses admirateurs. Elle organise une partie de chasse dans son domaine, à laquelle sont invités les deux toreros, qui arrivent l'un après l'autre en automobile. Toutefois, aucun d'eux ne manie avec dextérité les fusils prévus pour abattre les sangliers. Manuel en tue un avec un couteau et se blesse, ce qui émeut la comtesse. Antonio Florez choisit pour sa part de rapporter un énorme bouquet de fleurs, après une cueillette au milieu des épines, de laquelle il revient égratigné : la comtesse prend aussi soin de ses blessures. Cependant, lors la corrida suivante, elle jette un œillet à Manuel, au moment où il met à mort le cinquième taureau. Antonio Florez se distingue à son tour avec le dernier taureau, mais la comtesse a déjà quitté l'arène à ce moment-là : fou de rage et de jalousie, il poignarde alors son rival. Jaime Ripoll Lamarca, « ¡Eran rivales!... », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶⁹⁰ « Pepita Luján, condesa viuda de Serradales, era una heredera del espíritu de majas y chisperos y de aquella estirpe de mujeres que fueron a un tiempo de rango y de rumbo; que a veces disfrazaban su señorío con atavío de manolas, para mejor gozar de pícaras aventuras verbeneras [...]. / En ella reencarnaron las « usías » del pasado siglo [...]; las que

Dans ce récit tragique de Jaime Ripoll Lamarca⁶⁹¹, *Pepita Luján* est un personnage qui incarne à la fois l'élégance, le raffinement, la culture savante et la mode populaire, dans ses aspects les plus vulgaires. Elle incarne la *maja** moderne⁶⁹². Dans ce contexte, la guitare et les castagnettes sont mentionnées comme des instruments tout à fait populaires, par opposition au clavier, également cité ci-dessus. Toutefois, le caractère de la guitare comme facteur de cohésion sociale dans la littérature se concrétise d'autant plus : il s'agit d'un instrument humble qui possède la double qualité d'attirer les puissants et de pouvoir être introduit dans des milieux huppés, car elle fait partie des loisirs à la mode. En effet, en 1920, année de publication de ce conte, la guitare rappelle l'intérêt que les hautes classes sociales manifestent pour l'univers flamenco au sens large – toreros et artistes.

L'insertion de la guitare dans tous les milieux sociaux est l'une des principales spécificités des textes analysés. Aussi, dans le conte de Cristóbal de Castro intitulé *Azofaifa*, présenté dans la section « *Al Chiquitín* », la guitare devient le moyen pour une tribu gitane de s'introduire dans un milieu social différent. Ce conte décrit en effet une famille de Gitans qui installe son campement à côté de la maison d'un maraîcher appelé Agustín. La mère et la fille lui demandent d'abord un peu de matière grasse pour cuisiner et, voyant que le maraîcher est bien disposé, elles prétendent le remercier⁶⁹³ :

Elle allait chanter ; mais comme le maraîcher n'avait pas de guitare, elles allèrent à la porte et poussèrent des cris vers le campement :
– *Jerrús ! Tente-Tieso ! Aboulez la guitare ! Venez !*

mezclaron delicados perfumes de salón con el humo nauseabundo de las churrerías y hermanaron el minué o la gavota, danzados a los acordes suaves del clave, con el fandango o el bolero, rasgueado en la guitarra y repiqueteado con las castañuelas. », *Ibidem*, p. 9.

⁶⁹¹ Il n'a pas été possible de trouver de précisions biographiques sur Jaime Ripoll Lamarca. Il semble être l'auteur de plusieurs romans, comme *Luz en la mina*, Madrid, Biblioteca Patria, 1920, 179 p., ou encore *El auxiliar de cartero*, Madrid, Voluntad, 1930, 708 p.

⁶⁹² L'article « *majo* » du *Diccionario de la Real Academia Española* de 1817 peut être traduit de la façon suivante : « La personne qui par son attitude, ses actions et son habillement affecte un peu de liberté et d'ostentation, plus caractéristiques des gens simples que des gens élégants et bien éduqués. » Article original : « adj. La persona que en su porte, acciones y vestido afecta un poco de libertad y guapeza, mas propia de la gente ordinaria que de la fina y bien criada. » « *Majo* », in *Diccionario Academia Usual*, en ligne : <<http://web.frl.es/ntlet/SrvltGUILoginNtletPub>>, 1817, consulté le 30 octobre 2013. Voir aussi « *majismo* »* dans le glossaire.

⁶⁹³ Un narrateur fictif raconte à un enfant l'histoire d'*Azofaifa* : un campement de Gitans s'installe à côté de la propriété d'un riche maraîcher. Voyant qu'il vit seul, les Gitans s'invitent chez lui et l'enivrent, puis lui vendent une fillette, *Azofaifa*, âgée de douze ans. Le maraîcher prend soin d'elle comme de sa propre fille et, lorsqu'il tombe malade, elle le soigne. Toutefois, une nuit, le père d'*Azofaifa* va la voir et lui rappelle son origine gitane. Il lui demande de voler les biens du maraîcher : elle obéit et s'enfuit, abandonnant le maraîcher pour retourner vivre avec sa famille.

Je ne te raconte pas le remue-ménage que ça a provoqué. À peine avaient-ils entendu les cris qu'ils arrivèrent en masse du campement jusqu'au verger. Ils étaient au moins quinze, hommes et femmes⁶⁹⁴.

Le besoin d'une guitare pour chanter sert de prétexte aux Gitans pour investir tous ensemble la maison du maraîcher et faire la fête chez lui. Ils l'enivrent, tandis que la fillette, Azofaifa, chante pour Agustín, soutenue par un accompagnement rythmique et harmonique à la guitare. L'absence de guitare chez le maraîcher est le prétexte utilisé par la famille gitane pour se réunir chez lui. D'un point de vue sociologique, puisque le maraîcher ne possède pas de guitare, elle apparaît comme l'instrument propre aux Gitans, dans une optique accusatrice, puisqu'ils sont présentés comme des manipulateurs, des menteurs et des voleurs⁶⁹⁵.

Cependant, du point de vue sociologique, la guitare contribue à rassembler des groupes culturellement distincts dans un lieu unique, grâce à sa légèreté, à la facilité avec laquelle elle peut être transportée. Ces caractéristiques la rendent propice à dynamiser le récit : sur le plan spatial, l'action se recentre vers la maison du maraîcher, grâce au rassemblement de tous les personnages. Du point de vue du mode narratif, il est fait allusion à la guitare dans une exclamation au style direct, qui donne de la vivacité au récit. Cette marque d'oralité rend le texte plus vivant, plus théâtral, plus « mimétique »⁶⁹⁶.

Enfin, l'instrument à cordes constitue le trait d'union par excellence de différentes périodes temporelles. En raison de sa présence ancienne et durable en Espagne, la guitare établit immédiatement un lien entre le passé arabe de la Péninsule et le présent du récit. Ceci est perceptible dans *Les Bandits morisques des Alpujarras*, roman dont l'histoire commence en 1546.

En poésie, en musique, [les Arabes] nous donnèrent leur caractère et leurs instruments ; la bonne poésie espagnole de notre temps conserve encore le son cadencé et la forme

⁶⁹⁴ « Iba a cantar; pero como el hortelano no tenía guitarra, salieron a la puerta y dieron gritos hacia el campamento: / – “¡Jerrús!” “¡Tente-Tieso!” ¡Traesus la guitarra! ¡Venid!... / ¿Para qué te voy a decir la que se armó? Apenas oyeron los gritos, el campamento en masa acudió a la huerta. Eran lo menos quince, entre hombres y mujeres. », Cristóbal de Castro, « Cuentos al chiquitín “Azofaifa” », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹⁵ Xavier Rothéa rappelle que les Gitans font l'objet de réquisitoires dès le début du XVII^e siècle, peu de temps après l'expulsion des Morisques : ils apparaissent comme la dernière minorité sur le sol hispanique et font les frais, en plus d'une aversion spécifique, des haines anti-minorités, accumulées depuis des siècles, mais privées de leurs victimes. Cette image négative dans l'approche érudite aurait fourni un réservoir de stéréotypes, fantasmes et fictions, repris et reproduits par les écrivains et intellectuels des siècles suivants. Xavier Rothéa, *Construire la différence : élaboration et utilisation de l'image des Gitans dans l'Espagne franquiste, 1936-1975*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, 2008, p. 216-221.

⁶⁹⁶ Terminologie de Gérard Genette. Voir : Gérard Genette, « Mode », in *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 [1972], p. 176.

hyperbolique de la poésie arabe, et nous conservons même la guitare comme instrument de plaisir [...] ⁶⁹⁷.

Assistez à leurs danses, rythmées par une guitare [...] ; écoutez le son des castagnettes, les frappelements de mains des gens en cercle, qui accompagnent la guitare, la *copla*, la danse [...] et vous pourrez affirmer que vous avez presque vu une *zambra* arabe ⁶⁹⁸.

Dans ces deux passages du roman, le narrateur fait allusion à l'héritage arabe, pour montrer qu'il est encore vivant à Grenade en 1546 : l'objectif est d'insister sur la permanence d'une tradition littéraire et artistique, visible dans les danses et la musique notamment. Pour José Álvarez Junco, ce qui avait trait au monde musulman était au départ exclu de la plupart des romans historiques : seul ce qui était catholique était considéré comme espagnol et, de fait, dans ce roman, Isabel, la jeune femme chrétienne, incarne les valeurs castillanes. Néanmoins, les écrivains durent incorporer le stéréotype orientaliste que le romantisme international projetait en Espagne. Ils introduisirent alors des touches orientales, à partir des années 1830, dans leurs évocations de l'histoire nationale, mais sans aller au-delà d'un niveau superficiel ⁶⁹⁹. Dans *Les Bandits morisques des Alpujarras*, la guitare est évoquée pour faire allusion à la musique transmise par les Arabes, en référence au legs de Ziriyab ⁷⁰⁰. Pourtant, dans d'autres passages comme ceux que nous avons cités plus haut, c'est précisément Isabel qui joue de la guitare, signe que l'instrument est pleinement intégré au mode de vie de la noblesse castillane. Le texte de 1856 met en évidence le lien entre le passé arabe et le

⁶⁹⁷ « En poesía, en música, [los árabes] nos dieron su carácter y sus instrumentos; la buena poesía española de nuestros tiempos aún conserva el sonido cadencioso y la forma hiperbólica de la poesía árabe, y aún conservamos la guitarra como instrumento de placer [...]. », Manuel Fernández y González, « Los monfies de las Alpujarras », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 mai 1923, p. 3.

⁶⁹⁸ « Presenciad sus bailes, acompasados por una guitarra [...]; oíd el repique de las castañuelas, las palmas de las gentes del corro, acompañando a la guitarra, a la copla, al baile [...] y podréis afirmar que casi habéis visto una zambra árabe. », Manuel Fernández y González, « Los monfies de las Alpujarras », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 mai 1923, p. 4.

⁶⁹⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne. La difficile construction d'une identité collective au XIX^e siècle*, trad. Laurence Vigié, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 184-185.

⁷⁰⁰ Abu-L-Hasan'Ali Ibn Naft, dit Ziriyab, est considéré comme le plus grand musicien du monde arabe occidental. Son surnom, qui signifie « sorte de merle », lui aurait été attribué en raison de son teint foncé et de sa voix agréable. Client ou esclave affranchi du Khalife Abbasside al-Madhi (775-785), il comptait parmi les élèves de Ishaq-al-Mawsili, le musicien accrédité de la cour de Bagdad. Son grand talent lui aurait valu les bonnes grâces du Khalife et la haine de son maître, qui le força à s'expatrier. Après s'être rendu en Ifriquia, auprès des Aglabites de Kairouan, au service de Ziyadat Allâh Ier (816-837), il dut partir à nouveau et parvint en Espagne. Sa réputation l'ayant précédé, il fut appelé à Cordoue par l'Émir Abdu r-Rahmân II (822-852). L'aristocratie arabe lui réserva le meilleur accueil et il devint, dans toute l'Espagne, l'arbitre de la mode et du savoir-vivre. Son influence fut décisive sur la musique arabe en Espagne, qu'il enrichit d'un nouvel apport oriental. Il fut le premier à organiser l'enseignement pratique de la musique et du chant selon une méthode rationnelle procédant par degrés. L'art de Ziriyab, répandu ensuite par ses nombreux disciples, constitua le fondement des traditions musicales de l'Espagne musulmane. Il aurait également inventé un luth original, différent du luth arabe oriental. On lui attribue l'adjonction d'une nouvelle corde entre la deuxième et la troisième du luth ancien qui n'en comportait que quatre, de manière à rendre l'instrument plus maniable. Il aurait également innové en utilisant un plectre en serre d'aigle, l'objectif étant d'augmenter l'intensité, la portée et la densité des sons, c'est-à-dire de faire du luth un véritable instrument d'orchestre, et non pas un accompagnement discret des chants. On retrouve ces qualités dans le luth maghrébin moderne. Rodolphe d'Erlanger, « Ziriyab », in *La musique arabe*, Paris, Geuthner, 1930-1959, 6 vol., p. 381-383.

temps de l'histoire (1546), par le biais de la guitare, entre autres. De façon similaire, même si la réception des lecteurs diffère, la publication sous la forme du roman-feuilleton au début des années 1920 contribue à pérenniser l'idée d'un instrument d'origine arabe, présent dans la péninsule depuis des siècles, qui confirmerait l'existence d'une identité espagnole pluriséculaire, qui se définirait à partir d'un mélange des cultures européenne et orientale⁷⁰¹.

2. Fonction dans l'intrigue

En faisant le lien entre le monde intérieur et le monde extérieur, la guitare influence le cours de l'action dramatique par l'intermédiaire de trois sous-fonctions : la plupart du temps, elle revêt de l'importance uniquement dans les péripéties ; cependant, elle exerce parfois une influence dans le nœud même de l'action ; enfin, il lui arrive d'intervenir au moment du dénouement.

Les exemples étudiés jusqu'à présent correspondent au premier cas de figure, le plus fréquent : la guitare est mentionnée de façon ponctuelle, au moment d'une péripétie. Il convient toutefois d'ajouter quelques variantes, car il arrive que les références à la guitare soient simplement lexicales, c'est-à-dire qu'il ne soit aucunement fait allusion à la musique qui émane d'elle. Ce cas est intéressant du point de vue de la narration, car la seule nomination de l'instrument sert à construire une atmosphère déterminée. Ainsi en est-il dans *Une aventure*, conte publié en 1920 et signé « *El Caballero Audaz* »⁷⁰², lorsque le narrateur décrit une sortie de la jeune Angustias avec des amis, de nuit, sans que le sache son compagnon, un homme mûr présenté comme conservateur⁷⁰³. En arrivant au café, Angustias observe le lieu dans lequel elle se trouve et les clients qui l'entourent :

⁷⁰¹ Nous revenons sur la question de l'identité nationale en quatrième partie.

⁷⁰² José María Carretero Novillo (Madrid, 1890-1951) est un romancier et un écrivain taurin, rédacteur de *El Heraldo* de Madrid, *Nuevo Mundo*, *Mundo Gráfico*, *La Esfera*, *Por Esos Mundos*. Il fonde *La Humanidad* et *La Novela Semanal*. Il appartient à la Asociación de la Prensa de Madrid (1909). Il signe *El Caballero Audaz*. Antonio López de Zuazo Algar, « Carretero Novillo, José M^a », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, p. 330.

⁷⁰³ Une jeune femme, Angustias, se fait entraîner par deux de ses amies, Carlota et *Machichu*, à une soirée avec leurs deux amoureux, tous deux désargentés mais joyeux noctambules. Angustias, pour sa part, entretient une relation avec un cinquantenaire qui la protège depuis la mort de son père, et qui lui offre un amour sécurisant mais sans passion. Elle aspire à vivre l'amour comme ses amies. Dans un café, le petit groupe lui présente un homme surnommé *Niño Bonito*, qui entreprend immédiatement de la séduire. Angustias et *Niño Bonito* se retrouvent dans la même voiture pour aller

Angustias vida sa chope et se mit à inspecter le local, bas de plafond, aux murs décrépis et noirâtres. Sur une table, un groupe de vauriens se disputaient, en jouant avec des cartes graisseuses. Plus loin, une femme de mauvaise vie, vieille, laide et misérable, se laissait caresser le visage par un mendiant aveugle, qui tenait entre ses jambes une guitare⁷⁰⁴...

Cette description présente les défauts physiques et moraux des personnages en même temps que la saleté de ce lieu de divertissement. La cécité, la vieillesse et la laideur sont associées à la mendicité et à la prostitution. La guitare s'intègre à la description sans revêtir aucune fonction musicale, puisque l'aveugle qui la tient n'en joue pas, ayant les mains occupées par sa voisine. À un premier niveau d'interprétation, la guitare est seulement attribuée à des personnages dont le mode de vie est critiqué. À un second niveau, on peut voir, en outre, une suggestion érotique, puisque la guitare, dont les formes rappellent le corps féminin, est positionnée entre les jambes du mendiant. Enfin, l'instrument à cordes sert à renforcer la critique sociale, dans la mesure où il est associé à des pratiques jugées dépravées, souvent rapprochées du flamenco dans les *cafés cantantes* espagnols entre les XIX^e et XX^e siècles⁷⁰⁵. Dans tous les cas, la guitare ne présente pas de fonction musicale mais est uniquement rattachée à des vices, puisqu'elle apparaît aux yeux de la jeune Angustias comme un signe visible de tout ce qu'elle juge négativement.

La guitare contribue aussi dans d'autres textes à décrire une atmosphère, sans qu'intervienne sa fonction musicale. Ainsi en est-il, par exemple, dans *Le baptême du Maure*, conte dans lequel Agustín Rodríguez Bonnat⁷⁰⁶ ne mentionne l'instrument que pour créer un jeu de mots. Le protagoniste, Godínez, énumère, pour une amie artiste, les personnages présents dans la loge où il se trouvait auparavant, tous issus du monde théâtral. La liste se termine par la mention d'un « *tocador* » :

danser mais *Niño Bonito* indique une direction différente au chauffeur et embrasse Angustias. Puis il la conduit dans un immeuble sale et mal famé. La personne qui leur ouvre la porte fait remarquer au *Niño Bonito* que la jeune fille possède des bijoux de valeur qu'il devrait lui voler. Une fois entré dans l'appartement, il s'approche d'Angustias, sort brutalement un couteau, lui couvre la bouche pour étouffer ses cris et lui arrache violemment ses boucles d'oreilles. Alertée par la concierge, la police intervient et arrête l'homme qui semble avoir, en outre, assassiné sa maîtresse, *La Chata*, le soir-même. Angustias tombe évanouie.

⁷⁰⁴ « Angustias sorbió de un trago su pocillo y púsose a inspeccionar el local, bajo de techo, de muros desconchados y renegridos. En una mesa un grupo de golfos discutían, jugando con unos naipes mugrientos. Más allá, una mujerzuela, vieja, fea y miserable, se dejaba acariciar el rostro por un mendigo ciego, que tenía entre las piernas sujeta una guitarra... », El Caballero Audaz, « Una aventura », *La Correspondencia de España...*, op. cit., p. 9-10.

⁷⁰⁵ Nous analysons le rejet de la guitare, en lien avec sa pratique dans les *cafés cantantes*, au chapitre 6.

⁷⁰⁶ Écrivain espagnol, Agustín Rodríguez Bonnat (1873-1925) se consacre avec succès au genre « festif ». Il collabore à *Nuevo Mundo*, *El Globo*, *La Correspondencia de España*, *Diario Universal* et *La Acción*. Il publie aussi plusieurs livres parmi lesquels *El rapto de la Sabina* et *La revolución de 0'75*. José García Mercadal, « Agustín Rodríguez Bonnat », in *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 3-11.

Dans ces deux mètres carrés, les « objets » suivants s'amoncelaient : la chanteuse, Madame sa mère – il fallait la voir ! –, une compagne qui dansait, Salmuera, auteur de *cuplés*, un agent théâtral [...], un *tocador* – non pas de guitare, mais pour que l'artiste fasse sa « toilette » – et quelques trucs éparpillés⁷⁰⁷.

À la fin de cette énumération, le lecteur s'attend logiquement à ce que le « *tocador* » soit un guitariste, mais le narrateur le détrompe en précisant qu'il s'agit d'une coiffeuse, meuble qui, en espagnol, porte le même nom. L'ambiguïté polysémique du terme « *tocador* » rend manifeste son intérêt linguistique et littéraire, ce genre de jeux de mots étant caractéristique du style du journaliste et écrivain Agustín Rodríguez Bonnat. Dans cet exemple, l'humour naît du décalage entre deux espaces différents, l'espace scénique où jouent les guitaristes et la loge théâtrale dont fait partie la coiffeuse (« *tocador* »), deux espaces entre lesquels la guitare crée un pont.

Le conte *El sepulcro de Golferico* du comte de las Navas⁷⁰⁸ présente également la guitare indépendamment de sa fonction musicale. Dans ce texte est racontée l'histoire du comte Golferico Velliti qui, atteint de mégalomanie, a pris la décision de faire ériger une tour pour sa fille⁷⁰⁹. La construction de cet édifice s'avère très ardue car il est nécessaire de porter des pierres de taille au sommet d'une montagne et, lorsque les ouvriers tentent de les hisser, les câbles se brisent et les écrasent. L'auteur compare les câbles aux cordes de l'instrument de musique : « Il arrivait fréquemment que les câbles, au maximum de leur tension, et manquant d'élasticité, sautaient comme une corde de guitare »⁷¹⁰. La comparaison avec un objet quotidien connu de tous possède, dans ce cas, une finalité didactique, puisque le conte s'adresse aux enfants, comme le précise la rubrique « Pour les enfants » (« *Para los niños* ») dans laquelle il est publié. De nouveau, la guitare

⁷⁰⁷ « En aquellos dos metros cuadrados, se amontonaban los siguientes “objetos”: la cupletista, su señora madre, ¡que había que verla!, una compañera que bailaba, Salmuera, autor de cuplés, un agente teatral [...], un tocador – no de guitarra, sino para hacerse ante él la “toilette” la artista– y algún que otro chisme suelto. », Agustín Rodríguez Bonnat, « El bautizo del moro », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 9-10.

⁷⁰⁸ Après des études de droit, Juan Gualberto López Valdemoro (Malaga, 1855-Madrid, 1943?) devient bibliothécaire archiviste à la Escuela Diplomática où il occupe la chaire de Paléographie. En 1893, il occupe la fonction de bibliothécaire du Roi. Il publie le Catálogo de la Real Biblioteca. Il publie des romans, comme *Un infeliz* (1887), *Chavala* (1893), *La niña Araceli* (1896), *El procurador Yerbabuena*, *Retama* (1905), *La pelusa* (1907) et *¡Avante!* (1908). Il publie également des contes, tels que *La docena del fraile* (1886), *La decena* (1895), *Cuentos y chascarillos andaluces* (1898), ou encore *De chicos y grandes* (1914). Parmi ses livres d'histoire, il publie *El espectáculo más nacional* (1899), qui porte sur la corrida, et les deux volumes de *Cosas de España* (1892 et 1895). En 1924, il entre à la Real Academia Española. José García Mercadal, « Juan Gualberto López Valdemoro, Conde de las Navas », in *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 147-151.

⁷⁰⁹ Il y a plusieurs siècles, le comte Golferico Velliti était célèbre et puissant, en raison de ses victoires militaires. Bien que sa fille, pieuse et vertueuse, ne veuille pas de richesses, il décide de lui faire construire une tour qui soit décorée avec les tissus et les bijoux gagnés contre les Maures. Il exploite les ouvriers, sans aucune pitié, et sans écouter sa fille qui lui demande d'interrompre son projet. La population souffre de cette situation ; beaucoup d'ouvriers meurent en raison de la pénible construction de l'édifice, jusqu'à ce que le comte meure et soit enterré sous une statue sculptée dans l'une des pierres qui étaient prévues pour la tour. Des siècles plus tard, la statue sue encore. El conde de las Navas, « El sepulcro de Golferico », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 mars 1924, p. 5.

⁷¹⁰ « Frecuentemente, los cables, en el máximo de tensión, faltos ya de elasticidad, saltaban como cuerda de guitarra. », *Ibidem*.

sert de pont, cette fois entre le monde des adultes et celui des enfants, grâce à la simplicité de la comparaison. Il convient de préciser toutefois que les citations où la guitare est mentionnée indépendamment de sa fonction musicale restent peu fréquentes.

Les passages où la guitare accompagne l'évolution de l'action sont plus significatifs. Dans *Aimer c'est vivre*, récit de José Aznar Pellicer⁷¹¹ paru en 1903, Aurelio Méndez et Antonina se sont séparés après un début de vie conjugale difficile. De manière inespérée, le jour de la fête de Saint-Isidore, Aurelio Méndez reconnaît sa femme déguisée en gitane, alors qu'elle est en train de chanter un *cante flamenco* accompagné à la guitare⁷¹². La musique sert alors à décrire la joie et l'émotion de leurs retrouvailles : « Vif comme l'éclair, [Aurelio] rompit le cercle des spectateurs, se jeta dans les bras de sa bien-aimée au rythme de la guitare, dont les notes s'accumulaient précipitamment, comme pour solenniser l'acte »⁷¹³. Le verbe « *se agolpaban* » et l'adverbe « *torrencialmente* » révèlent que la guitare participe à l'action pour lui donner plus de force : elle figure la passion, comme un flux qui met fin aux obstacles et abolit la séparation. Une fois de plus, la capacité de l'instrument à extérioriser les sentiments et à rendre visible au niveau de l'action le jeu entre l'intime et l'extérieur est manifeste : la guitare commente l'action et la solennise, en la redoublant musicalement. La phrase qui suit renforce l'importance de la guitare : « On ne peut écrire ce qui se produisit dans ces deux âmes »⁷¹⁴. Lorsque les mots manquent, la guitare est capable d'explicitier l'émotion des personnages, ce qui n'est pas anodin, puisque les retrouvailles correspondent au dénouement de l'intrigue.

La présence de la guitare est en effet particulièrement significative lorsque l'instrument est utilisé dans les moments cruciaux du nœud et du dénouement. Ainsi en est-il, par exemple, dans le

⁷¹¹ José Aznar Pellicer est un journaliste qui collabore à *La Correspondencia de España* en 1903. Manuel Ossorio y Bernard, « Aznar Pellicer (José) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 424. Il n'a pas été possible d'obtenir davantage de détails biographiques sur cet auteur. On peut néanmoins trouver certains de ses ouvrages comme *El buey mudo, novelita breve* (1904), *Aventura de viaje, novela breve* (1925) ; *Las dos madres, novela breve* (1926), ou encore *La cuadrilla del gatico negro, novela de costumbres baturras** (sans date).

⁷¹² Aurelio Méndez, un jeune noble, est épris d'Antonina, une jeune femme pauvre. En raison de l'opposition de ses parents à leur union, le jeune homme renonce à ses titres nobiliaires et s'installe avec Antonina, en tâchant de vivre de ses écrits. Cependant, leur relation se dégrade à cause de leurs difficultés financières et ils se séparent. Trois ans plus tard, ils regrettent d'autant plus leur rupture qu'ils ont eu ensemble un enfant, désormais privé de père. De plus, Aurelio est en train de devenir célèbre grâce à ses publications. Ils vivent toujours à Madrid mais ne parviennent pas à retrouver la trace l'un de l'autre. Un jour, néanmoins, Aurelio reconnaît sa femme sous les traits d'une fausse chanteuse gitane. Un enfant joue à ses pieds. Aurelio la reconnaît et se jette dans ses bras, leur amour ayant été renforcé par les épreuves traversées.

⁷¹³ « Como un rayo, rompiendo el círculo formado por los espectadores, se lanzó en los brazos de su amada al compás de las notas de la guitarra, que se agolpaban torrencialmente, como queriendo solemnizar el acto. », José Aznar Pellicer, « Amar es vivir », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 6.

⁷¹⁴ « Lo que pasó por aquellas dos almas no se puede escribir. », *Ibidem*.

récit de Miguel Sawa⁷¹⁵, *Vengeance*, paru en 1902. Le protagoniste masculin accompagne chacun de ses gestes et chacune de ses paroles d'un mouvement avec la guitare, cet instrument étant le seul à pouvoir jouer un tel rôle dans un contexte où les personnages interprètent un répertoire flamenco⁷¹⁶. Dans ce cas, l'instrument a une fonction aussi visuelle que musicale : si l'on prête attention au texte, la guitare n'est pas mentionnée quand Juan Manuel s'en sert pour chanter. Elle est mentionnée cinq fois. D'abord, Juan Manuel commence par prendre la guitare, comme il le précise lui-même : « Bon, allez, la guitare »⁷¹⁷. La guitare n'est donc pas évoquée lorsque Juan Manuel l'utilise pour entonner les *coplas* qu'il adresse aux deux amants. Puis, le narrateur décrit ses actions – « Celui-ci se leva tranquillement de sa chaise et pendit la guitare à un clou » – et, lorsque *Maoliyo* est parti, « Juan Manuel prit la guitare »⁷¹⁸. Voulant alors obliger sa femme à chanter, il commence par la prévenir : « Attends que j'accorde la guitare »⁷¹⁹. Ce geste d'accordage lui-même ne correspond pas au jeu musical à proprement parler, puisque c'est le geste qui précède l'interprétation d'un morceau de musique. De même que l'accordage prépare le jeu musical, ici, le personnage prétend « s'accorder » avec son épouse. Il semble vouloir établir un dialogue harmonieux, où elle chanterait pendant qu'il l'accompagnerait. Toutefois, en réalité, il est plutôt de « la faire chanter », au sens propre comme au figuré : il abuse de son pouvoir en l'intimidant pour la contraindre à « chanter », contre sa volonté. La tension atteint son paroxysme avec les derniers gestes du mari vengeur, que décrit le narrateur : « Il jeta la guitare par terre, la fit rouler loin de lui d'un coup de pied et, se jetant avec furie sur sa femme, il lui saisit le cou »⁷²⁰. Ici, la guitare révèle l'augmentation de la tension dans l'esprit du personnage et entre les deux époux. On peut remarquer que Juan Manuel vient d'annuler chacun de ses gestes par un autre contraire : après avoir pris la guitare, il la pend au mur. Puis, de nouveau, il la décroche. Et enfin, il s'en défait encore, en

⁷¹⁵ Écrivain et journaliste, Miguel Sawa (Malaga, 1866-Madrid, 1910) dirige l'hebdomadaire *Don Quijote* ainsi que le journal *La Voz de Galicia* de La Corogne. À son retour à Madrid, il devient rédacteur de *El País*. Il publie également, en parallèle de son travail journalistique, *Amor* (1897), *Fernando el calavera* (1903), *Ave femina* (1904), *La crónica del centenario del Quijote* (1905). *Historia de locos* (1910) est édité de façon posthume. Il est le frère de l'écrivain Alejandro Sawa (1862-1909). José García Mercadal, « Miguel Sawa », in *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 286-290.

⁷¹⁶ Au début du récit, un *cantaor* surnommé *Maoliyo* adresse une *copla* à María Pepa dans laquelle il lui déclare son amour. María Pepa lui répond de la même manière, en précisant qu'elle l'aimera toujours, même si elle est pendue. Juan Manuel, qui est l'époux de María Pepa, se lève alors d'un bond et répond à son tour à chacun d'eux par une *copla*. Puis il pend la guitare à un clou, conclut ainsi la fête et chasse *Maoliyo*, qui avait sorti un couteau, mais qui accepte finalement de s'en aller. Immédiatement après, Juan Manuel reprend l'instrument et exige de sa femme qu'elle se remette à chanter. Celle-ci refuse, apeurée par la violence croissante de son mari ; elle lui demande pardon et lui promet de ne pas recommencer. Juan Manuel brise la guitare, la lance sur sa femme puis étrangle cette dernière en même temps qu'il reprend la *copla* qu'elle avait interprétée au début du récit.

⁷¹⁷ « Bueno, pues venga esa guitarra », Miguel Sawa, « Venganza », *La Correspondencia...*, op. cit., p. 5.

⁷¹⁸ « Éste se levantó tranquilamente de su silla, colgó la guitarra de un clavo [...] Juan Manuel descolgó la guitarra. », *Ibidem*.

⁷¹⁹ « Aguarda que afine la guitarra », *Ibidem*.

⁷²⁰ « Tiró la guitarra al suelo, la echó á rodar lejos de sí de un puntapié, y arrojándose furioso sobre su mujer, la cogió por el cuello. », *Ibidem*.

la jetant et en la brisant. La guitare fonctionne donc comme un double de sa femme, puisqu'il agit avec elle comme avec son épouse : le protagoniste s'approche de María Pepa, s'en éloigne, puis s'en approche à nouveau avant de la tuer. Le geste de pendre la guitare à un clou (« *colgó la guitarra de un clavo* ») annonce la fin tragique de la jeune femme, qui avait évoqué la pendaison dans la première *copla*. De même, le meurtre n'est que la prolongation du geste antérieur, qui consiste à jeter et briser la guitare. La présence de la guitare renforce l'expression de la passion, de la jalousie et de la violence, puisque chaque geste est doublé.

Du point de vue musical, le rôle de la guitare est ambigu : d'un côté, on vient de voir que la guitare n'est pas mentionnée pour décrire le jeu musical. Cependant, d'un autre côté, elle évoque la musique. Symboliquement, tant que la guitare est entière, il est possible de jouer de la musique et de chanter, la vie continue, remplie de sentiments passionnels et passionnés. En revanche, à partir du moment où est anéanti l'élément musical, la vie s'achève ainsi que le conte. En étant à la fois symbole de la musique, de la vie humaine et de l'histoire relatée, la guitare crée un lien entre tous ces éléments et contribue en même temps à structurer le récit.

3. Fonction dans l'enchâssement du récit

Jusqu'à présent, nous avons seulement analysé la fonction de la guitare au sein de l'intrigue principale. Cependant, dans certains cas, l'auteur élabore plusieurs niveaux narratifs, avec un « récit premier », enchâssant, qui introduit un « récit second », métadiégétique, qui apparaît comme une histoire dans l'histoire⁷²¹. Le récit au second degré est une forme qui remonte aux origines mêmes de la narration épique, puisque les chants IX à XII de l'*Odyssée*, sont consacrés au récit fait par Ulysse devant l'assemblée des Phéaciens⁷²². Ulysse joue alors le rôle de narrateur intradiégétique, introduit par un narrateur extradiégétique.

⁷²¹ Terminologie de Gérard Genette. Voir : « Voix », in *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 [1972], p. 219-274.

⁷²² Le récit sous la forme de chants accompagnés par un instrument de musique à cordes correspond quant à lui à l'usage même des aèdes comme Homère, à qui est attribuée la composition de l'*Odyssée*.

Deux des contes publiés dans *La Correspondencia de España* en 1920, *La Princesse Blanca* et *Les Deux serpents*, de Víctor Garibondo⁷²³, possèdent une telle structure enchâssée. Le narrateur intradiégétique y est décrit comme un voyageur âgé, muni d'un bâton et d'une guitare, et accompagné d'un chien, qui gagne sa vie en demandant l'aumône, en échange de ses histoires. Il fait penser aux chanteurs de *romances* en Espagne à partir du XVII^e siècle et correspond donc à un type littéraire⁷²⁴. Dans *Les Deux serpents*, sous-titré « légende aristocratique », un vieux chanteur de *romances* se trouve dans la rue, le jour de la Saint-Jean, entouré d'auditeurs de tous âges qui lui jettent des pièces pour qu'il leur raconte une histoire. Le vieillard commence donc à relater la vie de la petite princesse Flor⁷²⁵. Tout le récit est entrecoupé de pauses au cours desquelles la guitare intervient avec plusieurs fonctions, que le narrateur intradiégétique souligne lui-même : « Attendez que je rafraîchisse mes souvenirs au son de ma guitare et faites un cercle, sans vous trop vous serrer, et riez [...] »⁷²⁶. Le jeu à la guitare permet au conteur de prendre le temps de réfléchir à ce qu'il va raconter, tout en invitant ses spectateurs à s'installer et à se mettre à l'aise pour l'écouter. La guitare influe donc sur le temps de la narration, en ajoutant des pauses dans le récit. Elle ralentit le rythme de l'histoire. Elle sert également à augmenter le suspense et donc l'impatience du public qui entoure le conteur, et du lecteur. À chaque pause, le suspense grandit.

De plus, l'alternance entre les accords de la guitare et l'histoire permet au chanteur comme au public de se reposer et de varier les plaisirs auditifs. Par exemple, la pause qui suit l'arrivée du petit garçon auprès de la princesse Flor est exprimée de la façon suivante : « Le chanteur de *romances* s'interrompt avec sagesse. Un sourire illumine ses lèvres, tandis que ses doigts exécutent des notes joyeuses sur sa vieille guitare »⁷²⁷. La personnification de la musique, dite « joyeuse » (« *alegres notas* ») laisse entendre que la guitare reproduit de manière sensible le plaisir que peuvent ressentir les auditeurs. De même, le plaisir du page à qui « l'on a donné un bain d'eau parfumée où il a pu

⁷²³ Nous n'avons pas trouvé de détails sur la vie de Víctor Garibondo. Est seulement accessible la traduction en castillan de la comédie en trois actes *El último lord* de l'Italien Ugo Falena, qu'il publie avec le dramaturge Manuel Morcillo, aux éditions La Farsa, à Madrid, en 1928.

⁷²⁴ Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura...*, op. cit., p. 21 et 47.

⁷²⁵ Celle-ci reçoit pour compagnon de jeux un enfant pauvre, qui devient page à la cour. En grandissant, tous deux prennent conscience de leur amour réciproque. Toutefois, leur union est impossible en raison de leur différence de rang. Le roi, père de Flor, nomme le page soldat : celui-ci accepte cet honneur, bien qu'il soit pour lui douloureux de s'éloigner de la princesse. Avant de s'en aller, il lui jure un amour éternel. L'absence de son bien-aimé rend cette dernière mélancolique, jusqu'à ce que son père invite un jeune prince au palais. Elle finit par oublier le page qui rentre le jour de ses noces. L'amoureux trahi jette un sort à sa propre tunique, car Flor y avait brodé deux serpents : ceux-ci se réveillent et mordent la princesse au cœur. Le lendemain, le page meurt à son tour, pendu.

⁷²⁶ « Esperad que al son de mi guitarra remoce mis recuerdos y haced corro, sin apretujaros, y reíd [...]. », Víctor Garibondo, « Las dos sierpes (leyenda aristocrática) », *La Correspondencia de España...*, op. cit., p. 9.

⁷²⁷ « Hace una pausa sabia el romancero. Ilumina sus labios una sonrisa, mientras sus dedos bordan unas alegres notas en su vieja guitarra. », *Ibidem*.

s'éclabousser en riant joyeusement »⁷²⁸ est également perceptible chez les spectateurs, après avoir entendu la guitare : « Il y a un murmure d'admiration, de larges sourires et de profonds soupirs sur de nombreuses lèvres et dans de nombreux cœurs »⁷²⁹. La guitare sert donc à relier l'histoire enchâssée au premier récit, en établissant entre eux un lien émotionnel : la joie des personnages semble vécue en écho par les spectateurs, grâce à la guitare qui renforce cette émotion.

De façon similaire, la guitare exprime et fait croître l'anxiété des spectateurs, renforçant les émotions négatives qui apparaissent dans cette histoire tragique. Ainsi, par exemple, le déchirement que ressentent les deux jeunes gens lorsqu'ils se rendent compte de leur amour impossible, ainsi que la compassion du public envers eux, sont révélés grâce à la guitare : « INTERMÈDE. Une nouvelle fois, le chanteur de *romances* se tait et la guitare gémit, avec des notes tristes qui parviennent aux cœurs oppressés des spectateurs, en augmentant leur anxiété. Sur tous les visages, on lit une inquiétude et, dans de nombreux cœurs, il y a un trouble inquiétant »⁷³⁰. Une fois de plus, on constate la personnification de la guitare à travers le verbe « *gime* » et l'adjectif « *tristes* », appliqué aux notes de musique. Comme un flux sonore, la musique sort de l'instrument pour « attein[dre les] cœurs oppressés »⁷³¹. La guitare possède alors un double effet : dans un premier temps, elle renforce la tension, comme l'indique le narrateur. Néanmoins, dans un second temps, l'on peut penser qu'elle introduit une pause émotionnelle, c'est-à-dire qu'elle permet à la pression de redescendre, et aux auditeurs de s'apaiser.

Le lecteur voit ainsi presque se matérialiser le déplacement physique du flux musical, qui part de l'instrument, entre dans le corps par l'oreille et atteint le plus profond de l'intériorité des auditeurs, jusqu'au siège des sentiments, le cœur. Le lecteur prend donc le temps, lui aussi, de savourer les émotions, en lisant le conte enchâssé et en prêtant ensuite attention aux émotions des auditeurs, que décrit le narrateur. L'évocation de la guitare permet donc une diversion par rapport au conte enchâssé et, en même temps, l'instrument unit deux mondes, celui de la « légende aristocratique » et celui du récit premier. À la fin, une dernière allusion à la guitare sert à conclure les deux récits : « Le chanteur de *romances* met la guitare sur ses épaules, courbées par le poids des ans, s'appuie sur sa houlette et, en souriant, s'éloigne, suivi de son chien qui s'étire lentement, en montrant ses

⁷²⁸ « Se le dio un baño de aguas aromadas, que él chapoteó riéndose alegremente. », *Ibidem*.

⁷²⁹ « Hay un murmullo de admiración y claras sonrisas y hondos suspiros en muchas bocas y en muchos pechos. », *Ibidem*.

⁷³⁰ « INTERMEDIO. Otra vez calla el romancero y gime la guitarra unas notas tristes que llegan a los opresos corazones de los espectadores, aumentando su ansiedad. En los rostros de todos se lee una inquietud, y en muchos pechos hay un desasosiego inquietante. », *Ibidem*.

⁷³¹ « Llegan a los opresos corazones » Víctor Garibondo, « Las dos sierpes (leyenda aristocrática) », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*

dents affamées... »⁷³². Cette dernière phrase indique que le récit enchâssé est terminé et que le premier récit prend fin à son tour : le geste d'emporter la guitare signale la fin du conte, car les accords qui mettaient en valeur le discours du narrateur intradiégétique n'ont plus de raison d'être. La musique encadre donc le récit métadiégétique et clot également le récit premier. Autrement dit, elle permet de passer d'un niveau de narration à l'autre : elle est donc un élément structurant des deux récits, grâce à son lien constant avec la parole chantée ou parlée du narrateur.

Cependant, dans le cas de récits enchâssés ou de mise en abyme, la guitare n'est pas toujours l'élément structurant. Étant elle-même un motif littéraire, elle parfois mentionnée dans des *coplas* insérées dans le récit premier. Par exemple, dans *Chant d'amour*, paru en 1894, une jeune couturière appelée Elisa chante une *copla* qui se termine de la façon suivante⁷³³ :

Si tu blesses
Une corde de ta guitare
Comme une plainte qui résonne dans l'air,
Qui se perd lentement.

Alors là où cette plainte
Et ta voix meurent,
Là, j'ai rêvé que nos amours
Iront se perdre⁷³⁴.

Dans ce conte de Juan Bautista Enseñat y Morell⁷³⁵, l'évocation de la guitare intervient au sein d'une *copla* : il y a donc mise en abyme, au sens où le chant prend la musique pour sujet. On peut

⁷³² « El romancero cuelga la guitarra a sus espaldas, curvadas por el peso de los años, se apoya en su cayado, y sonriendo se aleja, seguido de su perro, que pausadamente se despereza enseñando sus dientes hambrientos... », *Ibidem*.

⁷³³ Récit tragique en une page, composé de trois parties numérotées en chiffres romains. I. Dans un immeuble madrilène, Elisa Moreno, jeune et ravissante couturière blonde aux yeux bleus, entonne deux chants successivement, et dérange ainsi son voisin, Antonio Marquilla, qui s'avère être un jeune et beau poète de vingt-quatre ans. II. Deux mois plus tard, ils sont mariés, mais la jeune femme se met à tromper son époux, éperdument amoureux d'elle, car elle aspire à une vie mondaine que son mari ne peut et ne cherche pas à lui offrir. Elle change d'amant pour mener une vie toujours plus luxueuse et voit un jour dans la rue un mendiant fou qui chante. On reconnaît le premier chant avec lequel elle avait séduit Antonio Marquilla. Le mendiant tombe en extase devant celle qui lui rappelle, à juste titre, son épouse. III. Prise de remords, Elisa envoie cet homme, qui a perdu la raison, dans un hospice où il ne manque de rien. Mais il s'enfuit et s'installe au bas de l'immeuble d'Elisa, en adoration devant celle qui, selon lui, ressemble tant à la femme qu'il aime. Un jour, le premier amant d'Elisa, celui avec lequel elle avait trompé Marquilla et qui était au départ un ami de celui-ci, se rend chez elle. Marquilla reste d'abord hébété. Mais lorsque l'amant quitte le domicile, il prononce le nom du mari trompé. Or ce dernier était caché dans la pièce et, réagissant à son nom, il poignarde Elisa dans le dos. Il la prend ensuite tendrement dans ses bras et se met à chanter le second chant avec lequel elle l'avait séduit, au début du conte.

⁷³⁴ « Si de tu guitarra / Una cuerda hieres, / Como una queja que suena en el aire / Que lenta se pierde. // Pues donde esa queja / y tu voz se mueren, / allí he soñado que nuestros amores / irán a perderse. », Juan Bautista Enseñat y Morell, « Canto de amor », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

aussi considérer qu'il y a plusieurs « "épaisseurs" d'art », pour reprendre l'expression proustienne : en effet, le texte littéraire en prose ouvre sur un poème qui fait lui-même allusion à la musique, ce qui donne lieu à trois « degrés d'art »⁷³⁶. Néanmoins, la fonction de la guitare dans cette *copla* ne se limite pas à ajouter un « degré d'art ». Une première personnification est obtenue avec le verbe blesser (« *hieres* ») appliqué aux cordes de la guitare, comme s'il s'agissait d'un être animé. Ensuite, le son produit par la corde tendue puis relâchée est comparé à une « plainte qui résonne dans l'air » (« *queja que suena en el aire* »), se transformant par là-même en véritable gémissement humain. Enfin, la voix du bien-aimé et la plainte s'affaiblissent ensemble jusqu'au silence. Dans ce procédé de personnification, la guitare est la métaphore du corps humain ; et les sons qu'elle produit correspondent aux souffrances humaines décrites au long de l'intrigue, puisque ce chant intervient par deux fois : d'abord, c'est Elisa qui le chante avant de connaître l'amour avec Marquilla. Puis, en conclusion du récit, Marquilla le chante à son tour, après avoir tué Elisa, sa femme, qui l'a trompé à plusieurs reprises. Cette *copla* possède produit deux effets complémentaires : elle fonctionne comme une annonce, une prémonition, un pressentiment ou même une menace au début du récit. Puis elle devient à la fin écho et souvenir. Elle revêt une importance capitale dans le conte, dans la mesure où elle l'anticipe puis le récapitule sous une forme poétique : elle offre donc une mise en abyme de ce récit. En outre, comme dans d'autres récits tragiques précédemment analysés, le chanteur s'arrête au moment où prennent fin, ensemble, la musique de la guitare, la vie de la personne aimée et le récit premier. Le son de la guitare peut donc être perçu, de même que le fil des Parques, comme la métaphore de la vie : l'interruption définitive du son correspond à l'ultime expiration, au dernier souffle lyrique et vital.

⁷³⁵ Dramaturge et journaliste espagnol, Juan Bautista Enseñat y Morell (Sóller (Majorque), 1854-?, 1922) est l'auteur de *Catalina de Médicis*, *El primo Teodoro*, *Las sociedades secretas*, *Tritón* ou *Un bandido del gran mundo* et co-auteur de *¡No más crisis!*, avec Andrés Pastor. Manuel Gómez García, « Enseñat y Morell, Juan Bautista », in *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 397.

⁷³⁶ La grand-mère du narrateur aurait voulu qu'il eût dans sa chambre non pas des photographies mais des gravures ou des tableaux représentant des monuments ou de beaux paysages. Pour elle, une œuvre d'art est encore plus belle si elle représente un autre chef d'œuvre : « Elle essayait de ruser et, sinon d'éliminer entièrement la banalité commerciale, du moins de la réduire, d'y substituer, pour la plus grande partie, de l'art encore, d'y introduire comme plusieurs « épaisseurs » d'art : au lieu de photographies de la Cathédrale de Chartres, des Grandes Eaux de Saint-Cloud, du Vésuve, elle se renseignait auprès de Swann si quelque grand peintre ne les avait pas représentés, et préférait me donner des photographies de la Cathédrale de Chartres par Corot, des Grandes Eaux de Saint-Cloud par Hubert Robert, du Vésuve par Turner, ce qui faisait un degré d'art de plus. », Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, p. 40.

Pour clore cette partie de notre analyse, nous voudrions souligner que la guitare est très présente dans la littérature en prose publiée dans *La Correspondencia de España*, selon des modalités diverses, qui s'expliquent par la variété des ressources de l'instrument, par la diversité des pratiques et par son pouvoir d'évocation.

Du point de vue géographique et spatial, lorsque cela est précisé dans ces récits, les histoires se déroulent en Espagne – le plus souvent à Madrid – mais parfois aussi à Grenade, à Huesca ou encore à Tolède. Dans d'autres cas, les fictions ne sont pas précisément situées mais elles ne sont jamais explicitement ancrées à l'étranger, de sorte que si l'on ne peut guère conclure à une assimilation exclusive de la guitare à Madrid ou à l'Andalousie, on peut en revanche observer que les fréquentes mentions de l'instrument se rapportent à un cadre préférentiellement espagnol, dans la paralittérature en prose.

Concernant la période de publication, les récits espagnols mentionnant la guitare sont surtout publiés au début des années 1920 – auparavant, de nombreux récits étrangers mentionnent la guitare mais nous ne les avons pas étudiés. Hormis le roman historique de Manuel Fernández y González, qui se rapporte à l'année 1546, les autres récits ne comportent pas de date précise. Certains font néanmoins référence une période antérieure de plusieurs siècles ; d'autres se rapportent à une époque résolument contemporaine, même si les dates ne sont pas spécifiées. Les références à la mode du flamenco et aux variétés attestent cette contemporanéité. Il en résulte que la guitare apparaît dans ces récits comme un élément commun à l'Espagne arabe, au XVI^e siècle ou au XX^e siècle. Elle permet donc d'établir un pont entre les périodes, dans ces récits.

Elle relie aussi différents groupes sociaux, puisque des personnages de toutes les classes en font usage ou apprécient de l'écouter. À ce sujet, on peut relever que ni les aristocrates ni les femmes ne jouent de la guitare aux époques les plus récentes – à la différence de Isabel de Córdoba y de Valor dans le roman historique. En revanche, la guitare plaît à un public d'aristocrates ou de femmes, et fait même partie des plaisirs et des divertissements à la mode pour ce type de public. Inversement, la guitare est surtout jouée par des hommes de classes populaires – comme Velasquillo, le fils du cordonnier – des artistes flamencos, et même, le plus souvent, des bardes errants, chanteurs de *romances*. On observe donc une prédominance du motif de la guitare populaire et une insistance croissante sur la pratique flamenca ou le répertoire flamenquisé. Au contraire, la pratique de la guitare classique n'est jamais abordée dans ces récits. Elle n'apparaît pas comme un instrument savant, se suffisant à lui-même, indépendant de la voix.

C'est donc la guitare comme accompagnement de la parole – conte, récit, *copla*, *romance* – qui apparaît le plus souvent comme motif littéraire. La guitare semble plus importante pour ce qu'elle évoque, comme instrument du quotidien, motif poétique et élément structurant de la narration, que

pour sa technique ou son répertoire. C'est pourquoi, il est surtout fait allusion à la diversité des émotions qu'elle exprime, y compris les plus extrêmes, la joie intense ou le déchirement profond. Il est possible que la diversité de ces émotions soit liée à la dimension polyphonique de la guitare, qui peut jouer une multitude d'accords et donc varier les harmonies et les « couleurs » sonores.

En outre, dans ces récits, la guitare est souvent liée au thème de l'amour, comme raison de vivre, Elle devient métaphore de la voix lyrique et du souffle vital. À ce titre, elle est à la fois un motif littéraire et un élément structurant de la narration, investi d'une fonction métalittéraire.

Chapitre 4 : D'un *topos* poétique à une métonymie du poème

*J'ai au fond de la poitrine
un rossignol caché,
qui transforme en coplas
Les peines du cœur*⁷³⁷.

Les textes poétiques publiés dans la presse qui évoquent la guitare répondent à la définition du poème comme « texte de poésie, en vers [...], resserré par une unité marquée d'inspiration et de composition », c'est-à-dire un « objet littéraire [...] construit en s'exposant lui-même et en intégrant ses éléments constituants dans un ensemble qui fait système et qui fait sens »⁷³⁸. Les poèmes que nous avons repérés sont tous versifiés, même s'ils répondent à des règles métriques plus ou moins strictes. Ils sont d'inégale longueur : un certain nombre d'entre eux sont particulièrement brefs, notamment les *cantares**, poèmes de type populaire formés d'une seule strophe⁷³⁹. De fait, les poèmes étudiés ci-dessous ne relèvent pas de mouvements d'avant-garde, comme nous l'avons expliqué dans notre « Introduction à l'étude de la réception » qui précède cette deuxième partie⁷⁴⁰. Au contraire, la presse diffuse aisément une poésie plus populaire, qu'incarnent des poètes plus ou moins oubliés de nos jours⁷⁴¹. En outre, la poésie apparaît dans la presse sous

⁷³⁷ « Tengo en el fondo del pecho, / escondido un ruiseñor / Que va convirtiendo en coplas / Las penas del corazón. », E. Alberola, « Guitarra española », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 28 février 1921, Abelardo de Carlos, p. 5.

⁷³⁸ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 2010 [4^e éd.], p. 25.

⁷³⁹ Demetrio Estébanez Calderón, « Cantar », in *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 124.

⁷⁴⁰ Ceci ne signifie aucunement que les avant-gardes ne s'intéressent pas à la guitare, bien au contraire. Simplement, nous n'avons pas trouvé ces poèmes reproduits dans nos sources. Cependant, Federico García Lorca, pour ne citer que lui, compose par exemple son recueil *Poema del cante jondo* en 1921 et le fait connaître au public l'année du Premier Concours de *Cante Jondo*, à Grenade, en 1922. Dans ce recueil, la guitare est souvent mentionnée, et pas moins de trois poèmes lui sont exclusivement consacrés : « La guitare » (« *La guitarra* »), « Les six cordes » (« *Las seis cuerdas* ») et « Devinette de la guitare » (« *Adivinanza de la guitarra* »). Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 239. Federico García Lorca, *Obras completas I, Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996, Edición de Miguel García-Posada, p. 307, 322, 333 et 903-907.

⁷⁴¹ Une des définitions qu'Antonio Carrillo Alonso donne de la chanson populaire (la « *Canción popular* ») montre qu'il l'identifie à la poésie populaire qui est, selon lui, une composition en vers, chantée ou conçue pour qu'on puisse y ajouter de la musique. Il s'agit soit d'un poème anonyme, non daté, ayant surgi dans différentes régions de la Péninsule, et qui entretient une relation étroite avec la lyrique traditionnelle ; soit il s'agit d'une composition créée par un auteur connu, qui bénéficie d'un succès populaire et qui est assimilée par l'ensemble d'une collectivité. Dans le second cas, les auteurs tendent à donner à leurs poèmes les caractéristiques de la première acception, en cherchant à faire entrer leurs poèmes dans la mémoire collective, comme s'il s'agissait d'une composition anonyme, assimilée par tous ; en créant des strophes brèves, avec des formes traditionnelles – *cuarteta asonantada*, *seguidilla* ou *romance*. Ils se

des formes plus vulgarisées comme la chanson, ce pourquoi nous incluons dans notre étude un *cuplé** de la chanteuse de variétés (et guitariste) *Teresita España*[#], publié dans *La Ilustración Española y Americana* en 1922.

Ceci permet d'envisager la fonction de l'instrument dans les poèmes de différentes manières : nous étudierons la guitare comme thème poétique, puis comme objet de personnification. Nous verrons enfin comment, étant considérée comme l'instrument du poète par excellence, la guitare en vient à incarner elle-même la poésie populaire.

1. La guitare, thème poétique

Une des raisons pour lesquelles la guitare peut être qualifiée de poétique vient de son évocation très fréquente au sein de poèmes. De nombreux auteurs espagnols l'utilisent comme un *topos*⁷⁴². Dans les poèmes espagnols publiés dans la presse, la guitare est précisément mentionnée pour faire allusion à un même univers, et même pour recréer le plus célèbre des *topoi*, le *locus amoenus*, c'est-à-dire le « paysage idéal »⁷⁴³. Par exemple, dans le poème de l'avocat cordouan Julio Valdelomar y Fábregas⁷⁴⁴, « À l'Andalousie », paru le 8 octobre 1885 dans *La Ilustración Española y Americana*, la guitare est évoquée dans la quatrième *décima** :

Sous la vieille treille,
laissant libre cours au sentiment

rapprochent ainsi de formes orales, dans le style et dans le mode de diffusion, et adoptent des thématiques en lien avec les coutumes, croyances et sentiments du peuple, qu'ils veulent refléter fidèlement. Antonio Carrillo Alonso, « Canción popular », *Diccionario de literatura popular...*, *op. cit.*, p. 45-46.

⁷⁴² Omniprésente, la topique peut certes sembler dépourvue d'originalité mais elle n'en constitue pas moins un fonds culturel d'une grande richesse, absolument nécessaire en littérature, de sorte que de nouveaux topos sont réactivés lorsque d'autres s'usent. Comme l'explique Robert Dion, « Si le langage commun contemporain l'envisage principalement sous sa forme réifiée, (le « cliché ») –, le *topos* est une notion dont l'intérêt historique et social, mais aussi esthétique, est important. [...] La reprise de l'histoire des *topoi* constitue une voie de l'histoire littéraire, comme étude des thèmes et des idées dominants aux diverses époques ». Robert Dion, « Topique », in Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (éds.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 619-620.

⁷⁴³ Alain Boissinot, « Lieu commun », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 345-346.

⁷⁴⁴ Écrivain, journaliste et avocat, Julio Valdelomar y Fábregas (Cordoue, ?-Malaga, 1892 ou 1893) est primé lors de différents Jeux Floraux. Il collabore à *Blanco y Negro* (1892) et *La Ilustración Española y Americana*, entre autres périodiques. Manuel Ossorio y Bernard, « Valdelomar y Fábregas (Julio) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 229.

qui s'épanche aux accents
 de la guitare mauresque,
 sur cette terre vigoureuse,
 le peuple se réjouit et s'enivre.
 Et, pendant une des nuits sereines
 De l'été brûlant,
 Il déborde comme un fleuve,
 pendant l'agréable fête populaire⁷⁴⁵.

Ce poème se compose de dix *décimas*, strophes dont la perfection formelle a parfois été comparée au sonnet : en effet, les dix octosyllabes qui composent la *décima* sont agencés en deux *redondillas*⁷⁴⁶ unies par deux vers de liaison, de manière à ce que les rimes respectent le schéma abbaaccddc. Cette strophe provient de la poésie savante du Siècle d'Or et a même été inventée par le guitariste Vicente Espinel – celui-la même que nous avons évoqué au premier chapitre, raison pour laquelle on la connaît aussi sous le nom de *décima espinela*⁷⁴⁷.

Hymne à l'Andalousie, ce poème vante ses richesses, de strophe en strophe : ainsi, la première *décima* fait allusion au ciel toujours bleu de cette région. La deuxième évoque l'importance du soleil, feu donnant l'inspiration au poète, et la troisième précise que l'atmosphère andalouse est propice à éprouver et à espérer l'amour. Dans la quatrième strophe, citée ci-dessus, le thème est traditionnellement exposé dans les premiers vers⁷⁴⁸ : il s'agit d'évoquer les émotions positives, de joie et d'allégresse, du peuple andalou. La guitare est associée à la « vieille treille » (la « *añosa parra* »), qui renvoie, par le procédé de la synecdoque, au *locus amoenus*, lieu habituel de bien-être et de paix. Nous retrouvons fréquemment dans ces poèmes l'association de la guitare à la vigne généreuse, plante gorgée de soleil, qui est un attribut de Bacchus, et qui représente la joie, la fête, l'amitié et l'ivresse. La guitare est ainsi associée à une terre généreuse et courageuse – nous avons traduit l'adjectif « *bizarra* » par « vigoureuse » pour retranscrire ces deux notions. Dans la même strophe, on peut être sensible à l'identification de la guitare à une certaine conception du bien-être et de la détente, à un amollissement des activités, comme on le voit à travers l'allusion à l'enivrement du peuple (« *se enajena* »), sans qu'il n'y ait ici de connotation négative. La guitare est un mode d'expression privilégié du peuple, avec l'idée de débordement et d'extase que sous-

⁷⁴⁵ « Bajo de la añosa parra, / Dando rienda al sentimiento / Que rebosa en el acento / De la morisca guitarra, / En esta tierra bizarra / Goza el pueblo y se enajena / Y en una noche serena / De esas del cálido estío, / Desbórdase como un río / en la plácida verbena. », Julio Valdelomar y Fábregues, « A Andalucía », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 octobre 1885, Abelardo de Carlos, p. 10-11.

⁷⁴⁶ Une *redondilla* est un quatrain, généralement en octosyllabes, ayant des rimes consonantes embrassées (abba). Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2010 [3^e édition], p. 77.

⁷⁴⁷ Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2010 [1983], p. 116-117. Vicente Espinel ajoute une cinquième corde à la guitare, comme nous l'avons vu au chapitre 1. Voir annexe 1 : Biographie de guitaristes espagnols. On peut y voir un signe de l'union de la poésie, de la musique et de la guitare en Espagne, dès le XVI^e siècle.

⁷⁴⁸ *Ibidem*, p. 117.

entendent aussi les verbes « *se enajena* » et « *desbórdase como un río* » : c'est la musique qui « extasie ». Par conséquent, la guitare est ici présentée comme l'instrument d'un épanchement nécessaire, qui s'impose à l'ensemble des habitants qui vivent au rythme des fêtes populaires, comme le montre l'allusion aux « *verbenas* ».

La tradition ancienne d'utiliser la guitare pour laisser s'épancher ces émotions apparaît aussi à travers l'adjectif « mauresque » (« *morisca* »), employé pour qualifier l'instrument. Cet adjectif rappelle d'une part, le passé arabe de la région, et contribue donc à associer la guitare aux fêtes maures, ce qui est confirmé dans la neuvième et pénultième strophe, lorsque l'adjectif est à nouveau utilisé pour qualifier la fête orientale⁷⁴⁹. D'autre part, si le poète emploie l'adjectif *morisco*⁷⁵⁰, et non pas *moro*, c'est peut-être pour rappeler que la culture est à la fois imprégnée par les traditions musulmane et catholique, comme semble le suggérer d'ailleurs le thème de la cinquième strophe, qui suit celle que nous avons citée : l'Andalousie y est en effet évoquée comme une terre propice à l'expression de la foi et au recueillement, par le biais des pèlerinages – « cette terre pèlerine / qui, pleine de foi, illumine / le simple autel d'un saint »⁷⁵¹. La guitare est donc présentée comme une richesse de la culture musulmane passée, dont l'Andalousie a hérité et qu'elle conserve dans le présent. Elle apparaît comme un héritage caractéristique de la région depuis des siècles, une de ses spécificités dont le moi poétique s'enorgueillit. Dans ce contexte, cette référence historique déjà observée dans la littérature en prose est un signe de l'andalousisme du poète, qui met en valeur la permanence et l'unicité des coutumes et des manières de festoyer de sa région natale, si singulière à ses yeux⁷⁵².

Dans un poème tel que « Rossignol de l'orchestre », publié dans *ABC* le 23 avril 1922, du Galicien Ramón Goy de Silva⁷⁵³, on retrouve une image similaire, quoique avec une connotation légèrement différente. Ce poème, composé de vingt-deux dodécasyllabes aux rimes consonantes, répartis en cinq strophes – quatre quatrains et un sizain – est un hommage au rossignol, qui chante dans les cyprès. La première strophe, formée de deux *pareados*, introduit le thème central du

⁷⁴⁹ « la zambra morisca », Julio Valdelomar y Fábregues, « A Andalucía », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁵⁰ *Morisco* possède deux acceptations en 1884 : 1. L'adjectif signifie maure (« *moro* », « *moruno* »). 2. Il désigne les Maures restés en Espagne après la Reconquête, et ayant accepté d'être baptisés. « *Morisco* », in *Diccionario Academia Usual*, consulté sur le site Internet de la Real Academia Española le 20 juin 2014, 1884.

⁷⁵¹ « Esta tierra peregrina / que llena de fe ilumina / el sencillo altar de un santo. », Julio Valdelomar y Fábregues, « A Andalucía », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁵² José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 730 p., p. 1093.

⁷⁵³ Avant tout dramaturge, Ramón Goy de Silva, né à El Ferrol (La Corogne) en 1888, et mort à Madrid en 1962, compose un théâtre poétique, qui comprend notamment les pièces *El sueño de la reina Mab* (1910), *La reina Silencio* (1911), *El eco* (créé en 1913), *La corte del cuervo blanco* (1914) et *Sirenas mudas* (1915). Cette dernière est jouée pour la première fois en 1925. Manuel Gómez García, « Goy de Silva, Ramón », in *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 192. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. 2, p. 1073.

poème, par le jeu de métaphores : le rossignol est présenté comme le « troubadour de la lune », et le cyprès comme la « tour du rossignol »⁷⁵⁴. Ces métaphores permettent de rapprocher le rossignol de la figure du poète et le cyprès de la « tour d'ivoire », refuge du poète romantique⁷⁵⁵. La guitare est mentionnée dans le dernier vers de la deuxième strophe, qui est un *cuarteto*. Il s'agit d'une strophe aux rimes consonantes embrassées d'autant plus solennelle qu'elle est ici formée d'alexandrins espagnols (7 + 7)⁷⁵⁶ :

Le cyprès, qui est l'arbre somptueux du jardin,
et dans les branches duquel le rossignol forme son nid ;
de son bois naissent le luth troubadour,
la guitare sultane et le violon prince...⁷⁵⁷

La guitare n'est pas l'élément central du poème, ni même du *cuarteto* : elle est mentionnée au même titre que le luth et le violon, des instruments également fabriqués dans le bois du cyprès. Elle fait l'objet d'une personnification qui permet de la rehausser de plusieurs manières : elle est non seulement mise sur le même plan que des instruments à cordes réputés savants et raffinés mais, en outre, étant qualifiée de « sultane », elle est présentée comme souveraine. Ce substantif apposé rappelle le passé musulman de l'Espagne en même temps que l'influence de l'orientalisme. En effet, dans ce poème, la guitare permet d'évoquer de façon positive l'héritage culturel légué par les Maures. L'orientalisme persiste donc en 1922, puisqu'on la retrouve ici chez Ramón Goy de Silva, un poète influencé par le modernisme et l'ultraïsme⁷⁵⁸. Cette vision de l'Espagne est néanmoins beaucoup plus ancienne : elle provient de la période du Romantisme, au moment où l'Espagne était se voyait attribuer par Lord Byron (1788-1824), puis par Victor Hugo (1802-1885), Prosper Mérimée (1803-1870) ou encore Théophile Gautier (1811-1872) le rôle de « représentation de

⁷⁵⁴ « trovador de la luna » et « torre del ruiseñor », Goy de Silva, « Ruiseñor de la orquesta », in *ABC*, Madrid, 23 avril 1922, p. 7.

⁷⁵⁵ La première utilisation de cette image proviendrait de Charles-Augustin de Sainte-Beuve pour qualifier le poète romantique Alfred de Vigny : « Vigny, plus secret, / Comme en sa tour d'ivoire, avant midi, rentrait. », Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Poésies de Sainte-Beuve. Pensées d'août*, Bruxelles, E. Laurent, 1837, 188 p.

⁷⁵⁶ Antonio Quilis, *Métrica española, op. cit.*, p. 76.

⁷⁵⁷ « El ciprés, que es el árbol pomposo del jardín, / y en cuyas ramas forma su nido el ruiseñor ; / nace de su madera el laúd trovador, / la guitarra sultana y el príncipe violín... » Goy de Silva, « Ruiseñor de la orquesta », *ABC, op. cit.*, p. 7.

⁷⁵⁸ Les métaphores raffinées de ce poème, ainsi que l'intentionnalité panartistique qui vise à doter l'expression poétique d'une grande musicalité, peuvent faire penser au modernisme, même si ce courant esthétique commence à décliner dans les années 1910, avec la montée des avant-gardes et la mort de Rubén Darío (1916). Par ailleurs, l'ultraïsme est un courant d'avant-garde qui est présenté en 1919 dans un manifeste de Cansinos Assens : celui-ci lance un appel flou à la force créatrice de la jeunesse et aux valeurs de la modernité. Voir les références : Jordi Bonells, « Avant-gardes (Espagne) », in Jordi Bonells (éd.), *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 113. Jordi Bonells, « Modernisme (Amérique hispanophone, Espagne) », in Jordi Bonells (éd.), *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 930-932. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 1073. Juana Toledano Molina, « En la periferia del ultraísmo: la poesía de Goy de Silva », in *Actas XIII Congreso AIH*, Centro Virtual Cervantes, vol. 2, p. 772-778.

l'«exotisme» européen »⁷⁵⁹. José Álvarez Junco précise à ce sujet : « Transcrit en termes positifs, l'orientalisme pouvait signifier la beauté, la mélancolie, les ruines, l'honneur chevaleresque, l'hédonisme ou les passions intenses »⁷⁶⁰. L'association de la guitare à la culture orientale dans la poésie se fonde donc sur une certaine vision de l'Espagne et de son histoire, qui n'est pas sans influencer la conception de l'identité nationale des lecteurs de ces textes, comme nous le verrons en cinquième partie.

Toutefois, la guitare n'est pas toujours mentionnée pour rappeler le passé arabe de l'Espagne. Ce motif poétique peut au contraire servir à évoquer d'autres images ou idées, voire une autre culture. Ainsi en est-il dans le poème « De la noble Castille » de Miguel Sánchez Migallón⁷⁶¹, paru dans une rubrique intitulée « Les poètes de la Manche » (« *Los poetas de la Mancha* »), dans le journal *El Sol*, le 30 avril 1920. Ce poème se compose de trois sonnets classiques espagnols en hendécasyllabes, numérotés de I à III : chaque sonnet est composé de deux *cuartetos* puis de deux tercets à rimes consonantes. La guitare apparaît dans le premier sonnet, qui décrit l'idéal d'une vie rurale, traditionnelle, en Castille, une vie ancrée dans une fervente foi chrétienne, pour un moi poétique qui se présente comme un homme érudit, jouissant d'une certaine aisance financière. Cet idéal spirituel et intellectuel, présenté à travers une série d'infinitifs exclamatifs, inclut le fait de mener une vie sociale épanouie. La guitare est présentée dans le premier tercet de ce sonnet comme le signe d'une ouverture aux autres :

Aller avec tous les jeunes hommes sur l'aire
et là, boire une lampée de bon vin ;
jouer, ensuite, sur une guitare rauque ;
puis... Prier vers un Christ en bois
et contempler le champ et le chemin
sur le pas de ma porte, sous la treille verte⁷⁶².

Ces deux tercets aux rimes symétriques (CDECDE) décrivent le désir ultime du moi poétique : il aspire à un bonheur simple du quotidien, fait de gestes ordinaires et routiniers. Trois idées se succèdent ainsi dans ces tercets : d'abord, l'amitié et le partage, autour d'un verre de vin et d'une

⁷⁵⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 144.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

⁷⁶¹ Selon l'avis nécrologique paru dans *ABC*, le poète espagnol Miguel Sánchez Migallón, originaire de La Manche, membre correspondant de la Academia Hispano-Latina de Cadix et rédacteur de *El Pueblo Manchego*, est décédé le 17 avril 1930 à Ciudad Real. Ce sont les seules informations que nous ayons pu obtenir sur cet auteur. [Anonyme], « El poeta Miguel Sánchez Migallón », *in ABC*, Madrid, 18 avril 1930, p. 31.

⁷⁶² « Ir con todos los mozos a la era / y allí beber un trago de buen vino; / tocar, después, en áspera guitarra; / luego... rezarle a un Cristo de madera / y contemplar el campo y el camino / en mi portal, bajo la verde parra. », Miguel Sánchez Migallón, « De la noble Castilla », *in El Sol*, Madrid, 30 avril 1920, p. 17.

guitare populaire, sans raffinement, voire grossière comme l'indique l'adjectif « *áspera* ». Puis, la prière, qui est cette fois le signe d'une tradition chrétienne, signe que la guitare est perçue comme compatible et représentative de la culture castillane ici décrite. Enfin, la dernière idée est de nouveau suggérée à travers le motif de la treille (« *la parra* »), plante qui évoque ici la fécondité de ce mode de vie, par sa couleur verte. Ainsi, les moments partagés autour d'un verre de vin et d'une guitare, qui apparaissent comme l'objet du désir et de la joie du moi poétique dans le premier tercet, sont complétés par des moments plus apaisés, propices au recueillement, dans le second tercet. La guitare est donc l'un des éléments significatifs de saines festivités, qui sont cette fois centrées sur le paysage et le mode de vie castillans.

C'est pourquoi elle est aussi évoquée comme symbole du bien-être par excellence, comme dans cet autre sonnet intitulé « Paysage ensoleillé », issu du recueil *Lointains* (1899), du poète Francisco Asís De Icaza⁷⁶³, et publié dans *El Sol*, le 30 avril 1920 :

Je parviens au jardin lointain ; sous la treille
qui fait de l'ombre à la scène que je m'imagine,
résonnent les accords de la guitare.

Une *copla* qui fait l'éloge du vin brise l'air...
Mais au rythme du chant monotone de la cigale
j'avance triste et seul sur mon chemin⁷⁶⁴.

Du point de vue formel, ce sonnet présente plusieurs traits caractéristiques du Modernisme⁷⁶⁵ : il est en dodécasyllabes, et non pas en hendécasyllabes. La disposition des rimes diffère également, puisque les quatrains sont des *serventesios* et non pas les *cuartetos* du sonnet classique ; de même, les tercets comportent seulement deux rimes consonantes, qui sont entrelacées (CDCDCD). Par ailleurs, si les quatrains reprennent sur le mode impersonnel des thèmes chers au Modernisme, comme la vie moderne ou l'exotisme, à travers la couleur « bleu cobalt du ciel » ou l'image du

⁷⁶³ Poète moderniste, Francisco Asís de Icaza (México, 1863-Madrid, 1925) se consacre à l'étude de la littérature espagnole et à la traduction d'écrivains allemands – Nietzsche notamment. Il vit pendant vingt-trois ans en Espagne, essentiellement à Madrid, de sorte qu'il s'intègre à la littérature espagnole, bien qu'il conserve certaines nuances mexicaines, selon les critiques. Il est l'auteur de quatre recueils poétiques : *Efímeras* (1892), *Lejanías* (1899), *La canción del camino* (1905) et *Cancionero de la vida honda y la emoción fugitiva* (1922). Il est par ailleurs auteur de nombreux travaux sur la littérature hispanique, comme *Lope de Vega, sus amores y sus odios* (1925), livre qui obtient le Prix National de Littérature en Espagne. César Aira, « Icaza, Francisco Asís de », in *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 370.

⁷⁶⁴ « Llego al lejano huerto; bajo la parra / Que da sombra á la escena que me imagino, / Resuenan los acordes de la guitarra; // Rompe el aire una copla que ensalza el vino... / Y al monótono canto de la cigarra / Avanzo triste y solo por el camino. », Francisco Asís de Icaza, « Lejanías », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 mars 1899, Abelardo de Carlos, p. 14.

⁷⁶⁵ Antonio Quilis, *Métrica española*, op. cit., p. 139-141.

lointain « palmier »⁷⁶⁶, les deux tercets sont en revanche l'occasion pour le moi poétique de se recentrer sur son propre cheminement. Il conclut à la réalité de sa tristesse et de sa solitude. Néanmoins, dans son imagination, il rêve d'un *locus amoenus* qui comprend, de nouveau, une guitare, dans un jardin rafraîchissant et ombragé, grâce à la féconde treille. Les harmonies de la guitare donneraient de la joie au voyageur, tandis que le bourdon du chant des cigales ne lui rappelle que son isolement, comme le montre l'opposition à la rime des termes « cigale » et « guitare » (« *cigarra* » et « *guitarra* »). En négatif, on peut en déduire que la guitare est liée, dans l'imagination, à la joyeuse présence d'amis qui remplaceraient ces cigales.

Signe de l'amitié, la guitare apparaît aussi plus généralement comme le symbole de la fête et, en particulier, elle est fréquemment associée au cliché des fêtes andalouses. Le *cuplé** « Rose de Grenade », publié dans *La Correspondencia de España* le 21 juillet 1922, reprend dans les deux premiers quatrains ce stéréotype, par un jeu de substitution :

J'eus en naissant à Grenade,
l'Albaicin pour parrain,
et, de plus, fus baptisée
dans un domaine grenadin.
Il y eut du Montilla dans le bénitier,
l'autel fut une guitare
et un châle de Manille me servit
de robe de baptême.

Je suis Teresa la Gitane
je suis la fleur de la joie,
je suis le soleil du matin
du ciel d'Andalousie⁷⁶⁷.

Composé par Joaquín Mota et Teodoro Gutiérrez⁷⁶⁸ à l'intention de l'artiste de variétés et de flamenco surnommée *Teresita España*⁷⁶⁹, ce *cuplé* est formé d'une alternance à trois reprises de

⁷⁶⁶ « Azul cobalto el cielo » et « Allá lejos, muy lejos, una palmera », Francisco Asís de Icaza, « Lejanías », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁶⁷ « Tuve al nacer en Granada / el Albaicín por padrino, / y además fui bautizada / en un carmen granadino. / Hubo montilla en la pila, / fué una guitarra el altar / y fué un mantón de Manila / mi ropa de cristianar. // Soy Teresa la gitana / Soy la flor de la alegría / Soy el sol de la mañana / Del cielo de Andalucía. », Teodoro Gutiérrez et Joaquín Mota, « Letra de "Rosa de Granada" », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 juillet 1922, p. 4.

⁷⁶⁸ Teodoro Gutiérrez Calderón, né à San Cayetano (Santander) en 1890, et mort à San Cristóbal (Venezuela) en 1957, entreprend d'abord des études de lettres à Pampelune puis à Bogota, avant de poursuivre des études de droit à la Universidad Nacional de Colombia. Il occupe des postes dans les domaines de l'administration et de l'éducation tels que inspecteur national du travail, recteur de l'école San Luis Gonzaga de Chinacota, ou encore professeur d'histoire de la musique au conservatoire. Il co-fonde le Centro de Historia de Norte de Santander et impulse la *Revista de Educación del Departamento*. Il compose des poèmes dès son plus jeune âge : le livre *Flores*, recueil d'une partie de son œuvre de jeunesse, est publié en 1933 à Santander. Il reçoit cette année-là un prix de poésie en Argentine, puis

deux *cuartetos* et d'un refrain, qui est également une *cuarteta*. Comme on peut le constater ci-dessus, la guitare apparaît dans la deuxième *cuarteta*⁷⁷⁰. Le cliché andalou est présent par la localisation géographique – le quartier de l'Albaicin et le *carmen*, propriété typique de Grenade. Il apparaît aussi à travers l'évocation du vin de Montilla*, ville située près de Cordoue et, bien sûr, du châle de Manille, un des atours typiques des Andalouses qui est même devenu un accessoire stéréotypé des Espagnoles. La guitare est érigée ici métaphoriquement en autel pour le baptême, la chanteuse, danseuse et guitariste signifiant par là qu'elle est née dans le milieu gitan flamenco, comme l'indique le refrain, qui rappelle le mélange des clichés andalou et gitan. Le jeu de substitution semble refléter des pratiques irrespectueuses de la religion, voire sacrilèges : la guitare vient remplacer des objets de piété traditionnels, étant elle-même érigée en table sacrée. Cette métaphore révèle à la fois l'importance essentielle de la guitare dans l'image que des artistes à la mode veulent donner d'une culture andalouse festive, et la polyvalence de l'instrument, qui ne sert pas seulement à jouer de la musique, mais qui peut être vu comme un objet de rites. Cette métaphore révèle enfin à quel point la guitare peut être sacralisée dans l'imaginaire du locuteur espagnol, ce procédé de sacralisation étant favorisé par le lyrisme particulièrement intense de la poésie⁷⁷¹.

Dans l'ensemble des métaphores citées jusqu'à présent, la guitare est envisagée d'un point de vue positif : elle évoque le bien-être, la fête ou même le bonheur. Elle renvoie à des cadres historiques et géographiques variés : elle est revêtue d'un prestige ancien, en lien avec son utilisation dans l'Espagne musulmane (Al-Andalus), mais apparaît aussi comme un instrument de la vie quotidienne en Castille. À ce titre, la pratique de la guitare est présentée comme une tradition ancienne, qui n'est pas précisément datée. La guitare est enfin mentionnée comme un objet indispensable au genre des « variétés », imprégné de la culture gitane et flamenca. La guitare se voit donc attribuer des caractéristiques variables – arabe, orientale, castillane, andalouse ou gitane. Elle est aussi bien un attribut royal sacré qu'un instrument du bien-être familial. Aussi fonctionne-

gagne un concours de contes à Bogota. Sa ville natale lui rend hommage en 1954. A. Ardila, M. Héctor et Inés Viscaino, « Teodoro Gutiérrez Calderón », in *Hombres y mujeres en las letras de Colombia*, Santa Fé de Bogotá, Colección Aula Abierta. Cooperativa Editorial Magisterio, 1998, p. 107-112. Nous n'avons pas trouvé d'information sur Joaquín Mota.

⁷⁶⁹ *Cantaora*, guitariste, *bailaora*, danseuse classique et chanteuse de « variétés », *Teresita España* (Séville, XIX^e-XX^e siècles) apprend la danse flamenca auprès de *Juana La Macarrona*, qui la considère comme sa meilleure élève. Elle donne des récitals dans lesquels elle s'accompagne elle-même à la guitare. Elle se produit dans de grands théâtres, en interprétant des répertoires diversifiés. Les spectacles qu'elle donne au Teatro Maravillas à Madrid en 1921 et en 1922, ou au Teatro Latina en 1922 font partie des plus représentatifs. Elle voyage en Amérique entre 1926 et 1929, date à laquelle elle revient à Madrid. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « España, Teresita », in *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988, vol. 1, p. 26.

⁷⁷⁰ Quatrain composé de vers *de arte menor*, ici des octosyllabes, pourvus d'une rime consonante croisée (abab).

⁷⁷¹ Jean-Louis Joubert, *La Poésie*, op. cit., p. 25.

t-elle comme un motif poétique qui peut renvoyer à un temps long et à un large espace, dans la géographie espagnole : il s'agit d'un thème adaptable, dont les connotations variables expliquent son efficacité comme *topos* poétique.

Parallèlement à ces poèmes qui n'évoquent pas de temporalité précise – et qui sont les plus fréquents –, quelques autres font allusion à l'actualité. Le plus souvent, ces poèmes font écho à des épisodes dramatiques comme les inondations en Andalousie, ou la guerre d'Indépendance de Cuba⁷⁷². L'instrument est alors évoqué, alternativement, comme symbole de paix ou de désolation. Ainsi, en 1892, plusieurs poèmes sont publiés pour faire mémoire des inondations de Cordoue. L'un d'eux, composé par Enrique Ramírez de Saavedra⁷⁷³, est publié dans *La Correspondencia de España* le 24 avril 1892 :

[...]
Tout respire le bonheur et la paix.
Déjà, le soleil commence à décliner
Et sous la treille maure,
Une voix chante et soupire
Au rythme de la guitare,
Mais malheur ! Subitement en ton sein
Surgit l'ange de l'abîme,
Il trouble la sérénité,
Et dans un cataclysme terrible
L'air siffle, le tonnerre éclate
[...]⁷⁷⁴.

Ce passage est un extrait du poème de Enrique Ramírez de Saavedra, qui est composé de quarante-cinq octosyllabes réunis en quintiles, strophes de cinq vers surtout employées dans les poèmes narratifs⁷⁷⁵. Ces deux quintiles, situés au centre du poème (vers 16 à 25), sont représentatifs de cette forme poétique née au XV^e siècle qui, après une période d'abandon, ressurgit pendant le

⁷⁷² J. López Silva, « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 octobre 1896, p. 2.

⁷⁷³ Marquis de Auñón et duc de Rivas, Enrique Ramírez de Saavedra (Malte, 1826-Madrid, 1914) est le fils du duc de Rivas, Angel Ramírez de Saavedra (1791-1865). Il collabore à de nombreuses publications littéraires, comme *Barcelona Cómica* (1896), *El Gato Negro* (1898), *La Ilustración Española*, ou encore *Gente Vieja*. Il est membre de la Real Academia Española à partir de 1863, reçoit la Grande Croix d'Alphonse XII. Il est également nommé sénateur à vie. Manuel Ossorio y Bernard, « Ramírez de Saavedra (Enrique) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 183.

⁷⁷⁴ « Todo dicha y paz respira. / Ya el sol al ocaso gira, / Y bajo moruna parra, / Una voz canta o suspira / Al compás de la guitarra, / Mas ¡ay de pronto en tu seno / surge el ángel del abismo, / Turba el ambiente sereno, / Y en tremendo cataclismo / Silba el aire, estalla el trueno. », López Ballester, « Córdoba », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 avril 1892, p. 1.

⁷⁷⁵ Les rimes consonantes suivent ici deux des schémas possibles : aabab puis cdcdc. Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, op. cit., p. 81.

Romantisme jusqu'au début du Modernisme⁷⁷⁶. La voix poétique décrit une vie tranquille, subitement interrompue par le cataclysme. Le premier quintile reprend des *topoi* déjà étudiés, comme la guitare, associée à la treille et à la culture musulmane, à travers la personnification de la treille (« *moruna parra* »). Malgré la date de composition du poème, postérieure à la période de développement du Romantisme, on constate que le quatrième duc de Rivas demeure influencé par ce courant esthétique, comme on peut le voir aussi à la description de la nature déchaînée, et au pessimisme⁷⁷⁷ qui transparait dans le second quintile cité. Le poème est cependant aussi influencé par le réalisme⁷⁷⁸, comme l'atteste l'ancrage dans la réalité contemporaine, puisque le poème est centré sur le débordement du Guadalquivir, qui s'est produit en février et mars 1892. La guitare, quant à elle, sert à signifier la douceur de la vie menée par les habitants de Cordoue, avant les inondations : elle apparaît comme l'instrument d'accompagnement du chanteur. La musique instrumentale se propage dans le calme dont elle est, avec le chant, un signe harmonieux. En ce sens, même dans les situations dramatiques, la guitare peut revêtir une connotation positive.

Néanmoins, dans le *romance* d'Antonio Fernández Grilo⁷⁷⁹ publié également le 24 avril 1892 dans les mêmes circonstances, la guitare exprime au contraire la désolation après la catastrophe :

Ils avaient toujours vécu tranquilles
ces gens heureux [...],
Mais lorsque le vieux pont
est tellement asphyxié
que même les ailes de l'ange
qui veille sur lui sont mouillées,
Que peuvent faire les malheureux,
sans pain, sans chaleur, sans ombre,
nus sur la rive,
leur maison au milieu des vagues ?

II
Les grilles sont fermées ;
les guitares enroutées [...] ⁷⁸⁰.

⁷⁷⁶ Antonio Quilis, *Métrica española, op. cit.*, p. 107.

⁷⁷⁷ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, vol. 1, p. 61.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 63.

⁷⁷⁹ Poète et journaliste espagnol réputé à son époque, Antonio Fernández Grilo (Cordoue, 1845-Madrid, 1906) effectue des études de lettres sous la protection du comte de Torres-Cabrera, sans obtenir de diplôme. En 1869, il publie *Poesías* à Cordoue, livre réédité à Madrid dix ans plus tard avec un énorme succès. Dans la capitale, il est rédacteur de *El Contemporáneo*, *El Tiempo*, *La Libertad* et *El Debate*. Les monarques Isabelle II et Alphonse XII l'apprécient et connaissent certains de ses poèmes par cœur. Il est perçu par Castelar et Zorrilla comme l'un des meilleurs poètes de son époque. En 1906, il devient membre de la Real Academia Española mais meurt immédiatement, avant d'avoir prononcé son discours d'entrée. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Fernández Grilo, Antonio », in *Ensayo de un diccionario de la literatura : Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, vol. 2, p. 281-282.

Composé d'octosyllabes assonants en « ó-a » aux vers pairs, ce poème est un *romance* dont López Balletero ne cite que des extraits dans cet article de *La Correspondencia de España* consacré aux inondations de Cordoue. Antonio Fernández Grilo emploie ici une forme poétique traditionnelle, constante dans la littérature espagnole, particulièrement utilisée pendant le Romantisme pour évoquer des thèmes historiques ou légendaires⁷⁸¹ : le vers bref de l'octosyllabe se prête aisément à la narration, dans cette « poésie de circonstance », un genre dans lequel Grilo excelle à son époque. Grand déclamateur, il est apprécié dans les salons aristocratiques pour ses poèmes en lien avec l'actualité.

Pour narrer les inondations de sa ville natale, le poète évoque des images bien connues des Cordouans comme la figure tutélaire de l'Archange Raphaël, patron de la ville. Le début du passage rappelle le bonheur durable des habitants avant le débordement du Guadalquivir, à travers l'adverbe « toujours » (« *siempre* »). Puis, le ton devient plus dramatique et pathétique à la fin de la première partie, avec une question rhétorique qui suggère l'impossibilité pour les sinistrés de répondre à leurs besoins vitaux. Le rythme ternaire introduit par la préposition « sans » (« *sin* ») permet de détailler les multiples privations dont ils sont victimes.

La seconde partie adopte un ton définitivement tragique : l'espoir n'est plus possible. Les grilles (« *las rejas* »), qui symbolisent la communication depuis la rue avec les habitants protégés, en particulier les communautés religieuses cloîtrées, ne permettent plus l'échange ni le dialogue. Traditionnellement, la grille représente le lieu de rencontre entre l'amoureux, qui joue de la guitare pour sa belle en lui donnant la sérénade, et la bien-aimée, qui paraît à la fenêtre. Ici, les grilles sont closes, signe que l'amour ne peut plus être exprimé. C'est dans ce passage que sont mentionnées « les guitares », au pluriel, à la différence des autres poèmes précédemment étudiés. Ce pluriel indique que les instruments à cordes expriment de façon métaphorique les émotions collectives des victimes. En effet, elles sont qualifiées de rauques ou enrouées (« *están roncas* »), comme pour exprimer le rôle des sinistrés. Les instruments en groupe s'opposent à « la guitare » mélodieuse et harmonieuse évoquée dans les autres poèmes ; ici, les instruments sont nombreux à produire des sons discordants et déchirants. On retrouve l'instrument populaire, utilisé en toute occasion pour exprimer des sensations contradictoires.

⁷⁸⁰ « Vivieron siempre tranquilas / Aquellas gentes dichosas [...], / Pero cuando el puente viejo / De tal manera se agobia, / Que hasta se mojan las alas / Del ángel que lo custodia; [...] / ¿Qué han de hacer los infelices, / Sin pan, sin calor, sin sombra / Desnudos en las orillas, / Y con la casa en las olas? // II Cerradas están las rejas; / Las guitarras están roncas [...] », Antonio Fernández Grilo, cité in López Balletero, « Córdoba », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

⁷⁸¹ Antonio Quilis, *Métrica española*, *op. cit.*, p. 153 et 158.

Ces deux poèmes qui sont publiés dans le même article de journal diffèrent quant à la diversité des émotions qu'exprime la guitare : ceci rappelle la polyvalence expressive de l'instrument, de la sérénité à la douleur. Cependant, les deux exemples renvoient aussi, finalement, à une même utilisation de l'instrument comme motif poétique : il reflète les émotions fortes d'une voix lyrique qui les fait jaillir par le chant – dans le poème – et celles de l'auteur qui les exprime par le biais de l'écriture poétique elle-même.

Cette première partie de la notre réflexion ne permet pas d'observer une évolution remarquable de l'image et de la fonction de la guitare dans les poèmes au cours des trente-neuf années parcourues. L'instrument apparaît comme une constante, tout au long de la période, aussi bien dans des formes savantes que dans des formes plus simples, s'apparentant à la poésie populaire. Autrement dit, ce thème s'adapte aux évolutions esthétiques formelles : on a vu par exemple qu'il demeure important dans les poèmes influencés par le Modernisme.

De surcroît, il est possible de relever certains éléments récurrents : la guitare est souvent associée à l'Andalousie dans sa globalité ou, plus spécifiquement, pour faire allusion à une ville comme Cordoue, par exemple. Néanmoins, il lui arrive aussi de servir à évoquer d'autres régions d'Espagne, comme la Castille. En réalité, dans les poèmes analysés jusqu'à présent, la guitare est utilisée pour faire référence à deux lieux possibles : soit une région d'Espagne ou l'Espagne dans son ensemble – en ce sens, il s'agit d'une évocation autocentrée – soit, un endroit non localisé géographiquement, mais situé dans l'imaginaire. La guitare est en effet avant tout un « lieu » poétique (*topos*) et les auteurs de poésie espagnole n'éprouvent pas nécessairement le besoin de l'associer explicitement à leur pays. À l'opposé, nous n'avons trouvé aucun poème espagnol dans lequel la guitare faisait référence à un pays étranger, ce qui nous semble significatif d'une assimilation implicite de la guitare à la poésie espagnole, une idée que nous allons développer ci-dessous.

Enfin, la guitare est très souvent, sinon systématiquement évoquée en lien avec des émotions diverses dans ces poèmes. En cela, elle semble être un thème fécond pour faire allusion à l'expression des sentiments, c'est-à-dire à l'expression lyrique elle-même. Ceci explique les phénomènes que nous allons successivement observer : la personnification et la métonymie dont l'instrument fait l'objet.

2. Personnification

Ces remarques nous permettent de rappeler la propension de l'expression musicale à extérioriser les sentiments. C'est pourquoi dans la poésie, expression lyrique par excellence, la guitare est encore plus souvent utilisée que dans les récits en prose étudiés précédemment pour exprimer les émotions humaines.

C'est sans doute parce qu'elle suscite des émotions chez celui qui l'écoute, comme le ferait une œuvre vocale, que la guitare est souvent qualifiée de « poétique », y compris dans les articles qui prétendent offrir une analyse musicologique des artistes contemporains : par exemple, le 22 avril 1883, Eusebio Martínez de Velasco présente dans *La Ilustración Española y Americana* l'instrument comme étant « le plus poétique »⁷⁸², avant de commenter le talent de Francisco Tárrega, qui fait l'objet de son article. Employé ici dans une formule hyperbolique, cet adjectif signifie que la guitare éveille l'imaginaire et ressuscite des situations où l'émotion et les sentiments ont une grande place. Cette manière de concevoir la guitare apparaît dans d'autres articles, comme dans celui que publie Cristóbal de Castro en 1902 dans *La Correspondencia de España*, au sujet d'un autre guitariste « classique », Miguel Llobet : « Les mélancolies de Haydn, les soupirs de Mozart, les élans de tendresse de Mendelssohn, la poésie profonde, incomparable et divine avec laquelle l'auteur des *Pastorales* nous conduit au bord de la rivière et nous offre la paix de la campagne... sortirent de la guitare de Llobet »⁷⁸³. Dans cette phrase, « la poésie profonde » (« *la poesía honda* »), groupe nominal utilisé pour qualifier l'œuvre de Beethoven, reprend et synthétise les sensations et l'expressivité attribuées à d'autres compositeurs comme Haydn, Mozart ou Mendelssohn – la mélancolie, la tendresse et les soupirs. En effet, la poésie, souvent considérée comme l'expression de l'irrationnel et d'un moi profond, évoque le sentiment que procure une perception inhabituelle et touchante du monde⁷⁸⁴. Ces substantifs sont employés pour exprimer la charge émotionnelle que la guitare classique véhicule, étant donné le répertoire cité. Ceci s'explique par le raffinement que recherchent les guitaristes classiques. Par le biais de la

⁷⁸² « el [instrumento] más poético » Eusebio Martínez de Velasco et Martín Rico, « D. Francisco Tárrega y Eixea, guitarrista y compositor español », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁸³ « Las melancolías de Haydn, los suspiros de amor de Mozart, las grandes ternuras de Mendelssohn, la poesía honda, incomparable y divina con que el divino autor de Las pastorales nos lleva á orillas del arroyo y nos regala con la paz de los campos... salieron de la guitarra de Llobet [...] », Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

⁷⁸⁴ Jean-Pierre Bertrand, « Poésie », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 464.

métaphore, cette guitare savante apparaît alors comme un personnage expressif, capable de donner à percevoir l'émotion que renferme la partition.

Néanmoins, dans les poèmes, la guitare n'est pas uniquement personnifiée pour évoquer une culture musicale savante et élégante. Au contraire, la personnification s'applique à un répertoire plus large, qui, parce qu'il est rarement précisé, rappelle la pratique populaire la plus rudimentaire de l'instrument. On peut par exemple observer ce procédé dans la *copla* de Ventura Ruiz Aguilera⁷⁸⁵ (1820-1881), publiée dans le journal sévillan flamenquiste *El Cante*, le 1^{er} janvier 1887 :

La guitare dont je joue
sent comme une personne :
parfois elle chante et rit,
d'autres fois, elle pleure et se lamente⁷⁸⁶.

Ce quatrain, composé d'octosyllabes pourvus d'une rime plate assonante en « ó-a » aux vers pairs, est l'un des très nombreux *cantares*⁷⁸⁷ composés par Ventura Ruiz Aguilera. Ce poète est représentatif de l'irruption de la poésie populaire dans les lettres pendant la période post-romantique, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle : à cette époque, comme l'explique Robert Pageard, non seulement on continuait à imprimer des vers pour le peuple qui en prenait connaissance oralement – poésie des *pliegos sueltos*, feuilles volantes vendues dans toute l'Espagne, et poésie des *aleluyas* ou bandes dessinées –, mais on recueillait de plus en plus intensément les textes des chants, associés ou non à la danse, qui s'improvisaient et se transmettaient encore dans les provinces. De nombreux poètes s'inspiraient délibérément de ces

⁷⁸⁵ Après des études de médecine, Ventura Ruiz Aguilera (Salamanque, 1820-Madrid, 1881) se consacra au journalisme et à la littérature, à Madrid, où il résida jusqu'à la fin de sa vie. À ses débuts, il collabora à différents journaux. En 1849, il publia la première série de ses *Ecos nacionales*, puis la seconde en 1854. Dans cet ouvrage, qui connut alors un grand succès, Ruiz Aguilera décrivait et analysait la société et la politique espagnoles, à partir de ses préoccupations nationales, patriotiques et morales. En 1849, il publia également *Las sátiras*, recueil poétique de caractère satirique, mais son œuvre poétique majeure fut *Las elegías* (1862) : il y mettait en évidence avec une profonde mélancolie la douleur subie à la mort de sa fille. *La leyenda de Nochebuena* (1871) est un recueil poétique à caractère religieux, lié à la tradition chrétienne et rempli de sentimentalisme. Rosa Navarro Durán, « Ruiz Aguilera, Ventura », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 61.

⁷⁸⁶ « La guitarra que yo toco / siente como una persona: / a veces canta y ríe, / otras veces gime y llora. », Ventura Ruiz Aguilera, « Más cantares », in *El Cante*, Sevilla, 1 janvier 1887, p. 2.

⁷⁸⁷ Dans la *cuarteta asonantada*, aussi appelée *copla* ou *cantar*, les vers pairs ont une rime assonante, tandis que les vers impairs demeurent sans rime. Les vers sont généralement octosyllabiques mais peuvent éventuellement être plus courts, en particulier hexasyllabiques. Il s'agit de la strophe la plus utilisée dans la poésie populaire. Elle peut porter des noms différents selon les traditions régionales ou folkloriques comme la *jota*, la *jota aragonesa*, la *ronda manchega*, la *granadina*, la *saeta*, la *petenera*, la *malagueña*, ou encore la *rondeña*. Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, op. cit., p. 77.

chants et en créaient d'autres⁷⁸⁸. Cette tendance à une poésie en apparence simple et dépouillée s'expliquerait par une vitalité populaire, liée à l'augmentation démographique et aux bouleversements de la vie sociale, qui aurait néanmoins été teintée d'une amertume, en raison des difficultés à affronter ces changements et à s'y adapter. Ceci donna lieu à une poésie de l'intimité, une poésie domestique, qui devint souvent une poésie du doute et de la tristesse, empreinte de scepticisme⁷⁸⁹.

Ces courants confluèrent notamment chez Gustavo Adolfo Bécquer⁷⁹⁰, qui fit l'éloge de la poésie populaire en 1861, puis se prolongèrent pendant la première partie de la Restauration, jusqu'à la majorité d'Alphonse XIII (1902). Pour les observateurs contemporains, les traits dominants de la poésie de Bécquer étaient la brièveté, propice à l'intensité, et le subjectivisme : le poème apparaissait comme une confidence faite au lecteur, exprimée dans un langage proche du quotidien. L'allègement du vocabulaire et de la syntaxe était favorisé par la rime assonante, qui rapprochait la poésie écrite du style oral des *cantares* et des *romances*. Ventura Ruiz Aguilera contribua avec Bécquer à l'implantation de l'assonance dans la poésie littéraire⁷⁹¹. Certains traits du Romantisme persistaient donc mais s'orientaient vers un lyrisme plus épuré et plus simple, qui donna lieu à l'expression d'un genre propre au post-romantisme⁷⁹², celui des *cantares*, dont Ventura Ruiz fut l'un des auteurs les plus représentatifs⁷⁹³.

Le genre des *cantares* fut cultivé par presque tous les poètes à partir des années 1860⁷⁹⁴, suivant trois tendances majeures : celle, sentimentale, de Augusto Ferrán y Forniés (Madrid, 1835-1880), celle, plus philosophique de Ramón Campoamor⁷⁹⁵. Enfin, la troisième tendance fut celle de

⁷⁸⁸ Robert Pageard, « La poésie post-romantique », in Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Arthème Fayard, 1994, vol. 2, p. 304.

⁷⁸⁹ Robert Pageard, « La poésie post-romantique », in *Ibidem*, p. 303-305.

⁷⁹⁰ Gustavo Adolfo Bécquer (Séville, 1836-Madrid, 1870) est surtout célèbre pour ses *Leyendas* et ses *Rimas*. Une partie des premières, au nombre de vingt-huit, furent publiées entre 1861 et 1863 dans différents journaux madrilènes. Les *Leyendas* sont de courtes narrations de caractère populaire inspirées de légendes et de récits romantiques allemands, remplies de pessimisme et de mélancolie. Cependant, Bécquer doit surtout sa célébrité à son œuvre poétique, composée de quatre-vingt-quatre *rimas*, écrites tout au long de sa vie. Ce sont des compositions brèves polymétriques, qui reflètent les différentes positions que le poète adopte face au sentiment amoureux. Non reconnue par ses contemporains, ces poèmes furent sauvés de l'oubli par les écrivains communément rassemblés sous le nom de « Génération de 98 » et de « Génération de 27 ». Rosa Navarro Durán, « Bécquer, Gustavo Adolfo », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 330-331.

⁷⁹¹ Robert Pageard, « La poésie post-romantique », in Jean Canavaggio, *Histoire de la littérature espagnole*, *op. cit.*, p. 304-306.

⁷⁹² Bécquer est à la frontière avec le Symbolisme. Il est plus dans la suggestion que la poésie romantique à proprement parler (José de Espronceda (1808-1842, par exemple).

⁷⁹³ Iris M. Zavala, *Historia y crítica de la literatura española*. 5 / 1. Romanticismo y Realismo. Primer suplemento, Barcelona, Crítica, 1994, p. 385-386.

⁷⁹⁴ Les *cantares* existaient déjà dans la littérature espagnole mais étaient souvent insérés dans des pièces de théâtre ou glosés. Ils devinrent un genre indépendant seulement à la fin du XVIII^e siècle. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 457-458.

⁷⁹⁵ Le poète et politicien asturien Ramón de Campoamor (Navia, 1817-Madrid, 1901) entreprend des études dans diverses disciplines, entre momentanément chez les Jésuites dans l'intention de devenir prêtre, et s'adonne à la

Ventura Ruiz Aguilera, qui chercha à créer une poésie populaire à partir de l'étude du langage, des coutumes et modes de vie du peuple⁷⁹⁶. Il voulait inventer une formule qui ne fût pas une imitation exacte des *cantares* du peuple : selon José María de Cossío, Ruiz Aguilera ne fut pas une voix authentiquement populaire mais parvint à se confondre avec le peuple, grâce à ses efforts pour faire primer la modération et des paroles de simple bon sens, caractéristiques de toute sa production⁷⁹⁷.

Dans la *copla* ci-dessus, on observe toutes ces particularités : la voix poétique s'exprime à la première personne pour parler d'un instrument quotidien, simple et banal, qui lui appartient, et avec lequel elle peut exprimer des sentiments variés, voire contradictoires, comme l'atteste la double antithèse entre les verbes chanter / gémir et rire / pleurer (« *canta y ríe* » et « *gime y llora* »). José María de Cossío montre que Ruiz Aguilera exprime la vie quotidienne du peuple, en se tenant éloigné d'un style gitan et andalou : il offre des poèmes plutôt sereins et sévères, plats comme le paysage de Castille⁷⁹⁸. En effet, la guitare n'est pas associée ici à une pratique ou à un répertoire proprement andalou ou flamenco, mais simplement à l'expression des émotions les plus simples. Certes, la publication de ce *cantar* dans le journal flamenquiste sévillan *El Cante* pourrait conduire à associer ce *cantar* au flamenco, mais il s'agirait d'une interprétation de ce poème postérieure à sa composition, et déconnectée de son contexte de création. De la même manière, le rapprochement entre la guitare et l'être humain est effectué à travers une simple comparaison, sans détours. Ce premier exemple révèle que la tradition de personnifier la guitare, que nous avons pu observer dans un grand nombre de récits de fiction en prose, est également présente dans le genre poétique.

Dans un certain nombre de poèmes, la personnification permet de suggérer des sentiments amoureux. Ainsi en est-il dans la seizième strophe de « La source de l'Avellano », hymne de Miguel Gutiérrez à la source grenadine, publié le 8 mai 1918 dans *La Ilustración Española y Americana*, soit cinq ans après la mort du poète⁷⁹⁹ :

politique avec le même dilettantisme, devenant pourtant député modéré, puis gouverneur civil d'Alicante (1848) et de Valence (1853). Cependant, sa vocation est sans conteste la littérature. Il publie d'abord des recueils teintés de Romantisme, *Ternezas y flores* (1840) et *Fábulas* (1842). Puis il annonce une évolution vers des formes réalistes avec *Doloras* (1845). En bon scientifique, il s'intéresse également aux effets des techniques et des découvertes scientifiques sur la vie des gens. Il s'inscrit ainsi dans ce que certains ont pu qualifier de positivisme post-romantique. Il compose néanmoins deux longues épopées – *Colón* (1853) et *El drama universal* (1862) où, s'inspirant de Dante, il fait preuve d'intérêt pour l'ésotérisme et le surnaturel bien avant les modernistes. En 1864, et jusqu'à sa mort, il revient pourtant aux *exempla* moraux : *Pequeños poemas*, *Humoradas* (1885). Dans ses réflexions théoriques sur la poésie, il revendique la liberté du créateur face à l'État. Par ailleurs, il devient célèbre pour la recherche de la simplicité en prise sur le réel qu'il exprime dans *La Poética* (1883). Jordi Bonells, « Campoamor y Camposorio, Ramón de », in Jordi Bonells (éd.), *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 225-226.

⁷⁹⁶ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 461 et 465-466.

⁷⁹⁷ Il réunit ses *cantares* dans un volume publié en 1865, puis en publiant cent-deux nouveaux en 1869. *Ibidem*, p. 468-469.

⁷⁹⁸ *Ibidem*, p. 467.

⁷⁹⁹ Poète, historien et traducteur, Miguel Gutiérrez et Giménez, né en 1848 et mort en 1913 à Gualchos (Grenade), suit des études de lettres au Colegio de Sacro Monte et enseigne dans différents centres de Grenade. Il collabore à *El Bien*,

Oh ! Là, une voix sacrée
qui prie et qui pleure !
Ici, l'amoureuse
guitare maure !
Et là-bas, sur une
croix, qui reflète, pâle,
la triste lune⁸⁰⁰ !

Les dix-neuf strophes qui forment ce poème sont des *seguidillas compuestas*, c'est-à-dire des *seguidillas* auxquelles est ajouté un tercet appelé *bordón*⁸⁰¹. Dans la strophe ci-dessus, les heptasyllabes et les pentasyllabes en alternance présentent les rimes consonantes « -ada », « -ora » et « -una », suivant le schéma 7a-5b-7a-5b-5c-7x-5c. Cette structure permet de mettre en valeur les trois phrases exclamatives qui se suivent, deux dans la *seguidilla* et une dans le *bordón*. Ces trois exclamations établissent un jeu d'opposition entre deux cultures religieuses – chrétienne et musulmane – qui ont imprégné Grenade, en les associant chacune à un lieu, à un objet et à une sonorité. Au loin (« *allí* » et « *allá* »), la prière chrétienne est symbolisée par une croix (« *alguna / cruz* »). On la perçoit à travers les lamentations (« *una voz sagrada / que reza y llora* »). Par contraste, ici (« *aquí* »)⁸⁰², l'objet représentatif de la culture musulmane est la guitare, qui fait entendre des sonorités remplies d'humanité, à travers la double qualification « *la enamorada / guitarra mora* ». Ainsi, la religion chrétienne est présentée comme une lointaine religion de la souffrance, tandis que la guitare renvoie à une culture de la fête, celle des *zambras* arabes, propices à l'expression des sentiments amoureux. Aussi peut-on voir dans cette manière d'évoquer la guitare une expression de la mission du poète, telle que la conçoit Miguel Gutiérrez : celui-ci aspire à réjouir la société qui l'entoure, et à la distraire de ses préoccupations⁸⁰³. La guitare lui permet

La Alhambra, El Defensor de Granada, El Mundo político, El Imparcial ou encore *La Ilustración Española y Americana*. À Grenade, il fonde *Idearium*, une revue dans laquelle paraissent bon nombre de ses articles et de ses poèmes. Sa production poétique est rassemblée en 1881 dans *Albores. Ensayos poéticos* et dans *La fe de los poetas* en 1900. Celia del Moral et José Ortega, « Gutiérrez y Giménez, Miguel », in *Diccionario de escritores granadinos: siglos VIII-XX*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 286.

⁸⁰⁰ « ¡Oh! ¡Allí, una voz sagrada / que reza y llora! / ¡Aquí, la enamorada / guitarra mora! / ¡Y allá, en alguna / cruz, reflejando pálida / la triste luna! », Miguel Gutiérrez, « La fuente del Avellano », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 mai 1918, Abelardo de Carlos, p. 9.

⁸⁰¹ La *seguidilla simple* se compose de deux heptasyllabes et de deux pentasyllabes. En général, seuls les vers pairs présentent une rime, assonante ou consonante, suivant le schéma : 7x-5a-7x-5a. Cependant, il arrive que les vers pairs riment entre eux (7a-5b-7a-5b). Pour la *seguidilla compuesta*, on ajoute trois vers à la *seguidilla* proprement dite selon le schéma 5b-7x-5b. Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole, op. cit.*, p. 78.

⁸⁰² La guitare est donc associée au lieu où se trouve le locuteur, le « *hic* » latin. Elle est donc directement rapprochée du moi poétique. Nous développons un peu plus loin l'importance et la signification d'une telle appropriation de la guitare par la voix lyrique.

⁸⁰³ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 1155-1157.

d'exprimer cette idée, dans la mesure où elle représente à ses yeux à la fois l'amour humain, et une culture musulmane encore présente dans les fêtes à Grenade, ville au centre de ce poème.

Cette référence aux sentiments amoureux est souvent teintée d'émotion. Ainsi, plus, généralement, la personnification de la guitare permet d'exprimer diverses émotions. Dans « À Balart », paru dans *La Correspondencia de España* le 6 mars 1894, le dramaturge Juan José Herranz rend hommage à Federico Balart, l'année de la publication du recueil de lamentations que ce poète consacre à sa femme défunte le 27 juin 1879, *Dolores*⁸⁰⁴. Le poème dédié à Federico Balart se compose de deux parties inégales, respectivement de sept et dix-neuf *serventesios* en dodécasyllabes asymétriques (7 + 5), un mètre utilisé par les modernistes⁸⁰⁵, et que Federico Balart emploie dans son recueil *Dolores*. Dans la première partie, Juan José Herranz⁸⁰⁶ explique sa démarche et notamment le choix de ce mètre, qui constitue un hommage à l'art du poète veuf. Ces vers composés d'heptasyllabes et de pentasyllabes rappellent au moi poétique la *seguidilla*, qui est formé des mêmes vers *de arte menor*, et ressuscitent par voie de conséquence un ensemble de souvenirs énumérés dans les autres *serventesios* de cette première partie du poème⁸⁰⁷. La guitare apparaît au milieu de la première partie du poème, dans le quatrième *serventesio*. Elle fait partie de la liste des souvenirs que le dodécasyllabe rappelle à Juan José Herranz :

Derrière les peupleraies, les oliveraies,
Sous la treille, dissous en étincelles, le soleil ;
air tiède parfumé de roses et de fleurs d'oranger

⁸⁰⁴ Le journaliste libéral murcien, Federico Balart (Pliego, 1831-Madrid, 1905) est aussi critique d'art et de théâtre. Suite à la mort de sa femme, en 1879, il traverse une profonde crise qui le conduit à écrire son premier recueil de poèmes, *Dolores* (1894). Celui-ci connaît un grand succès et rend son auteur célèbre. Balart y évoque avec mélancolie les années de bonheur partagé avec sa femme, la peine due à son décès, apaisée par sa foi religieuse, ainsi que la solitude de l'homme face à la mort. L'ouvrage suscite des polémiques dans les milieux anticléricaux, opposés à la récente conversion du poète. Puis il écrit *Horizontes* (1897), *Sombras y destellos* (1905) et *Fruslerías* (1906), mais aucun n'obtient le succès de son premier recueil. Avec Ventura Ruiz Aguilera et Vicente Wenceslao Querol, Federico Balart est l'un des poètes les plus représentatifs de la poésie dite « domestique » – c'est-à-dire portant sur la famille et l'intimité de la vie quotidienne –, une poésie de tonalité élégiaque, qui influence notamment Francisco Villaespesa et Antonio Machado. Rosa Navarro Durán, « Balart, Federico, », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 256.

⁸⁰⁵ Strophes de quatre vers de arte mayor pourvus de rimes consonantes croisées ABAB. Madeleine Pardo et Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, op. cit., p. 67 et 78.

⁸⁰⁶ Journaliste et dramaturge, Juan José Herranz y Gonzalo (Murcie, 1839-1912) est rédacteur de *El Eco del País*, *La Libertad*, *El Estandarte*, *Las Noticias* (1864-1866), *El Noticiero de España* (1868), *El Diario del Pueblo* (1873), *Gente Vieja* (1904). Il collabore à *La Ilustración Española y Americana*, *El Día* et *Pluma y Lápiz* (1902). Il est également l'auteur d'un *romance* intitulé « *La guitarra* », publié à l'occasion des inondations du Levant espagnol en 1879. Il entre à la Real Academia Española en 1902. Alphonse XII lui octroie le titre de comte de Reparaz. Antonio López de Zuazo Algar, « Herranz y Gonzalo, Juan José », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, p. 101. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, op. cit., p. 849.

⁸⁰⁷ Dans la seconde partie, Juan José Herranz expose l'origine de cet hommage, qu'il a élaboré à la demande d'amis poètes à Madrid. Il cite chacun de ces poètes et leur consacre un *serventesio* personnalisé. Puis il évoque plus précisément Dolores et l'amour que son mari éprouve encore pour elle. Juan José Herranz, « Á Balart », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 mars 1894, p. 3.

et sons plaintifs de la guitare⁸⁰⁸.

Dans ce *serventesio*, la description du paysage de Murcie, avec les oliviers, les peupliers et la fleur d'oranger, est accompagnée de l'évocation de la traditionnelle « treille » (« *la parra* »), qui représente le *locus amoenus* auquel est si souvent associée la guitare. Cette description se poursuit par une allusion à l'atmosphère qui se dégage d'un tel paysage, en une formule nominale, dépourvue de déterminants, qui forme presque une synesthésie : la lumière, la chaleur, les parfums et les sons se mêlent et se répondent. La « *guitarra* » est mentionnée en fin de vers, et rime avec « *parra* » : elle contribue donc à renforcer le rythme régulier et monotone du vers, qu'avait choisi Juan José Herranz pour exprimer sa solitude⁸⁰⁹. La personnification de la guitare apporte ainsi une note mélancolique, dans ce panégyrique du poète élégiaque. Autrement dit, le mètre dodécasyllabique inspire à Juan José Herranz une série de souvenirs positifs de leur région natale commune, Murcie, et un souvenir teinté de nostalgie : la guitare. Par métaphore, celle-ci représente dans le même temps l'état d'esprit de l'auteur de *Dolores*, qui se lamente dans cet ouvrage de la disparition de son épouse. De nouveau, la guitare sert non seulement à refléter des émotions et des sentiments humains, mais aussi, pour l'un, la force d'un souvenir et, pour l'autre, l'expression de sa désolation.

La lecture de différents périodiques nous a permis de constater que la personnification de la guitare est un procédé très fréquent, et que l'instrument est plus souvent cité pour exprimer la tristesse que la joie. Il serait trop long d'analyser en détail les nombreux exemples repérés, mais l'on peut ici observer deux points. D'abord, les poèmes faisant intervenir cette figure de style pour créer ou renforcer une tonalité élégiaque sont publiés tout au long de la période étudiée. Ils sont parfois publiés dans la presse par la volonté de l'auteur ; d'autres fois, ils sont édités après la mort de leur auteur. Ainsi en est-il du poème « Haine et oubli » de Ricardo Blanco Asenjo⁸¹⁰, qui paraît dans *La Correspondencia de España* le 8 mars 1903, soit six ans après la disparition du poète. L'instrument est évoqué au début d'un hendécasyllabe saphique, et forme un enjambement avec l'heptasyllabe précédent, qui évoque le « son douloureux » (« *el lastimero son* ») de la guitare⁸¹¹.

⁸⁰⁸ « Tras de las alamedas, los olivares; / el sol, disuelto en chispas, bajo la parra; / aire tibio de rosas y de azahares / y sones quejumbrosos de la guitarra. », *Ibidem*.

⁸⁰⁹ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 1233.

⁸¹⁰ Poète et dramaturge, Ricardo Blanco Asenjo (Burgos, 1847-Madrid, 1897) collabore en tant que journaliste à différents périodiques comme *La Iberia*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, *La Gran Vía*, ou encore *La Lidia*. Manuel Ossorio y Bernard, « Blanco Asenjo (Ricardo) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 8.

⁸¹¹ « Y mientras, alejándose, se oía / el lastimero son / de una guitarra á cuyo triste acento / añadía una voz: // “Niña, en ceder y en negar / los polos de amor se encuentran; / se olvida á quien cede á todo, / y se odia á quien todo niega”. » Ricardo Blanco Asenjo, « Odio y olvido », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 mars 1903, p. 5.

La strophe où elle apparaît est un *cuarteto alirado*⁸¹², qui introduit ensuite une *copla* populaire. La guitare personnifiée incarne la conscience d'un amoureux blessé, qui croit que la passion, qu'elle soit acceptée ou rejetée par sa destinataire, ne conduit qu'à deux issues aussi terribles l'une que l'autre : la « haine » et l'« oubli », comme le résume le titre du poème.

Le second élément d'analyse concerne la diversité des périodiques qui insèrent des poèmes présentant la guitare de cette façon : nous avons évoqué jusqu'à présent un quotidien tel que *La Correspondencia de España*, une revue illustrée comme *La Ilustración Española y Americana*, ou encore l'éphémère journal *El Cante*, qui cherche à promouvoir le flamenco. De même, dans une revue spécialisée dans le domaine musical telle que *Música*, la guitare est mentionnée au sein de poèmes, comme le 1^{er} octobre 1917, date à laquelle est publiée la composition « Les vieux sons », du journaliste Francisco Martínez-Corbalán Pérez⁸¹³. Ce poème est composé de quarante-six vers, décasyllabes, pentasyllabes ou vers composés de ces deux mètres, tous pourvus d'une rime consonante. La plupart des strophes sont des quatrains dont les rimes sont croisées. Cependant, un refrain de six vers ouvre et clôt le poème, lui donnant une structure circulaire. Ce refrain apparaît également au milieu du poème :

Oh, les sonates des jours
où tu tournais les yeux vers moi
à l'ombre de la large treille !
Leurs sons doux
ont les mélancolies profondes des bourdons
dans les variations de la guitare⁸¹⁴.

Dans ce numéro de la revue spécialisée, la guitare n'est citée dans aucun article portant sur la musique. En revanche, elle est mentionnée avec insistance dans le dernier vers de ce refrain qui revient à trois reprises, pour faire précisément allusion à l'idée de ritournelle, de retour incessant de l'instrument. Les références au passé sont multiples : d'abord, dans le titre, qui fait référence aux sons de la guitare – « les vieux sons » (« *Los viejos sonos* »). Puis, le groupe nominal « les mélancolies profondes des bourdons / dans les variations de la guitare » (« *las hondos melancolías de la los bordones / en las falsetas de la guitarra* ») fonctionne comme une personnification

⁸¹² Alternance d'heptasyllabes et d'hendécasyllabes avec une rime assonante selon le schéma 11X-7a-11X-7a.

⁸¹³ Avocat et écrivain, Francisco Martínez-Corbalán Pérez (1889-1933) est aussi journaliste taurin pour *Ahora*. Il collabore également à *Estampa* et *La Esfera*. Il utilise le pseudonyme *F. Asturias*. Il appartient à la Asociación de la Prensa de Madrid (1931). Antonio López de Zuazo Algar, « Martínez-Corbalán Pérez, Francisco », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, 1980-1981, p. 140.

⁸¹⁴ « ¡Oh, las sonatas de aquellos días, / cuando tus ojos a mí volvías / bajo la sombra de la ancha parra! / Sus blandos sonos / tienen las hondas melancolías de los bordones / en las falsetas de la guitarra. », Francisco Martínez Corbalán, « Los viejos sonos », in *Música*, Madrid, 1 octobre 1917, Artes Gráficas Mateu, p. 20.

indirecte de l'instrument, pour évoquer un état d'esprit tourné vers le passé – la mélancolie –, une répétition inlassable des mêmes sons graves et monotones – les bourdons. De surcroît, la mollesse (« *sus blandos sonos* ») est traduite par le long vers composé pentadécasyllabique – formé d'un décasyllabe suivi d'un pentasyllabe – et par l'enjambement qui le suit. Enfin, la guitare rime encore avec la treille (« *la ancha parra* »), ce qui contribue à recréer l'ambiance du *locus amoenus* traditionnel, auquel renvoie la guitare dans sa pratique populaire. Cet exemple permet donc de constater que même en 1917, la guitare apparaît plus sous une modalité poétique dans la revue musicale, que comme instrument de musique savante. Aux yeux des rédacteurs de l'époque, ses qualités « poétiques » la rendent davantage propice à suggérer la musique populaire, comme art simple à la portée de tous, apte à exprimer les émotions humaines de tout un chacun, et en particulier des émotions négatives.

La personnification est donc une figure de style utilisée de façon récurrente. Elle est exploitée à l'extrême dans le poème « La guitare » de Luis de Ansorena, publié le 15 juin 1897 dans *La Ilustración Española y Americana* : l'instrument y est à la fois le personnage principal et la voix poétique, dans une magnifique prosopopée [Voir Annexe 3 : Poème de Luis de Ansorena, « La guitare »]⁸¹⁵. Le personnage de la guitare est ici pourvu de différents traits de caractères, dans un poème qui atteste l'influence de Ramón de Campoamor sur Luis de Ansorena à plusieurs égards⁸¹⁶. En effet, une partie des poèmes de l'écrivain asturien sont de brefs exercices narratifs⁸¹⁷, particularité que l'on retrouve dans la forme de ce poème, qui s'apparente à un *romance heroïque*, puisqu'il s'agit d'une longue série d'hendécasyllabes assonants en « á-a » aux vers pairs⁸¹⁸.

La guitare se présente d'abord comme un personnage moral, ce qui rappelle la poésie de Ramón de Campoamor, qui met souvent en valeur une qualité ou une défaillance morale, par exemple en cultivant le genre des *exempla*⁸¹⁹. Ainsi, dans le pénultième vers, par exemple, la guitare se définit comme « fidèle écho [des] amours » de son maître (« *fiel eco de sus amores* », v. 65). L'instrument de musique insiste sur sa générosité, sa fidélité dans l'amitié, sa constance et son endurance en toutes circonstances, aux côtés de son maître. La prosopopée favorise donc la métaphore de la guitare comme le meilleur ami de l'homme. Un tel rapprochement est possible en Espagne en

⁸¹⁵ Ce poème se compose de 66 hendécasyllabes répartis en trois strophes formées respectivement de 10, 16 et 40 vers. Dans la première strophe, la guitare évoque son futur qui lui semble sans espoir. Dans la deuxième, elle décrit son présent malheureux. La troisième strophe permet de revenir sur le passé : il s'agit d'une longue explication des épisodes douloureux qu'elle a traversés avec son maître. Cette troisième strophe se conclut sur le contraste entre le bonheur d'antan et la tragédie du présent. Le poème est intégralement reproduit et traduit dans l'annexe 3 : Luis de Ansorena, « La guitarra », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 juin 1897, Abelardo de Carlos, p. 9.

⁸¹⁶ José María de Cossío évoque cette influence de Campoamor sur Luis de Ansorena. Voir José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, op. cit., p. 328.

⁸¹⁷ Jordi Bonells, « Campoamor y Campoosorio, Ramón de », *Dictionnaire des littératures hispaniques*, op. cit., p. 226.

⁸¹⁸ Antonio Quilis, *Métrica española*, op. cit., p. 166.

⁸¹⁹ Jordi Bonells, « Campoamor y Campoosorio, Ramón de », *Dictionnaire des littératures hispaniques*, op. cit., p. 226.

raison de la pratique ancienne et durable de l'instrument dans de multiples occasions, comme nous l'avons démontré en première partie. Cette constance de l'instrument au long des siècles, y compris en cette fin de XIX^e siècle, alors que la mode de la guitare a décliné dans le reste de l'Europe, la rend propice à une telle comparaison.

De plus, la guitare se définit comme un personnage humble, qui possède toutes les caractéristiques de l'instrument populaire, et qui est pour cela l'ami de l'homme du peuple, en l'occurrence le soldat parti combattre pendant la Guerre de Cuba, tout à fait contemporaine de la publication de ce poème, puisqu'elle n'est pas encore achevée le 15 juin 1897⁸²⁰. La troisième strophe est particulièrement propice à la description de tout ce qu'accomplit la guitare auprès du jeune homme, puisqu'elle revient sur son passé : la guitare décrit d'abord l'accompagnement qu'elle offrait dans les ferias (v. 29), puis sa contribution dans le processus de séduction de la jeune fille (v. 31). Elle narre ensuite le moment du départ et de la séparation, une manière d'exposer les circonstances du recrutement du jeune homme qui doit partir combattre à Cuba selon le système des *quintas* (vv. 37 à 40), car il n'a pas les moyens de se faire exempter, comme l'atteste l'expression « le pauvre jeune homme » (« *el pobre mozo* », v. 42). La guitare rapporte même quelle fut sa contribution aux acclamations et aux vivats, expression d'une joie feinte de la part de son propriétaire, qui exprimait en réalité la douleur de la séparation. La guitare suggère aussi le moment des combats, des blessures et des victoires (vv. 48-51). Enfin, elle anticipe la défaite, en décrivant la fin tragique de sa relation avec son propriétaire, en raison de la cécité de ce dernier, sans doute due à la guerre, même si la cause n'est pas explicitée (vv. 62-65). Ainsi, en épousant le sort de son maître, qu'elle réussissait à rendre heureux avant la séparation et les blessures de la guerre, la guitare subit les conséquences de ce destin funeste puisqu'elle est désormais vouée à l'abandon et, prochainement, aux flammes, comme elle l'annonce dans la première strophe. Aussi annonce-t-elle de façon métaphorique le désastre que s'apprête à traverser l'Espagne, avec la perte de ses dernières colonies.

Cette simplicité du personnage, qui accompagne les difficultés d'un humble soldat, se retrouve dans le langage poétique, puisque Luis de Ansorena adopte une écriture prosaïque et simple. Il suit en cela l'idéal de Campoamor qui, dans *La Poética* (1883) définit l'art poétique, comme « la capacité à mettre en images les idées et les sentiments dans un langage compréhensible pour l'homme de la rue. »⁸²¹. Bien que Luis de Ansorena opte pour l'hendécasyllabe, vers lent et solennel, il parvient néanmoins à écrire avec beaucoup de simplicité, en choisissant un registre de

⁸²⁰ Les États-Unis interviennent dans le conflit en janvier 1898 et le Traité de Paris est signé le 10 décembre 1898. Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 371.

⁸²¹ Jordi Bonells, « Campoamor y Camposorio, Ramón de », *Dictionnaire des littératures hispaniques*, *op. cit.*, p. 226.

langue courant, facilité par l'assonance. Il introduit par exemple un passage dialogué (vv. 39-40), des phrases nominales et des ruptures syntaxiques qui témoignent de l'oralité du texte (vv. 45-55, par exemple).

Enfin, le personnage de la guitare se caractérise par sa sensibilité et son expressivité : il ressent des émotions fortes : « Lui souffre et sa douleur me contamine » (« *Él sufre y sus pesares me contagian...* », v. 64). La guitare semble parler d'elle-même, puisqu'elle s'exprime en tant que locuteur à la première personne du singulier. Néanmoins, la proposopée est un procédé poétique que l'auteur emploie pour faire allusion, en réalité, aux désirs et aux affects que l'être humain éprouve et qui a pour effet d'amplifier les sentiments, comme on le voit à travers l'idée de « contagion » de ce vers 64. Les sensations de son propriétaire sont comme « ressenties » symétriquement par l'instrument. En adoptant un ton mélancolique, également présent chez Campoamor⁸²², Luis de Ansorena fait de la guitare un prolongement de l'être humain. La guitare agit en tant que « caisse de résonance » : elle fait résonner les émotions humaines mais aussi, plus largement, elle est une caisse de résonance de l'Espagne, dont elle contribue à faire résonner l'histoire.

Enfin, l'instrument apparaît comme le seul « témoin » de la catastrophe qui l'a frappé ; elle est donc l'unique source qui peut se faire l'écho des épreuves passées. La guitare revêt alors une dimension métapoétique et devient même un double du poète : « Quand seront cassées les cordes qui exprimèrent tant / D'affects profonds et d'angoisses, / Je lancerai ma dernière plainte en crissant »⁸²³. Seule la mort mettra fin à son chant, qui apparaît, de nouveau – on avait vu cette dimension dans la littérature en prose – comme la métaphore de la voix humaine et du souffle vital. La guitare, comme instrument « poétique », s'avère particulièrement propice à exprimer les émotions humaines, ce qui explique de si fréquentes personnifications. Associée à la musique, elle devient alors le double du chanteur et, par conséquent, celui du poète, comme nous allons pouvoir le détailler à présent.

⁸²² *Ibidem.*

⁸²³ « Rotas las cuerdas que expresaron tantos/Hondos afectos y sentidas ansias,/Mi última queja lanzaré crujendo », Luis de Ansorena, « La guitarra », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 9.

3. Métonymie

Comme on l'a vu, la guitare est essentiellement envisagée dans les textes poétiques pour sa fonction d'accompagnement du chant, comme instrument populaire. Elle est perçue et présentée comme l'instrument du chanteur par excellence. Précisément, la poésie populaire est très liée à la chanson populaire en Espagne, comme nous l'avons précisé au début de ce chapitre : elles abordent les mêmes thèmes et prennent la forme de courtes strophes, qui sont souvent des *cantares*, autrement appelés *coplas* ou *cuartetos asonantados* en raison de leur structure formelle. Cette poésie populaire, très répandue en Espagne, où elle imprime sa marque selon les régions, semble en outre correspondre à une attente de la part du public lecteur des périodiques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. On rencontre en effet de nombreux exemples de *coplas* dans leurs pages. Ceci peut s'expliquer par les caractéristiques propres à ce type de poésie brève, facile à lire, à comprendre, à mémoriser, et empreinte de sagesse populaire, étant prodigue en conseils et phrases à valeur proverbiale.

Dans ces *cantares*, on constate que tout personnage qui porte une guitare est vu comme un poète et, réciproquement, la guitare apparaît finalement comme l'instrument indispensable au poète. L'on peut ainsi comprendre que Joaquín Sorolla⁸²⁴, quoique peintre, soit ainsi qualifié, dès lors qu'il introduit une guitare dans un tableau, comme *Traite de blanches* (1894), qui représente de jeunes prostituées dans un train [Cat. 41]⁸²⁵. Commentant ce tableau dans *La Correspondencia de España* le 5 mai 1897, Prudencio Rovira⁸²⁶ formule une question rhétorique à laquelle il répond lui-même :

⁸²⁴ Le peintre Joaquín Sorolla, né à Valence en 1863 et mort à Cercedilla (Madrid) en 1923, se forme à Valence, Paris, Madrid et à Rome, grâce à une bourse d'étude. Il commence sa carrière en se consacrant à la peinture historique. Vers 1900, il s'intéresse particulièrement au traitement de la couleur et de la lumière, en peignant les plages, les paysages valenciens et la Méditerranée. Il choisit des thèmes simples comme le jeu des enfants au bord de la mer, l'étendage du linge, la pêche, ou encore la plage. Il réalise aussi des portraits de qualité. Il peint pour la Hispanic Society de New York une gigantesque fresque représentant les différentes régions d'Espagne. Peintre très fécond, Sorolla donne naissance à une forme d'impressionnisme espagnol en reliant la tradition de la peinture espagnole à l'impressionnisme français. « Sorolla, Joaquín », in *Diccionario de biografías: enciclopedia temática ilustrada. biografías*, Madrid, GR.U.P.O., 1999, p. 376.

⁸²⁵ Nous étudions ce tableau en détail au chapitre 5.

⁸²⁶ Homme politique et écrivain né à Pontevedra en 1870, Prudencio Rovira fait partie des rédactions de *La Correspondencia de España* et de *El Español*, à Madrid. Il collabore à *El Diario Español*, de Buenos Aires, et à *Diario de Barcelona*. Il est secrétaire particulier d'Antonio Maura, qui est le chef du Parti Conservateur, dont il est membre lui-même. Il est député de Ribadeo et de Puebla de Sanabria. Il est l'auteur de *El campesino gallego* – une étude de la condition sociale du paysan galicien –, du poème *¡Hirmandade!*, des chroniques de voyage *Tierra balear* et de la nouvelle *Drama en la nieve*, entre autres ouvrages. Francisco Lanza Álvarez, « Rovira y Pita (Prudencio) », in *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Galicia, 1953, p. 262.

Comment ne pas être poète lorsqu'on est un grand peintre ? Parce que là est la poésie, dans cette petite guitare, ballotée par les secousses du train, dans cette guitare qui emprisonne les pleurs dans ses cordes, dans cette guitare qui dit tant de choses qu'on ne peut les raconter qu'en grattant ses cordes, en rendant leur liberté à ces pleurs et en soulageant le cœur de peines grâce à l'un de ces *cantares* où le peuple a enfermé toute sa pitié pour la femme déchu⁸²⁷...

La réponse que propose le critique comporte deux idées. D'une part, la guitare suggère l'intériorité et la subjectivité propres à l'expression poétique, dans la mesure où elle est ici évoquée comme petite et fragile, avec le diminutif « *guitarrilla* » et l'allusion aux secousses qu'elle subit. Sur le tableau, la guitare n'a en effet pas d'étui de protection. Elle exprimerait alors la vulnérabilité des prostituées endormies dans le wagon. D'autre part, et cette interprétation est complémentaire de la précédente, on peut voir dans la guitare une présence métonymique de l'artiste, dans la mesure où elle est l'instrument qui lui permet de s'exprimer, de faire entendre sa voix : la guitare est à la fois éloquente (« *dice tantas cosas* ») et elle permet à l'artiste de s'exprimer (« *sólo pueden contarse rasgueando sus cuerdas* »). Elle est particulièrement propice à l'expression à travers des chants aussi simples que les *cantares*, auxquels fait allusion Prudencio Rovira. Ainsi, dans les chants aragonais de Gregorio García-Arista y Rivera⁸²⁸ reproduits le 26 février 1902 dans *La Correspondencia de España*, la guitare est citée comme l'instrument par excellence du moi poétique :

Elle ne sonne plus, ma guitare
Ma guitare ne sonne plus...
Bon Dieu, comment pourrait-elle sonner
Puisqu'elle n'a plus une seule corde⁸²⁹!

⁸²⁷ « ¿Cómo no ser poeta siendo un gran pintor? Pues ahí está la poesía, en aquella guitarrilla zarandeada por los sacudimientos del tren, en aquella guitarra que lleva prendidos sollozos en sus cuerdas, en aquella guitarra que dice tantas cosas que sólo pueden contarse rasgueando sus cuerdas, dando libertad á aquellos sollozos y desahogando el corazón de penas con uno de esos cantares donde el pueblo ha encerrado toda su piedad hacia la mujer caída... », Prudencio Rovira, « Exposición Nacional de Bellas Artes – La pintura », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 mai 1897, p. 1.

⁸²⁸ Docteur en philosophie et lettres, Gregorio García-Arista y Rivera, né à Tarazona (Saragosse) en 1866, est le chroniqueur officiel de Saragosse, rédacteur de *El Pilar* (1885-1898) et du *Diario de Avisos* (1889-1935). Il collabore à *Heraldo de Aragón* (1894-1940) avant d'y être rédacteur (1941). Il collabore à *El Noticiero* (1900-1936), *La Revista de Aragón* (1903), *La Esfera* et *Nuevo Mundo* (1915-1925), *Blanco y Negro* (1916-1936), *El Debate* et *ABC* (1918-1936), ainsi qu'à *Ya* (1935-1936). Il utilise le pseudonyme *Luis Diquela*. Il meurt en 1946. Antonio López de Zuazo Algar, « García-Arista y Rivera, Gregorio », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, p. 274.

⁸²⁹ « Ya no suena mi guitarra, / mi guitarra ya no suena... / ¡Qué rediez ha de sonar / si no tiene ni una cuerda! », G. García-Arista, « Cantas baturras », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 février 1902, p. 5.

Ce *cantar* est le cinquième parmi les quatorze du même auteur qui sont reproduits dans ce numéro du quotidien madrilène⁸³⁰. Chacun d'eux est indépendant du point de vue thématique, comme souvent dans les recueils de *cantares* traditionnels. Dans celui-ci, la guitare est mentionnée deux fois à travers un chiasme pour insister sur le manque éprouvé par le moi poétique, dont la guitare n'est plus fonctionnelle. Le suspense est maintenu ponctuellement grâce aux points de suspension. Cependant, les deux vers suivants apportent une explication amusante à cet embarras : il manque à la guitare un élément essentiel, les cordes. La révélation à la fin de la strophe d'un facteur aussi déterminant produit un effet comique. Cependant, la voix poétique s'exprime pour sa part sur le ton de l'énervement et de la colère, à travers la phrase exclamative introduite par l'interjection « *Qué rediez* », signe de l'oralité et de la spontanéité propres à ces poèmes populaires. La guitare est donc associée au moi poétique, lui-même assimilé au poète-chanteur aragonais, qui a besoin de son instrument pour s'exprimer. La guitare revêt en un sens une fonction métagoétique, dans la mesure où sa présence fait allusion à la question de la création et de l'interprétation du poème.

Dans cet exemple, l'appartenance de la guitare au poète est signalée par la répétition du possessif « ma guitare » (« *mi guitarra* »), que l'on retrouve régulièrement dans ce type de strophes : le même type de formulation est observable chez Alberto Casañal Shakery, un poète régionaliste également aragonais⁸³¹, dont les *cantares* sont publiés le 17 octobre 1895, dans *Nuevo Mundo*. Dans deux *cantares* autonomes et non consécutifs, le moi poétique parle de sa guitare :

À mon *habileté*, il arrive
la *même chose* qu'à ma guitare.
Dès qu'on la touche un petit peu,
elle se *désaccorde*.

[...]

Qu'on me une *calotte*,
le jour où je mourrai,
si j'ai vendu ma guitare

⁸³⁰ La guitare est également mentionnée dans la dixième *copla*.

⁸³¹ Poète et dramaturge, Alberto Casañal Shakery naît à San Roque (Cadix) en 1874 et meurt à Saragosse en 1943. Il vit à Saragosse dès son plus jeune âge et développe un style et une sensibilité littéraires proches de la littérature aragonaise dont il s'imprègne. Diplômé en sciences physiques et en chimie, il exerce en tant que professeur de mathématiques à la Escuela Superior de Trabajo de Saragosse tout au long de sa carrière. Il est primé par la ville de Saragosse pour les nombreuses œuvres dans lesquelles il célèbre la région aragonaise, comme *Cuentos baturros*, *Jotas*, *Epistolario baturro*, *Romance de ciego*, *Fruslerías*, *Versos de muchos colores*, etc. Il est aussi l'auteur de pièces de théâtre, qu'il crée en Espagne et en Amérique comme *El diablo está en Zaragoza*. Il collabore également à de nombreux périodiques de Saragosse, Madrid et Barcelone. Manuel Rios Ruiz, « Casañal Shakery, Alberto », in *Diccionario de escritores gaditanos*, Jerez, s.e., 1973, p. 196.

ou si je laisse mon outre pleine⁸³².

Dans le premier *cantar*, la guitare est comparée à la *maña*, un terme qui revêt plusieurs sens en espagnol. Le terme signifie en premier lieu l'habileté, la dextérité, ce qui introduit d'emblée une vision élogieuse de la guitare, qui est comparée à une qualité, une aptitude manuelle. De plus, utilisée au singulier, la *maña* renvoyait également à l'origine à la manière ou façon de faire quelque chose, autrement dit à l'habitude, ce qui peut renvoyer à l'importance de la coutume aux yeux d'un chanteur régionaliste. Il ne faut la modifier pour ne pas la « dérégler » (« *se me pone distemplada* »), de même qu'il ne faut pas « toucher » à la guitare du poète ni en « jouer », comme le montre le double sens du verbe *tocar* (« *a poquito que la toque* »). Une seconde lecture de ce *cantar* est possible, dans la mesure où les mots en italiques dans le texte original sont des termes aragonais ou des transformations régionales de termes espagnols : « *lo mesmo* » remplace par exemple « *lo mismo* ». La « *maña* » peut alors signifier la femme aragonaise. En ce sens, « *distemplada* », participe passé écrit à la place de « *destemplada* » peut signifier « dérangée, désorganisée, gênée ». La guitare est alors non seulement comparée à l'habitude, signe de son usage coutumier dans la vie quotidienne provinciale aragonaise, mais aussi à la femme du poète, c'est-à-dire sa moitié, la personne avec laquelle il est le plus intime – et dont il est le plus susceptible de subir l'énervement (« *se me pone distemplada* »). Ces jeux de mots sont caractéristiques de la « poésie festive* », dont Alberto Casañal Shakery est un des représentants⁸³³ : répandue dans la presse de l'époque, la poésie festive est un art de divertir et un art de jouer avec le langage et les situations. Elle introduit aussi un jeu avec les lecteurs contemporains ; c'est une poésie de circonstance « aimable », qui évite les questions problématiques, de manière à susciter le sourire et l'empathie du récepteur⁸³⁴.

Dans le second *cantar*, la guitare est présentée comme tout à fait indispensable et essentielle au moi poétique, qui invite ses interlocuteurs, c'est-à-dire sans doute l'ensemble de la collectivité, à le punir s'il vend sa guitare ou ne finit pas son outre de vin. La strophe joue sur le même registre humoristique, et sur l'insertion de termes aragonais tels que « *tozolón* », un vocable qui fait référence à un coup sur la nuque ou sur l'encolure d'un animal, dans le registre familier. C'est aussi

⁸³² « A mi *maña* le sucede / lo *mesmo* que á mi guitarra. / A poquito que la toque / se me pone *distemplada*. » et « Que me den un *tozolón* / el día que yo me muera, / si he vendido la guitarra / ú deo la bota llena. », Alberto Casañal Shakery, « Cantares baturros », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 17 octobre 1895, p. 3.

⁸³³ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, op. cit., p. 1353.

⁸³⁴ La poésie festive évite par définition les questions politiques, par exemple, ce qui explique la légèreté de ton de ces strophes, en pleine guerre de Cuba, commencée en février de la même année. La poésie festive n'appartient pas moins à une époque et acquiert son sens par rapport à elle. Voir « poésie festive » dans le glossaire. Davantage de précisions dans l'article : « La poesía festiva: aproximación a un género », in Ana Cabello, Miguel Carrera, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra, Cristina Martínez-Gálvez, Enrique Encabo (éds.), *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, CSIC, Arbor, 2011, p. 175-192.

une insulte en aragonais, utilisée pour reprocher à quelqu'un son obstination et son acharnement. Ces poèmes, remarquables par leur concision, permettent d'aller à l'essentiel : l'on voit ainsi à quel point la guitare est indispensable au poète, même si cela est signifié sur le ton de l'humour, en plaçant au même niveau l'instrument de musique et la boisson de Bacchus, Dieu du vin et de l'inspiration lyrique.

Dans le même contexte de la guerre de Cuba, d'autres *cantares* font plus directement allusion au conflit. Ainsi, le 19 octobre 1896, *La Correspondencia de España* entreprend de publier, comme d'autres périodiques, une série de « *cantares* de la guerre », de vingt auteurs différents. La guitare y est évoquée par le dramaturge José López Silva⁸³⁵, comme un de seuls besoins du soldat :

Ne pleure plus, parce que j'ai déjà
tout ce dont j'ai besoin :
un baiser de toi, ma brune,
un Maüser et une guitare⁸³⁶.

Dans cette autre *cuarteta asonantada*, la voix poétique est celle d'un combattant qui s'adresse à une jeune femme, de manière à donner l'impression d'un extrait de dialogue, un procédé cher au dramaturge madrilène, qui donne ainsi à ses poèmes un caractère encore plus oral et populaire⁸³⁷. Ces *cantares* sont destinés aux soldats, pour qu'ils les mémorisent et se les approprient, selon l'introduction qui les précède⁸³⁸. Pour cela, José López Silva conserve le ton festif qui permet de ne pas évoquer la gravité du conflit. Au contraire, le moi poétique invite sa belle à affronter courageusement la séparation, en se présentant lui-même comme comblé. Les trois motifs de son contentement sont exposés dans les deux derniers vers, dans une énumération qui met sur le même plan le baiser reçu au moment du départ, le fusil de la marque allemande Maüser⁸³⁹ et la guitare. Les deux premiers éléments sont antithétiques : le baiser symbolise l'amour tandis que le fusil est nécessaire à la guerre. La guitare, mentionnée en dernier lieu vient casser cette logique de vie et de

⁸³⁵ Journaliste et dramaturge, José López Silva (Madrid, 1861-Buenos Aires, 1925) compose beaucoup de pièces du *género chico*, avec un grand succès. Ses *sainetes* et *zarzuelas*, ancrées dans la société madrilène contemporaine, présentent des types qui tendent à la caricature. Il les rassemble dans plusieurs volumes, tels que *Los madriles* (1903), *Chulaperías* (1906), ou encore *La musa del arroyo* (1911). Avec Carlos Fernández Shaw, il écrit *La Revoltosa* (1897). Il est également l'auteur de *La parranda*, *El siglo XIX*, *Los tres millones*, ainsi que de nombreuses œuvres en collaboration avec Ramón Asensi Más, Sinesio Delgado ou encore Carlos Arniches. Manuel Gómez García, « López Silva, José », in *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 177.

⁸³⁶ « No llores más, que ya tengo / todo lo que me hace falta: / un beso tuyo, morena, / un Mauser y una guitarra. », J. López Silva, « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

⁸³⁷ José López Silva publie des *cantares* dès 1883 et 1884. Le dialogue est la forme d'expression qu'il emploie le plus souvent, en l'agrémentant d'un langage populaire, souvent imprégné des déformations phonétiques et sémantiques du castillan oral. José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 766-767.

⁸³⁸ [Anonyme], « Cantares de la guerra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 octobre 1896, p. 2.

⁸³⁹ <http://www.mauser.com/en/mauser-world/history/>, site Internet consulté le 25 juillet 2014.

mort ou plutôt, elle vient compléter ces éléments présentés comme vitaux (*todo lo que me hace falta* »), signe de sa grande importance pour le soldat-poète. Dans le même temps, sa mention contribue à donner un ton léger et « festif » au poème⁸⁴⁰. Elle introduit une dimension artistique, qui n'est pas dépourvue de patriotisme : l'instrument symbolise à la fois le courage et l'optimisme de celui qui, en emportant cet instrument précis, manifeste son attachement à l'Espagne, et son intention de continuer à chanter, y compris dans l'adversité. La guitare symbolise donc par excellence la voix poétique de l'Espagnol, en particulier s'il quitte sa patrie, et même s'il n'est pas précisément poète. Elle est l'instrument populaire qui permet à toute personne de ce « peuple » d'avoir une expression lyrique. C'est du moins ce que veut donner à entendre le dramaturge qui crée un *cantar* dans lequel la voix poétique est celle d'un soldat ; et c'est ce que perçoivent les lecteurs du quotidien national⁸⁴¹.

Ainsi, dans la lyrique populaire, le poète évoque la guitare comme un bien aussi intime à lui-même que le baiser de sa tendre amie. Dès lors, comment comprendre que des poètes puissent regrouper des strophes populaires sous le titre de « Guitare », sans évoquer un seul instant l'instrument ? Ainsi, par exemple, le poète valencien Estanislao Alberola⁸⁴² intitule « Guitare espagnole », un ensemble formé de trois *cantares*, une *soleá** et une *seguidilla compuesta*, publié le 28 février 1921 dans *La Ilustración Española y Americana*. Le *cantar* cité en épigraphe de cette étude sur les poèmes en fait partie et, comme on peut le constater, il ne mentionne aucunement la guitare⁸⁴³. En revanche, il fait allusion à la nécessité de l'expression lyrique populaire pour le moi poétique, par le biais de la métaphore du rossignol qui chante. Il comporte donc une dimension méta-poétique, que revêt également la guitare citée dans le titre.

Cet usage est fréquent parmi les poètes espagnols qui composent des poèmes en vers brefs, souvent en octosyllabes, c'est-à-dire des formes populaires. Ainsi Salvador Rueda⁸⁴⁴ inclut-il dans

⁸⁴⁰ José María de Cossío, *Cincuenta años de poesía...*, *op. cit.*, p. 771.

⁸⁴¹ La guitare apparaît clairement comme un étendard de l'Espagne, symbole de la nation dans la guerre de Cuba. Elle est un symbole patriotique. Nous développons cet aspect et montrons l'importance de tels poèmes dans la construction de l'identité nationale en cinquième partie, au chapitre 12.

⁸⁴² Dramaturge et poète, le Valencien Estanislao Alberola Serra (Cuatretonda, 1861-1933) est né dans une famille très simple et n'apprend à lire que vers l'âge de trente ans, en autodidacte. Il s'intéresse au folklore et aux scènes régionales de Valence dans l'ensemble de ses écrits. Ses pièces de théâtre sont en valencien et en vers. Son écriture se caractérise par un pathétisme mélodramatique et une versification simple. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Alberola Serra, Estanislao », in *Ensayo de un diccionario de la literatura: Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, vol. 2, p. 240.

⁸⁴³ E. Alberola, « Guitarra española », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 5.

⁸⁴⁴ Écrivain autodidacte originaire de Malaga, Salvador Rueda (Benaque, 1857-Malaga, 1933), commence à collaborer à plusieurs périodiques comme *La Gaceta*, lorsqu'il s'installe à Madrid. Il est l'auteur d'une abondante production littéraire dans divers genres, comme la poésie, le théâtre et la nouvelle. Il est considéré comme un des précurseurs du Modernisme. Son œuvre poétique se caractérise par l'allusion constante aux thèmes mythologiques, son intérêt pour le langage, la métrique et le rythme. Il est l'auteur de *Reglones cortos* (1880), *Sinfonía del año* (1888), *Cantos de la vendimia* (1891) et *Fuente de Salud* (1906). Ses œuvres complètes paraissent en 1911 mais il publie ensuite des recueils

dans son volume *Coutumes populaires*, paru en 1885 ainsi que le signale *La Ilustración Española y Americana*, un *romance* intitulé « La guitare », qui ne fait pourtant aucunement allusion à l'instrument éponyme⁸⁴⁵. De même pour *Guitare andalouse*, un recueil dont le titre ne fait pas référence au contenu, qui rassemble des strophes de cet autre poète originaire de Malaga qu'est Narciso Díaz de Escovar⁸⁴⁶. Ce recueil est publié par fragments en 1919, 1920 et 1920 dans *La Ilustración Española y Americana*. Les deux strophes suivantes en font partie :

J'avais trop d'amis
lorsque j'étais riche et heureux ;
je suis pauvre et malheureux !
Qui peut bien penser à moi⁸⁴⁷ ?

Ne rends pas service pour le plaisir
que tu as à le faire,
parce que tu dois oublier ton bien propre
pour penser au bien d'autrui⁸⁴⁸.

Le premier *cantar* est publié avec seize autres *coplas* et deux *soledades*, tous numérotés de I à XIX, sans aucune mention de la guitare. Le deuxième apparaît quant à lui dans une série de neuf *cantares* et une *soleá*, numérotés de I à X, sans que la guitare ne soit davantage évoquée. Il semble néanmoins possible d'expliquer ces titres de deux façons. D'abord, on peut établir un lien entre la banalité de la guitare populaire et la simplicité des thèmes évoqués dans ces strophes – ici l'amitié, la richesse – qui prennent la forme de petits proverbes de sagesse populaire. Ensuite, la guitare

tels que *Cantando por ambos mundos* (1913), *Antología poética* (1928) ou encore *El poema del beso* (1932). Parmi ses récits, on peut citer *El secreto de una náyade* (1922), parmi ses pièces de théâtre *La guitarra* (1907) et, parmi ses essais, *El ritmo* (1894), un ouvrage dans lequel il réfléchit sur la situation de la poésie contemporaine. Rosa Navarro Durán, « Rueda, Salvador », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 92.

⁸⁴⁵ V., « Poema nacional, por D. Salvador Rueda », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 mai 1885, Abelardo de Carlos, p. 14.

⁸⁴⁶ Journaliste et écrivain, Narciso Díaz de Escovar (Malaga, 1860-1935) effectue des études d'humanités au séminaire de sa ville natale et des études de droit à l'université de Grenade. Il est temporairement député de sa province mais se consacre ensuite exclusivement aux lettres. Il devient chroniqueur officiel de la ville de Malaga. Il est correspondant pour différentes académies : la Academia de la Historia, la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Academia de Buenas Letras de Séville, et d'autres en Espagne, en France, en Italie et en Amérique. Il est l'auteur de plus de trois cents œuvres et de plus de dix mille articles, publiés dans différents périodiques. Il s'intéresse à la poésie populaire et en particulier à la *copla* andalouse. Il étudie également l'histoire du théâtre. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Díaz de Escovar, Narciso », in *Ensayo de un diccionario de la literatura. Tomo 2: Diccionario de escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, vol. 2, p. 285-286.

⁸⁴⁷ « Me sobaron los amigos / cuando era rico y feliz ; / ¡quedé pobre y tengo penas! , / ¿quién se acordará de mí? », Narciso Díaz de Escovar, « Guitarra española », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 avril 1919, Abelardo de Carlos, p. 9.

⁸⁴⁸ « No hagas favor por el gusto / que recibas al hacerlo, / que has de olvidar el bien propio / pensando en el bien ajeno. », Narciso Díaz de Escovar, « Guitarra española », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 juin 1920, Abelardo de Carlos, p. 2.

mentionnée dans le titre peut faire référence à l'instrument utilisé en Espagne pour dire ou chanter ces strophes courtes et simples : dans plusieurs cas, on constate d'ailleurs la présence d'un adjectif qui permet d'identifier l'instrument à une région, l'Andalousie, ou à l'Espagne dans son ensemble. Pour reprendre la terminologie de Genette, ces titres seraient à la fois thématiques et rhématiques⁸⁴⁹, mais de façon subtile. Le titre permet de savoir que l'ouvrage traite de thèmes populaires et suggère, en même temps, qu'il comprend des poèmes de forme populaire. Dans certaines éditions, le titre est d'ailleurs complété par de telles précisions qui ont valeur de pléonasme : *Cantares d'Andalousie ou Guitare andalouse* ou encore *Guitare andalouse. Collection de cantares choisis, en majorité inédits*⁸⁵⁰. De tels titres permettent de mesurer à quel point, dans la poésie publiée au sein de la presse madrilène et andalouse, la guitare est surtout associée à une lyrique populaire, et particulièrement à l'Andalousie, même si cette région n'est pas la seule référence. Nous avons en effet cité des poètes de diverses régions, en particulier plusieurs Aragonais, tels Alberto Casañal Shakery et Gregorio García-Arista y Rivera⁸⁵¹.

À la différence des compositions savantes étudiées au début de cette analyse, qui présentent des formes particulièrement élaborées comme la *décima* ou le sonnet, les auteurs de ces recueils populaires ne considèrent pas uniquement la guitare comme un thème poétique. Elle y est présentée en revanche comme la condition d'interprétation de ces poèmes. De même que la plume est traditionnellement l'instrument de l'écrivain, la guitare serait celui du poète espagnol. Par un glissement de contiguïté, d'ordre métonymique⁸⁵², la guitare se voit assigner un sens plus large que celui d'instrument d'accompagnement du poète : dans les titres de ces œuvres, il désigne la création littéraire, à savoir le poème ou, de façon plus abstraite et plus générale, la poésie populaire. La guitare renverrait ainsi à un type de poème populaire, sans que la présence de l'objet soit nécessaire à l'intérieur : elle serait une sorte de forme poétique, caractérisée par un rythme particulier, souvent lié à une courte série d'octosyllabes rimant entre eux. Or il n'est pas anodin que l'octosyllabe, vers le plus « naturel » de la langue espagnol selon les métriciens, coïncide avec le plus petit groupe phonique en espagnol : il se prête ainsi mieux que les autres à la « chanson populaire », en offrant un rythme vif, dont la cadencé est facile à repérer et à mémoriser. On peut en déduire, d'une

⁸⁴⁹ Les titres thématiques indiquent le contenu du livre. Les titres rhématiques signalent le genre de l'ouvrage. Ces deux types de titres possèdent néanmoins une même fonction descriptive. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 85-93.

⁸⁵⁰ Narciso Díaz de Escovar, *Guitarra andaluza. Colección de cantares escogidos, en su mayoría inéditos. Con la poesía El tango*, de Salvador Rueda, Barcelona, F. Granada y Cía, 1909, 230 p.

⁸⁵¹ Il n'est pas anodin que l'Andalousie et l'Aragon fassent particulièrement référence à la guitare, comme nous l'analysons de façon détaillée au chapitre 12.

⁸⁵² Mathilde Bensoussan, *Versification espagnole suivi de Petit traité des figures*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 1992, p. 133.

certaine manière, que la guitare, en tant que « forme poétique », possède toutes les qualités pour imprégner la mémoire collective des hispanophones⁸⁵³.

Ainsi, dans le poème du Sévillan Juan Antonio Cavestany⁸⁵⁴, publié dans *La Correspondencia de España* le 5 août 1911 et intitulé « Au-delà des mers », deux *coplas*, l'une andalouse et l'autre argentine, prennent la parole alternativement. Dans cette composition formée de quarante-six *redondillas*, elles observent, l'une après l'autre, qu'elles sont toutes deux indéfectiblement unies à la guitare. La *petenera* se présente en affirmant, dans la quinzième *redondilla* : « Là est la guitare / et moi je suis dans la guitare ». La *vidalita** lui répond symétriquement, dans la trente-huitième *redondilla* « Si une guitare joue / moi, je vais dans cette guitare »⁸⁵⁵. La *petenera* et la *vidalita* sont deux formes poétiques populaires et s'identifient totalement à la guitare, comme on le voit par cette double proposopée. La guitare est donc liée à la lyrique populaire espagnole, et plus précisément ici à la poésie andalouse ou argentine, cette dernière revendiquant, dans le poème, son origine espagnole⁸⁵⁶. Plus précisément, la guitare vient redoubler l'idée de « voix populaire », une voix collective, anonyme, qui surgirait dans le « peuple ». La guitare prend donc ici aussi une valeur métapoétique.

En conclusion, cette analyse ne nous a pas permis de constater une évolution chronologique du traitement de la guitare dans la poésie, dans laquelle elle est omniprésente tout au long de la période étudiée. En revanche, nous avons pu observer que l'instrument, fréquemment évoqué dans les poèmes publiés dans la presse, apparaît de façon récurrente dans la poésie savante et, plus fréquemment encore, dans la poésie de type populaire. Cependant, même dans les poèmes savants, en apparence plus élaborés, elle est généralement mentionnée comme un instrument

⁸⁵³ Ceci est très important car elle contribue à forger de façon sans doute inconsciente une culture commune aux hispanophones qui lisent ces poèmes dans la presse, ou entendent ceux dont ils s'inspirent, et qui appartiennent initialement à la tradition orale. Nous revenons sur cet aspect en lien avec la question de l'identité nationale en cinquième partie, et plus précisément au chapitre 14.

⁸⁵⁴ Homme politique et écrivain, Juan Antonio Cavestany y González de Nandín (Séville, 1861-Madrid, 1924) occupe différents postes politiques, en tant que conservateur. Il est député pendant plusieurs législatures et sénateur de Salamanque. Orateur réputé, il entre à la Real Academia Española en 1902. Il est également célèbre à son époque pour sa production théâtrale. Il écrit notamment le livret de l'opéra *Farinelli*, sur une musique de Bretón. Il est aussi l'auteur de recueils poétiques et d'un volume de nouvelles. Toutes ses comédies reprennent la structure de la comédie romantique. Il est pour cela attaqué de façon virulente par Ramón del Valle Inclán, Ramón Pérez de Ayala et, en général, par les écrivains de la « Génération de 98 ». « Juan Antonio Cavestany », in Alonso Zamora Vicente (éd.), *Personalidades académicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p. 70-71.

⁸⁵⁵ « Pues allí está la guitarra/ y en la guitarra estoy yo » et « Si una guitarra rasguea / yo voy en esa guitarra », Enrique Ferre, « Crónicas de la Argentina », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 août 1911, p. 5.

⁸⁵⁶ La question de l'existence d'une culture nationale et de l'identité nationale implique de s'interroger sur le lien avec les anciennes colonies et sur l'identité de leur propre culture, comme nous l'envisageons au chapitre 7.

d'accompagnement populaire⁸⁵⁷ : cette référence au populaire est donc une constante lorsqu'il est fait allusion à la guitare, qu'il s'agisse du contenu des images évoquées ou de la forme poétique elle-même.

Très souvent personnifiée, la guitare sert à exprimer des sentiments et sensations humains et renvoie à la création poétique et / ou à son interprétation. Elle apparaît comme l'instrument par excellence du chanteur-poète, qu'il soit auteur de *cantares* ou destinataire et interprète de ceux-ci, comme dans le cas des « *cantares* de la guerre », conçus pour être chantés par les soldats. En cela, la guitare semble pouvoir faire résonner l'histoire de l'Espagne, dont elle rythme les étapes et les épreuves.

Cependant, elle ne se limite pas à marquer la cadence d'une époque historique précise : en étant rapprochée de la figure du poète-musicien, elle devient l'expression allégorique de la poésie populaire en espagnol. Elle renvoie métaphoriquement à ce type de poésie. Elle apparaît ainsi comme la version espagnole et populaire de la lyre d'Orphée. De fait, même si son analyse n'a pas été réalisée pour notre période, Pablo Cabañas a montré que dans la littérature orphique espagnole, il n'est pas uniquement fait mention de la lyre comme instrument du héros grec. Celle-ci demeure certes l'instrument privilégié d'Orphée mais d'autres instruments ou objets lui sont parfois associés, selon les époques, comme la cithare, le plectre, la harpe, la *vihuela*, le luth et, bien sûr, la guitare⁸⁵⁸. Ainsi la guitare n'est-elle pas seulement l'instrument par excellence du poète populaire espagnol dont elle est le prolongement par un procédé répété de synecdoque, mais elle devient un objet d'une mythologie propre à l'Espagne, et ce, non seulement dans la poésie, comme nous venons de le voir, mais également dans la peinture, à laquelle nous allons maintenant nous intéresser.

⁸⁵⁷ On retrouve aussi cette caractéristique dans la poésie des poètes dits de la Génération 27 », comme chez Federico García Lorca. Dans son « Poème du *Cante Jondo* » (« *Poema del Cante Jondo* »), ce dernier associe la guitare à la profondeur du *cante jondo*, par opposition au flamenco commercialisé, qu'il juge dépourvu de profondeur et d'authenticité.

⁸⁵⁸ Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, p. 89 et 96.

Chapitre 5 : Dans la peinture

De même que la littérature, l'image figée ne peut pas donner à entendre la complexité de la musique, alors que le flux musical est, par essence, passager. Si l'œuvre littéraire peut nommer l'instrument de musique, l'image peut, quant à elle, le donner à voir, puisqu'il s'agit d'un objet concret, qui occupe un espace visuel. Aisément dessinée, la guitare occupe une place essentielle dans la peinture. Nous nous centrons ici sur des œuvres d'artistes contemporains de la période étudiée, dont les tableaux représentant la guitare sont évoqués ou reproduits dans la presse à Madrid et en Andalousie, afin de prendre en compte leur réception.

Comme pour la littérature, ceci ne nous conduit pas à étudier des peintres d'avant-garde⁸⁵⁹, plus connectés avec le nord de l'Espagne, en particulier la Catalogne, même si la guitare est importante dans nombre de leurs œuvres⁸⁶⁰. Contrairement aux œuvres des avant-gardes et comme dans la paralittérature précédemment étudiée, nous nous centrons sur des œuvres « consommées » par le plus grand nombre. Comme en littérature, la guitare est un *topos* dans la peinture et demeure un motif important dans le *costumbrismo* qui perdure à la fin du XIX^e et dans les premières décennies du XX^e siècle, notamment en Andalousie⁸⁶¹. Cependant, comme nous avons déjà eu l'occasion

⁸⁵⁹ « En peinture, les expressionnistes s'élèvent contre l'immobilisme de l'art académique : ils entreprennent de bouleverser les canons picturaux traditionnels de la forme et de la couleur, et ils s'ouvrent à la connaissance des cultures non occidentales. L'idée même d'espace pictural est ensuite mise en question, et elle est totalement renouvelée par le cubisme, où devient possible une vision simultanée sous plusieurs angles [...]. L'expérimentation de matériaux divers change la substance même de l'œuvre d'art : les avant-gardes introduisent des fragments de réalité dans leurs œuvres (coupures de journaux, plumes, sable, etc.). Ce processus aboutit au dépassement de la figuration même, cependant qu'est remise en question la conception "sacrée" de l'œuvre d'art et de sa valeur. », Federico Poletti, *L'Art au XX^e siècle. I. Les avant-gardes*, op. cit., p. 8.

⁸⁶⁰ La guitare est pourtant aussi présente chez des peintres basques ou catalans de la période, notamment dans le modernisme catalan. Elle est aussi un thème récurrent chez Picasso à partir de *L'aveugle guitariste* (*El Guitarrista ciego*, 1903) et jusqu'à la fin de sa carrière, en passant par les dizaines de collages des années 1912-1914. Néanmoins, étudier de tels artistes nous ferait sortir de la question de la réception de la guitare par des Espagnols résidant à Madrid et en Andalousie. Pour des réflexions sur la représentation de la musique chez Picasso, voir par exemple : Anne Umland et Museum of modern art (New York), *Picasso Guitars (1912-1914)*, New York, Museum of Modern Art, 2011, 104 p. Federico Sopena Ibáñez, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, consulté le 24 mars 2012, 171 p.

⁸⁶¹ On retrouve donc fréquemment la guitare dans ces scènes de genre, par exemple sur deux tableaux de Gonzalo Bilbao Martínez, « Danse gitane » (*Baile gitano*, 1897) et « La fête » (*La juerga*, 1910), ou encore sur plusieurs tableaux de José García Ramos, l'un des meilleurs représentants du *costumbrismo* andalou de la fin du siècle. Celui-ci est l'auteur d'une abondante production d'œuvres représentant la vie quotidienne à Séville. Certaines de ses œuvres sont parfois restées à l'état de croquis, comme « *Bailaoras*, gitane et guitariste » (*Bailaoras, gitana y guitarrista*) et « Croquis d'affiche de Séville » (*Boceto de cartel de Sevilla*). Parmi les tableaux où il fait apparaître le motif de la guitare, les scènes festives prédominent, comme « Fête flamenca », « Fête à la campagne », « La fête nuptiale » ou encore « Fête à l'auberge » (*Fiesta flamenca, Fiesta en el campo, La fiesta nupcial et Fiesta de la venta*). Le dessin « Journée de campagne à Séville » (*Día de campo en Sevilla*), dont nous avons étudié au chapitre 1 la reproduction dans *La Ilustración Española y Americana*, est un bon exemple relevant de ce courant esthétique. Junta de Andalucía.

d'évoquer le *costumbrismo*, à travers d'autres sources, dans le but d'analyser les pratiques dans la partie précédente, nous ne nous penchons pas présentement sur les œuvres de ces peintres *costumbristas*, même si nous verrons que le *costumbrismo* continue d'exercer une influence, y compris sur les peintres qui ne relèvent pas spécifiquement de ce courant esthétique.

Les allusions aux représentations picturales de la guitare dans les périodiques consultés nous amènent en revanche à réfléchir sur l'œuvre de deux peintres, Joaquín Sorolla y Bastida et Julio Romero de Torres⁸⁶², dont la production s'étend sur la fin du XIX^e et les premières décennies du XX^e siècle. Leur rayonnement est national et international de leur vivant, ce qui révèle d'emblée une différence avec notre étude de la guitare dans la littérature. En effet, les nombreux textes que nous avons étudiés sont l'œuvre d'écrivains peu connus, souvent journalistes et dramaturges en même temps qu'ils sont prosateurs et poètes. Ils publient directement leurs écrits dans la presse mais ne sont pas célèbres pour autant. Dans le cas de la peinture, en revanche, les artistes concernés font partie des grandes figures de la peinture espagnole de cette période.

Il s'agit donc ici de réfléchir aux manières dont la guitare est représentée par les peintres. Quel aspect prédomine chez eux : l'évocation de la musique en tant que phénomène sonore ou la représentation d'une région ou même de l'Espagne, par le biais de cet instrument ? Ces deux éléments ne sont pas nécessairement exclusifs. Nous étudions chacun de ces peintres successivement, de manière à mettre en lumière leurs spécificités, en tenant compte de leur évolution personnelle. Ceci nous permettra par la suite d'envisager les similitudes des représentations de la guitare chez ces deux peintres.

Consejería de Cultura (éd.), *Museo de Bellas Artes de Sevilla...*, op. cit., p. 132. Museo de Bellas Artes de Sevilla, *García Ramos en la pintura...*, op. cit.

⁸⁶² Le peintre Julio Romero de Torres (Cordoue, 1874-1930) est le fils du peintre paysagiste, et conservateur du Museo de Bellas Artes de Cordoue, Rafael Romero Barros. Il étudie à la Escuela de Bellas Artes que dirige son père à partir de 1871. En 1907, il voyage au Maroc, en Italie, en Angleterre, en France et aux Pays Bas. Suite à ce voyage, il développe un style pictural très personnel : ses tableaux sont désormais centrés sur la femme brune andalouse, avec un arrière-plan symboliste. Il participe aux Expositions Nationales des Beaux-Arts en Espagne et obtient la Médaille d'Or en 1908 pour *La muse gitane*. Par la suite, Romero de Torres combine un symbolisme tardif d'influence allemande avec des motifs typiquement andalous. Il s'installe à Madrid où il est nommé professeur à la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado et où il obtient rapidement un grand succès. Son atelier devient un lieu de réunion pour des artistes et des écrivains comme Pérez Galdós, Benavente, Zuloaga, ou encore Manuel Machado. Il effectue un voyage en Amérique du Sud en 1922, qui lui permet d'être internationalement reconnu. H. F., « Romero de Torres, Julio », in Alejandro Vergara (éd.), *Diccionario de arte español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 277-278. Nous avons déjà présenté brièvement Joaquín Sorolla dans la partie sur les poèmes.

1. Notes de clarté chez Sorolla

Dans l'œuvre de Joaquín Sorolla, *Traite de blanches* [Cat. 41] est le premier tableau à avoir retenu notre attention, parce qu'il fait l'objet d'un commentaire de Prudencio Rovira dans *La Correspondencia de España* le 5 mai 1897⁸⁶³. L'écrivain publie une critique de la Exposición Nacional de Bellas Artes qui se tient alors à Madrid. Il trouve globalement l'exposition médiocre, mais juge qu'un peintre domine clairement l'ensemble : Joaquín Sorolla, qu'il présente comme « le maître de l'exposition »⁸⁶⁴, grâce à la qualité des tableaux qu'il y présente. Il insiste d'emblée sur l'excellence de cet artiste à ses yeux, par rapport aux autres exposants, en soulignant le terme « *amo* » en italique dans le texte original. Avant d'évoquer brièvement les autres, Prudencio Rovira commence donc par s'attarder sur ce peintre, et insiste plus particulièrement sur le tableau *Traite de blanches*. Cette toile de grandes dimensions (166,5 x 195 cm), peinte par l'artiste en 1894, porte sur un sujet de Réalisme social, auquel Sorolla s'intéresse pendant cette période⁸⁶⁵. Il peint en effet plusieurs tableaux relevant de thématiques sociales, comme *Le retour de la pêche* (*La vuelta de la pesca*), achevé la même année à Valence⁸⁶⁶. Ces deux toiles sont envoyées au Salon de Paris en 1895 et, même si le prix est attribué à cette dernière, *Traite de blanches* rencontre aussi du succès auprès du public parisien, puisque la *Gazette des Beaux-Arts* demande à Sorolla un dessin de ce tableau, afin de le publier dans ses pages⁸⁶⁷.

Ce tableau représente quatre prostituées endormies dans un wagon de troisième classe sous la surveillance d'une vieille proxénète ou entremetteuse vêtue de noir. Ce lieu rappelle un autre tableau de Réalisme social intitulé *Une autre Marguerite* (*Otra Margarita*), que Joaquín Sorolla avait peint précédemment, en 1892. Néanmoins, alors que ce premier tableau avait effectivement

⁸⁶³ Nous n'étudions ici que les tableaux en lien avec la capitale madrilène ou l'Andalousie et, lorsque cela est possible, nous faisons allusions aux remarques qui apparaissent dans la presse au sujet de la guitare. Néanmoins, Joaquín Sorolla, valencien, peint de nombreux autres tableaux avec guitare, représentant sa région d'origine, comme *Baile valenciano en la huerta*, huile sur toile, 1889-1890, 60,5 x 102,5 cm, ou bien *Escena valenciana*, huile sur toile, 1893, 122 x 190 cm, etc. Nous évoquerons également plus loin des tableaux où il représente la guitare en lien avec l'Aragon (voir cinquième partie).

⁸⁶⁴ « el *amo* de la exposición », Prudencio Rovira, « Exposición Nacional de Bellas Artes – La pintura », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶⁵ Nous avons défini le Réalisme social au chapitre 1, en analysant le croquis de José García Ramos, *El pobre ciego, que bien canta...*, 1893 [Cat. 10].

⁸⁶⁶ Bernard et Christiane Bessièrre, *La Peinture espagnole : histoire et méthodologie par l'analyse de quarante tableaux du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, éditions du Temps, 2000, p. 161-165.

⁸⁶⁷ José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, p. 245.

été réalisé dans un wagon désaffecté que le peintre avait acheté sur le port de Valence⁸⁶⁸, Sorolla entreprend *Traite de blanches* dans son atelier : le tableau est donc inspiré d'un lieu réel mais il est peint dans la capitale espagnole. L'association du wagon à la traite des blanches reflète, en outre, l'exode des habitants des campagnes vers la ville, favorisé par le chemin de fer, moyen de transport utilisé par les classes populaires⁸⁶⁹. L'opposition se situe donc sur ce tableau peut-être plus entre le monde rural et la capitale madrilène qu'entre l'atelier du peintre et le lieu réel.

Au premier plan à droite, dans la pénombre, on distingue quelques maigres bagages, dont un baluchon, qui rappelle celui de la mère infanticide représenté dans *Une autre Marguerite*, et une guitare⁸⁷⁰. L'absence d'étui pour protéger cette dernière est un signe supplémentaire de la pauvreté de sa ou de ses propriétaire(s). L'amoncellement des bagages de ce côté du wagon contraste avec le vide de la partie gauche, qui dénote l'isolement des jeunes femmes : on ne voit en effet qu'une chaussure masculine sur le banc central, qui ajoute un aspect sordide à l'ensemble et renforce le Naturalisme de la scène⁸⁷¹. Posée de côté, inutile dans ce moment consacré au sommeil, la guitare évoque la misère de ces jeunes filles, mais aussi l'attrait sensuel qu'elles devront susciter, peut-être au moyen de la musique. Elle fait pleinement partie du drame de leur histoire. Le tableau devient éloquent, grâce à la présence pourtant silencieuse de l'instrument de musique, qui suggère de façon discrète et signifiante un lieu, une époque et un contexte : le quotidien difficile de certaines catégories sociales à la fin du XIX^e siècle.

À cette première lecture réaliste, qui permet de voir dans ces objets le signe de la pauvreté des personnages, on peut ajouter d'autres éléments d'interprétation. Du point de vue des lignes de perspective, le manche de la guitare, comme le banc à gauche, guide le regard du spectateur vers le fond. L'intérieur du véhicule apparaît vu d'en haut, de sorte que les lignes de fuite convergent rapidement, un effet renforcé par l'étroitesse des fenêtres, accentuée à l'arrière plan. Ces éléments contribuent à donner la sensation d'un espace de plus en plus réduit, les personnages étant circonscrits dans un espace limité, entre les parois et le banc central, à gauche. Javier Barón Thaidigsmann y voit une anticipation du manque de liberté des jeunes filles⁸⁷².

⁸⁶⁸ Felipe Garín et Tomás Facundo, « Sorolla : les peintures sociales et le climat intellectuel », *Sargent / Sorolla*, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶⁹ José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla...*, *op. cit.*, p. 245.

⁸⁷⁰ Nous ne décrivons pas davantage *Une autre Marguerite* car la guitare n'y apparaît pas.

⁸⁷¹ Mouvement littéraire né en France à la fin du XIX^e siècle, théorisé par Émile Zola mais souvent difficile à distinguer du Réalisme, dont il est une version exacerbée, plus « noire », plus sociale et surtout plus scientifique. L'appellation est empruntée aux sciences naturelles, le naturaliste étant à l'origine celui qui étudie les plantes, les animaux et les minéraux. Le projet est donc d'étudier l'humain de la même façon, dans la lignée des théories de Darwin, du positivisme d'Auguste Comte, et de la médecine expérimentale de Claude Bernard. Odette Virmaux et Alain Virmaux, « Naturalisme », in *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, 1992, p. 221-222.

⁸⁷² José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla...*, *op. cit.*, p. 245.

De surcroît, le traitement de la lumière est significatif dans ce tableau. L'année 1894 marque à ce propos un tournant dans la production du peintre : l'artiste prend acte du fait que les objets ne sont pas perceptibles dans leur forme exacte mais qu'ils sont altérés par le milieu environnant et par la luminosité⁸⁷³. Précisément, sur ce tableau, les personnages sont simplement éclairés, dans la semi-pénombre, par la lumière oblique qui provient des fenêtres à droite. Sorolla commence ici à introduire les jeux de lumière qui le caractériseront par la suite, au point qu'il est considéré comme l'inventeur du « Luminisme », aussi appelé « *Sorollismo* »⁸⁷⁴. Même si l'on ne peut pas relier Sorolla aux impressionnistes français⁸⁷⁵, le *Sorollismo* est une forme d'« Impressionnisme espagnol », dans la mesure où Sorolla cherche à peindre la réalité en partant de ce qu'il peut en voir, et non à partir d'une appréhension intellectuelle de celle-ci⁸⁷⁶. La lumière devient progressivement l'élément essentiel de ses peintures. Ici, le luminisme commence à être perceptible grâce au contraste entre les tons ocre du bois – dans lequel se fonde la guitare également en bois –, et les tons des jupes et des foulards des jeunes femmes. Ce contraste renforce le dramatisme de la scène et suggère une opposition intéressante : d'un côté, la cruauté de la réalité et la misère des personnages sont données à voir à travers la présence de l'entremetteuse vêtue de noir, la chaussure masculine, les parois, le banc, la malle ainsi que la guitare dans les tons ocre. De l'autre, grâce au rayon de lumière naturelle, les jeunes femmes apparaissent dans toute leur candeur et leur innocence : elles semblent plongées dans un profond sommeil, signe de leur insouciance. Cette opposition révèle que si le style est réaliste, et même influencé par le Naturalisme, en raison du thème choisi, il s'agit malgré tout d'un naturalisme très personnel : Sorolla ne s'attache pas à montrer, avec pessimisme, la fatalité du destin. Au contraire, la lumière qui éclabousse les jupes et les visages juvéniles, apparemment apaisés, dénote l'optimisme qui caractérise la plupart des

⁸⁷³ Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Polígrafa, 2005, p. 86.

⁸⁷⁴ Bernard et Christiane Bessière, *La Peinture espagnole...*, op. cit., p. 165.

⁸⁷⁵ Ensemble de peintres ainsi désignés à partir d'une toile de Claude Monet intitulée *Impression, soleil levant* (1872). L'appellation englobe des artistes exclus du Salon Officiel à Paris, raison pour laquelle ils créent le Salon des indépendants. Bien qu'ils développent des styles très personnels, ils ont pour point commun de peindre la réalité en donnant une « impression » de la nature, sans l'étudier dans les détails, mais plutôt dans son ensemble. Ils sont rapidement soutenus par des écrivains naturalistes, dont Zola. Ils organisent huit expositions entre 1874 et 1886 mais des divergences apparaissent, notamment entre les « paysagistes », attachés à la lumière et à la peinture de l'instant, qui sont avant tout des peintres de plein air, et les « réalistes », qui osent peindre la vie moderne. Les sujets modernes choisis sont alliés à une nouvelle technique, qui fait primer la simplicité : les impressionnistes cherchent, chacun à sa façon, à évacuer les détails pour favoriser une analyse globale et rapide de la scène. Voir Bérénice Morvan, *Les Impressionnistes*, Paris, Terrail, 2002, p. 9-17.

⁸⁷⁶ María Elena Gómez-Moreno, *Pintura y escultura...*, op. cit., p. 171-172. Felipe Garín et Tomás Facundo, « Sorolla : les peintures sociales et le climat intellectuel », *Sargent / Sorolla*, op. cit., p. 42.

œuvres du peintre valencien⁸⁷⁷ : Sorolla définit même le Naturalisme comme le « plaisir de vivre », la « jouissance de l'existence »⁸⁷⁸.

Par ailleurs, à travers la critique de Prudencio Rovira, on peut percevoir le caractère symbolique qu'un public espagnol contemporain attribue à l'instrument à cordes :

Les baluchons de ces pauvres gens sont dispersés entre les bancs et parmi les paquets une guitare... Comment ne pas être poète lorsqu'on est un grand peintre ? Parce que là est la poésie, dans cette petite guitare, ballotée par les secousses du train, dans cette guitare qui emprisonne les pleurs dans ses cordes, dans cette guitare qui dit tant de choses que l'on ne peut les raconter qu'en grattant ses cordes, en rendant leur liberté à ces pleurs et en soulageant le cœur de ses peines, grâce à l'un de ces *cantares* où le peuple a enfermé toute sa pitié pour la femme déchuée...⁸⁷⁹

Nous avons cité une partie de cet extrait dans notre étude sur les poèmes, mais voyons ici un autre intérêt à ce passage. Pour ce journaliste espagnol, à la fin du XIX^e siècle, l'instrument est d'abord perçu comme capable d'exprimer l'élégie, comme l'attestent ces propos particulièrement lyriques : on observe la triple répétition anaphorique du groupe nominal « cette [petite] guitare », qui comporte en espagnol un démonstratif à valeur laudative (« *aquella guitarrilla* » et, par deux fois, « *aquella guitarra* »). Parmi les éléments les plus sombres du wagon, la guitare symbolise les lamentations, comme le révèle le terme « *sollozos* », également répété deux fois⁸⁸⁰. Celui-ci peut faire référence à la souffrance des jeunes femmes. Toutefois, la guitare, métonymie des *cantares*, symbolise aussi la compassion du « peuple » envers ces femmes assoupies (« *donde el pueblo ha encerrado toda su piedad* »). En ce sens, la guitare ne donne pas seulement à voir les émotions des personnages mais reflète celles que le tableau est censé susciter chez le spectateur. Elle indique enfin le point de vue de l'artiste – le peintre, que Prudencio Rovira qualifie métaphoriquement de « poète » – mais aussi l'homme de lettres et critique, qui exprime son propre ressenti face au tableau de l'Exposition qu'il choisit de commenter en priorité dans cet article.

⁸⁷⁷ Bernard et Christiane Bessière, *La Peinture espagnole...*, *op. cit.*, p. 165.

⁸⁷⁸ Felipe Garín et Tomás Facundo, « Sorolla : les peintures sociales et le climat intellectuel », *Sargent / Sorolla*, *op. cit.*, p. 38.

⁸⁷⁹ « Dispersos por los bancos van los hatillos de aquella pobre gente y entre los envoltorios una guitarra... ¿Cómo no ser poeta siendo un gran pintor? Pues ahí está la poesía, en aquella guitarrilla zarandeada por los sacudimientos del tren, en aquella guitarra que lleva prendidos sollozos en sus cuerdas, en aquella guitarra que dice tantas cosas que sólo pueden contarse rasgueando sus cuerdas, dando libertad á aquellos sollozos y desahogando el corazón de penas con uno de esos cantares donde el pueblo ha encerrado toda su piedad hacia la mujer caída... », Prudencio Rovira, « Exposición Nacional de Bellas Artes – La pintura », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁸⁰ Rappelons que cette critique est publiée pendant le conflit cubain, tandis que le tableau est peint pendant l'année qui précède le début de la guerre.

De fait, sur ce tableau, la guitare est bien l'instrument de l'expression lyrique par excellence, comme le donne à penser le titre initialement choisi par Sorolla. L'œuvre est en effet connue sous le nom *Traite de blanches*, qui est un titre dénotatif parfaitement explicite. Toutefois, Sorolla l'avait au départ intitulée *Traite de clameur* (*Trata de clamor*), sans doute pour la distinguer du roman *Traite de blanches* (*Trata de blancas*) de Eugenio Antonio Flores (1852-1908), paru en 1889⁸⁸¹. Ce titre, qui n'a pas été conservé par les critiques, révèle néanmoins l'importance de la dimension sonore que ce tableau était censé suggérer. La « clameur », la plainte collective qui en émane est précisément suggérée par la guitare, dans le calme de la scène composée de personnages endormis ou en train de veiller silencieusement. La guitare est donc à la fois le symbole d'une souffrance tue, puisque personne n'en joue, et un signe éloquent des émotions ainsi suggérées : le tourment des protagonistes et l'apitoiement du public.

Enfin, dans son commentaire, Prudencio Rovira introduit une dimension spirituelle : en évoquant la « femme déchue » (« *la mujer caída* »), il fait allusion au péché de ces femmes. Il adopte donc un point de vue moral, celui d'une population de tradition catholique qui voit la marque indélébile du péché originel incarné par la femme pécheresse. Cependant, dans la religion catholique, le péché humain est vaincu par la rédemption divine. La guitare n'est donc pas seulement la promesse d'une liberté sur le plan artistique, mais elle est le signe d'une espérance de vie éternelle. L'orientation de son manche, comme nous l'avons dit, guide le regard vers le visage et les vêtements lumineux des jeunes filles. L'éclairage est donné par la lumière du jour, une lumière naturelle, sans artifice, qui leur parvient depuis la fenêtre. Cette dimension spirituelle de la guitare dans la peinture existe depuis le Moyen-Âge : la guitare fait partie des instruments « bas », ceux qui sonnent peu. Ce sont les instruments de la religiosité musicale : le bois de la guitare fait penser à celui de la croix, tandis que les chevilles ou « clefs » rappellent étymologiquement les « clous », c'est-à-dire les blessures du Christ⁸⁸². La guitare évoque donc les souffrances du rédempteur, venu sauver les pécheurs.

Ainsi, tout en étant un élément réaliste, au sens où elle renvoie effectivement à des pratiques populaires d'Espagnols en voyage, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre de ce travail, la guitare revêt d'autres significations : elle contribue à renforcer le pathétique de la situation de ces femmes, tout en apportant une note lyrique, expression d'une libération par l'art et même, source d'espérance religieuse.

⁸⁸¹ José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla..., op. cit.*, p. 245.

⁸⁸² C'est Jean-Louis Augé qui établit ce symbolisme, à partir de l'étymologie. Au départ le mot latin correspondant au clou, à la cheville (*clavus*, *i*, m.) était synonyme de celui qui désignait la clef (*clavis*, *is*, f.). Voir Jean-Louis Augé, *La Musique et les arts figurés en Espagne*, Catalogue d'une exposition organisée au Musée Goya de Castres, 28 juin-8 Octobre 2000, Castres, Musée Goya, 2000, p. 104.

Le second tableau du peintre valencien sur lequel nous souhaitons nous pencher est *Séville. La danse (La Croix de Mai)* [Cat. 40], peint en janvier 1915 dans le cadre d'une commande de la Hispanic Society de New York. Fin octobre 1910, date à laquelle il est déjà internationalement reconnu, Sorolla rencontre à Paris le bibliothécaire, chroniqueur et critique d'art new-yorkais Archer Milton Huntington (1870-1955)⁸⁸³. Celui-ci lui demande de réaliser une grande fresque murale pour les locaux de la société hispanique dont il est le fondateur. Sorolla accepte et décide de représenter des scènes de coutumes régionales de la péninsule ibérique. Ce projet, entrepris et mené à son terme entre 1911 et 1919, est connu sous le titre *Les régions d'Espagne* ou *Vision d'Espagne par un artiste* (« *Las regiones de España* » ou « *Visión de España por un artista* »)⁸⁸⁴.

Jusque là, le peintre valencien avait privilégié sa région d'origine : il avait d'ailleurs accordé une place importante aux scènes de genre *costumbristas* dans lesquelles la guitare apparaissait comme accompagnement typique des chants et des danses⁸⁸⁵. Le projet pour la Hispanic Society se concrétise, quant à lui, par la réalisation de dix panneaux, parmi lesquels deux seulement représentent la région du Levant et un unique panneau, immense, de quatorze mètres de long, évoque la Castille. Par comparaison, cinq panneaux – c'est-à-dire la moitié – sont consacrés à l'Andalousie, dont trois exclusivement à Séville⁸⁸⁶.

La guitare apparaît sur la très grande toile (351 x 302,5 cm) qui représente la fête sévillane de la Croix de Mai. À cette occasion, des jeunes filles décorent des autels, et dansent de patio en patio, en demandant de l'argent pour couvrir les frais de la fête et pour soutenir des œuvres caritatives⁸⁸⁷. Au centre de la toile, quatre jeunes filles aux vêtements clairs et colorés exécutent des *sevillanas* dans un petit patio sévillan lumineux à double arcade, décoré de nombreuses guirlandes bigarrées. Au premier plan, une fontaine entourée de massifs de fleurs fait office de détail réaliste, en ancrant davantage encore la scène à Séville⁸⁸⁸. Au fond à gauche, le patio possède une sortie sur la rue, tandis qu'au second plan à droite, se dresse l'autel de la Croix. Des groupes de personnages, pour

⁸⁸³ Carlos García-Romeral Pérez, « Huntington, Archer Milton », in *Bio-Bibliografía de Viajeros por España y Portugal: siglo XIX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 374.

⁸⁸⁴ Marcus B. Burke, « Sorolla et l'Hispanic Society of America », in *Sargent / Sorolla*, Paris, Paris Musées [Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007 [2006], p. 198.

⁸⁸⁵ Par exemple dans *Los guitarristas. Costumbres valencianas* (1889) ; *Baile valenciano en la huerta* (1889-1890), *Escena valenciana* (1893) ou encore *Fiesta valenciana en la huerta* (1899).

⁸⁸⁶ Le peintre exploite aussi l'instrument comme objet typique de la région aragonaise, comme en témoignent les panneaux *Tipos aragoneses* (1912) et *Aragón. La jota* (1914). Nous n'étudierons pas ces tableaux ici, mais leur existence atteste que Sorolla, voulant donner une image emblématique de son pays au public américain, associe la guitare à la fois à l'Aragon et à l'Andalousie pour cette commande de la Hispanic Society. Ces données sont exploitées par rapport à la question de l'identité nationale en cinquième partie, et plus précisément au chapitre 12.

⁸⁸⁷ José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla...*, *op. cit.*, p. 440.

⁸⁸⁸ *Enciclopedia ilustrada de Sorolla*, Madrid, Susaeta ediciones, 2009, p. 185-186.

l'essentiel des femmes, entourent les quatre jeunes filles sur les côtés. Seuls deux personnages masculins sont visibles : au premier plan à droite, un visage masculin est à demi-dissimulé par l'ombre de son chapeau gris. Au second plan à gauche, non loin de l'arcade donnant sur la rue, on distingue un homme assis jouant de la guitare, qui porte également un chapeau cordouan⁸⁸⁹. Le guitariste est, lui aussi, en partie dissimulé par les groupes de spectatrices : ni lui ni son instrument ne sont totalement visibles. Il se fond dans les tâches lumineuses et colorées des vêtements, des fleurs et des guirlandes, et semble par conséquent jouer un rôle secondaire dans cette scène, d'autant que la composition est centrée sur les danseuses. En outre, il ne se trouve pas sur le chemin de lumière qui forme l'axe de la composition, et qui conduit du premier plan à la sortie sur la rue, au fond à gauche. En un sens, le guitariste renforce le réalisme du tableau, dans la mesure où les *sevillanas* requièrent effectivement un accompagnement à la guitare qui donne le rythme aux danseurs. La présence du guitariste, comme personnage secondaire, faisant partie de la scène sans être au centre de celle-ci, est donc significative de la place de la guitare dans la pratique populaire, qui n'est qu'une pratique d'accompagnement d'autres arts, comme nous l'avons vu au chapitre 1. Cette place sur le tableau reflète aussi le fait que, dans de telles circonstances, ce sont bien les danseuses qui attirent le plus le regard. Le manche et la caisse, seules parties visibles de l'instrument immobile, sont donc, avec les arcs en marbre et la fontaine centrale, des éléments statiques du tableau qui offrent un contraste avec les danseuses, contribuant à les mettre en valeur et à renforcer le réalisme de la scène, précisément localisée dans la capitale sévillane.

Cependant, si Sorolla choisit de représenter des jeunes femmes portant des châles de Manille, en train de danser des *sevillanas*, et non pas les danses spécifiques de la Croix de Mai, c'est parce qu'il veut offrir au public américain, client de la fresque, une représentation emblématique de la ville⁸⁹⁰. Il choisit d'ailleurs de représenter la capitale andalouse sur trois des dix panneaux de la fresque, parce qu'elle est elle-même emblématique de l'Espagne à ses yeux – et pour le public visé. En cela, Sorolla renoue avec l'habitude de représenter des coutumes locales telles que les imaginent les étrangers : depuis le Romantisme, cette région du Sud est en effet représentée par des peintres de différentes régions espagnoles qui lui accordent paradoxalement une place centrale en Espagne⁸⁹¹. Avec son chapeau cordouan, le guitariste s'intègre à cette image emblématique de l'Andalousie.

⁸⁸⁹ Le chapeau cordouan (*ancho* ou *cordobés*), en feutre, à larges bords, est porté en Andalousie par les Gitans, les éleveurs et les personnes liées au monde de la tauromachie. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 101.

⁸⁹⁰ José Luis Díez et Javier Barón Thaidigsmann, *Joaquín Sorolla...*, *op. cit.*, p. 440.

⁸⁹¹ *Centro y periferia...*, *op. cit.*, p. 22.

Néanmoins, il ne s'agit pas ici de simple *costumbrismo*, bien que celui-ci, épuré par le Réalisme, perdure après la décennie de 1880 et au même au XX^e siècle⁸⁹². À partir des années 1906-1910, se développe en Espagne le Régionalisme, qui peut être considéré comme l'une des formes du Modernisme⁸⁹³. Sorolla s'intéresse au Régionalisme à l'occasion de la réalisation de ces panneaux pour la Hispanic Society de New York. Il développe un art à la fois traditionnel et novateur, en cherchant à représenter les classes populaires en tant que dépositaires du caractère national, dans une démarche qui reprend celle des intellectuels qui seront plus tard rassemblés sous l'appellation « Génération de 98 »⁸⁹⁴. Il se rend dans les régions espagnoles qu'il souhaite peindre, en effectuant des études sur le terrain pour avoir une vision plus réelle des types et des paysages. De la sorte, il témoigne de sa proximité avec le régénérationnisme de la Institución Libre de Enseñanza, qui prône une connaissance directe de la réalité diverse de l'Espagne grâce aux voyages⁸⁹⁵.

Enfin, Sorolla imprègne ce tableau du Luminisme qui le caractérise : le dynamisme des gestes et les couleurs vives et brillantes dont sont parées les danseuses connotent le tableau de façon positive et optimiste⁸⁹⁶. La lumière, la couleur et la fugacité de l'instant semblent prédominer dans la peinture et lui donnent le vitalisme propre au *Sorollismo* et aux œuvres des peintres valenciens qui s'en inspirent⁸⁹⁷. En ce sens, le guitariste s'intègre à cette vision « impressionniste » : de même que les guirlandes, les lampions colorés et les robes chatoyantes aux multiples effets chromatiques, le guitariste aux vêtements de couleur claire renforce l'effet d'une lumière mobile, caractéristique de l'Impressionnisme. La passion de Sorolla pour la lumière confère à ses tableaux une légèreté et une insouciance qu'on a parfois rassemblés sous l'appellation « Naturalisme luministe »⁸⁹⁸, un

⁸⁹² *Ibidem*, p. 166.

⁸⁹³ À Valence, comme dans le reste de l'Espagne, l'expression moderniste débouche rarement sur l'avant-garde et donne lieu, en revanche, au Régionalisme, qu'il faut plus comprendre comme une thématique que comme un style. Ce n'est pas simplement une prolongation du *Costumbrismo* du XIX^e siècle. Le Régionalisme cherche à capter une psychologie collective à travers la description des types et des coutumes. Son apogée, entre 1914 et 1918, coïncide avec son déclin car il propose souvent un art nostalgique ou idéaliste auquel s'opposent les nouvelles générations qui commencent à se faire connaître en 1918. La plupart des artistes de l'époque connaissent au moins une phase de Régionalisme. *Ibidem*, p. 169.

⁸⁹⁴ *Ibidem*, p. 170-171.

⁸⁹⁵ Un groupe de professeurs universitaires à la tête desquels se trouve Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) crée en 1876 à Madrid une école privée, l'Institution Libre d'Enseignement (Institución Libre de Enseñanza, ILE). Comme d'autres intellectuels de sa génération, Francisco Giner de los Ríos, titulaire de la chaire de philosophie du droit à l'Université de Madrid, est séduit par la doctrine du philosophe allemand Karl Friedrich Krause (1781-1832). Il y voit une philosophie idéaliste du droit et de l'histoire qui permet de critiquer l'orthodoxie néothomiste, et l'utilise pour créer les fondements intellectuels d'une société qu'il espère plus humaine, plus éthique et plus productive. À la base de ce projet, les « krausistes » espagnols définissent l'homme comme un être rationnel et moral perfectible, capable de s'améliorer grâce à un processus continu de découverte de soi et d'auto-crédation, sans intervention divine. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria: política, historia e identidad nacional en España (1875-1975)*, Barcelona, Pomares-Corredor, 2000, p. 43-44. Blanca Pons-Sorolla, *Joaquín Sorolla, op. cit.*, p. 255.

⁸⁹⁶ *Enciclopedia ilustrada de Sorolla, op. cit.*, p. 185-186.

⁸⁹⁷ *Centro y periferia..., op. cit.*, p. 165.

⁸⁹⁸ Francisco Calvo Serraller, *La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de cultura, 2006, p. 44.

Naturalisme profondément et définitivement optimiste, comme nous avons eu l'occasion de le souligner. Dans ce tableau, la guitare revêt, elle aussi, un caractère éminemment positif, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre de cette fête diurne et printanière, qu'on imagine aussi sonore qu'elle est animée et chamarrée.

2. Sombre silence chez Romero de Torres

Plus jeune que Joaquín Sorolla, Julio Romero de Torres admire dans sa jeunesse le peintre valencien, à une époque où il réalise de nombreuses affiches de ferias, dont certaines prennent pour motif la guitare. Ainsi, très tôt, la guitare est un motif essentiel chez Julio Romero de Torres, en lien avec l'Andalousie, raison pour laquelle la réflexion que nous allons mener à présent est plus développée que la précédente⁸⁹⁹. Nous nous centrons pourtant ici exclusivement sur les tableaux du peintre, et non pas sur les affiches qu'il a pu réaliser, et plus précisément sur ceux de la période commençant en 1907-1908, qui marque un tournant dans l'œuvre du peintre cordouan.

Du point de vue thématique, à partir de 1908, date à laquelle il présente à la Exposición Nacional de Bellas Artes le tableau *La muse gitane* [Cat. 32], et jusqu'à sa mort en 1930, Julio Romero de Torres fait de la femme le principal protagoniste de son œuvre picturale⁹⁰⁰. C'est également à partir de ce moment que la guitare commence à occuper une place essentielle dans son œuvre, ce qui implique d'analyser le motif de la guitare en relation avec la femme au centre du tableau. Cette association de la part du peintre peut évidemment s'expliquer par le rapprochement possible entre les courbes de la guitare et les formes du corps féminin : comme de nombreux autres artistes, Julio Romero de Torres voit un intérêt plastique à cette alliance, comme le rappelle le journaliste qui signe Claudio Astin, dans un article consacré au peintre cordouan, dans *La Correspondencia de España* le 9 septembre 1922⁹⁰¹. La présence de la guitare revêt également d'autres significations : en effet, tous les tableaux de Julio Romero de Torres présentent des

⁸⁹⁹ En outre, nous avons trouvé dans la presse des reproductions de tableaux de Julio Romero de Torres avec guitare, alors que pour Sorolla, nous avons simplement trouvé des allusions à son œuvre avec guitare.

⁹⁰⁰ Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », in Mercedes Valverde, Lily Litvak, *Julio Romero de Torres*, Catalogue de l'exposition organisée au Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 7 octobre 2002 au 26 janvier 2003, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, p. 44. Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 3^e ed., p. 168.

⁹⁰¹ Claudio Astin, « En el estudio de Romero de Torres: la nueva conquista de América », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 9 décembre 1922, p. 1-2. Nous n'avons pas trouvé de précisions biographiques sur ce journaliste.

éléments du folklore andalou, dont certains sont devenus des topiques au XIX^e siècle, raison pour laquelle la production du peintre est souvent qualifiée de régionaliste⁹⁰². Celui-ci fait surtout référence au flamenco, qui le passionne depuis toujours, comme il le confie lui-même au journaliste Claudio Astin venu l'interroger dans son atelier⁹⁰³.

De plus, en 1908, le peintre rentre d'un long voyage à l'étranger qui est source d'autres influences à partir de ce moment-là⁹⁰⁴ : il rentre en Espagne marqué par les œuvres de la Renaissance italienne, par le Préraphaélisme en Angleterre⁹⁰⁵ et par le Symbolisme de Gustave Moreau en France⁹⁰⁶. Le peintre n'offre donc pas seulement une vision stéréotypée de l'Andalousie mais confère aux objets qu'il représente une dimension fortement symbolique⁹⁰⁷. Comme nous allons le voir, il parvient même à recréer, à partir des objets associés aux types féminins des XVIII^e et XIX^e siècles, de véritables archétypes⁹⁰⁸. Ci-après, nous commençons donc par comparer les œuvres de Julio Romero de Torres avec la réalité sociale dans laquelle elles s'inscrivent : représente-t-il vraiment la pratique moderne de la guitare flamenca ? Puis nous analysons les types qu'il reprend, avant de montrer en quoi il les transforme et les renouvelle.

⁹⁰² Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX...*, op. cit., p. 167. Lily Litvak, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Electa, 1999, p. 9.

⁹⁰³ Claudio Astin, « En el estudio de Romero de Torres: la nueva conquista de América », *La Correspondencia de España...*, op. cit., p. 2.

⁹⁰⁴ Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres*, op. cit., p. 19. Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX...*, op. cit., p. 168. Fuensanta García de la Torre, *Julio Romero de Torres, pintor (1874-1930)*, Madrid, Arco/Libros, 2008, p. 87.

⁹⁰⁵ Mouvement pictural et littéraire anglais, né en 1848 d'une association d'étudiants s'opposant aux tendances contemporaines, The Preraphaelite Brotherhood. Les buts poursuivis sont l'ingénuité de l'expression, l'étude directe de la nature sans tenir compte des règles académiques concernant la lumière et la traduction des événements tels qu'ils durent se produire et non suivant un schéma théorique. Le style est celui d'un réalisme minutieux, haut en couleur, la nature servant de cadre à des sujets d'un moralisme édifiant. Les artistes, inspirés par la littérature de Keats, voyaient en effet dans leurs illustrations de sujets poétiques, religieux ou sociaux un moyen de s'opposer à la frivolité d'une grande partie de l'art contemporain. John Norman Sunderland, « Préraphaélites (les) », in *Dictionnaire de la connaissance de la peinture*, Paris, Larousse, 2012 [1997], p. 489-490.

⁹⁰⁶ Mouvement littéraire et artistique des deux dernières décennies du XIX^e siècle, défini par un texte-manifeste de Jean Moréas en 1886. Le Symbolisme se dresse contre le Positivisme scientifique, contre le Naturalisme et contre le formalisme parnassien de l'« Art pour l'art ». Il manifeste un ardent désir idéaliste de retour aux valeurs spirituelles, par réaction aux lourdeurs du matérialisme régnant. Pour assouvir ce désir, il a recours au symbole qui suggère, insinue, évoque, au lieu de dire platement le réel. Il s'inspire du Romantisme allemand et du Préraphaélisme. Odette Virmaux et Alain Virmaux, « Symbolisme », in *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Monaco, éditions du Rocher, 1992, p. 331-333.

⁹⁰⁷ Pour étudier la peinture de Julio Romero de Torres, Lily Litvak utilise le terme symbole dans le sens d'un signe hermétique, ésotérique et secret, qui fait écho à certains aspects de la réalité ou à un état d'esprit psychologique. En s'inspirant du Préraphaélisme, du Symbolisme et du Modernisme, Julio Romero de Torres réalise des images raffinées qui parviennent à allier une très grande vraisemblance optique à l'irréalité d'un vague rêve. Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres*, op. cit., p. 17.

⁹⁰⁸ Nous utilisons ce terme dans le sens de Carl Gustav Jung (1875-1961), qui définit les archétypes comme des « formes imagées spécifiques de l'instinct », des « instincts innés qui, dans l'inconscient collectif servent en quelque sorte de socle à la vie consciente, se manifestent à celle-ci par émergence d'images ». Étienne Souriau, « Archétype », in Étienne Souriau, Anne Souriau (éds.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3^e éd., p. 164.

2.1. Lien avec la pratique

Dans la production de Julio Romero de Torres, nous avons dénombré au moins seize tableaux sur lesquels la guitare occupe une place importante⁹⁰⁹. Sur treize d'entre eux, l'instrument de musique se trouve entre les mains d'une femme, tandis que dans les trois autres cas seulement, la guitare est placée dans les mains d'un homme. Nous analysons plus particulièrement les tableaux peints entre 1907 et 1922, même si Julio Romero de Torres continue de s'intéresser à la thématique flamenca en peignant des femmes avec des guitares dans les années 1920⁹¹⁰. Par conséquent, non seulement le peintre anticipe l'intérêt nouveau pour le genre gitano-andalou manifesté par différents artistes et intellectuels lors du premier Concours de *Cante Jondo* mais il continue, par la suite, à mettre le genre en valeur par son œuvre picturale.

Il est significatif que les trois tableaux représentant la guitare entre les mains d'un homme soient antérieurs à 1918 – c'est-à-dire qu'ils sont peints au début de la période de maturité de l'artiste –, car ce sont les tableaux qui font le plus référence à la réalité de la pratique publique du genre. En effet, dans les spectacles flamencos donnés dans les *cafés cantantes* à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les femmes ne jouent généralement pas de guitare, comme nous l'avons vu au chapitre 2. Elles dansent ou chantent seulement, tandis que le guitariste, qui est aussi souvent le directeur du *cuadro* est, dans l'immense majorité des cas, un homme.

Précisément, deux de ces tableaux représentent l'homme en position de jouer de l'instrument : *La muse gitane* [Cat. 32] et *Alegrías** [Cat. 26]. Sur ce dernier, le *tocaor* joue sans équivoque du flamenco, comme le montre sa posture : la guitare est tenue verticalement, la main gauche effectue un accord barré et on a l'impression, en regardant la main droite, que le guitariste réalise une mélodie au pouce ou un *rasgueado*, deux techniques flamencas⁹¹¹. Ces éléments contribuent au réalisme⁹¹² du tableau, dont le titre dénotatif renvoie explicitement à un type de danse flamenco

⁹⁰⁹ On écarte *El arcángel San Rafael*, de 1925, sur lequel apparaît une petite figurine avec guitare, sur le piédestal de l'Archange tutélaire de Cordoue (Huile sur toile, 175 x 128 cm, Cordoue, Museo Julio Romero de Torres).

⁹¹⁰ Julio Romero de Torres peint notamment *Dora, la petite Cordouane (Dora la cordobesita)* en 1925, *La Copla*, en 1927, ainsi que *Cante Hondo* et *La Petite-fille de La Trini (La nieta de la Trini)* en 1929. Sur ces tableaux, la femme avec guitare est aussi le personnage principal.

⁹¹¹ Voir nos explications au chapitre 2.

⁹¹² Nous utilisons ici le terme de « réalisme » au sens large, dans la mesure où les objets sont peints de manière à évoquer de façon vraisemblante des pratiques sociales réelles. En revanche, Julio Romero de Torres prétend justement

accompagné à la guitare – raison pour laquelle nous ne le traduisons pas. Dans un seul de ces trois tableaux, *Notre Dame d'Andalousie* [Cat. 35], le guitariste n'est pas en position de jouer. Néanmoins, comme dans *Alegrías*, l'homme qui servit de modèle au peintre fut le guitariste surnommé *El Chocolatero*, qui avait l'habitude de jouer au Café Suizo de Cordoue⁹¹³. Julio Romero de Torres cherche donc, en un sens, à rester fidèle à la réalité de son époque, le public cordouan pouvant retrouver sur plusieurs de ces tableaux un guitariste qu'il connaît.

En outre, du point de vue chronologique, on observe une évolution entre ces trois tableaux, qui va de pair avec l'importance croissante du guitariste flamenco dans le *cuadro*. Ainsi, dans *Notre Dame d'Andalousie*, de 1907, le peintre réalise une composition qui fait penser aux retables de la Renaissance italienne avec, au centre, un triangle formé par trois femmes. Deux d'entre elles sont agenouillées en hommage à celle qui fait office de Vierge sensuelle, mise en valeur par l'éclat d'une robe blanche épousant ses formes. Cette vierge profane, dont le modèle est une couturière cordouane appelée María, occupe le centre de la composition. Les deux figures qui l'entourent sont aussi des modèles que peuvent reconnaître les Cordouans, puisqu'il s'agit d'une *cantaora*, Carmen Casena, et d'une *bailaora* connue sous le nom de *La Cartulina*⁹¹⁴. Par conséquent, *El Chocolatero* se trouve à l'extérieur du triangle principal. Vêtu d'une cape et d'un chapeau cordouan noirs, il est placé à côté de la femme immaculée qu'il domine par la taille, formant ainsi son pendant obscur et dramatique. On ne voit que le manche et l'extrémité de la caisse de la guitare : placée parmi des personnages issus de milieux populaires, comme l'indiquent les vêtements des femmes accroupies, elle est représentée comme un instrument populaire, c'est-à-dire un objet secondaire par rapport aux arts qu'elle accompagne.

Dans *La muse gitane*, de 1908 [Cat. 32], *El Chocolatero* apparaît dans des tonalités sombres. Il est de nouveau en retrait par rapport au cœur de la composition. Celle-ci est centrée sur un personnage féminin nu et allongé, qui revêt les traits d'Ana López, une jeune Cordouane surnommée *Carasucia*, connue pour vendre des fleurs dans les cafés de la ville⁹¹⁵. Ce tableau rappelle *La Maja nue (La Maja desnuda)* de Goya ou l'*Olympia* de Manet⁹¹⁶. Comme dans *Olympia*, la jeune femme repose, au premier plan, sur un lit aux draps et aux coussins blancs qui

dépasse les courants esthétiques du Réalisme et de l'Impressionnisme, comme le rappelle Lily Litvak : « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 17.

⁹¹³ Lily Litvak, Julio Romero de Torres, *op. cit.*, p. 17.

⁹¹⁴ Ces artistes cordouanes ne sont pas passées à la postérité mais elles sont nommées dans diverses sources décrivant les tableaux de Julio Romero de Torres comme : Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 53.

⁹¹⁵ Museo Carmen Thyssen Málaga, *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, Catalogue de l'exposition organisée à Malaga du 27 avril au 8 septembre 2013, [S.l.], Fundación Palacio de Villalón, 2013, p. 23.

⁹¹⁶ Le tableau a aussi été rapproché, entre autres, des tableaux de Vénus avec un musicien peints par Titien, comme *Vénus avec un joueur de luth et Cupidon* ou *Vénus et l'organiste*.

éclaircissent sa pigmentation, en contraste avec l'obscurité du fond. Néanmoins, dans la pénombre, c'est un guitariste qui s'incline vers la jeune Gitane, à l'emplacement où une servante noire apportait à Olympia un bouquet de fleurs. Julio Romero de Torres préfère à l'exotisme de l'Africaine la touche andalouse donnée par la présence du guitariste, comme le confirme le paysage de Cordoue qui complète le tableau à l'arrière-plan : on peut apercevoir le Guadalquivir, à peine éclairé par la lueur du soleil couchant, ainsi que les Jardins de *La Caleta* et le Champ de la Vérité (« *Campo de la Verdad* »)⁹¹⁷. Le guitariste crée un lien entre la femme et le paysage car il est assis sur le côté du lit de l'Andalouse mais, en même temps, par ses tonalités sombres et sa position en retrait, il est dans la continuité du paysage de Cordoue : le lien entre les différents éléments du tableau semble donc favorisé par la présence de l'élément musical.

Dans *Alegrías*, de 1917 [Cat. 26], Julio Romero de Torres reprend le titre d'un de ses tableaux du début du siècle représentant la feria de Cordoue⁹¹⁸ mais il en renouvelle complètement la technique et le dessin. Ici, la scène est captée comme sur les planches d'un *café cantante* (le *tablaó*). À la différence de *La muse gitane* et de *Notre Dame d'Andalousie*, la guitare occupe désormais une place essentielle dans ce tableau postérieur de dix ans, puisque le musicien forme l'angle gauche du triangle central. Au centre, debout, une *bailaora* domine la composition. À droite, trois femmes complètent le triangle : l'une chante en souriant et en frappant des mains (les *palmas*). Les deux autres regardent le spectateur. Sur ce tableau de 1917, on constate donc une évolution qui correspond à celle de la guitare dans le flamenco, puisque celle-ci occupe effectivement une place plus conséquente dans le *cuadro* à cette époque, même si elle sert encore le plus souvent à accompagner le chant et la danse. Sa représentation au premier plan indique son importance comparable au chant – représenté symétriquement, à droite – dans l'accompagnement de la danse.

Cette fidélité à la pratique musicale est aussi perceptible sur les tableaux représentant des femmes avec une guitare puisque, par opposition, aucune d'entre elles n'apparaît en train de jouer de l'instrument, comme nous pouvons le constater sur les autres tableaux. La guitare est soit portée à l'aide des deux mains, comme dans *Amarantina* [Cat. 27], soit maintenue debout par le personnage féminin, comme le fait *Pastora Imperio* [Cat. 36], soit elle repose simplement sur les genoux comme dans *Malagueña* [Cat. 33]. En peignant des femmes avec guitare, l'intention de Julio Romero de Torres n'est donc pas de peindre des femmes guitaristes ni même musiciennes. D'ailleurs, dans l'allégorie qu'il fait de la musique, sur le tableau du même nom, daté de 1905 [Cat. 25], il représente une femme jouant du piano, et non pas de la guitare. Ceci confirme que lorsque la

⁹¹⁷ Museo Carmen Thyssen Málaga, Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición, *op. cit.*, p. 24.

⁹¹⁸ <http://www.carmenthyssenmalaga.org/es/obra/146>, consulté pour la dernière fois le 5 août 2014.

guitare est représentée dans les bras d'une femme, elle n'est pas réellement considérée comme l'instrument de musique de cette dernière. La femme apparaît plutôt comme la muse inspiratrice du peintre ou de l'artiste. Ces tableaux s'opposent aussi à ceux où, traditionnellement, une femme était représentée jouant d'un instrument de musique dans la peinture des siècles précédents : dans ce cas, soit il s'agissait pour le peintre de mettre en scène indistinctement des artistes ou des prostituées, soit les portraits représentaient de façon conventionnelle des femmes de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, dont on tenait à mettre en lumière l'éducation raffinée. La peinture de ces femmes en musiciennes se voulait alors le reflet d'une culture savante et d'une classe sociale élevée⁹¹⁹.

En revanche, les femmes que Julio Romero de Torres représente avec une guitare sont des femmes de son temps : elles font pleinement partie de la société andalouse de l'époque. Elles appartiennent souvent à des classes populaires, comme le montre leur habillement généralement simple, ainsi qu'on peut le voir par exemple dans *Musidora* [Cat. 34] : la guitare est portée par le personnage de la servante. Celle-ci est assise sur le bord du lit de l'artiste dont le peintre fait le portrait, l'actrice et réalisatrice française *Musidora*, de son vrai nom Jeanne Roques (1889-1957), emblème de la modernité⁹²⁰. Ces personnages sont donc résolument contemporains, comme l'atteste aussi l'introduction par Julio Romero de Torres d'éléments de la mode féminine, tels que les bas en soie, dans *Alegrías*, par exemple. Les bas deviennent en effet un accessoire indispensable au moment où les jupes raccourcissent. Lily Litvak voit aussi dans les chaussures à talon et les cheveux relevés une marque de cette modernité⁹²¹.

En conséquence, Julio Romero de Torres propose à la fois une vision traditionnelle du rôle de la femme dans le flamenco, en tout cas de sa fonction « genrée » dans cet art, et tient compte, de manière discrète mais bien présente, des transformations de la société et de l'évolution de la pratique flamenca.

⁹¹⁹ Il existe de nombreux exemples mais nous ne citerons que le tableau de Ricardo de Madrazo y Garreta (Madrid, 1852-1917), qui est contemporain de notre période d'étude : « Dans la cour » (*En el patio*) est un portrait représentant la cousine du peintre, Mercedes de Madrazo, jeune fille de la haute bourgeoisie, en train de jouer de la guitare. Jean-Louis Augé, *La Musique et les arts figurés...*, *op. cit.*, p. 56-57.

⁹²⁰ Jeanne Roques est une chanteuse et actrice française, tout à fait étrangère au monde du flamenco et considérée comme l'une des premières « stars ». Les années 1910 marquent la naissance des premières vedettes de cinéma, ou « stars », acteurs ou actrices reconnus dans le monde entier, et sur qui les studios bâtissent des succès à répétition par de minimes variations autour d'un personnage. Ces icônes contemporaines contribuent à la transformation du cinéma en art de masse, en fidélisant le public autour de leur personnalité charismatique. *Musidora* suscite en France un culte aussi important que Theda Bara, « la première femme fatale » du cinéma, en jouant dans *Les Vampires* (1915). Voir Ginette Vincendeau, « Stars and Stardom in French Cinema », in Yannick Dehée, « Stars », in *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 771-773.

⁹²¹ Lily Litvak, Julio Romero de Torres, *op. cit.*, p. 49.

2.2. Réutilisation de types et permanence des stéréotypes

Si ces femmes avec guitare correspondent à des personnages de classes populaires, d'origine andalouse et dont les traits gitans sont marqués, on peut y voir le signe de l'influence encore prégnante du *costumbrismo* andalou sur Julio Romero de Torres. Comme nous l'avons vu au chapitre 1, au long du XIX^e siècle, le *costumbrismo* a donné lieu à un certain nombre de types, c'est-à-dire des personnages représentant de façon préférentielle et de manière spécialement nette, pure et intense, les traits caractéristiques de groupes humains qui les possèdent dans la réalité de manière plus nuancée. Certains de ces types ont été reproduits de façon durable de sorte qu'ils perdurent au XX^e siècle sous la forme de stéréotypes déconnectés de la réalité⁹²². Le *costumbrismo* imprègne encore une grande partie de la littérature et des arts au XX^e siècle⁹²³.

On retrouve ainsi chez les femmes à la guitare de Julio Romero de Torres les traits considérés comme typiques de la Gitane et/ou de l'Andalouse. Outre le fait qu'elles sont brunes et ont généralement les yeux sombres, elles portent toutes une guitare, que l'on peut évidemment considérer comme un objet du folklore andalou, extrêmement présent dans l'iconographie *costumbrista*. Aussi la guitare contribue-t-elle à renforcer les traits caractéristiques de ces types féminins. En plus de ces constantes, d'autres accessoires ou éléments de décor apparaissent selon les tableaux, pour donner à ces femmes le type de l'Andalouse ou de la Gitane. Les titres sont généralement évocateurs comme *La muse gitane* ou comme pour tous les tableaux faisant explicitement référence à une *copla* tels que *Malagueña*, *Carcelera**, ou encore *La Consécration de la copla*. En outre, le paysage à l'arrière-plan rappelle généralement la ville de Cordoue, avec des éléments comme le Guadalquivir, ainsi que nous l'avons déjà souligné. De même, dans *La Consécration de la copla* [Cat. 31], la scène représente une rue andalouse où une figure féminine, que l'on peut traditionnellement identifier à la Vierge Marie, est portée en procession. Au centre de la scène, sur un piédestal ouvragé, se tiennent deux femmes. Celle qui représente la Vierge est coiffée de la traditionnelle mantille en dentelle noire. Elle couronne d'un diadème de laurier l'allégorie de la *copla* – à la fois poésie et chanson du peuple –, qui s'incline devant elle en lui présentant sa guitare. L'allégorie de la *copla* porte, quant à elle, le typique châle de Manille. On

⁹²² Jacques Cagne, « Delacroix, le Maroc et l'Orient. Fonctionnement du stéréotype dans l'œuvre picturale », in *The roles of stereotypes in international relations*, Rotterdam, RISBO, the Rotterdam Institute for Social Policy Research, Center for Socio-Cultural Transformation, 1994, p. 189.

⁹²³ Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz*, *op. cit.*, p. 11.

peut aussi reconnaître parmi les personnages la danseuse *Pastora Imperio*⁹²⁴, ainsi que des toreros, sous les traits de *Machaquito* et *Lagartijo*⁹²⁵. Au second plan, on retrouve une procession de la Semaine Sainte, avec le port traditionnel de l'Image sainte, à proximité de l'église de Santa Marina de Cordoue. Un tel tableau donne l'impression, au premier abord, d'être un condensé de types traditionnels.

De même, dans *Cordouane* [Cat. 30], la jeune femme porte, en plus de la guitare, deux accessoires masculins locaux : le chapeau cordouan, qui justifie à lui seul le titre du tableau, et la cape espagnole. Dans *Pastora Imperio* [Cat. 36], la célèbre *bailaora* gitane originaire de Séville porte l'emblématique robe à pois. *Musidora* elle-même, qui est une véritable « vedette » française, comme nous l'avons suggéré par notre note biographique, est entourée d'accessoires et d'objets andalous [Cat. 34] : enveloppée dans une mantille noire qui découvre une partie de sa poitrine et de ses jambes, elle est nonchalamment allongée sur une couche devant laquelle se trouve une jarre en cuivre de Grenade. En jaillit une tige de nards, fleurs que l'on trouve dans les jardins andalous, et qui sont un motif conventionnel dans la poésie et dans les chansons de « variétés ». Tous ces éléments suggèrent que Julio Romero de Torres ré-exploite à l'envi les topiques du XIX^e siècle et en fait même le noyau dur, permanent, de son œuvre. Celle-ci est en tout cas un exemple probant du fait que les types du XIX^e siècle persistent au début du XX^e siècle, contribuant à figer l'image de la femme espagnole, réduite à ses caractéristiques andalouses.

2.3. Vision archétypale et symbolique

Néanmoins, les stéréotypes sont profondément renouvelés parce que Julio Romero de Torres introduit dans son Régionalisme un caractère moderne, comme l'attestent la stylisation et le raffinement des dessins qui permettent de rapprocher ces œuvres de l'esprit sophistiqué et élégant de l'Art déco⁹²⁶. Influencé par le Préraphaélisme, Julio Romero de Torres est également vu comme

⁹²⁴ Danseuse et chanteuse de flamenco espagnole plus connue sous le nom *Pastora Imperio*, Pastora Rojas Monje est née à Séville en 1889 et morte à Madrid en 1979. Manuel de Falla compose à son intention *El amor brujo*, qu'elle crée en 1917. Elle se marie avec le torero Rafael Gómez et obtient de nombreuses distinctions. Manuel Gómez García, « Rojas Monje, Pastora », in *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, p. 395.

⁹²⁵ Il s'agit des deux célèbres toreros Rafael González Madrid (1880-1955) et Rafael Molina Sánchez (1841-1900).

⁹²⁶ Celui-ci se développe en Catalogne notamment, à une époque où le Régionalisme est à la mode dans toute l'Europe, qui se révèle fascinée par les costumes régionaux, les châles de Manille, les toreros et le flamenco. Voir Lily Litvak, *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 48.

un symboliste tardif⁹²⁷. Dans ses tableaux, la plupart des objets, couleurs, matériaux et personnages peuvent en effet être analysés suivant une logique symbolique. Julio Romero de Torres puise dans le flamenco, le folklore andalou, ce qui a été considéré comme une mythologie propre⁹²⁸. Lorsqu'on pénètre son univers, on retrouve en effet sans difficulté de nombreux archétypes, tels que les définit Jung. Les figures féminines avec une guitare répondent à cette définition pour plusieurs raisons, la première étant qu'elles possèdent elles-mêmes un aspect archétypique. Par exemple, ces femmes laissent souvent apparaître leur poitrine, une partie du corps humain qui revêt une symbolique forte, selon le *Livre des symboles* :

[le sein] est lié biologiquement et symboliquement à la source vitale. [...] La signification maternelle du sein est clairement un de ses aspects dominants [...]. Associé à l'érotique et au sexuel, le sein connote le désir, la beauté de la forme, la plénitude et l'artifice. Tout est question de cacher et de dévoiler, de séduire et d'ouvrir à la consommation⁹²⁹.

À travers la représentation de ces femmes, Julio Romero de Torres joue précisément à dissimuler ou à dévoiler le sein, par le jeu des vêtements, des capes et des mantilles. Or « L'image du sein dénudé peut exprimer la supplication et un sentiment de vulnérabilité, comme on les trouve dans les scènes de pillage et de viol où des femmes implorent la pitié. À l'opposé, il peut signifier le pouvoir et une revendication de liberté [...] »⁹³⁰. Chez Julio Romero de Torres, le sein de la femme à la guitare conserve cette ambivalence : *Cordouane*, en partie dénudée [Cat. 30] porte, en plus, un chapeau cordouan et une cape, des accessoires masculins jugés provocateurs à l'époque⁹³¹, et qui renvoient à l'archétype de la femme insoumise, en voie de libération. *Musidora* [Cat. 34] est un exemple ambigu : d'une part, le corps des deux femmes représentées est offrande et soumission. Leur poitrine est légèrement ou presque intégralement dévoilée, de même que les jambes de l'actrice, grâce aux sensuelles jarrettières. Le chaudron de cuivre évoque le feu de la passion tandis que le nard blanc souligne la transparence du désir. En ce sens, on peut interpréter la guitare que la

⁹²⁷ Pilar Pedraza, « Mujeres entre dos mundos », in Tomàs Llorens, Boye Llorens, *Retratos de la Belle Époque*, [s. l.], El Viso, 2011, p. 42.

⁹²⁸ Julio Romero de Torres adopte du mouvement symboliste l'importance accordée au rêve et à la nostalgie de l'infini et de l'idéal. Il hérite ces valeurs des romantiques allemands, pour lesquels le symbole n'est ni un équivalent ni une représentation d'une réalité, mais plutôt un pouvoir de suggestion. L'originalité de Julio Romero de Torres tient au fait qu'il suggère un état d'esprit en plongeant dans une mythologie régionale, fondée sur le flamenco et ancrée dans la ville de Cordoue. Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 18.

⁹²⁹ The Archive for Research in Archetypal Symbolism, « Sein », in *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, p. 388.

⁹³⁰ *Ibidem*, p. 390.

⁹³¹ Mercedes Valverde, « Euskalherria y Julio Romero de Torres », in Mercedes Valverde, Lily Litvak, *Julio Romero de Torres*, Catalogue de l'exposition organisée au Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 7 octobre 2002 au 26 janvier 2003, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, p. 162.

servante apporte couchée, comme un présent qui fait écho à la posture de la femme allongée devant elle, offerte au plaisir masculin. Toutefois, de même que *La muse gitane*, la figure de *Musidora* fait penser à l'*Olympia* de Manet par le regard de défi qu'elle lance au spectateur – ce qui avait beaucoup choqué lors de la présentation de l'*Olympia*. Ce regard direct, signe d'insoumission, se retrouve dans presque tous les tableaux étudiés ici, sauf cas extrême, lorsqu'un personnage masculin interpelle la femme, ou quand il se trouve juste derrière elle, comme dans *Malagueña* [Cat. 33] ou *Carcelera* [Cat. 29], deux personnages qui portent la guitare sur les genoux dans un geste qui pourrait être perçu comme maternel, si la tristesse de leur regard et le reste de la scène n'orientait pas autrement l'interprétation de ces deux tableaux. Dans ces deux cas, seulement, la femme détourne le regard. La plupart du temps, la mise en scène donc est moderne ; le modèle est actif et non plus passif. Ces tableaux, peints pour la plupart pendant la période dite de la Belle-Époque ou même après la Première Guerre mondiale, offrent de l'image féminine une double facette⁹³². La guitare apparaît bien comme un signe ambivalent, à même de renforcer des symboliques multiples.

En second lieu, on peut également interpréter en un sens symbolique l'obscurité qui entoure les personnages. À la différence des scènes de Joaquín Sorolla qui se déroulent en plein jour, et qui reflètent la joie, le « plaisir de vivre » et « la jouissance de l'existence », les tableaux de Julio Romero de Torres, centrés sur l'art flamenco, souvent pratiqué de nuit dans les *cafés cantantes*, sont plus sombres et suggèrent le crépuscule, comme *La muse gitane* ou *Alegrías*. Julio Romero de Torres s'inspire de la réalité andalouse, mais pas à la manière dont le topos andalou avait triomphé pendant le Romantisme⁹³³, qui offrait une vision idéalisée de l'Andalousie. Julio Romero de Torres ne semble pas peindre une Andalousie « éternelle » comme image de l'Espagne mais il s'intéresse à l'Andalousie pour elle-même, contrairement aux étrangers, précisément⁹³⁴.

Enfin, de la même manière que les personnages du premier plan, les scènes de l'arrière-plan peuvent être interprétées selon une lecture symbolique, ainsi que le fait Lily Litvak : elle voit dans ces scènes le fruit des pensées nostalgiques et de la méditation mélancolique du personnage central. Pour Jung, les archétypes, qui forment « le contenu de l'inconscient collectif » sont des « types archaïques ou primordiaux, se réduisant à des images universelles qui existent depuis les temps

⁹³² Pilar Pedraza, « Mujeres entre dos mundos », *Retratos de la Belle Époque*, op. cit., p. 41 et suivantes.

⁹³³ Francisco Calvo Serraller, *La hora de iluminar...*, op. cit., p. 11.

⁹³⁴ Il serait ainsi possible de mettre les deux esthétiques en regard : Sorolla mettrait en lumière la dimension collective des sévillanes ; tandis que Romero de Torres insisterait davantage sur un genre plus intimiste et plus sombre, le flamenco.

les plus anciens » et qui s'expriment, précisément, « dans les rêves et les visions »⁹³⁵. Les dimensions des personnages et le décor de l'arrière-plan pourraient ainsi renvoyer à une autre temporalité – passée, correspondant aux souvenirs du personnage, ou future, projection de ses craintes, de ses peurs et de ses désirs⁹³⁶. De fait, la plupart, sinon l'ensemble de ces éléments du second plan peuvent renvoyer à une image archétypale. On retrouve ainsi la présence extrêmement forte d'Eros et Thanatos. Par exemple, *Malagueña* [Cat. 33], qui renvoie par son titre à la fois à une femme originaire de Malaga et à un chant flamenco empreint de nostalgie, représente la guitare à l'horizontale, sur les genoux de la Cordouane surnommée *La Gitana*. Elle est recouverte d'un tissu comme un suaire. Cette symbolique est renforcée par l'attitude agressive de l'homme qui se trouve derrière la jeune femme : il rapproche sa main griffue de son bras et, la bouche ouverte, semble proférer des menaces. Dès lors, les scènes secondaires, à l'arrière-plan, revêtent une portée prémonitoire : un couple, symbole d'Eros, s'enlace près de la porte d'un cimetière symbolisé par une croix et un cyprès. On voit aussi une femme étendue près une flaque de sang, abandonnée par un homme qui s'éloigne, emportant avec lui l'arme de son crime. Au premier plan, la femme assise et légèrement affaissée qui fixe le vide, les bras ballants sur la guitare, acquiert une dimension dramatique. Dès lors, la guitare, enveloppée d'un linge, couchée et inutilisée, porte en elle la tragédie de cette femme menacée et des personnages qui l'entourent : elle semble annoncer, elle aussi, une fin inéluctable et renvoie, comme ces derniers éléments à Thanatos.

Par ailleurs, on retrouve dans les tableaux de Julio Romero de Torres certaines des figures archétypales que la psychanalyste Karen Signell retrouve spécifiquement dans l'inconscient féminin : « J'ai été frappée – écrit-elle –, de voir à quel point les psychès et les rêves des femmes sont dominés par les archétypes de la Femme agressée et de l'Agresseur »⁹³⁷. Cet archétype est présent dans plusieurs tableaux que nous avons mentionnés, au second plan, comme dans *Malagueña*. Selon la psychanalyste jungienne, on retrouve dans les rêves féminins « la compagne archétypique agissant comme une sœur (une aide provenant de l'inconscient) »⁹³⁸. Ainsi, par exemple, la femme à la guitare qui se trouve derrière *Musidora* [Cat. 34] semble jouer ce rôle de femme aidante, de confidente, par sa proximité physique et l'orientation de son buste, comme une protection pour l'artiste allongée.

⁹³⁵ Jean-Loïc Le Quellec, *Jung et les archétypes. Un mythe contemporain*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013, p. 77.

⁹³⁶ L'alliance parfois incongrue entre les figures du premier plan et le décor à l'arrière-plan crée une atmosphère irréaliste qui conduit certains critiques à voir en Julio Romero de Torres un précurseur du Surréalisme. Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 49.

⁹³⁷ Karen A. Signell, *La Sagesse du cœur. Voyage dans l'inconscient féminin*, trad. Louise Drolet, Canada, Le Jour, 1992 [1990], p. 57.

⁹³⁸ *Idem*, p. 58.

Selon Karen Signell, des « figures archétypiques mâles » apparaissent aussi souvent « dans les rêves des femmes modernes »⁹³⁹, comme l'Amant, le Compagnon, le Frère. On retrouve un tel archétype dans *Carcelera* [Cat. 29]. Le titre du tableau renvoie lui aussi à une *copla* flamenca. La toile représente une jeune femme, le regard vide, dont le modèle est la Cordouane Conchita Castillo, qui porte sur les genoux un mouchoir blanc faisant référence à la peine qu'elle éprouve. Derrière elle, un homme est emprisonné. À travers la grille, on ne voit que le visage et les bras de cet homme, orientés vers la femme assise qui lui tourne le dos. Le dessin renvoie donc à la thématique supposée des paroles des *carceleras*. De plus, la jeune femme prend appui sur la caisse d'une guitare qu'elle tient verticalement sur ses genoux, de sorte que le manche occulte et remplace l'un des barreaux de la prison. Comme tout symbole, la guitare peut ici revêtir un sens ambigu, voire des sens contradictoires. Elle peut être perçue comme une source d'amour et de liberté, en tant que symbole de l'expression artistique. La guitare permettrait à la femme d'exprimer ses sentiments pour l'homme de ses pensées, situé au second plan, son « compagnon » ou son « amant ». Nous avons pu voir dans notre analyse de la littérature que la guitare peut être une figure métonymique du poème. Ici, elle serait, de nouveau, l'allégorie de la *copla* qu'est la *carcelera*, même si ce type de chant est normalement interprété *a capella*. Ce serait donc de façon purement symbolique que la guitare représenterait, encore une fois, la capacité de l'art flamenco à favoriser la libération des sentiments : la guitare symboliserait une issue possible à l'enfermement physique ou moral. On peut même voir la guitare comme le signe de la tendresse de la femme pour l'homme qui se trouve derrière elle, ou pour un enfant. On retrouverait alors l'archétype de la Mère, également présent dans le symbole ambivalent du sein. Cependant, *carcelera* signifie également « geôlière », ce qui suggère que le personnage féminin peut être la cause de l'enfermement de l'homme, ou même celle qui rend l'homme esclave de sa passion pour elle. La guitare serait alors l'instrument de séduction dont elle userait pour le charmer et l'envouter, une autre manière d'interpréter le fait que le manche de la guitare se substitue, ici, à un barreau de la prison.

On peut enfin mesurer l'ambiguïté de la symbolique que Julio Romero de Torres confère à la guitare sur le portrait de *Pastora Imperio* [Cat. 36], la *bailaora* déjà peinte par Julio Romero de Torres dans *La Consécration de la copla*. Pastora Rojas Monje est assise, le buste droit et ferme, soutenu par sa main droite. Sa mantille drapé élégamment son bras gauche et entoure la guitare que *Pastora Imperio* tient verticalement de façon altière, comme un sceptre, emblème royal. Tout, dans son attitude, semble renvoyer à la majesté que lui octroie sa réputation dans le monde flamenco, et qui est à l'origine de son surnom qui signifie « empire » ou « règne », comme le rappelle le titre du

⁹³⁹ *Ibidem*.

tableau. Ici, la guitare-sceptre symbolise cette souveraineté dans l'art flamenco, alors même que *Pastora Imperio* n'était pas guitariste mais danseuse. Néanmoins, le surnom de l'artiste et le titre du tableau conservent une référence aux humbles origines de cette grande figure du flamenco, à travers son prénom, Pastora, qui signifie « bergère »⁹⁴⁰. L'oxymore pourrait être significative : l'artiste est reine du flamenco, un art aux origines gitanes et populaires. De même, son sceptre prend la forme d'une guitare, un instrument en bois, de faible valeur financière. En « consacrant » de nouveau la *copla*, qu'incarne la guitare, Julio Romero de Torres met en lumière la multiplicité des symboles auxquels renvoie l'instrument de musique.

Les diverses lectures auxquelles se prêtent les tableaux du peintre cordouan expliquent sans doute les intenses débats dont il fait l'objet. Il est introduit dans une polémique qui surgit dans les premières années du XX^e siècle, opposant une « Espagne blanche » à une « Espagne noire ». Alors que Joaquín Sorolla est considéré comme un représentant de la première, caractérisée par le Luminisme, le Réalisme, une sensibilité festive et joyeuse, une tendance à employer les couleurs de façon exacerbée, Julio Romero de Torres incarne, en revanche, l'Espagne « noire », influencée par le Symbolisme, qui témoigne d'une sensibilité mystique et sombre. Cette seconde tendance est jugée par certains comme révélatrice d'un art espagnol malade, qui fait le portrait de personnages mélancoliques⁹⁴¹.

Ceci explique en partie la différence de notoriété des deux artistes à la même époque : alors que Sorolla bénéficie d'un rayonnement international et d'un grand succès populaire mais demeure peu soutenu par les intellectuels, Romero de Torres suscite des réactions contradictoires. D'un côté, il est rejeté par la plupart des jurys officiels : seule *La muse gitane* obtient la médaille d'or lors de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908⁹⁴². Parmi les cinq œuvres que l'artiste y envoie, c'est la seule à être primée et acquise par l'État⁹⁴³. De l'autre côté, il éveille un profond enthousiasme chez des écrivains comme Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936, Ramon Pérez de Ayala (1880-1962), ou encore Manuel Machado⁹⁴⁴. Il réalise d'ailleurs la couverture du recueil de

⁹⁴⁰ En réalité, le terme Pastora porte en lui-même cette dualité : la bergère est à la fois une figure populaire et, en même temps, elle domine et « règne » sur son troupeau.

⁹⁴¹ Les plus grands représentants de l'« Espagne noire » sont Ignacio Zuloaga et Darío de Regoyos. Pour beaucoup, l'« Espagne noire » provient d'une tradition goyesque. Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 28. Ce débat qui se tient en Espagne part des préoccupations des intellectuels de la « Génération de 98 » sur la question de l'identité nationale, sur laquelle nous revenons en cinquième partie.

⁹⁴² Catálogo oficial ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e industria artísticas – edición oficial, Madrid, Casa editorial Mateu, 1908, 104 p.

⁹⁴³ *La muse gitane* connaît ensuite un succès international avec, entre autres, sa présentation à Paris en 1919, dans le cadre d'une Exposition d'Art Espagnol. Francisco Calvo Serraller, *La hora de iluminar..., op. cit.*, p. 121 et 125.

⁹⁴⁴ L'écrivain Manuel Machado (Séville, 1874-Madrid, 1947) étudie à la Institución de Libre Enseñanza et, en 1899, s'installe à Paris avec son frère Antonio. Il fréquente les cercles des écrivains symbolistes français, qui influencent son œuvre. En 1900, il retourne en Espagne et s'installe à Madrid, où il travaille en tant que bibliothécaire. Il publie *Alma*, son premier livre, puis *Caprichos* (1905), *El mal poema* (1909) et *Cante hondo*, en 1912, deux ans après son mariage

cantares de ce dernier, intitulé *Cante hondo* et publié en 1912 [Cat. 28] : cette couverture représente un buste de femme tenant devant elle une guitare et rappelle que la guitare évoque de façon métonymique l'instrument de l'auteur de poèmes populaires. On peut y voir ici un signe de l'intérêt du poète sévillan pour le peintre cordouan, tous deux percevant la guitare comme un support d'imaginaire fécond pour leurs arts respectifs.

Ces réactions opposées envers Julio Romero de Torres sont manifestes lorsque *La Consécration de la copla* [Cat. 31] est rejetée lors de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, les conservateurs jugeant le tableau scandaleux⁹⁴⁵. Pour montrer leur désaccord avec ce jugement critique, des intellectuels prestigieux organisent un banquet en hommage à Julio Romero de Torres et lui offrent une médaille d'or pour lui montrer leur soutien⁹⁴⁶. L'œuvre est reproduite dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 mai 1919⁹⁴⁷, dans le cadre d'un article élogieux que Manuel Abril consacre au peintre cordouan⁹⁴⁸. En novembre de la même année, une exposition comportant vingt-et-un tableaux de Julio Romero de Torres est organisée à l'Hôtel Majestic de Bilbao. Elle s'avère être un franc succès : elle fait l'objet de louanges dans la presse, et un banquet est célébré au siège de la Société de Bilbao, permettant au peintre d'être reconnu par la société basque et de recevoir un grand nombre de commandes qu'il honorera durant plusieurs années après 1919⁹⁴⁹. Lors de cette exposition, par exemple, *Carcelera* bénéficie d'un tel succès que Romero de Torres en réalise une seconde version, qui est également présentée puis vendue lors d'une exposition à la Galerie Witcomb de Buenos Aires en 1922⁹⁵⁰. À ces dates, le peintre effectue des déplacements et répond à des commandes lucratives en Amérique latine, ce dont il se réjouit et s'ennorgueillit lorsqu'il est interrogé à son retour par le journaliste Claudio Astin, dans l'article du 9

avec Eulalia Cáceres. Cette œuvre le rend célèbre mais ne suffit pas à le démarquer par rapport à son frère, dont la notoriété, bien supérieure, finit par estomper la sienne. Il est par ailleurs auteur de pièces de théâtre, d'un roman et d'un essai sur la littérature. Rosa Navarro Durán, « Machado, Manuel », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 350.

⁹⁴⁵ Dans cette œuvre, le profane et le sacré sont réunis de façon presque blasphématoire : la « Vierge » en noir, à la poitrine en partie dévoilée offre à la *copla* une couronne de lauriers, signe du culte qui lui est rendu. Au premier plan, de part et d'autre, les personnages qui occupent la place des orants sont un ecclésiastique, qui regarde intensément la poitrine également découverte de la *copla*, et une moniale, qui n'est pas davantage absorbée par son livre de prière, mais qui regarde en revanche le spectateur d'un œil amusé.

⁹⁴⁶ Lily Litvak, Julio Romero de Torres, *op. cit.*, p. 26.

⁹⁴⁷ Manuel Abril, « Los maestros de la pintura contemporánea: Julio Romero de Torres », in *La Ilustración española y americana*, Madrid, 15 mai 1919, p. 10.

⁹⁴⁸ L'écrivain Manuel Abril (Madrid, 1884-1943) collabore à plusieurs publications de l'époque, telles que *Diario de Madrid*, *Revista de Occidente* et *La Gaceta Literaria*. Il est proche de Ramón Gómez de la Serna. Il écrit des romans, des pièces de théâtre comiques, deux recueils de poèmes et plusieurs livres sur l'art, dont *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso* (1935). *Ibidem*.

⁹⁴⁹ Fuensanta García de la Torre, *Julio Romero de Torres...*, *op. cit.*, p. 130.

⁹⁵⁰ Mercedes Valverde, « Euskalherria y Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres*, *op. cit.*, p. 161.

décembre 1922 que nous avons déjà évoqué⁹⁵¹. Son succès international à cette date se double en effet de celui qu'il suscite dans la presse espagnole, comme l'atteste également la reproduction de *Carcelera*, *Alegrías* et *Malagueña* dans l'article laudatif de l'andalousiste Dionisio Pérez⁹⁵², publié dans *ABC* le 27 août 1922⁹⁵³.

En définitive, les tableaux de Julio Romero de Torres peuvent donner lieu à plusieurs interprétations : une lecture sociale, qui montre que l'artiste cordouan peint des femmes de la société traditionnelle, en reflétant la pratique « genrée » du flamenco, ainsi que son évolution dans cette période. Il se sert du type de la femme andalouse et gitane, signe de la permanence du stéréotype au XX^e siècle mais le transforme en offrant une vision archétypique de la femme à la guitare, beauté fatale, dont il suggère la psychologie complexe, à travers de petites scènes qu'on peut comprendre comme ses pensées ou ses rêves⁹⁵⁴. Ces femmes avec guitare, inspiratrices de Julio Romero de Torres, apparaissent alors comme des muses, agissant paradoxalement dans le silence, puisqu'aucune ne joue de guitare. Cet instrument ne possède pas de symbolique universelle⁹⁵⁵ mais Julio Romero de Torres lui confère différents sens symboliques, sans jamais lui retirer sa connotation populaire et andalouse. Ces tableaux ouvrent donc plus largement sur une nouvelle mythologie, dans l'univers flamenco de Julio Romero de Torres.

⁹⁵¹ Claudio Astin, « En el estudio de Romero de Torres: la nueva conquista de América », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁵² Écrivain et journaliste originaire de Grazalema (Cadix), né en 1871 ou 1872 et mort à Madrid en 1934, Dionisio Pérez se consacre au journalisme dès l'âge de seize ans en écrivant dans *Diario de Cádiz* et *La Dinastía*. Il est arrêté plusieurs fois pour ses campagnes contre le caciquisme et la corruption. Il vit à Madrid à partir de 1891 et écrit sous différents pseudonymes comme *Mínimo Español* et *Post-Thebussen*. Il collabore à de nombreux journaux comme *Nuevo Mundo*, *La Esfera*, *Heraldo de Madrid*, *El País*, *Diario Universal*, *El Imparcial*, *ABC*, *El Sol*, ou encore *El Diario Español* de Buenos Aires. Antonio López de Zuazo Algar, « Pérez, Dionisio », in *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Editorial Fragua, 2008, p. 131. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Pérez, Dionisio », in *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, p. 188-189. Manuel Ossorio y Bernard, « Pérez (Dionisio) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 142. Antonio López de Zuazo Algar, « Español, Mínimo », in *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, p. 59.

⁹⁵³ Cet article est analysé au chapitre 14, où il est analysé en lien avec la question de l'identité nationale. Dionisio Pérez, « El alma andaluza de Romero de Torres », in *ABC*, Madrid, 27 août 1922, p. 5-6.

⁹⁵⁴ Parce qu'il juxtapose des scènes oniriques et des représentations de l'irrationnel, Julio Romero de Torres est aujourd'hui considéré comme un précurseur du Surréalisme. Museo Carmen Thyssen Málaga, *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁵⁵ Elle est absente de tous les dictionnaires et encyclopédies des symboles que nous avons consultés. Luc Benoist, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 [1975], 10^e édition, 127 p.. Michel Cazenave, Françoise Périgaut, Gisèle Marie [et al.], *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (éds.), *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, éd. Jupiter [éd. Robert Laffont], 1973 [1969], 371 p.. Marianne Oesterreicher-Mollwo (éd.), *Petit dictionnaire des symboles*, trad. Philippe Talon et Michèle Broze, Brepols [Verlag Herder], 1992 [1990], 330 p. Myriam Philibert (éd.), *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Monaco, éditions du Rocher, 2000, 445 p. The Archive for Research in Archetypal Symbolism, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, 807 p.

L'étude de tableaux de ces deux peintres révèle clairement leur attrait pour la guitare, un instrument dont ils savent jouer, qu'ils possèdent dans leur atelier et qui a sa place dans leur vie quotidienne⁹⁵⁶. Si l'on effectue une lecture sociale de leurs œuvres, on constate que la guitare est systématiquement associée au populaire, c'est-à-dire à des classes populaires et à la fonction d'accompagnement du chant ou de la danse. À l'opposé, elle n'est jamais représentée en tant qu'instrument savant soliste, et encore moins comme un instrument de musique classique. Un autre point commun dans la production des peintres est que la guitare est un des éléments de l'école régionaliste : tous deux l'ancrent dans une région espagnole, en particulier l'Andalousie. On constate un aspect autoréférentiel important, la guitare étant présentée comme une valeur nationale. En effet, pour Sorolla comme pour Romero de Torres, cette association de la guitare à l'Andalousie renforce une certaine vision de l'Espagne : à travers leurs œuvres, l'instrument apparaît comme emblématique de cette région du Sud, qui apparaît paradoxalement comme le cœur de l'Espagne, aux yeux des étrangers⁹⁵⁷. En outre, l'image qu'ils contribuent à donner d'une guitare andalouse est diffusée dans un espace géographique qui dépasse largement leur région d'origine. Tous deux résident à Madrid où ils possèdent un atelier. Ils envoient leurs œuvres à différentes expositions nationales et internationales et se déplacent à l'étranger pour vendre leurs œuvres, notamment en Amérique – rappelons les liens de Sorolla avec la Hispanic Society de New York et les ventes de Romero de Torres à Buenos Aires.

Leur réception de l'instrument diffère néanmoins comme le montrent les différences entre les représentations de l'instrument qu'ils offrent au public. Tous deux associent la guitare à l'Andalousie mais chez le peintre valencien, cette association est seulement ponctuelle : pour lui, la guitare est aussi emblématique de Valence ou de l'Aragon, comme on peut le voir dans d'autres œuvres. En revanche, pour le peintre cordouan, la guitare est systématiquement associée à sa région d'origine, qui est au centre de sa production. De plus, chacun apporte à sa manière des éléments d'innovation artistique, à travers un style personnel qui les oppose, y compris dans leur traitement esthétique de la guitare. Cette opposition transparaît à une échelle nationale dans les débats des

⁹⁵⁶ L'intérêt de Julio Romero de Torres pour la guitare est attesté par Claudio Astín : Julio Romero de Torres avoue être passionné de guitare et déclare qu'il aurait aimé être guitariste de flamenco professionnel. Pendant l'interview, joignant le geste à la parole, il va chercher la guitare pour en jouer. Claudio Astín, « En el estudio de Romero de Torres: la nueva conquista de América », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁵⁷ C'est en tout cas une interprétation que l'on peut donner de ces tableaux, publiés dans la presse. Il serait intéressant d'étudier, par ailleurs, les réactions du public qui voient directement ces tableaux, lors d'expositions. Nous essayons ici simplement d'éclairer la réception de la guitare par ces peintres, pour montrer en quoi elle peut ensuite influencer celle des lecteurs de la presse. Mais les sources que nous étudions ne nous permettent malheureusement pas de connaître les réactions précises de ces derniers.

intellectuels qui réfléchissent à la question de l'identité nationale et qui s'identifient plus ou moins à l'un ou à l'autre artiste⁹⁵⁸. Certes, tous deux partent d'un référentiel existant. Néanmoins, pour Sorolla, il s'agit de la guitare jouée par les classes populaires au quotidien, ou dans les fêtes traditionnelles de la capitale andalouse. Il la présente comme une pratique vivante, représentative de la vie animée d'une Espagne baignée de lumière. La guitare contribue à sa vision optimiste du réel, car elle est porteuse d'espoir dans une société en mouvement – le train se déplace, les jeunes femmes dansent. Sur ces tableaux, la présence de la guitare rassure, donnant la sensation d'une permanence des coutumes espagnole, que les Espagnols et les étrangers peuvent reconnaître comme un signe d'identité.

En revanche, pour Romero de Torres, seule compte la guitare flamenca, l'instrument d'un art moderne, qu'il stylise pour lui donner un aspect élégant et raffiné. Romero de Torres place la guitare au centre de la méditation de ses personnages. Le hiératisme des figures rapproche son œuvre de l'art byzantin et confère à la guitare un statut d'icône. La guitare évoque paradoxalement, et contrairement à Sorolla, l'immobilité et le silence, propices à pénétrer dans l'intériorité humaine. Les représentations de Julio Romero de Torres confèrent à l'instrument une dimension beaucoup plus dramatique, voire tragique. La vision qu'il donne de l'instrument et de l'Andalousie semble en tout point opposée à celle de Sorolla. Il ne représente d'ailleurs pas toute l'Andalousie mais se limite à Cordoue, sa ville natale. Pourtant, en créant une mythologie qui lui est propre, Julio Romero de Torres replace la guitare au sein de rituels flamencos dont il donne l'impression qu'ils sont intemporels : les personnages immobiles semblent comme suspendus dans le temps. Aussi le *cante jondo* apparaît-il à la fois comme une expression artistique moderne et comme un signe d'identité caractéristique de Cordoue.

Cette comparaison entre les deux peintres donne à penser que leurs deux visions antagoniques se complètent finalement pour ancrer la guitare plus fortement dans la géographie espagnole, aux yeux du public madrilène et andalou.

⁹⁵⁸ Ce débat, qui est plus patriotique qu'esthétique révèle par exemple des tandems : Valle-Inclán défend Julio Romero de Torres ; Blasco Ibáñez prend le parti de Sorolla ; Unamuno prétend quant à lui que l'artiste le plus national est Zuloaga. Marcus B. Burke, « Sorolla et l'Hispanic Society of America », *Sargent / Sorolla, op. cit.*, p. 58.

Les trois chapitres de cette deuxième partie, respectivement consacrés à la littérature en prose, la poésie et la peinture, nous ont permis d'analyser trois types de créations artistiques non musicales, qui prennent néanmoins la guitare pour motif, ou même pour thème central. Les hommes de lettres et les peintres se montrent particulièrement sensibles et réceptifs à l'instrument de musique en produisant des œuvres qui, à leur tour, influencent la réception des lecteurs et des spectateurs. Ces derniers associent l'instrument dans leur imaginaire aux représentations artistiques auxquelles ils ont accès, notamment par le biais de la presse, comme nous avons pu l'observer. Nous avons choisi ce médium, parce qu'il permet de dater précisément le moment de la réception mais il n'est pas la seule modalité de réception possible des œuvres d'art. En cela, cette partie, qui a pour finalité d'étudier la réception d'un objet culturel à une époque donnée, se révèle un maigre aperçu des représentations artistiques de l'instrument. Nous avons en effet omis les œuvres non évoquées dans la presse, dont celles des avant-gardes, qui font pourtant grand cas de la guitare à cette époque. De même, de nombreux autres documents accordent une place de choix à la guitare, comme les photographies – nous en avons déjà étudié quelques unes, reproduites dans la presse, en première partie –, mais aussi les publicités, à une époque où fleurissent les *carteles-cuadros* pour les fêtes annuelles de Séville⁹⁵⁹. La guitare est aussi évoquée dans quantité de romans et de pièces de théâtre. La liste pourrait s'allonger, mais nous souhaitons ici simplement insister sur la prégnance de la guitare dans des sources qui contribuent à forger une ou plutôt différentes images de l'instrument à Madrid et en Andalousie.

Le public ne perçoit donc pas seulement la guitare comme un instrument sonore, dont on peut jouer, d'autant que ces représentations artistiques ne mettent pas toujours l'accent sur sa dimension musicale. Dans ces œuvres, la guitare populaire, jouée par des classes populaires pour accompagner le chant ou la danse, est omniprésente. En revanche, la guitare classique, soliste, savante et raffinée, est totalement absente. Autrement dit, seule une facette de la guitare apparaît, celle qui est la plus populaire et donc la moins élaborée musicalement. Nous avons en effet démontré au chapitre 1 que la guitare populaire était d'abord une pratique sociale, festive, liée au divertissement, mais pas nécessairement un art. Souvent déconnectée de la pratique, comme par exemple dans toute la fin de la production de Julio Romero de Torres, elle revêt un caractère symbolique dans certains cas, poétique, dans d'autres. Autrement dit, elle ouvre sur un autre univers que sur la musique elle-même. Dans les poèmes, la guitare en vient à incarner la création littéraire, tant elle est

⁹⁵⁹ La guitare est régulièrement représentée sur des affiches de fêtes de printemps sévillanes comme, par exemple, celles de Salvador Clemente en 1897, de José García y Ramos en 1906, de Miguel Ángel del Pino Sardá en 1911, de Gonzalo Bilbao Martínez en 1913, ou encore de José Morell Macías en 1921.

indispensable au poète espagnol. Elle est le signe de la perpétuation d'une tradition orale, liée à l'improvisation.

Une autre constante est que dans l'ensemble de ces œuvres, la guitare est associée au territoire espagnol. L'œuvre fait souvent référence à une région précise, le plus souvent l'Andalousie, mais pas toujours. La guitare est aussi représentée dans des œuvres évoquant la Castille, l'Aragon, ou encore Valence. Elle est en tout cas ancrée sur le territoire espagnol⁹⁶⁰, et le plus souvent sur une portion localisée de celui-ci, qui correspond à une réalité concrète pour l'Espagnol de la fin du xix^e et du xx^e siècle, attaché à sa région d'origine. Lorsque le lieu n'est pas précisé, la guitare est soit associée au déplacement, au voyage – par exemple au train, moyen de transport contemporain – soit elle renvoie à la création, comme « lieu » d'expression de l'artiste. Ce rattachement permanent à la réalité locale, au monde contemporain ou à l'art lui-même suggère un profond attachement de ces artistes à l'instrument. De fait, la dimension affective est très importante dans ces représentations, la guitare étant propice à exprimer les sentiments du personnage qui en joue ou qui le porte. Ces œuvres ont d'ailleurs pour finalité de suggérer et d'éveiller des émotions, souvent liées à un sentiment patriotique⁹⁶¹.

En effet, si l'on réfléchit aussi aux époques auxquelles il est fait allusion, on constate qu'il s'agit de moments spécifiques dans l'histoire de l'Espagne, comme la période musulmane ou, plus récemment, la guerre de Cuba. Du point de vue chronologique, dans les années 1910-1920, c'est-à-dire, plus on se rapproche du Premier Concours de *Cante Jondo*, plus l'on constate que cette guitare populaire prend les traits d'un instrument flamenco, surtout dans la littérature en prose et dans la peinture de Julio Romero de Torres. Cette guitare demeure populaire mais elle renvoie à un genre artistique précis, non dénué de connotations sociales et morales, ce qui influence nécessairement la réception des lecteurs et des spectateurs, comme nous le verrons. À ce sujet, certains contes font référence à la guitare flamenca pour suggérer l'encanaillement des hautes classes sociales, une atmosphère débridée et des fêtes effrénées. Les tableaux de Julio Romero de Torres suggèrent en revanche que la guitare flamenca est raffinée, à travers la stylisation du dessin, mais aussi parce qu'il l'associe presque systématiquement à une figure féminine. Représentée entre les mains d'une femme ou aux côtés des femmes, comme on a également pu le voir chez Sorolla, la guitare est aussi associée à une figure féminine dans la plupart des textes en prose ou dans les poèmes. Le narrateur ou le moi poétique, qui prend généralement la voix d'un locuteur masculin, fait de la guitare sa compagne, son amante, sa bien-aimée, celle qui éveille en lui des émotions et des sentiments profonds. Le roman historique de Manuel Fernández y González est le seul à évoquer la guitare

⁹⁶⁰ Nous incluons Cuba pendant la guerre d'indépendance.

⁹⁶¹ Nous l'avons vu dans le cas des poèmes sur Cuba et nous développerons cet aspect aux chapitres 12 et 14.

jouée par une femme mais précisément, l'instrument sert à Isabel de Córdoba y de Valor à exprimer sa passion pour Yaye.

Au demeurant, il serait faux de conclure que les représentations artistiques sont déconnectées des pratiques. Néanmoins, elles ne se contentent ni de les refléter, ni d'en suggérer les nuances et les transformations. D'un côté, les artistes sélectionnent et simplifient les pratiques musicales qu'ils veulent représenter, les réduisant à un accompagnement du chant ou de la danse, éventuellement dans le flamenco. De l'autre, ils recréent un support d'imaginaire, poétique et symbolique, qui cristallise une certaine vision de l'Espagne et de son histoire, et qui ouvre à la fois sur l'univers personnel de l'artiste et sur des représentations mentales collectives, liées la langue et au territoire espagnol. C'est pourquoi, ces œuvres, si nombreuses et si diffusées, peuvent paradoxalement générer et renforcer une certaine connaissance et, osons le terme, des préjugés sur l'instrument, la dimension musicale n'étant pas nécessairement la plus accessible au public, comme nous allons le voir dans les troisième et quatrième parties.

TROISIÈME PARTIE : LA GUITARE APPLAUDIE

El amor por la guitarra es uno de los fenómenos más sorprendentes de la vida musical contemporánea⁹⁶².

⁹⁶² Andrés Segovia.

Dans la première partie, qui a permis de montrer l'importance des pratiques, nous avons tout d'abord mis en lumière l'omniprésence et la permanence de la guitare populaire à Madrid et en Andalousie. Puis nous avons présenté l'émergence de la guitare flamenca, comme forme paradoxalement de plus en plus « savante » et élaborée de la pratique populaire gitano-andalouse. Enfin, nous avons décrit le renouvellement de la pratique de la guitare « classique », également influencée par la musique populaire, qui devient un instrument de plus en plus virtuose. Ces modes de jeu se complexifient et entraînent une professionnalisation des interprètes qui, pour certains, connaissent un rayonnement international. Dans la deuxième partie, l'étude de représentations de la guitare dans la presse, à travers les exemples de tableaux et d'œuvres littéraires en vers ou en prose a permis de voir les points communs et les différences avec ces pratiques. L'imaginaire collectif est donc fortement imprégné par cette omniprésence de la guitare, qui n'affecte certes pas uniquement ceux qui écrivent dans la presse ou qui la lisent, même si notre analyse se centre préférentiellement sur ces figures, car leur réception est plus facile à identifier.

Dès lors, la question que nous nous posons dans cette troisième partie relève du paradoxe : la guitare qui, sous ses formes classique et flamenca, gagne en complexité, devenant plus « savante », gagne-t-elle en même temps en popularité auprès du public ? Quels enjeux véhicule la diffusion de ces pratiques et de ces représentations dans la construction de l'imaginaire collectif ?

Au premier abord, le succès semble massif et unanime, dans la mesure où les articles qui prennent le soin de s'intéresser aux manifestations culturelles dans lesquelles la guitare intervient expriment un assentiment collectif et enthousiaste de la part du public. Cette approbation générale est exprimée par des précisions quantitatives – le grand nombre d'auditeurs est alors souligné – ou par des remarques d'ordre qualitatif : le public est alors décrit comme élégant, raffiné ou distingué. Les hommes de lettres qui se font l'écho du succès obtenu par la guitare jouent alternativement sur ces deux registres. À Madrid et en Andalousie, la réception positive de la guitare apparaît dans d'élogieux articles de presse. Le succès peut se mesurer aux lieux où se produit la guitare, la dimension des salles augmentant au cours des décennies. Comme les guitares classique et flamenca, la guitare populaire est progressivement sollicitée dans des salles de théâtre, où elle accompagne des « variétés », tout en conservant son répertoire habituel. C'est le signe d'un commun succès commercial, même si les théâtres ne sont pas les seuls lieux où les trois types de répertoire sont joués.

Cependant, les guitares populaire, classique et flamenca ne sont pas toujours entendues par le même type de public : les guitaristes jouent dans des contextes différents, de sorte que la réception diffère également. C'est pourquoi, nous analysons séparément l'accueil positif réservé respectivement aux guitares populaire, classique et flamenca, dans les chapitres 6, 7 et 8.

Chapitre 6 : Popularité de la guitare populaire

Au premier abord, la guitare populaire semble favorablement accueillie à la fois à Madrid et en Andalousie. L'étude de plusieurs cas dans ces deux régions mettra en valeur la variété des contextes de jeux et des publics et nous verrons que les motifs de ce succès présentent des similitudes.

Toutefois, une lecture détaillée des articles permet rapidement de relativiser la portée de ces expressions louangeuses. En premier lieu, la guitare populaire est certes acclamée, mais elle n'est généralement pas au centre des manifestations. Soit elle est jouée pendant une partie de concert ou de spectacle ; soit son intervention est prévue dans le cadre d'un événement de plus grande ampleur, qui n'est pas nécessairement lié à la musique. En particulier, la guitare intervient fréquemment dans des concerts à finalité caritative : la guitare est alors applaudie mais pas exclusivement pour ses qualités musicales. En second lieu, ce succès apparaît rapidement comme le reflet de celui que la guitare reçoit en dehors de l'Espagne : même dans la péninsule ibérique, il doit être attribué en grande partie aux étrangers, ce qui permet également de nuancer l'attrait des Madrilènes et des Andalous pour l'instrument.

1. Un succès non exclusif

Le succès de la guitare populaire s'exprime avant tout dans les rues, à Madrid comme en Andalousie, à l'occasion de kermesses et de veillées populaires décrites dans la première partie de ce travail. Le public est très large car ces festivités sont ouvertes à tous. Le succès se mesure donc au grand nombre des spectateurs, qui ne viennent pas seulement pour la guitare, même si celle-ci fait partie des ingrédients indispensables de ces rassemblements. La réussite de ces fêtes traditionnelles est manifeste tout au long de la période, comme l'atteste leur répétition d'année en année. Un exemple probant est celui de la fête de l'Assomption de la Vierge Marie, poétiquement nommée la « Verbena de la Paloma ». Célébrée chaque année le 15 août, au cœur de l'été, elle se

tient à un moment propice aux fêtes en extérieur, à la tombée de la nuit, dans les rues madrilènes ou andalouses. La kermesse qui a lieu à Madrid en 1897 est rapportée le lendemain de l'Assomption, le 16 août, par un contributeur anonyme, dans *La Correspondencia de España*. Celui-ci débute et conclut son article par des commentaires sur ceux qui assistent à ces réjouissances, signe que le public est essentiel dans ces circonstances :

Toute personne fière d'être madrilène, et dont le cœur bat avec celui du peuple de Madrid, ne peut s'empêcher de faire un petit tour dans la rue de Calatraya et sur les voies adjacentes, et de célébrer dans le tapage et le raffut la fête de la Vierge de la Paloma, un patronage envers lequel ceux qui descendent des Madrilènes désinvoltes et hâbleurs ressentent la plus grande dévotion.

C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir bondées toutes les rues où la kermesse est célébrée, ni de passer la nuit dans la joie typique et caractéristique de notre peuple, parmi une profusion de grâces et de jolis visages.

Rare était la rue où l'on n'entendait pas des accords de musique plus ou moins harmonieux, mais toujours utiles pour *marquer le temps* des habaneras et polkas, et aucun ne fut omis par les jeunes gens du quartier. Et aux portes de certains établissements les ensembles de flamencos étaient nombreux : les guitares grattées émettaient des *malagueñas*, au milieu des applaudissements frénétiques, et le palais était rincé, entre deux *coplas*, par l'appétissante limonade.

La fête a continué jusqu'au petit jour, sans que personne n'ait éprouvé de lassitude ou de fatigue et, tout au long des trois jours de la fête, l'animation ne retombera certainement pas un seul instant⁹⁶³.

Dès le début de cet article, que nous avons en partie étudié et cité au chapitre 2, l'accent est mis sur les participants à la fête, définis comme profondément madrilènes de cœur et d'esprit : la première phrase insiste en effet sur leur attachement affectif à la capitale et sur le fait qu'ils sont conscients de cette préférence. Par ces mots, l'auteur convie immédiatement le lecteur à un impératif pratique ou presque moral : il faut aller à la kermesse. Cette phrase exprime le point de vue de l'auteur de ces lignes, dont la fierté et la conviction transparaissent dès le départ. En outre, il exprime une invitation qui témoigne de l'ouverture de cette manifestation populaire à tous ceux qui sont sentimentalement proches des Madrilènes – potentiellement des étrangers, même s'ils ne sont

⁹⁶³ « Todo el que de madrileño se precie y con el pueblo de Madrid sienta, no puede menos de darse una vueltecita por la calle de Calatraya y adyacentes, y celebrar con bulla y jaleo la verbena de la Virgen de la Paloma, advocación hacia la cual mayor devoción sienten cuantos de manolas y chisperos descenden. // Por eso no es de extrañar viéranse concurridísimas todas las calles donde la verbena se celebraba, y entre derroches de gracia y abundancia de caras bonitas, pasárase la noche con esa alegría propia y característica de nuestro pueblo. // Rara era la calle donde no se oían acordes musicales más o menos armoniosos, pero todos ellos aprovechables para *marcarse* habaneras y polkas, y ninguno desperdiciado por los muchachos del barrio, y en las puertas de algunos establecimientos abundaban los coros de gente flamenca, que el rasgueo de la guitarra se salía por malagueñas, en medio de frenéticos aplausos, remojando el paladar entre copla y copla con la apetitosa limonada. // Hasta bien entrada la madrugada ha continuado la fiesta, sin que en nadie se haya notado cansancio ni fatiga, y seguramente en los tres días que la verbena dura, la animación no decaerá un solo momento. », [Anonyme], « La verbena de la Paloma », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

pas mentionnés lors de cette fête locale. Le premier récepteur est donc le journaliste, qui fait lui-même preuve d'enthousiasme pour cette fête.

En revanche, il reconnaît lui-même que la qualité musicale n'est pas toujours au rendez-vous puisqu'il critique la justesse des accords de guitare « plus ou moins harmonieux » (« *más o menos armoniosos* ») et ramène l'intervention guitaristique à sa fonction rythmique pour accompagner les danses. Ce jugement mitigé doit être relié au répertoire « hybride », ainsi que nous l'avons expliqué au chapitre 2 : aux « habaneras et polkas », qui sont des danses populaires, se mêlent de plus en plus des chants flamencos comme les « *malagueñas* » citées ci-dessus. Ces précisions confirment que la guitare n'est pas le seul attrait de la fête : celle-ci ne fait qu'accompagner les danses et les chants (« *coplas* »). En outre, d'autres plaisirs semblent au moins aussi importants, comme celui de la boisson, évoquée par le biais des références à la limonade et aux tavernes (« *la apetitosa limonada* » et « *algunos establecimientos* »). La guitare n'est citée que ponctuellement, dans le troisième des quatre paragraphes qui forment cet article, ce qui révèle qu'elle n'est pas le centre de l'attention du rédacteur et qu'elle participe surtout d'une ambiance, d'une atmosphère.

Néanmoins, la légère critique émise sur le plan musical s'avère finalement infime par rapport aux multiples manifestations de l'enthousiasme du public que décrit le rédacteur. L'on peut même affirmer que les réactions de la foule priment dans ce texte sur la qualité des activités prévues. Cet accueil positif est d'abord souligné dans le texte à travers la présentation d'un public très nombreux comme le montre le superlatif hyperbolique « *concurridísimas* », d'autant plus imprécis qu'il qualifie les rues encombrées, dans une expression que l'auteur introduit par une formule d'insistance marquant son parti pris : « *no es de extrañar viéranse concurridísimas todas las calles* ». L'obligation impersonnelle négative construite à partir de la formule « *no es de + infinitif* » oriente le lecteur vers ce qui doit apparaître à ses yeux comme une évidence : il est logique que cette fête traditionnelle populaire ait du succès, car elle offre de nombreux divertissements. La multitude de spectateurs s'explique notamment par la présence des musiciens, et en particulier des guitaristes, dont la présence est décrite symétriquement au début du troisième paragraphe : « *Rara era la calle donde no se oían acordes musicales.* » De nouveau le journaliste cherche à convaincre le lecteur en employant une formule doublement négative – à travers l'adjectif indiquant la rareté « *rara* » et l'adverbe négatif « *no* » –, dont l'effet est d'insister, inversement, sur le grand nombre de musiciens. En outre, l'appartenance socio-économique du public n'est pas précisée, ce qui ajoute à l'impression de foisonnement de cette fête où les jeunes gens du quartier montrent leur dynamisme en dansant.

D'autre part, l'enthousiasme de ce public nombreux et diversifié s'exprime par une agitation extrême, comme le montrent le vacarme produit et les « frénétiques applaudissements »

(« *frenéticos aplausos* ») qui y contribuent. Cette euphorie vient renforcer l'idée que les guitares ne sont pas vénérées pour le raffinement de leurs qualités artistiques puisque le chahut et les applaudissements ne peuvent que couvrir leurs accords.

Le succès de la fête de l'Assomption est enfin mis en valeur par l'allusion à la mise à profit de chaque instant pendant trois journées, les chants et les danses se poursuivant toute la nuit, selon l'auteur. Le succès persistant des fêtes locales à la fin du XIX^e siècle est un fait avéré, y compris alors que les villes se modernisent de façon intense et déséquilibrée, comme dans le cas de Madrid, ainsi que le montre Raymond Carr : la croissance démographique et l'exode rural engendrent la restructuration des villes qui accueillent de nouveaux faubourgs et de larges rues. Ainsi, c'est à la fin du XIX^e siècle que Madrid, dont les plans de développement avaient été dessinés avant 1868, commence à se garnir de quartiers uniformes séparés par des rues à double sens. Le centre-ville est traversé par de larges avenues, comme la *Gran Vía*, qui donnent au cœur de la capitale l'allure d'une ville moderne⁹⁶⁴. Néanmoins, en parallèle, les inégalités de la croissance économique maintiennent de grands contrastes, de sorte que le développement des nouveaux loisirs va de pair avec la persistance des traditions populaires : « L'Espagne des petites villes et de la fête locale continuait à prévaloir sur l'Espagne citadine des spectacles sportifs modernes des masses. »⁹⁶⁵ Ainsi peut-on expliquer qu'à la toute fin du XIX^e siècle, des fêtes populaires comme la kermesse de l'Assomption obtiennent, à Madrid, tant de retentissement. Ce succès éclaire à son tour celui, apparemment incontesté, de la guitare populaire ou du moins de son intervention rythmée, indispensable à l'animation des chants et des danses.

Pour les mêmes raisons, en Andalousie, le Carnaval demeure une fête qui rassemble des foules. La guitare fait alors encore partie des attractions majeures, même lorsque les autres animations perdent de leur intérêt comme le montre un entrefilet relevé par José Luis Ortiz Nuevo dans son ouvrage consacré à la presse sévillane avant 1900 : « Le brillant orchestre de *bandurrias* et de guitares appelé "La Giralda" a été lors de ce Carnaval le seul élément remarquable qui ait paru à Séville »⁹⁶⁶. La concision de cette remarque, parue dans le périodique de tendance républicaine *La Libertad* le 27 février 1884, n'empêche pas le rédacteur anonyme d'exprimer son opinion avec clarté⁹⁶⁷ : si le Carnaval ne semble pas digne de louanges spécifiques, les guitares et les *bandurrias*,

⁹⁶⁴ Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 396-398.

⁹⁶⁵ « La España de las pequeñas ciudades y de la fiesta local persistía por encima de la España de la ciudad y de los modernos espectáculos deportivos de masas. », *Ibidem*, p. 409.

⁹⁶⁶ « La brillante orquesta de bandurrias y guitarras titulada "La Giralda", ha sido este Carnaval lo único notable que ha salido en Sevilla. », [Anonyme], *La Libertad*, 27 février 1884, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁶⁷ *La Libertad* est un périodique sévillan proche de la tendance républicaine qui est dirigé par Abel Infanzón en 1883 et 1884 et qui paraît trois fois par semaine. Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, *op. cit.*, p. 200.

elles, apparaissent comme un élément notoire, et même le seul. L'admiration du public n'est pas rapportée mais celle du locuteur, en revanche, est donnée à comprendre par l'épithète qui qualifie la formation orchestrale de « brillante » (« *la brillante orquesta* »). Les guitares populaires semblent donc appréciées dans des journaux de diverses tendances, à Madrid comme en Andalousie, lorsqu'elles sont ainsi mentionnées dans le cadre de fêtes populaires.

Profondément hybride, la guitare populaire connaît par ailleurs un succès sans précédent au tournant du siècle, dans le cadre d'un nouveau type de spectacle, dont nous allons ci-dessous présenter les spécificités : le music-hall. Dans la presse, l'arrivée à Madrid du quatuor valencien « El Turia » est très remarquée. Ce quatuor, qui fait partie des numéros présentés au Casino Music-Hall, est présenté dans *La Correspondencia de España* le 15 janvier 1899 :

Ce remarquable quatuor est actuellement l'un des numéros les plus sensationnels du Casino Music-Hall. Composé de vrais artistes qui, avec la *bandurria*, la cithare et la guitare, réalisent les interprétations les plus habiles que nous ayons entendues jusqu'à aujourd'hui, il reçoit chaque soir les ovations enthousiastes du nombreux public qui se rend au Teatro Moderno et qui oblige ces intelligents artistes valenciens à rejouer au milieu d'applaudissements enthousiastes les numéros qu'ils interprètent si merveilleusement. Étant donné le succès croissant du quatuor El Turia, l'entreprise du Music-Hall l'a engagé pour vingt spectacles supplémentaires et dans des conditions encore plus avantageuses que les précédentes⁹⁶⁸.

Dans cet exemple, la guitare intervient au sein d'une petite formation de chambre : elle a un rôle prépondérant puisque les artistes qui dialoguent ne sont que quatre, à la différence des autres situations analysées, où soit les guitares accompagnaient des chants et des danses populaires, soit elles formaient un orchestre avec des *bandurrias*⁹⁶⁹. Ce quatuor est certes le sujet principal et unique de l'article qui porte son nom, « El Turia », mais il faut d'emblée rappeler qu'il constitue seulement l'un des numéros du spectacle du Casino Music-Hall. Comme l'explique Serge Salaün, les music-halls sont des lieux où, dans la première décennie du XX^e siècle, se développe le nouveau genre des variétés sur le modèle français, qui apparaît pour la première fois en Espagne en 1893. La

⁹⁶⁸ « Este notable cuarteto está siendo uno de los números más sensacionales del Casino Music-Hall. Compuesto de verdaderos artistas, que en la bandurria, la cítara y la guitarra llegan á primores de ejecución que hasta hoy no habíamos escuchado, recibe cada noche entusiastas ovaciones del numeroso público que concurre al teatro Moderno y obliga á estos inteligentes artistas valencianos á repetir entre entusiastas aplausos los números que tan maravillosamente interpretan. // En vista del éxito creciente del cuarteto El Turia, la empresa del Music-Hall le ha contratado por 20 funciones más y en condiciones todavía más ventajosas que las que anteriormente tenía. », [Anonyme], « El Turia », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 janvier 1899, p. 2.

⁹⁶⁹ Puisque les autres instruments cités sont au nombre de deux seulement, la cithare et la *bandurria*, l'un des instruments est nécessairement doublé dans ce quatuor.

chanson de variétés remporte du succès dans toute l'Espagne, en raison de « l'évolution des modes de vie et de la sociabilité dans les grandes villes, surtout en ce qui concerne les classes populaires »⁹⁷⁰. Le processus d'urbanisation intense et déséquilibré déjà évoqué donne naissance à une nouvelle classe de citadins :

Souvent des hommes seuls, [qui] vivent dans des logements insalubres, les grands projets de modernisation profitant essentiellement aux classes bourgeoises. Dès lors, la sociabilité familiale est limitée ou inexistante, le temps passé chez soi est réduit au temps de récupération nocturne et, par opposition, la sociabilité se développe à l'extérieur, notamment dans les cafés, tavernes, débits de boissons et music-halls qui proposent la culture du quotidien « moderne »⁹⁷¹.

Ce contexte permet d'expliquer les changements subis par le Teatro Moderno dont il est question dans l'article « El Turia » : celui-ci correspond à l'ancien Teatro Alhambra, qui se consacrait au *género chico*, aux *sainetes*, c'est-à-dire à la « formule commerciale du théâtre par heure, propre aux théâtres de dernière catégorie », comme le précise Jeanne Moisand⁹⁷². La mise en scène de ces genres courts et comiques permettait d'offrir des spectacles à prix économique. Toutefois, ce Teatro Alhambra fut réformé, prenant le nom de « Teatro Moderno », pour être dédié au music-hall⁹⁷³. Cette transformation suppose une nouvelle diminution du prix des billets par rapport aux théâtres traditionnels et implique :

Un type de fréquentation encore moins solennel, moins ritualisé. Peu ou pas de décors, pas de répétitions, peu de frais de maintenance des troupes et des chanteuses, le spectacle de cabaret ou de music-hall, à ses débuts, ne coûte pas cher à monter, ce qui permet une politique de prix réduits, même dans les lieux les plus modernes⁹⁷⁴.

En effet, les compagnies de music-halls sont mixtes, incluant des « chanteuses, des danseuses, des prestidigitateurs, des illusionnistes, des chiens savants, *etc.*, un spectacle qui tient à la fois du tour de chant et du cirque, d'où le nom de « Variétés »⁹⁷⁵. Parmi tous ces artistes, les chanteuses, et dans une moindre mesure les danseuses, ne tardent pas à devenir l'attraction principale. Ceci

⁹⁷⁰ Serge Salaün, « *El género ínfimo: mini-culture et culture des masses* », in Jean-Louis Guereña, Alejandro Tiana Ferrer (éds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Coloquio hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, 15-17 junio de 1987, Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 1989, p. 347.

⁹⁷¹ *Ibidem*.

⁹⁷² Jeanne Moisand, *Scènes capitales : Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, p. 63.

⁹⁷³ Jeanne Moisand, *Scènes capitales...*, *op. cit.*, Planches, p. II.

⁹⁷⁴ Serge Salaün, « *El género ínfimo: mini-culture et culture des masses* », *Clases populares...*, *op. cit.*, p. 346.

⁹⁷⁵ *Ibidem*, p. 343-344.

explique, dans le cas du quatuor « El Turia », que celui-ci ne constitue qu'une partie restreinte du spectacle. De fait, sur la même page du journal, un autre article intitulé « Music-Hall » précise que le spectacle donné la veille inclut de la danse, du théâtre et une collection d'ombres chinoises. Dans ce descriptif, le quatuor « El Turia » est également évoqué mais on comprend clairement qu'il n'intervient que comme intermède, ce qui permet de relativiser son succès, pourtant décrit comme sensationnel, dans les deux articles.

Dans le premier, intitulé « Music-Hall », il est ainsi décrit : « Le succès obtenu dépassa les espérances qui avaient pu être conçues. Une multitude brillante et distinguée envahit la salle dès les premières heures du petit matin »⁹⁷⁶. La réussite commerciale est donc manifeste avant même le début du spectacle et se mesure, selon l'auteur de cet article, au nombre mais aussi à la qualité du public. Néanmoins, il ne semble pas inapproprié de voir dans ce jugement un parti pris publicitaire, d'autant que l'article inclut par ailleurs de nombreux adjectifs hyperboliques. Serge Salaün explique le succès du music-hall par « une migration des publics populaires [du *género chico* vers la chanson] et, ensuite, par un élargissement considérable des consommateurs de chanson »⁹⁷⁷. Selon cette analyse, la chanson serait donc le motif essentiel de cet accueil positif de la part des récepteurs.

Toutefois, dans le second texte – le premier que nous avons mentionné –, qui porte spécifiquement sur le quatuor « El Turia », son triomphe est présenté comme récurrent, car tous les soirs le public afflue en grand nombre et gratifie les musiciens d'« ovations enthousiastes » (« entusiastas ovaciones »). De surcroît, l'annonce du renouvellement du contrat prévu pour vingt séances, avec une meilleure rémunération des artistes, est un signe concret du succès commercial de ce quatuor venu de Valence, auprès du public de Madrid.

En somme, dans tous ces exemples, la guitare populaire, qui s'adapte à un répertoire hybride et à différentes circonstances de jeu, est grandement appréciée à Madrid et en Andalousie mais souvent comme une animation parmi différents instruments, d'autres arts – notamment le chant et la danse – , voire des numéros diversifiés, au sein de festivités ou de spectacles variés.

De même, si la guitare plaît autant dans la capitale, c'est souvent parce qu'elle est utilisée pour des concerts à but caritatif. Il est parfois difficile de démêler les raisons du succès lorsque l'événement, organisé afin de récolter des fonds, a une finalité autre que musicale. La question se

⁹⁷⁶ « El éxito obtenido superó á las esperanzas que pudieron concebirse acerca del resultado. Una multitud brillante y distinguida invadió la sala desde las primeras horas de la madrugada. », [Anonyme], « Music-Hall », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 janvier 1899, p. 2.

⁹⁷⁷ Serge Salaün, « *El género ínfimo: mini-culture et culture des masses* », *Clases populares...*, op. cit., p. 346.

pose alors de savoir si c'est la guitare, l'objectif de la manifestation ou l'association des deux qui suscite l'enthousiasme du public. Par exemple, en 1896, au Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, un concert est organisé au profit d'un jeune homme nommé Manuel Pareja, réquisitionné pour aller combattre à Cuba⁹⁷⁸. Le contingent qui est appelé sous les drapeaux est fixé par tirage au sort (les *quintas*) mais il est possible de se faire exempter de trois manières : soit en s'acquittant d'une somme forfaitaire, soit en payant un remplaçant, soit en se faisant réformer pour raisons de santé⁹⁷⁹. L'objectif du concert est donc de recueillir une somme suffisante pour que Manuel Pareja puisse rester en Espagne. Par conséquent, le public qui se rend à un tel concert n'y va pas uniquement pour satisfaire ses goûts esthétiques mais essentiellement, sans doute, pour manifester sa solidarité envers le jeune homme. Il est même possible de considérer les enjeux politiques et sociaux d'un tel concert : les organisateurs et le public exprimeraient par leur présence une position antimilitariste contre un système injuste qui fait payer le prix du sang aux couches sociales les plus défavorisées. Leur posture est à la fois solidaire et individuelle, puisqu'elle ne concerne qu'une personne. Le fait que les spectateurs soient venus pour des raisons multiples – et non seulement pour l'intérêt musical de l'événement – est ici perceptible car le concert prévu semble dans un premier temps annulé, l'artiste étant indisposée. Cette annonce provoque l'impatience du public mais pas son départ. Une sœur de Manuel Pareja se propose alors de remplacer l'artiste absente, en dansant et en jouant de la guitare :

Alors, une sœur de M. Pareja se propoza d'aller dans le « trou de souffleur » pour expliquer au public ce qui se passait. Et elle le fit avec tant de justesse, avec une éloquence si simple et un ton si émouvant, que les spectateurs la saluèrent d'un applaudissement nourri et unanime lorsque la courageuse jeune femme, après avoir expliqué l'absence de Mademoiselle Pretel, et confiante dans la bienveillance du public, offrit de danser des *sevillanas* et de jouer quelques airs nationaux à la guitare.

Pas un seul spectateur ne se leva de son siège et, grâce à cette très belle marque d'affection fraternelle, le bénéficiaire pourra rester sereinement à Madrid aux côtés de sa famille⁹⁸⁰.

Ce texte donne à voir la bienveillance du public, certainement nombreux puisqu'il est réuni dans l'un des plus spacieux théâtres madrilènes de l'époque : le Príncipe Alfonso compte plus de deux

⁹⁷⁸ [Anonyme], « Hermoso rasgo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 octobre 1896, p. 1.

⁹⁷⁹ Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 619.

⁹⁸⁰ « Entonces una hermana del Sr. Pareja se brindó á salir á la concha para explicar al público lo que ocurría, y lo hizo con tanta discreción, con tan sencilla elocuencia y tan conmovedor acento, que los espectadores rompieron en un aplauso cerrado cuando la animosa joven, después de explicar la ausencia de la señorita Pretel, ofreció, fiada en la benevolencia del público, bailar unas sevillanas y tocar algunos aires nacionales en la guitarra. // Ni un solo espectador se movió de su localidad, y merced á este hermosísimo rasgo de cariño fraternal, el beneficiado podrá seguir tranquilo en Madrid y al lado de su familia. » [Anonyme], « Hermoso rasgo », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

mille places, comme le rappelle Jeanne Moisand⁹⁸¹. Après avoir été édifié en théâtre-cirque par le banquier Simon de las Rivas en 1863, le Príncipe Alfonso est reconstruit en théâtre en 1870. Il attire alors le public le plus élégant de Madrid. En particulier, en 1884-1885, lorsque des abonnés du Teatro Real font sécession, ils se replient au Príncipe Alfonso, « qui fait figure de concurrent direct du premier théâtre de la capitale »⁹⁸². Le Príncipe Alfonso est donc un théâtre à la fois vaste et prestigieux. Toutefois, pour pouvoir réaliser des bénéfices après les investissements effectués pour sa construction, malgré la concurrence des nombreuses salles construites à la même période, les entrepreneurs sacrifient le prestige de l'entreprise : en 1888, ils font eux aussi le choix du « théâtre par heure », celui des salles de catégorie inférieure, afin de faire baisser le prix des billets. Dès lors, si la « société mondaine » continue de se rendre au Príncipe Alfonso, celui-ci s'ouvre simultanément à un « public socialement élargi »⁹⁸³. D'après ces données, et même si l'article ne le précise pas, les spectateurs qui, finalement, applaudissent des danses et des chants andalous avec guitare, sont censés être nombreux et appartenir à différentes classes sociales.

Ce public varié manifeste son approbation en applaudissant la jeune femme qui propose ses talents de danseuse, de chanteuse et de guitariste. Cet accueil témoigne d'abord de la motivation des membres de l'assistance, disposés à contribuer quoi qu'il arrive à l'exemption de Manuel Pareja. En outre, cette chaleureuse bienveillance révèle les préjugés favorables qui habitent les spectateurs madrilènes : l'idée d'assister à un spectacle andalou composé de « *sevillanas* » et d'« airs nationaux » accompagnés à la guitare les séduit, même si la jeune artiste n'est pas connue⁹⁸⁴. Le répertoire proposé peut donc être qualifié de populaire, en raison de son style, de son origine régionale et des ovations massives qu'il suscite. La conclusion de l'article montre l'unanimité des spectateurs pour encourager cet acte musical impromptu et la réussite financière du spectacle, qui offre de belles perspectives au jeune Manuel Pareja. Certes, d'un point de vue politique, un tel concert ne remet pas en question le système injuste des *quintas*. Ceci incite à penser que le public se caractérise par un certain « conservatisme » idéologique, même si le théâtre est censé accueillir un public appartenant à diverses classes sociales, les spectateurs les moins riches étant les plus concernés par la réquisition en temps de guerre. Quant au succès de la guitare elle-même, il semble difficile de le dissocier de l'hommage rendu par ce public nombreux et varié

⁹⁸¹ Jeanne Moisand, *Scènes capitales...*, *op. cit.*, planche I.

⁹⁸² *Ibidem*, p. 62.

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 63.

⁹⁸⁴ L'expression « *aires nacionales* », très commune pour désigner des airs populaires, est à notre avis loin d'être anodine, et contribue à forger une certaine idée de l'identité nationale, qui passe par un fort régionalisme. Nous analysons plus précisément cette expression au chapitre 12.

au « geste fraternel » : réciproquement, celui-ci est salué parce qu'il a été exprimé grâce à la corde (sensible) d'une guitare et à son répertoire d'accompagnement privilégié.

2. Triomphe auprès des étrangers

Il faut aussi considérer que lorsque la guitare populaire est présentée positivement dans la presse publiée à Madrid, ce peut être dû aux goûts du journaliste, qui a une influence sur le lectorat espagnol, mais cette admiration pour la guitare peut provenir, initialement, d'étrangers. Trois cas de figures se présentent alors.

D'abord, on constate que des étrangers reçoivent des éloges dans la presse espagnole, en partie parce qu'ils apprécient la guitare. Ainsi, par exemple, le collectionneur et critique d'art Charles Davillier est présenté comme le plus grand admirateur français de l'Espagne dans *La Ilustración Española y Americana*, dans la nécrologie le concernant, le 15 mars 1883⁹⁸⁵. Cosignée par un certain « Jean de Paris » et par le diplomate et correspondant à Paris de *La Ilustración Española y Americana* Pedro de Prat⁹⁸⁶, cette notice nécrologique évoque Charles Davillier comme l'« apôtre de la guitare »⁹⁸⁷. Comme nombre d'écrivains et de compositeurs romantiques français (Prosper Mérimée, Théophile Gautier, Emmanuel Chabrier...), le Baron Davillier avait beaucoup voyagé dans la péninsule ibérique, notamment avec l'illustrateur, peintre et graveur Gustave Doré (1832-1883). Il avait consigné ses mémoires de voyage dans *L'Espagne*, où il prétendait détruire les fausses légendes de l'Espagne⁹⁸⁸. Pedro de Prat précise que son attrait pour la guitare s'était particulièrement manifesté à Paris, à la suite de ses voyages dans la péninsule ibérique, car c'était

⁹⁸⁵ Né à Rouen en 1823 et mort à Paris en 1883, Jean-Charles Davillier voyagea en Europe dès sa jeunesse. Passionné de céramique, il devint conservateur au Musée de Sèvres. Il diffusa en Europe l'art espagnol. À Paris, il était en relation avec des peintres espagnols, en particulier Fortuny. Il retourna en Espagne en 1862 et en 1871 avec Gustave Doré : il maintint toujours une étroite relation avec l'Espagne et l'art espagnol. Chez lui, rue de Pigalle, il accueillait les peintres espagnols. Sa maison était consacrée à la culture espagnole : livres, musique, guitare, tableaux et antiquités. À sa mort, ses biens furent répartis entre la BNF, le Musée du Louvre et celui de Sèvres. Carlos García-Romeral Pérez, « Davillier, Jean-Charles », in *Bio-Bibliografía de Viajeros por España y Portugal: siglo XIX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, p. 69-71.

⁹⁸⁶ Marquis de Prat de Nantouillet, grande croix du Mérite Naval, Pedro de Prat y Agacino est ministre au Mexique, correspondant de l'Academia de la Historia, et collabore à *La Ilustración Española y Americana*. Manuel Ossorio y Bernard, « Prat y Agacino (Pedro de) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 318.

⁹⁸⁷ « el apóstol de la guitarra », Pedro de Prat, « M. Jean de Paris a D. Pedro de Prat », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 mars 1883, Abelardo de Carlos, p. 12-13.

⁹⁸⁸ Jean-Charles Davillier, *L'Espagne, illustrée par Gustave Doré*, Paris, Hachette, 1874, 799 p.

dans la capitale française qu'il avait appris à jouer de l'instrument, grâce à son ami, le peintre espagnol Martín Rico⁹⁸⁹. Autrement dit, si l'on rétablit la chronologie quant à la transmission des connaissances sur la guitare, on observe l'enchaînement suivant : grâce au peintre espagnol Martín Rico, amateur de l'instrument et, en l'occurrence, professeur attitré, le baron Davillier devient un récepteur enthousiaste de la guitare. Puis, Pedro de Prat révèle aux lecteurs de la revue illustrée l'intérêt pour l'instrument à cordes de l'érudit français hispanophile, alors que celui-ci se trouvait dans la capitale française. De cette manière, le lectorat espagnol devient témoin de cet attrait ; il est implicitement invité à porter un regard positif sur l'instrument de musique.

Le deuxième cas de figure est celui des Espagnols jouant de la guitare à l'étranger pour leur plaisir : la revue illustrée met en avant les fêtes qu'ils organisent dans la capitale française. Ainsi, le 30 avril 1885, Pedro de Prat décrit des fêtes parisiennes à l'initiative de Martín Rico⁹⁹⁰. Les invités, « une quarantaine d'Espagnols » (« *unos cuarenta españoles* »), sont initialement réunis pour une veillée artistique, au cours de laquelle ils entendent un poème, écoutent des morceaux au piano et admirent les œuvres picturales de leur hôte. Pedro de Prat précise que « presque au petit matin, il ne manqua pas [de convives] pour s'emparer de la guitare et [leur] rappeler les rives fleuries du Guadalquivir »⁹⁹¹. Dans le discours du correspondant espagnol à Paris, il semble que le fait de se réunir autour de la guitare pour chanter soit un passage obligé de ce type de soirées entre Espagnols. Selon le journaliste, la guitare leur permet de se souvenir ensemble des paysages de leur pays : Pedro de Prat évoque en particulier le *topos* du fleuve andalou, qui traverse les provinces de Jaén, Cordoue, Séville et Cadix. La guitare est appréciée parce qu'elle permet aux Espagnols d'entonner ensemble des chants populaires, un besoin qui se fait d'autant plus sentir à travers la distance, depuis l'étranger. Il n'est nullement précisé que le ou les guitariste(s) sont des professionnels. Au contraire, il semble que les chants à la guitare soient interprétés spontanément, par l'un ou l'autre, sans que l'interprète ait son importance. En outre, l'instrument est associé à l'Andalousie, région emblématique de l'Espagne, dans l'imaginaire de ces Espagnols qui se trouvent à Paris, signe que le rayonnement de cette région n'est pas seulement important aux yeux des étrangers qui vont la visiter, mais également pour les Espagnols résidant à l'étranger⁹⁹². En

⁹⁸⁹ Peintre né à Madrid en 1833 et mort à Venise en 1908, Martín Rico est l'un des émules de Mariano Fortuny. Il vit à Grenade, Tolède, Venise, Rome et Paris. Il est collaborateur artistique de *La Ilustración Española y Americana*. Il est également connu pour son goût de la musique : excellent guitariste, il copie un grand nombre de partitions. Luis Ballesteros Robles, « Rico (Martín) », in *Diccionario Biográfico Matritense*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento, 1912, p. 26.

⁹⁹⁰ Pedro de Prat, « La quincena parisiense », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 avril 1885, Abelardo de Carlos, p. 11.

⁹⁹¹ « casi de madrugada, no faltó quien, empuñando la guitarra, nos recordase las floridas orillas del Guadalquivir », *Ibidem*, p. 11.

⁹⁹² Nous analysons cet aspect en lien avec la question de l'identité nationale en cinquième partie.

somme, dans le processus de réception positive de la guitare, on peut observer plusieurs médiateurs, qui contribuent successivement à renforcer l'image plaisante de l'instrument : dans cet article, les récepteurs de la guitare sont d'abord les convives espagnols vivant à Paris et leur goût pour l'instrument se manifeste par leur regroupement ainsi que leur participation vocale, en tant que simples amateurs, au moment où l'un d'eux se met à jouer de l'instrument. Pedro de Prat se fait ensuite l'écho de la propension de ces Espagnols – il s'agit notamment d'artistes mais il ne détaille pas qui sont ces quarante invités – à utiliser la guitare lorsqu'ils se trouvent en terre étrangère : c'est une manière de la part du rédacteur d'approuver cette attitude. Sa réception est importante, puisqu'il en fait part aux lecteurs de la revue illustrée qui, en Espagne, prennent connaissance du goût de leurs compatriotes à l'étranger pour l'instrument populaire. De cette façon, est renforcée la réputation de la guitare comme instrument propice au rassemblement des Espagnols éloignés de leur pays : ils peuvent s'identifier à lui comme à un repère culturel commun.

La guitare rencontre un égal succès dans d'autres pays, en particulier en Amérique latine où les voyages sont fréquents. De nouveau, Eusebio Martínez de Velasco rapporte dans *La Ilustración Española y Americana* les tournées fructueuses de l'*estudiantina* espagnole « Fígaro », en 1884 à San Salvador (El Salvador) puis à Guayaquil (Équateur)⁹⁹³. Composé de six *bandurrias*, quatre guitares, violoncelle et violon, l'orchestre à cordes interprète des morceaux classiques ou populaires – dont la *jota*. Grâce aux propos du journaliste, l'accueil chaleureux que lui réservent les anciennes colonies espagnoles parvient jusqu'au lectorat péninsulaire de *La Ilustración Española y Americana* qui devient par là-même un récepteur indirect de ce succès.

Dans tous les cas, on pourrait légitimement se demander si les lecteurs sont nécessairement d'accord avec les journalistes de la revue illustrée. Cependant, le succès même de la revue et la répétition de ces thèmes, à peu près au même moment, sont significatifs d'un certain assentiment de ces lecteurs. Comme l'explique Edgar Morin dans *L'Esprit du temps*, « la production culturelle est déterminée par le marché lui-même »⁹⁹⁴. Edgar Morin s'intéresse surtout à la culture de masse qui émerge dans les années 1930 aux États-Unis mais ses propos sont déjà valables pour notre période, lorsqu'il rappelle qu'il y a un « dialogue entre une production et une consommation »⁹⁹⁵. *A priori*, c'est un dialogue entre un prolix et un muet mais le consommateur répond par des signaux clairs :

Le oui ou le non, le succès ou l'échec. Le consommateur *ne parle pas*. Il écoute, voit, refuse d'écouter ou de voir. Théoriquement, on ne peut conclure qu'à une concordance infiniment

⁹⁹³ Eusebio Martínez de Velasco, « La estudiantina española "Fígaro" en Guayaquil. Serenata en la plaza de Bolívar », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3-5.

⁹⁹⁴ Edgar Morin, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 57.

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

faible entre cette offre et cette demande. Mais si l'on se place du point de vue des mécanismes de consommation eux-mêmes et du point de vue *du temps*, on peut considérer qu'au long des années les thèmes qui s'épanouissent ou dépérissent, évoluent ou se stabilisent dans la presse, dans le cinéma, *etc.*, traduisent une certaine dialectique du rapport production-consumption⁹⁹⁶.

En l'occurrence, selon Marta Palenque, *La Ilustración Española y Americana* peut être considérée comme représentative de l'Espagne de la Restauration : plus précisément, tout est conçu pour plaire au public de la bourgeoisie et de l'aristocratie qui la lit⁹⁹⁷. C'est pourquoi, on peut estimer que les propos tenus sur la guitare populaire correspondent de façon générale à ce que peut penser le lectorat.

Enfin, la presse espagnole joue un rôle important dans la diffusion d'une image positive de la guitare populaire, lorsqu'elle rapporte que des étrangers se rendent en Espagne parce qu'ils apprécient sa culture, dont la musique avec guitare. L'accueil chaleureux qu'ils réservent à l'instrument dans la péninsule, ne serait-ce qu'en effectuant ce déplacement, ne peut que produire un grand effet sur les Espagnols eux-mêmes. Cette réaction positive apparaît par exemple dans un entretien de A. Fernández-Arias avec la danseuse française Cléopâtre-Diane de Mérode (1875-1966), dite Cléo de Mérode, en 1906⁹⁹⁸ : de passage à Madrid, celle-ci exprime son plaisir à entendre des animations musicales dans les rues à tout moment. Elle reprend le cliché diffusé par les voyageurs romantiques :

Je connais toutes les grandes capitales... Il ne me restait plus qu'à connaître l'Espagne... et j'avais un grand désir de venir, croyez-moi...!. C'est le pays du soleil... Et le soleil, la lumière, l'air, la joie m'enchantent... Oh...! Je suis très contente parce qu'à toute heure il y a de la musique dans la rue... Ce matin un orchestre d'aveugles, puis un orgue de Barbarie, puis des femmes jouaient de la guitare : l'Espagne est très joyeuse, très joyeuse⁹⁹⁹.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 57-58.

⁹⁹⁷ Marta Palenque, « *La Ilustración Española y Americana*, una ventana abierta a la cultura dominante en España entre 1869 y 1905 », *La recepción de la cultura...*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁹⁸ Plus connue sous le nom artistique de Cléo de Mérode, Cléopâtre-Diane de Mérode (1875-1966) est une célèbre étoile de l'Opéra de Paris et une icône de la Belle Époque. Issue de la famille aristocratique belge Mérode, Cléo fait partie du corps de ballet de l'Opéra à dix-sept ans et devient rapidement célèbre pour son exceptionnelle beauté, pour la coiffure singulière avec laquelle elle dansait, les cheveux relevés lui couvrant les oreilles, ainsi que pour sa relation avec le roi Léopold II de Belgique (1835-1909). Tomàs Llorens et Boye Llorens, *Retratos de la Belle Époque*, [s. l.], El Viso, 2011, p. 110-112.

⁹⁹⁹ « Conozco todas las grandes capitales... Únicamente España me faltaba conocer... y tenía muchos deseos de venir ¡créame usted!... Este es el país del sol... y mi encanto es el sol la luz, el aire, la alegría... ¡oh!... Estoy muy contenta porque á todas horas hay música en la calle... esta mañana una orquesta de ciegos, luego un organillo, luego unas mujeres que tocaban la guitarra: es muy alegre España, muy alegre. » A. Fernández-Arias, « Entreviús artísticas. Cleo de Merode », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 janvier 1906, p. 1.

Ce texte est présenté comme une interview, genre du journalisme d'information consistant à reproduire le dialogue d'un journaliste avec un personnage en utilisant le style direct¹⁰⁰⁰. Le lecteur a donc l'impression que les propos sont fidèlement retranscrits. Dans les journaux, au tournant du siècle, les interviews sont encore plus fréquentes que les reportages, dont on peut considérer qu'elles sont un sous-genre : l'interview devient même le « genre journalistique par excellence », selon María Cruz Seoane, car elle fait partie des rubriques les plus appréciées des lecteurs¹⁰⁰¹. En effet, les interviews rendent publique la vie privée des personnalités publiques. De la sorte, elles éveillent la curiosité du lecteur qui a accès à une information à la fois « romancée et vedettisée » pour reprendre l'expression d'Edgar Morin¹⁰⁰².

Tel qu'il est transcrit dans la presse, le témoignage de Cléo de Mérode est intéressant à plusieurs égards. En premier lieu, on apprend que grâce à ses voyages, elle connaît « toutes les grandes capitales » (« *todas las grandes capitales* »). En dépit de leur caractère exalté dû à la formulation hyperbolique, ces propos sont convaincants pour les lecteurs car Cléo de Mérode, qui peut être considérée comme une « star » de l'époque, est une personnalité réelle, qui offre en même temps un modèle idéal. Pour Edgar Morin, « la presse de masse, en même temps qu'elle investit les olympiens d'un rôle mythologique, plonge dans leur vie privée pour en extraire la substance humaine qui permet l'identification »¹⁰⁰³. Les « olympiens » sont précisément les personnalités publiques – sportifs, artistes, hommes d'État – que la presse de masse contribue à transformer en vedettes, créant ainsi une nouvelle mythologie. Peu importe si ce que dit Cléo de Mérode est vrai ou non : a-t-elle véritablement prononcé ces paroles ? On ne peut émettre que des hypothèses. Le plus important est que ces propos soient publiés au style direct sous la forme de l'interview et que de cette manière ils incitent le lecteur à une « projection » qui est en même temps une « identification »¹⁰⁰⁴.

Ainsi, Cléo de Mérode ne représente pas seulement une culture savante, en sa qualité de danseuse de l'Opéra de Paris. Elle incarne une personnalité désirable, désirée, qui incite à l'imitation et à la consommation¹⁰⁰⁵. En décrivant la musique qu'elle apprécie comme étant la musique de la rue, elle met en valeur l'appartenance de la guitare à l'univers des loisirs populaires, proposés par des catégories de la population simples voire marginalisées. Elle révèle que ce type de guitare est apprécié par un public très large, venant d'horizons multiples. En effet, dans son

¹⁰⁰⁰ Antonio López de Zuazo Algar, « Entrevista », in *Diccionario del periodismo*, Madrid, Pirámide, 1990, p. 77.

¹⁰⁰¹ « el género periodístico por excelencia », María Cruz Seoane, *Oratoria y periodismo en el siglo XIX, op. cit.*, p. 403-404.

¹⁰⁰² Edgar Morin, *L'Esprit du temps...*, op. cit., p. 110.

¹⁰⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ *Ibidem*, p. 153.

discours, l'allusion à l'instrument à cordes pincées vient juste après l'évocation de l'orchestre des aveugles – probablement un orchestre de guitaristes mendiants. Ensuite, les guitaristes évoquées sont des femmes qui jouent aussi dehors, ce qui implique qu'elles appartiennent aux classes sociales les plus humbles. Il se peut même que ces femmes fassent partie d'un secteur de la société « en marge » (des prostituées, des Gitanes). Cléo de Mérode vient contrebalancer ou anticiper un regard peut-être plus négatif qu'aurait pu avoir un certain public espagnol sur ces pratiques de rues. Selon Edgar Morin, les « olympiens » offrent des modèles de conduite qui concernent les gestes, les attitudes, la beauté ou les goûts, éveillant le désir d'un style de vie fondé sur la séduction, l'amour, le bien-être et le loisir. Ils sont des types idéaux dont l'efficacité « vient, précisément, de ce qu'ils correspondent à des aspirations et à des besoins qui se développent réellement »¹⁰⁰⁶. C'est pourquoi, la fascination qu'exerce une danseuse parisienne si réputée ne peut qu'influencer en retour les destinataires d'un tel discours, même s'ils sont susceptibles d'y voir par ailleurs un cliché : si Cléo de Mérode apprécie un orchestre de guitares dans la rue, les lecteurs de *La Correspondencia de España* sont incités à se réjouir à leur tour que de telles pratiques aient lieu, voire à s'enorgueillir que ceci se passe dans la capitale madrilène. En publiant des propos qui montrent l'intérêt de Cléo de Mérode pour la guitare populaire, A. Fernández Arias encourage, lui aussi, une production musicale correspondant aux attentes des étrangers et corrélativement des lecteurs eux-mêmes, ces pratiques populaires se développant sous le regard, et grâce au regard de l'autre.

Suite à ces réflexions, l'intérêt du public pour la guitare populaire est avéré à Madrid et en Andalousie mais il faut tenir compte d'une série de médiateurs. Il faut aussi conserver à l'esprit que la guitare ne plaît pas spécifiquement pour ses qualités musicales : puisqu'elle accompagne d'autres arts – la danse ou le chant – ou joue en groupe avec d'autres instruments – souvent des *bandurrias* ou d'autres instruments à cordes –, elle est rarement distinguée des autres pratiques. Le public qui l'apprécie la considère au sein d'un ensemble qui plaît et séduit, pour des raisons qui tiennent au contexte, aux circonstances, à l'époque de l'année, aux raisons d'être de l'événement ou du concert. De fait, la présence de la guitare est généralement limitée, comme lorsqu'elle joue en intermède, pour compléter un spectacle. Elle intervient souvent dans des manifestations aux finalités diverses, parfois à but caritatif. Enfin, son succès à Madrid et en Andalousie est sans doute dû en grande

¹⁰⁰⁶ *Ibidem*, p. 118.

partie à celui qu'elle obtient auprès d'un public étranger, que celui-ci se trouve ou non dans la péninsule ibérique.

Il n'en est pas moins vrai que la guitare populaire est entendue et appréciée par un public large et diversifié, qu'il soit réuni lors de fêtes populaires dont la tradition se perpétue ou lors de concerts qui se tiennent désormais dans les vastes salles de théâtre de la capitale. La présence de la guitare populaire dans la rue révèle tout particulièrement que l'instrument est audible par toutes les classes sociales, dans l'espace public. Même si les passants ne prêtent pas exclusivement ou spécialement attention à l'instrument, celui-ci fait partie de leur paysage rural ou urbain habituel. Dans la mesure où, en outre, la guitare est explicitement mentionnée de façon positive par une partie de la population locale – journalistes, peintres – ou étrangère – une danseuse, un érudit –, elle imprègne l'imaginaire des lecteurs, d'autant que ceux-ci « s'identifient » à certaines de ces personnalités publiques, même étrangères. Ce point nous paraît particulièrement important : dans la cinquième partie, nous pourrions nous demander dans quelle mesure ce processus d'identification contribue à renforcer l'identité nationale, y compris lorsque il se produit par l'intermédiaire d'étrangers se trouvant ou non dans la Péninsule.

Chapitre 7 : Un soliste de plus en plus fascinant

La réception de la guitare classique présente des points communs avec celle des guitares populaires, surtout à la fin du XIX^e siècle où l'hybridité demeure une caractéristique commune à tous les types de guitares, quel que soit leur répertoire. Nous avons défini cette notion d'hybridité au début du chapitre 2 : en résumé, elle renvoie à l'éclectisme du répertoire des guitaristes de cette époque, qui alternent dans leurs programmes de concert entre des transcriptions d'œuvres classiques initialement composées pour d'autres instruments, des airs populaires parmi lesquels les airs andalous sont très fréquents et un nouveau répertoire conçu pour la guitare par des guitaristes, qui est de plus en plus élaboré mais qui n'en demeure pas moins fortement inspiré par la musique populaire andalouse. Toutefois, la réception de la guitare classique devient progressivement de plus en plus spécifique, surtout à partir de la deuxième décennie du XX^e siècle, comme s'attache à le montrer la seconde partie de ce chapitre.

1. Similitudes avec la guitare populaire

Comme dans le cas des accompagnements populaires, la guitare classique est appréciée, en premier lieu, lors d'événements culturels où sa participation est circonscrite et ponctuelle. Pourtant, il existe une nuance qui permet de distinguer du point de vue de la réception la guitare « classique » de la guitare populaire, outre la différence de répertoire qui caractérise ces deux guitares et que nous avons détaillée au chapitre 2.

Ainsi, bien qu'il y ait encore peu de grands concerts exclusivement dédiés à la guitare soliste, la guitare classique est déjà entendue dans des concerts, à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire dans des séances de musique vocale ou instrumentale données dans un lieu public ou privé¹⁰⁰⁷. En témoigne par exemple l'événement organisé au Salón Romero de Madrid par « La Société de professeurs et amateurs de musique » en 1886. Le commentaire détaillé qui est publié sur ce concert dans *La*

¹⁰⁰⁷ Au contraire, la guitare populaire est par exemple jouée dans les music-halls avec d'autres numéros ; la guitare flamenca accompagne le chant et la danse donnant lieu à de véritables « spectacles » dans les *cafés cantantes*.

Correspondencia de España le 8 février de la même année permet de connaître à la fois les réactions de l'auteur anonyme de l'article et celles du public¹⁰⁰⁸. Cette critique de concert est nuancée, ce qui permet une analyse plus fine de la réception, même si le point de vue relativement positif de l'auteur donne à l'ensemble de l'article une tonalité louangeuse.

D'emblée, ce concert revêt un caractère officiel, puisqu'il a lieu à l'occasion d'une session « professionnelle » comme le précise l'article qui en fait l'annonce, la veille, dans le numéro du 7 février du même quotidien. L'auteur anonyme explique la signification de ce terme : lors de ce concert, ne sont présentées que des compositions inédites de professeurs qu'ils jouent eux-mêmes ou qu'ils font interpréter par des musiciens de leur choix. L'association organisatrice est, quant à elle, composée de professeurs et d'amateurs. Le règlement de l'association précise que celle-ci possède une finalité patriotique, comme cela est précisé dans le même article¹⁰⁰⁹. Même si ce n'est pas encore notre propos, puisque nous traitons cet aspect en cinquième partie, nous tenons à souligner ce point, car il suppose que les organisateurs conçoivent ces concerts comme une possibilité de manifester leur attachement à l'Espagne, leur « patrie ». Dans la mesure où ils sont présentés à un public, ces concerts sont même censés renforcer l'attachement de celui-ci à son pays. Le choix de faire entendre la guitare lors d'un tel concert n'est donc pas anodin.

Selon le clarinettiste Enrique Pérez Piquer (1961-), le Salón Romero est une des principales salles de concert à Madrid entre 1884 et 1896 : situé au numéro 10 de la rue Capellanes, il doit son nom au clarinettiste et compositeur Antonio Romero y Andia (1815-1886) qui y établit son local en avril 1884, transformant ainsi le « Salón de Capellanes » dédié à des spectacles frivoles en lieu de vente d'instruments et de partitions. L'entreprise, restée aux mains de la veuve du clarinettiste, périclité lentement, raison pour laquelle la salle ferme en 1896, dix ans après la mort de ce dernier¹⁰¹⁰. En revanche, au moment où Antonio Romero y Andia s'installe dans l'édifice en 1884, son commerce est en pleine expansion et nécessite un établissement spacieux, propice à l'organisation de concerts. Toutefois, le concert de l'Association des Professeurs et amateurs de musique est prévu pour un nombre restreint d'auditeurs, puisque n'y ont accès que les détenteurs d'une invitation, comme le précise l'article du 7 février 1886¹⁰¹¹. Le jour-même du concert, le 8 février, le public et ses réactions sont décrits de façon succincte au début de l'article : le rendez-vous a attiré un « public très nombreux » – ce qui signifie sans doute que la salle a été remplie,

¹⁰⁰⁸ [Anonyme], « Concierto de la asociación de Profesores y aficionados a la música », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁰⁹ [Anonyme], « Correo de teatros », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰¹⁰ Enrique Pérez Piquer, « Artículo y análisis sobre Antonio Romero y Andia », [s. d.], p. 6, article en ligne consulté sur <http://fr.slideshare.net/joansoco/antonio-romero-i-anda-castellano>, le 1^{er} décembre 2013.

¹⁰¹¹ [Anonyme], « Correo de teatros », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

même si l'on ne peut connaître ses dimensions exactes – et « les spectateurs sont sortis satisfaits de la réunion »¹⁰¹². Le plaisir du public s'exprime à cette occasion par de chaleureux applaudissements¹⁰¹³. Le journaliste qui fait part aux lecteurs de la réaction des auditeurs présente celle-ci comme uniformément positive et enthousiaste. En l'occurrence, la satisfaction du public est d'autant plus facile à comprendre que les auditeurs ont été invités au préalable. Cette réception est donc attendue et se manifeste d'ailleurs par des applaudissements, de façon tout à fait traditionnelle. On observe donc ici un *topos* de la critique musicale qui consiste à présenter sous un jour positif une manifestation artistique, tout en privilégiant pour cela le point de vue du public, qui est exprimé à la troisième personne du pluriel. De cette manière, le journaliste donne l'impression qu'il s'agit d'une information neutre, alors même qu'il s'agit d'une critique musicale, c'est-à-dire d'un « genre » journalistique propice à l'expression d'une opinion personnelle. Une des spécificités de *La Correspondencia de España*, en tant que premier grand journal d'information, est précisément de donner des informations de la façon la plus objective possible, en évitant de les commenter, de faire part d'une opinion trop marquée et surtout de tomber dans le sensationnalisme. Ce manque de traitement de l'information explique d'ailleurs le succès du journal.

Néanmoins, dans cette critique, le titre, l'auteur et l'interprète de chaque pièce sont agrémentés d'un jugement esthétique exprimé par l'auteur de l'article. Il est ainsi précisé que le concert se compose exclusivement de pièces pour piano, à l'exception de celles qui commencent la seconde partie et qui sont jouées à la guitare. Parmi les premières, la plupart sont destinées au clavier soliste. Cependant, l'une d'entre elles est une œuvre lyrique avec accompagnement pianistique et la dernière, plus magistrale, est jouée par un harmonium et deux pianos. La réception de la guitare a donc lieu dans un cadre officiel et imposant, où l'instrument roi est le piano, instrument polyphonique bien plus sonore, plus onéreux et plus virtuose que la guitare. Il est donc cohérent que chaque pièce interprétée au piano fasse l'objet d'un éloge ou d'une réaction positive du public : « deux jolies romances », « une très belle ballade » ou encore : « elles ont non seulement été très applaudies mais ont aussi été louées par les maîtres »¹⁰¹⁴. Contrairement à ces louanges sans ambivalence, celles qui sont réservées à la guitare sont assorties d'une proposition concessive :

¹⁰¹² « á presencia de un público muy numeroso [...]. Los espectadores han salido satisfechos de la reunión », [Anonyme], « Concierto de la asociación de Profesores y aficionados a la música », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰¹³ « todos han sido aplaudidos grandemente », [Anonyme], « Concierto de la asociación de Profesores y aficionados a la música », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

¹⁰¹⁴ « dos bonitas romanzas », « una bellissima balada » ou encore « no sólo se han aplaudido muchísimo, sino que han sido celebradas por los maestros », *Ibidem*.

M. Cano, *Mi patria*, fantaisie sur des airs espagnols, et des variations sur *Le Carnaval de Venise*, toutes deux pour guitare, très bien jouées par Mademoiselle Bounichon, bien que nous croyions qu'elle les aurait mieux maîtrisées sur une autre guitare plus petite¹⁰¹⁵.

Il s'agit là d'une phrase nominale, dans la suite logique de l'énumération des morceaux du programme. Comme précédemment, l'auteur, les œuvres puis l'interprète sont mentionnés et ils sont complétés par un jugement esthétique. Certes, dans ce concert essentiellement consacré au piano, la présence de la guitare n'est à aucun moment critiquée par l'auteur de l'article. Celui-ci ne répercute pas non plus de marques désapprobation de la part du public. De plus, aucun commentaire n'est exprimé sur le jeu du guitariste masculin, sans doute Antonio Cano (1811-1897) ou plus probablement son fils Federico Cano (1838-1904), étant donné la date. Le jeu de la jeune femme est même vu positivement. Cependant, le compliment sur son jeu est complété par un reproche, qui est assumé par l'auteur de l'article : celui-ci utilise la première personne du pluriel pour préciser qu'à son avis, elle aurait mieux joué sur une guitare de taille inférieure. Aujourd'hui, ce reproche ne saurait plus être d'actualité car la taille de la guitare est normalisée pour tous les adultes mais, au début du XIX^e siècle, il existait encore des guitares de différentes dimensions, les plus petites étant généralement prévues pour les femmes. On pensait qu'en raison de leur moindre force physique, elles maîtrisaient mieux un instrument plus léger et plus petit. Aussi ne peut-on pas déterminer si le reproche ainsi exprimé est simplement le fruit d'un préjugé fortement ancré dans l'imaginaire sur l'intérêt d'une guitare spécifique à la gent féminine ou si, réellement, l'interprétation de Mademoiselle Bounichon aurait pu être meilleure. Il est toutefois intéressant de constater que les défauts de son interprétation sont attribués à des questions techniques, ce qui atteste d'un intérêt pour l'instrument lui-même. Ce commentaire permet donc de constater un accueil globalement positif de la guitare soliste, bien qu'elle se présente en tant qu'instrument savant dans un concert où prédomine très largement le piano, un instrument qui semble apprécié de façon moins ambivalente.

De même, comme dans le cas des guitares populaires précédemment étudiées, la guitare classique est parfois appréciée lorsqu'elle intervient dans des rassemblements où elle n'est qu'une animation marginale qui contribue à l'atmosphère festive. Le concert donné en janvier 1895 par le guitariste Miguel Camacho[#] est significatif à cet égard, car il est organisé pour célébrer la fin de la

¹⁰¹⁵ « [por] El Sr. Cano, Mi patria, fantasía de aires españoles y variaciones sobre El carnaval de Venecia, ambas para guitarra, tocadas muy bien por la señorita Bounichon, aunque creemos que las hubiera dominado más en otra guitarra más pequeña. », *Ibidem*.

construction du marché municipal d'Aranjuez¹⁰¹⁶. La fête décrite par le journaliste qui signe Sinfiorano Lorenzo rappelle qu'un des moyens de donner de la visibilité politique à un événement est d'engager un musicien, même si cet événement ne revêt aucune dimension musicale¹⁰¹⁷. Ainsi, à l'occasion de la fin du chantier, en janvier 1895, l'entrepreneur, D. José Álvarez, invite quelques amis, dont le nombre n'est pas précisé, à voir l'édifice achevé. Leur venue est le témoignage de la réussite d'un projet à caractère industriel, économique et social. Selon le journaliste, un banquet luxueux, composé de mets délicats rehaussés de champagne, est préparé à leur intention dans un hôtel. Une animation musicale est ensuite prévue, dans un autre lieu :

Dans un salon privé du joli café de Manzanares, devant une assistance choisie formée d'un public de connaisseurs, le célèbre professeur de guitare M. Miguel Camacho a donné un concert, prouvant une fois de plus sa prodigieuse habileté et le goût exquis avec lequel il maîtrise [l'instrument]. Son répertoire varié et élégant fut écouté avec un véritable intérêt et toutes les pièces qu'il interpréta furent splendides¹⁰¹⁸.

Le répertoire n'est pas précisé mais Miguel Camacho est professeur de guitare au Fomento de las Artes¹⁰¹⁹ et concertiste, selon les indications données dans plusieurs articles également publiés dans *La Correspondencia de España* dans la dernière décennie du XIX^e siècle¹⁰²⁰. Ceci signifie qu'il possède une connaissance approfondie de la musique et plus précisément de l'instrument qu'il enseigne ; de surcroît, il diffuse ce répertoire savant par ses concerts et ses enseignements. À travers son discours, Sinfiorano Lorenzo exprime une appréciation positive sur l'intervention de Miguel Camacho ; par son intermédiaire, transparait aussi le plaisir du public, à travers la

¹⁰¹⁶ Il s'agit du marché construit entre 1891 et 1895 par l'architecte Sánchez Serdeño, à l'initiative de la municipalité. Il fait partie de l'ensemble des édifices qui entourent la place de la Constitución à Aranjuez. Informations recueillies sur le site < <http://www.aranjuez.com/Edificios/> >, le 28 août 2014.

¹⁰¹⁷ Sinfiorano Lorenzo, « Desde Aranjuez », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 janvier 1895, p. 2.

¹⁰¹⁸ « En un salón reservado del bonito café de Manzanares dió ante selecta y entendida concurrencia un concierto el célebre maestro de guitarra D. Miguel Camacho, demostrando una vez más su prodigiosa habilidad y exquisito gusto con que la domina. Su variado y elegante repertorio fue oído con verdadero interés, y muy espléndidas cuantas piezas interpretó. », *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ Antonio Viñao Frago rapporte que le Fomento de las Artes prétendait être une « Société d'artisans, d'artistes, d'industriels et de tous ceux qui peuvent contribuer à l'émancipation des classes ouvrières ». Dans ses Statuts de 1871, l'objectif explicite était l' « instruction, le bien-être et le progrès de ces classes ». Antonio Viñao Frago présente cette institution comme une société d'instruction populaire correspondant aux idéaux du progressisme réformiste du XIX^e siècle. Citation originale de cette source : « Una "Sociedad de artesanos, artistas, industriales y de todos aquellos que puedan contribuir a la emancipación de las clases trabajadoras", cuyo objetivo fundamental era según sus Estatutos de 1871, "la instrucción, el bienestar y el mejoramiento de dichas clases". », Antonio Viñao Frago, « A la cultura por lectura, las bibliotecas populares (1869-1885) », in Jean-Louis Guereña, Alejandro Tiana Ferrer (éds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Coloquio hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, 15-17 junio de 1987, Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 1989, p. 327.

¹⁰²⁰ Cité dans plusieurs articles de journaux madrilènes de la fin du XIX^e siècle en tant que guitariste professionnel, Miguel Camacho n'est répertorié dans aucune étude secondaire sur la guitare parmi celles que nous avons pu consulter. Voir par exemple : [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 novembre 1898, p. 2. Lorenzo, « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 avril 1899, p. 3.

proposition « [il] fut écouté avec un véritable intérêt » (« *fue oído con verdadero interés* »). Selon les propos du journaliste, l'intérêt des auditeurs, présenté à la voie passive, donc de façon neutre et apparemment objective, porte sur les morceaux présentés, un répertoire qualifié de « varié et élégant ». La manière de jouer fait aussi l'objet d'éloges à travers la proposition « prouvant une fois de plus sa prodigieuse habileté et le goût exquis avec lequel il la maîtrise ». Les formulations « élégant » (« *elegante* ») et « le goût exquis » (« *exquisito gusto* ») rappellent que l'appréciation de la musique classique relève d'une certaine distinction. Comme le montre Pierre Bourdieu, « La musique est le plus spiritualiste des arts de l'esprit et l'amour de la musique est une garantie de "spiritualité" »¹⁰²¹. Il présente la musique comme l'« art pur » par excellence, parce qu'elle « ne dit rien » et « n'a rien à dire », par opposition au théâtre qui est toujours porteur d'un message. Pour cette raison, la sensibilité à la musique, dans le monde bourgeois, un signe d'éducation et de profondeur¹⁰²².

En l'occurrence, on ne peut certes pas connaître le point de vue réel du journaliste, ni celui du public. Sinforiano Lorenzo n'est pas particulièrement reconnu et, comme le montre Paul Aubert dans son analyse de la condition du journaliste pendant la Restauration, une grande partie des hommes de lettres qui écrivent dans les journaux sont de simples collaborateurs, une activité qui est plus « un pis-aller qu'un tremplin social. Jusqu'à ce que la profession s'organise, dans les années vingt, elle compte dans ses rangs nombre de bohèmes et de traîne-misère. Rares sont, parmi eux, les journalistes professionnels [...] Les journalistes réputés côtoient les pigistes et les traîne-misère toujours à la recherche d'un article »¹⁰²³. Ces propos incitent à penser que l'opinion exprimée par Sinforiano Lorenzo est peut-être un travail de commande dans lequel il se contente de commenter positivement un événement parce qu'on lui demande de le faire. Peut-être s'agit-il de sa propre opinion mais on peut difficilement en être sûr, dans la mesure où Sinforiano Lorenzo est de toute façon payé pour écrire cette critique, qui consiste à commenter un événement qui fait suite à l'acte officiel d'inauguration de ce chantier public. Les autres activités exaltées par Sinforiano Lorenzo sont, outre le banquet, des discours d'hommage au Roi et de supplication auprès de la Reine pour qu'elle gracie un père de famille et, pour finir, ce concert destiné à clore en beauté la journée.

Toutefois, le journaliste termine son éloge par un regret, qui s'oppose à la célébrité qu'il attribuait précédemment au concertiste : « le célèbre maître de guitare » devient quelques lignes

¹⁰²¹ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. 17.

¹⁰²² *Ibidem*, p. 17-18.

¹⁰²³ Paul Aubert, « Les intellectuels et le journalisme en Espagne (1898-1936) », in Paul Aubert, Jean-Michel Desvois (éds.), *Les Élités et la presse en Espagne et en Amérique latine : des Lumières à la seconde guerre mondiale*, colloque organisé du 27 au 29 novembre 1997, Madrid, Casa de Velázquez, Maison des pays ibériques, Université de Provence, UMR Telemme, 2001, p. 192 et 195.

plus loin un artiste qui n'est pas reconnu à sa juste valeur : « des artistes d'un mérite aussi exceptionnel que celui de M. Camacho ne devraient pas être relégués dans l'oubli »¹⁰²⁴. Le discours du journaliste reflète sans doute, comme on le verra plus loin, un désintérêt ou une méconnaissance d'une partie du public, celui-ci n'étant pas homogène : certains, les *happy few*, savent reconnaître le talent musical que la majeure partie du public ignore. Sinfiorano Lorenzo ne se fait l'écho que de ceux qui apprécient la manifestation, un écho potentiellement partiel et, de fait, partial, des réactions du public et donc de la réception du concert. Les propos du journaliste permettent donc de prendre connaissance d'une réception globalement positive du guitariste professionnel, même si on ne sait pas exactement quels sont ceux qui partagent ce point de vue. En outre, si le jugement sur la musique est positif, comme sur toutes les initiatives prises ce jour-là, il faut le relativiser concernant la guitare, car elle est de nouveau utilisée en guise de complément, pour accroître l'ambiance festive de la journée.

Comme l'instrument populaire, la guitare classique rencontre aussi du succès dans des contextes où ses récepteurs sont essentiellement des étrangers. Ainsi, le 23 mars 1891, un article rapporte que la guitare a été très appréciée dans la propriété de l'ambassadeur du Chili, à Madrid, alors que celui-ci organisait une fête destinée à des invités de marque, en particulier des familles de diplomates¹⁰²⁵. Pendant cette soirée, les jeunes filles de la maison offrent à leurs hôtes un divertissement musical en jouant de la harpe, de la guitare et de la mandoline. Une dame chilienne chante également en s'accompagnant au piano. Le répertoire n'est pas indiqué mais la mention des instruments qui sont pratiqués en plus de la guitare suggère qu'il s'agit de pièces savantes : ces instruments polyphoniques exigent normalement d'être enseignés par un professeur qui s'appuie sur des partitions. Ils requièrent une culture musicale écrite et une connaissance du solfège. En outre, il est précisé dans l'article que les jeunes interprètes bénéficient effectivement de cet enseignement savant : « Les belles demoiselles de la maison, dont l'éducation artistique est très complète, jouèrent diverses pièces avec une grande délicatesse et un très bon goût, accompagnées par un professeur [...] »¹⁰²⁶. Il s'agit donc bien de guitare savante même si le répertoire interprété n'est sans doute pas particulièrement novateur, comme nous l'avons montré dans notre étude du chapitre 2 : les femmes jouent de la guitare essentiellement pour briller en société. Ceci transparaît dans les qualificatifs choisis pour qualifier leur jeu : « avec une grande délicatesse et un très bon goût » (« *con gran delicadeza y muy buen gusto* »). Comme le montre Pierre Bourdieu à propos du

¹⁰²⁴ « Artistas de tan excepcional mérito como el Sr. Camacho no debían estar relegados al olvido », Sinfiorano Lorenzo, « Desde Aranjuez », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁰²⁵ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 mars 1891, p. 3.

¹⁰²⁶ « Las bellas señoritas de la casa, cuya educación artística es muy completa, tocaron con gran delicadeza y muy buen gusto, acompañadas por un profesor, varias piezas [...] », *Ibidem*.

goût dominant, la bourgeoisie – et donc le milieu mondain de cet événement – « attend de l’art [...] un renforcement de sa certitude de soi et, autant par suffisance que par insuffisance, elle ne peut jamais reconnaître vraiment les audaces de l’avant-garde, même dans les domaines les plus hautement neutralisés, comme la musique »¹⁰²⁷. Dans le cadre luxueux de la maison de l’ambassadeur, se trouve un public qui appartient à la haute bourgeoisie ou même à l’aristocratie. En effet, les invités appartiennent à la même classe sociale que leurs hôtes, M. Vergara de Albano et son épouse : « Le noyau de l’élégante assistance était composé de familles de diplomates »¹⁰²⁸. Les réactions de ces invités ne sont pas explicitement décrites. Néanmoins, comme nous venons de le spécifier, l’écho positif de la fête transparaît à travers les éloges du rédacteur de l’article, qui est rémunéré pour cela, et qui se fait l’écho du goût de la classe dominante.

De plus, ces louanges agrémentées d’adverbes intensificateurs mettent aussi en valeur la beauté déjà citée des musiciennes ainsi que la qualité de l’accueil des hôtes, décrit au moyen d’une formule superlative : « une agréable fête lyrique [...] il est difficile de les accueillir [les familles de diplomates] avec plus d’affabilité que Madame de Vergara de Albano et son distingué époux »¹⁰²⁹. La juxtaposition de ces compliments variés révèle que l’intérêt du journaliste et *a fortiori* celle de l’assistance n’est pas purement musical, ce qui est compréhensible s’agissant d’une fête privée destinée à rassembler les membres d’une société mondaine qui entretiennent des relations professionnelles dans le domaine diplomatique.

La réception positive de la guitare dans ce contexte est de nouveau révélatrice de l’habitude de communautés étrangères – ici chilienne – vivant à Madrid, de solliciter l’instrument pour accueillir des invités potentiellement étrangers eux aussi : les familles de diplomates sont susceptibles, du moins pour certaines, d’être originaires d’autres pays. Dans la capitale espagnole, les étrangers de classes sociales huppées aiment faire intervenir la guitare savante : s’agissant de Chiliens, cet instrument est utilisé en outre pour ajouter une couleur locale à cette soirée artistique : la guitare est sans doute utilisée pour son hybridité : utilisée de cette façon, elle comporte une dimension savante mais rappelle aussi le lieu où se tient cette soirée internationale, au cœur de la péninsule ibérique. Elle atteste que la guitare classique est appréciée dans des cercles élitistes : ceci révèle qu’à la fin du XIX^e siècle, elle demeure un des éléments de sociabilité des classes sociales favorisées intellectuellement, culturellement et financièrement.

¹⁰²⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction...*, *op. cit.*, p. 334-335.

¹⁰²⁸ « El núcleo de la distinguida concurrencia era de familias diplomáticas. », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

¹⁰²⁹ « una agradable fiesta lírica [...] es difícil acogerlas con más afabilidad que lo hacían la señora de Vergara de Albano y su distinguido esposo », *Ibidem*.

Ces trois caractéristiques – la guitare comme élément ponctuel d'un programme de concert, l'intervention lors d'un événement centré sur des préoccupations non musicales et le jeu pour un public étranger – ne permettent pas encore de rendre compte de la spécificité de la réception de la guitare classique, puisqu'elles étaient déjà repérables dans le cas de la guitare populaire. Pour sa part, la réception de la guitare classique évolue parallèlement à l'amélioration technique de l'instrument, analysée au chapitre 2. Cette mutation est d'autant plus sensible que la guitare classique joue en soliste, à la différence des instruments populaires.

2. Réception spécifique de la guitare classique

En tant qu'instrument soliste, la guitare classique est au départ jouée et donc appréciée seulement par un public restreint et sélectif. Des critiques de concert positives apparaissent progressivement concernant le jeu soliste de la guitare mais dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, elles demeurent l'exception, pour la simple raison que les guitaristes classiques se produisent encore souvent dans un cercle très intime : ceci était au départ lié aux limitations sonores de l'instrument et, l'habitude ayant été prise, il fallut du temps pour que la guitare conquière un public plus large. Ainsi, même Francisco Tárrega, pourtant reconnu comme concertiste et virtuose à une échelle internationale, ne se répand pas en récitals, alors qu'il se montre assidu à des rendez-vous dans des salles de petite taille, ce qui montre qu'il préfère que son instrument soit reçu dans une certaine intimité. Il se produit souvent au sein de *tertulias*, devant des amis musiciens comme le pianiste Joaquín Malats (1872-1912), le violoncelliste (et compositeur) Pablo Casals (1876-1973) ou encore Enrique Granados¹⁰³⁰. Ce public est donc à la fois averti et numériquement restreint. D'une façon générale, on observe que le public de la guitare classique répond à des critères spécifiques, à deux titres.

D'une part, le public qui apprécie la guitare classique fait partie d'une élite économique, sociale voire politique, comme l'a déjà montré l'article sur la soirée organisée chez l'ambassadeur du Chili. À la fin du XIX^e siècle, les concerts de guitare classique sont le plus souvent organisés lors de réceptions privées, comme le montre encore l'intervention du guitariste Toboso à l'hôtel madrilène

¹⁰³⁰ Ramón García Avellano, « Tárrega Eixea, Francisco », *Diccionario de la música española...*, *op. cit.*, p. 179-184.

du duc d'Abrantes en avril 1887¹⁰³¹ : « Dans les salons de l'élégant hôtel de monsieur le duc d'Abrantes (quartier de Salamanca), a eu lieu jeudi un concert de guitare de M. Toboso, qui fut extrêmement applaudi par le public élégant qui assista à la fête »¹⁰³². Dans cet entrefilet d'une phrase, l'audition* de guitare est présentée comme le motif principal et même l'unique activité de la réception ; elle est même qualifiée de « concert ». Ce vocable signifie en soi que la guitare est reçue comme instrument savant, par un public qui correspond à une certaine élite, sociale et culturelle ; elle est jugée digne d'entrer dans des édifices luxueux tels que cet hôtel particulier. En effet, si la *vihuela* était donnée en concert dans les demeures de la noblesse au XVII^e siècle, en revanche, au XIX^e siècle, c'est essentiellement le piano romantique qui fait irruption dans les salons et maisons particulières de la bourgeoisie. À partir de 1850 – en dehors de la scène publique où l'opéra et la *zarzuela* sont hégémoniques –, dans les demeures privées, sont surtout organisés des concerts de pianos, des récitals de chant lyrique ainsi que des soirées consacrées à des formations instrumentales de chambre. Andrés Ruiz Tarazona montre ainsi que le piano et la musique de chambre sont les emblèmes du XIX^e siècle espagnol dans les salons¹⁰³³. C'est pourquoi la présence de la guitare dans cet hôtel particulier du quartier madrilène de Salamanca est le signe de l'estime que la noblesse et la haute bourgeoisie accordent désormais à l'instrument.

En réalité, le but implicite de la réception est la réunion des membres des plus hautes classes sociales, comme le donne à penser le fait que cet entrefilet apparaisse sans titre spécifique, au sein d'une série d'entrefilets qui présentent d'autres fêtes privées similaires, dans la partie réservée aux « Chroniques mondaines »¹⁰³⁴. On y apprend par exemple la réception de la duchesse de La Torre dans son hôtel particulier, où sont venus de nombreuses personnalités nobiliaires, dont les titres sont déclinés les uns après les autres.

Les lignes citées ci-dessus procèdent de la même façon, quoique avec plus de concision : en premier, est indiqué l'édifice privé où a lieu le concert, avec mention du quartier de Salamanca qui attire la haute bourgeoisie fortunée depuis les années 1860-1870¹⁰³⁵. Ensuite, vient la mention de

¹⁰³¹ Certes, la nouvelle facture de la guitare date des années 1850-1860. Théoriquement, il devrait donc être possible de jouer devant un large public, dans de vastes salles de concert, dès la fin du XIX^e siècle. Toutefois, en pratique, la plupart des guitaristes n'ont pas conscience des nouvelles possibilités de la guitare et, surtout, le public n'est pas habitué à de telles pratiques. Pour plus de détails sur cet aspect technique, nous renvoyons au chapitre 2.

¹⁰³² « En los salones del elegante hotel (barrio de Salamanca) del señor duque de Abrantes se verificó el jueves un concierto de guitarra por el Sr. Toboso, que fue sumamente aplaudido por la selecta concurrencia que asistió a la fiesta. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 avril 1887, p. 2.

¹⁰³³ Andrés Ruiz Tarazona, « Concierto », in *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 379-382.

¹⁰³⁴ « Noticias de sociedad », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 17 avril 1887, p. 2.

¹⁰³⁵ Situé au nord-est du centre-ville historique de Madrid, le quartier de Salamanca fut relié à la capitale à partir des années 1860 par le Plan Castro, sur l'initiative du marquis de Salamanca. Celui-ci investit son patrimoine afin de créer un quartier aristocratique sur le modèle des grandes villes européennes : en 1871, il permit par exemple l'installation du

l'hôte, ici le duc d'Abrantes, pourvu du plus haut titre nobiliaire. C'est seulement après ces précisions qu'est précisée la modalité de la réception : le concert. Enfin, le public est évoqué, comme assemblée choisie également sur des critères de distinction économique, sociale et culturelle. La guitare classique est donc bien accueillie comme faisant partie de la « culture des élites ». Comme le rappelle Jean-Pierre Chaline, celle-ci est fondée sur un enseignement préalable, onéreux et donc réservé à une partie restreinte de la population :

Bien d'autres facteurs, à la vérité, s'ajoutaient à cette instruction secondaire, liés à l'*éducation* dans un monde familier du livre et des arts, ou à une « vie de société » impliquant des loisirs culturels. Dira-t-on assez la place du théâtre dans les usages mondains, celle de l'opéra, en particulier avec des amateurs passionnés, celle aussi des concerts, des expositions d'art ? Voir, entendre, mais aussi posséder de belles choses, ou en favoriser la création, les plus fortunés [...] se faisant volontiers collectionneurs ou mécènes. Une culture accessible seulement à une minorité riche et instruite¹⁰³⁶.

L'éducation des élites se compose ainsi de notions scientifiques et historiques, mais aussi d'humanités classiques et, dans une proportion non négligeable, de contenus artistiques. Aussi, le cadre du concert qui a lieu pendant la réception dans l'hôtel d'un duc avec un public fortuné et cultivé implique, bien que cela ne soit pas précisé, que le répertoire interprété soit savant et classique, avec toutes les nuances que cela suppose en Espagne, puisque nous avons vu que même le répertoire de guitare savante est profondément inspiré du populaire.

La guitare classique est donc favorablement perçue à la fin du XIX^e siècle par une élite détentrice d'une culture écrite, considérée par ceux qui la possèdent comme le summum du raffinement. Le public apprécie en effet Toboso, si l'on en juge par la précision déjà citée : l'artiste « fut extrêmement applaudi ». Dans cet entrefilet, transparait donc une double réception positive, à commencer par celle de l'auteur, qui porte un jugement favorable sur le lieu, l'hôte et les convives. Puis, vient celle du public qui exprime son intérêt par ses applaudissements : pour reprendre les termes de Mar de Fontuberta et Teresa Velázquez, l'« intentionnalité » ou l'« interprétation implicite » de l'auteur de l'article ou du moins des responsables du journal est donc de présenter l'événement comme agréable à la société qui y assiste¹⁰³⁷. Indirectement, la guitare et l'instrumentiste bénéficient du point de vue bienveillant que le texte journalistique prête au public à

premier tramway madrilène. María Dolores Diehl Busch, « El barrio de Salamanca, », *in Madrid, villa y corte*, en ligne : <<http://www.madridvillaycorte.es/barrio-salamanca.php>>, consulté le 2 décembre 2013.

¹⁰³⁶ Jean-Pierre Chaline, « Culture des élites », *in* Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, Claire Blandin (éds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 218-219.

¹⁰³⁷ Mar de Fontuberta et Teresa Velázquez, « La interpretación en la noticia periodística. Modelo de análisis », *in Métodos de análisis de la prensa*, colloque organisé en février 1987, Madrid, Casa de Velázquez, vol. 2, p. 91-111.

propos d'un événement où la guitare est, cette fois, le centre de l'attention. Néanmoins, ce type d'invitation est toujours également motivé par la réunion des membres d'un même milieu social : ainsi, à la fin du XIX^e siècle, la guitare classique, quoique appréciée, ne saurait être le seul motif d'un concert si celui-ci a lieu dans un hôtel particulier pour des invités choisis. Comme d'autres instruments ou divertissements, elle sert de prétexte à des échanges et à un renforcement des liens entre les membres de cette élite.

Ces caractéristiques économiques et sociales propres au public de la guitare classique apparaissent comme une constante dans la période étudiée et non comme une exception de la fin du XIX^e siècle. En 1902, par exemple, Miguel Llobet se produit au Palais Royal pour « Le Roi, la Reine, les princes, les hauts dignitaires de la cour »¹⁰³⁸. Plus tard, Andrés Segovia joue devant la cour à plusieurs reprises, notamment à l'Escorial pendant l'été 1917¹⁰³⁹. Ces exemples seront néanmoins étudiés par la suite car les modalités de la réception permettent de déceler une évolution de la réception de la guitare classique par les monarques.

La seconde caractéristique du public qui apprécie la guitare classique est qu'il forme une petite élite culturelle. Cette dimension n'est évidemment pas incompatible avec la richesse économique et sociale que nous venons d'évoquer mais elle a d'autres implications concernant la réception de l'instrument. Les récepteurs peuvent être des journalistes, parfois musicologues, ou encore des instrumentistes, amateurs ou professionnels. Cet aspect était déjà sensible lorsque nous avons étudié le concert organisé dans le Salón Romero à Madrid, en 1886 : à cette occasion, le public était composé des membres de l'« Association des professionnels et amateurs de musique » et de leurs invités.

De même, pour l'Andalousie, José Ortiz Nuevo cite plusieurs cas où la guitare savante est donnée à entendre à des auditeurs choisis pour leur culture savante : l'on peut mentionner à ce sujet le concert organisé en septembre 1886 à l'atelier de guitares de M. Soto¹⁰⁴⁰ et que donnent quatre guitaristes, Messieurs Aguilera, Enrique, Ballón et Soto (Cristóbal)¹⁰⁴¹. Le répertoire joué est diversifié comme le montre sa longue énumération dans l'article : il se compose d'une majorité de transcriptions d'œuvres classiques comme « La Marche Turque » (troisième mouvement de la sonate pour piano n°11 en La Majeur, K. 331, composée par Mozart dans les années 1780), ou encore des extraits d'opéras comme *Il Pirata* de Vincenzo Bellini (1827) et *Il Trovatore* de Giuseppe

¹⁰³⁸ « El Rey, la Reina, los príncipes, los altos dignatarios de la corte », Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰³⁹ [Anonyme], « Recital Segovia », in *Música*, Madrid, 15 septembre 1917, Artes Gráficas Mateu, p. 20.

¹⁰⁴⁰ *El Español*, 14 septembre 1886, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, *op. cit.*, p. 180-181.

¹⁰⁴¹ José Luis Ortiz Nuevo remarque qu'il y a dans les années 1870 à Séville un luthier du nom de Manuel Soto y Solares. Le guitariste prénommé Cristóbal et portant le même patronyme pourrait être un membre de sa famille.

Verdi (1853). De plus, le programme inclut des extraits de *zarzuelas*, comme le prélude du troisième acte de *El anillo de Hierro* (musique de Miguel Marqués, 1878) ou encore des variations sur des chants flamencos tels que des *peteneras* ou des *malagueñas*. Ces morceaux sont joués par des professionnels de l'instrument qui jouent l'un après l'autre en tant que solistes.

Ce concert est offert à des représentants de la presse de Séville. Le public est particulièrement restreint puisqu'il se limite à cinq journalistes – un de plus que les musiciens – qui sont nommés un par un : Messieurs Piñal, Díaz Martín, Álvarez de los Corrales, Montoto et Pereira. L'objectif du concert est de donner une meilleure visibilité à la guitare en la faisant admirer stratégiquement par des journalistes à même de diffuser ensuite leurs impressions dans la presse locale. Le but est aussi commercial : faire la publicité de l'instrument et de la lutherie par la même occasion. Les journalistes semblent donc déjà faire office de « prescripteurs culturels ». Malgré le petit nombre de ces récepteurs lettrés, leur opinion est fondamentale puisqu'ils sont ensuite chargés d'informer la population de l'existence de la lutherie, des guitaristes mentionnés et de la qualité de leur jeu. L'article du journal *El Español* qui relate cet événement en est un bon exemple. C'est pourquoi les remarques esthétiques formulées dans ce long texte sont exclusivement positives, en lien avec le jugement moral exprimé parallèlement : les guitaristes sont présentés comme raffinés (« *los distinguidos guitarristas* ») et la proposition de M. Soto est qualifiée d'aimable (« *la amable invitación* »)¹⁰⁴². Outre leur rémunération, l'agrément de l'invitation offerte aux journalistes influence apparemment d'emblée le regard esthétique porté par le rédacteur de cet article sur la musique qu'il a lui-même écoutée. Les éloges se poursuivent, avec maints adjectifs qualificatifs, à chaque fois qu'est mentionnée une nouvelle pièce du programme : « des très classiques et sentimentales *malagueñas* », « un très joli boléro », « une ravissante *guajira* », « de ravissants motifs sur des *peteneras* », entre autres exemples¹⁰⁴³. En outre, celui qui rédige ces lignes insiste sur les éloges formulés par les auditeurs et multiplie lui-même les dithyrambes à propos de chaque artiste. Monsieur Enrique « reçut de nombreux éloges »¹⁰⁴⁴ ; M. Pedro de Aguilera « est un maître accompli [...] un artiste de cœur, qui égraine la guitare comme très peu de gens, de sorte que de grands triomphes lui sont promis »¹⁰⁴⁵ ; « M. Soto un guitariste débutant qui est très prometteur car il a de rares dispositions pour jouer de ce poétique instrument espagnol »¹⁰⁴⁶. Ces éloges, dont nous

¹⁰⁴² José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?.., op. cit.*, p. 180-181.

¹⁰⁴³ « unas malagueñas muy clásicas y muy sentimentales » ; « un lindísimo bolero » ; « una preciosa guajira » ; « unos preciosos motivos sobre peteneras », *Ibidem*.

¹⁰⁴⁴ « escuchó muchos elogios », *Ibidem*.

¹⁰⁴⁵ « s un consumado maestro de guitarra [...] un artista de corazón, que pulsa la guitarra como en muy pocos visto, estándoles reservados grandes triunfos », *Ibidem*.

¹⁰⁴⁶ « El Sr. Soto un novel guitarrista que promete mucho por sus raras disposiciones para tocar ese poético instrumento español », *Ibidem*.

ne citons ici que quelques exemples, manifestent la reconnaissance de l'auteur de l'article pour avoir été invité à un tel concert, gratitude exprimée explicitement dans la dernière phrase : « En somme, le concert fut magnifique et satisfait tout le monde ; c'est pourquoi nous adressons nos félicitations à MM. Aguilera, Ballón, Enrique et Soto tout en exprimant nos remerciements pour avoir eu la délicate attention de consacrer à la presse un si agréable moment »¹⁰⁴⁷. Dans la perspective de l'analyse de la réception de la guitare, cet article révèle une belle entreprise de communication, à l'initiative d'un petit groupe de guitaristes ayant un intérêt économique et culturel à diffuser leur art auprès d'un public qui puisse servir de relais auprès des lecteurs de la presse. La guitare classique – avec son répertoire hybride – est donc positivement reçue, par un public choisi, certes très restreint mais capable d'influencer l'opinion publique, par le biais de la presse. La réception de la guitare classique évolue donc grâce aux médias et parallèlement à l'évolution du rôle de ceux-ci.

Nous avons dit qu'il existait deux différences notoires entre la réception des guitares populaires et celle de la guitare classique. La première concerne la sociabilité du public, qui est une élite économique, sociale et culturelle dans le cas de la guitare classique, alors que la guitare populaire est accessible à une population plus diversifiée socialement. Cette caractéristique est plutôt constante entre 1883 et 1922. La seconde concerne l'évolution de la réception de la guitare classique.

3. Évolution de la réception

La réception de la guitare classique connaît une mutation à la fois sur le plan quantitatif et sur le plan qualitatif : l'accroissement progressif de l'auditoire va de pair avec l'évolution des relations entre le guitariste et son public. Cette double transformation est surtout sensible grâce à la figure d'Andrés Segovia¹⁰⁴⁸.

¹⁰⁴⁷ « En suma ; el concierto fue magnífico y a todos satisfizo ; por lo que enviamos nuestro parabien [sic] a los Sres. Aguilera, Ballón, Enrique y Soto, al par que les demostramos nuestro agradecimiento por la fina atención de dedicar a la prensa aquel agradable rato. », *Ibidem*.

¹⁰⁴⁸ Si le cas Segovia demeure une exception dans les deux premières décennies du XX^e siècle en Espagne, il ne préfigure pas moins celui des nombreux autres guitaristes du XX^e siècle qui, dans de nombreux genres musicaux, joueront en soliste devant des foules de plus en plus immenses, notamment grâce à l'amplification de la guitare. De cette manière, la guitare fait peu à peu partie des loisirs et des spectacles de masse.

À ce titre, l'exemple le plus probant se trouve dans la comparaison entre Miguel Llobet et Andrés Segovia, à quelques années d'intervalle. En 1902, Cristóbal de Castro rapporte les propos de Miguel Llobet : « Aujourd'hui Llobet me raconta sa visite au Palais. Il était satisfait. Le Roi, la Reine, les princes et les hauts dignitaires de la cour s'étaient rassemblés pour l'écouter, lui, misérable, qui voyage de par le monde [...] »¹⁰⁴⁹. Cristóbal de Castro énumère les membres de l'assistance : le roi Alphonse XIII (1886-1941), la reine Victoire Eugénie de Battenberg (1887-1969), leur famille et la cour, signe de leur intérêt pour la guitare classique. Ce qui nous intéresse ici est la réaction du musicien par rapport à cet événement, telle que la rapporte le journaliste : la phrase, au discours indirect libre – « *oírle á él, pobre, á él, que va por el mundo* » –, révèle l'humilité du musicien. Celle-ci provient de son sentiment d'infériorité, à la fois légitime, étant donné sa position vis-à-vis des plus hauts dignitaires, et significatif de la position subalterne réservée au guitariste dans l'ensemble de la société. À travers le discours indirect libre, c'est bien l'opinion du guitariste que veut donner à lire Cristóbal de Castro : le musicien se considère comme un mendiant, errant, ce qui crée une opposition d'autant plus forte avec ceux qui résident dans la demeure la plus prestigieuse et la plus emblématique d'Espagne. Pour les lecteurs, cet écart souligné contribue à rehausser l'image du monarque et de son entourage en tant que figures représentatives de la nation, tandis que le guitariste apparaît comme un simple sujet. Cependant, si l'instrument est jugé digne d'être entendu par les gouvernants, c'est le signe que ceux-ci veulent montrer qu'ils ne sont pas insensibles à l'art, et en particulier à celui d'un concertiste reconnu de cet instrument précis.

L'évolution est tangible lorsque, quelques années plus tard, de retour à Madrid après avoir commencé à obtenir du succès à Barcelone¹⁰⁵⁰, Andrés Segovia donne un concert à la fin de l'été 1917. Il est alors loué, mais cette fois à égalité avec son public :

À l'Escorial, et devant le meilleur de cette colonie estivale, le remarquable artiste de la guitare Andrés Segovia donna il y a quelques jours un récital aussi intéressant que tous les autres.

Il joua diverses œuvres de Tárrega, de Granados et d'autres maîtres espagnols, et reçut de nouveau une des grandes et justes ovations auxquelles son habileté l'a désormais habitué¹⁰⁵¹.

¹⁰⁴⁹ « Hoy me contó Llobet su visita á Palacio. Estaba satisfecho. El Rey, la Reina, los príncipes, los altos dignatarios de la corte, habíanse congregado para oírle á él, pobre, á él, que va por el mundo [...]. », Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

¹⁰⁵⁰ Carlos Usillos, *Andrés Segovia*, *op. cit.*, p. 20-21.

¹⁰⁵¹ « En El Escorial, y ante lo más selecto de aquella colonia veraniega, dió días pasados un recital, tan interesante como todos los suyos, el notable artista de la guitarra Andrés Segovia. // Ejecutó diversas obras de Tárrega, Granados y otros maestros españoles, alcanzando otra de las grandes y justas ovaciones a que su maestría le tiene ya acostumbrado. » [Anonyme], « Recital Segovia », *Música*, *op. cit.*, p. 20.

Dans cet article transparaît d'abord l'admiration du journaliste vis-à-vis du guitariste, à travers les adjectifs élogieux avec lesquels il qualifie à la fois le récital « aussi intéressant que tous les autres » (« *tan interesante como todos los suyos* ») et l'interprète « remarquable artiste de la guitare » (« *notable artista de la guitarra* »). Cette dernière formule montre que la guitare commence à être considérée par certains comme un art savant, digne de ce nom, ce qui constitue en soi un bouleversement essentiel : ce qui est en jeu, c'est la question de la légitimité du champ artistique. Le texte présente aussi les acclamations du public à travers l'évocation des habituelles « grandes et justes ovations » (« *grandes y justas ovaciones* ») dont bénéficie le musicien. On retrouve la rhétorique déjà observée pour qualifier le succès du guitariste, avec une juxtaposition d'adjectifs destinés à confirmer et à renforcer les réactions orales enthousiastes du public. À travers cet article, la réception du musicien est donc doublement positive. Mais surtout, par comparaison avec l'article précédent, qui évoque un concert donné quinze ans plus tôt, les éloges envers Andrés Segovia ne sont plus une nouveauté et lui-même s'y est habitué, comme le précise la dernière phrase de l'article. Pourtant, même s'il n'est pas identifié précisément, le public est peut-être le même qu'au Palais Royal en 1902 : l'Escorial est une petite ville élégante mais c'est aussi le nom d'une des résidences royales, fréquemment utilisée par les monarques pendant les périodes d'hiver ou d'été, précisément¹⁰⁵².

L'évolution de la réception est donc remarquable. Elle est encore plus flagrante si on la compare avec le concert qui en 1889, c'est-à-dire près de trente ans plus tôt, accueille Antonio Cánovas de Castillo (1828-1897) et son épouse au même endroit : « M. Cánovas del Castillo est allé passer quelques jours à l'Escorial. Le soir de son arrivée lui fut offerte une sérénade jouée par un orchestre de guitares et de *bandurrias* »¹⁰⁵³. De nouveau, on ne peut pas savoir de façon exacte s'il s'agit de la ville ou de la résidence royale¹⁰⁵⁴. Néanmoins, on peut observer que les modalités du concert sont largement modifiées : à la fin du XIX^e siècle, l'ancien – et futur – Président du Conseil des Ministres assiste à un concert d'un orchestre d'instruments considérés comme populaires, dont le répertoire est profondément hybride.

En revanche, en 1917, Andrés Segovia peut donner un récital en soliste et recevoir des applaudissements pour un répertoire composé d'œuvres écrites spécifiquement pour guitare – celles

¹⁰⁵² L'article n'est pas suffisamment précis à ce sujet et les biographies d'Andrés Segovia ne permettent pas de lever l'ambiguïté.

¹⁰⁵³ « El Sr. Cánovas del Castillo, con su señora, ha ido á pasar unos días al Escorial. La noche de su llegada fué obsequiado con una serenata por una orquesta de guitarras y bandurrias. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 avril 1889, p. 1.

¹⁰⁵⁴ À cette époque Alphonse XIII n'a que trois ans, sa mère Marie-Christine d'Autriche est régente.

de Francisco Tárrega – ou transcrites par un virtuose de l'instrument : les œuvres d'Enrique Granados, mort en 1916, ont été transcrites notamment par Francisco Tárrega et Andrés Segovia lui-même. En 1917, qui est plus est, selon le rédacteur de l'article de *Música*, ce type d'audition est habituel pour Andrés Segovia et donc, corrélativement, pour son public¹⁰⁵⁵. Au-delà de la banalité qu'on peut voir dans des propos qui comparent la qualité de ce concert à « tous les autres », les remarques du journaliste sont sans doute le signe de sa connaissance du jeu de l'instrumentiste ou du moins sa réputation croissante. En effet, ce concert de 1917 est commenté dans *Música*, revue illustrée bimensuelle spécialisée dans le domaine musical, comme l'indique son titre. Publiée entre janvier et décembre 1917, elle fait partie des revues récentes (et éphémères) qui trouvent leur lectorat dans un champ très précis – celui de la musique classique en l'occurrence. Elle comporte diverses sections et celle qui est consacrée exclusivement à la musique est dirigée par Jesús Aroca y Ortega (1877-1935) : dans ces pages paraissent des partitions, des articles critiques, de petites biographies ainsi que des photographies de musiciens et de compositeurs. L'existence même de cette revue et de l'intérêt qui est porté à la guitare en son sein est aussi la preuve de l'évolution de cette réception dans la deuxième décennie du XX^e siècle.

Surtout, la révolution de cette deuxième moitié des années 1910 concerne la possibilité pour un guitariste d'être apprécié par le public nombreux de salles vastes et prestigieuses, en particulier celles des théâtres. Si certains guitaristes comme Miguel Llobet tentent dès le début du XX^e siècle de jouer dans de tels lieux, le succès n'est pas encore au rendez-vous. C'est là encore Andrés Segovia, dont le talent, le jeu et le répertoire novateurs ont été présentés au chapitre 2, qui parvient à se faire entendre et applaudir dans ces circonstances. Une comparaison est possible entre leurs interventions respectives à La Comedia, en 1902 pour le premier, puis dans les années 1920 pour le second.

L'article de Cristóbal de Castro daté du 3 décembre 1902 qui rapporte le concert de Miguel Llobet pour les monarques au Palais Royal, est précédé d'un autre du même auteur, qui relate un de ses concerts dans le grand théâtre madrilène :

Il y a quelques jours, sur de grandes et grosses affiches de théâtre et dans de maigres entrefilets de presse, les gens ont vu l'annonce d'un concert de guitare à La Comedia. La chose était choquante. La guitare est un instrument si ordinaire et La Comedia un théâtre si distingué ! Et l'étonnement augmenta encore lorsqu'on vit que dans le programme du concert figuraient les noms de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, de Beethoven, d'Albéniz, de Sors... Comment les grands patriarches de la musique et les poètes modernes de la

¹⁰⁵⁵ [Anonyme], « Recital Segovia », *Música, op. cit.*, p. 1.

mélodie allaient-ils descendre de l'immortelle évidence de leur célébrité à la grossière trivialité des *falcetas* [sic] ?

Et surtout, qui était ce fanfaron qui par la seule vertu de ses exhortations grattées allait faire en sorte que les grands défunts descendissent sur la terre et que les vivants absents nous rendissent visite ?

Il y avait de quoi y aller... pour se moquer de son audace. Parce que, sans aucun doute possible, le présomptueux guitariste ne pouvait qu'être un médiocre musicien [...].

Voilà ce que disaient beaucoup de gens. Mais ensuite, en y réfléchissant *mieux*, ils doutèrent. Et suivant au pied de la lettre le dicton « dans le doute abstiens-toi », la majorité des indécis n'alla pas au concert de La Comedia. Ceux-là manquèrent quelque chose, parce que Llobet interpréta à merveille son programme musical raffiné [...] ¹⁰⁵⁶.

Ce long extrait, dont nous avons étudié un petit passage au chapitre 2 pour montrer la renaissance de la guitare classique, donne à connaître plusieurs points de vue divergents : celui du journaliste et celui du public ou plutôt de ceux qui, parmi les habitués de La Comedia, refusent de prendre le risque d'entendre un instrument qu'ils jugent inadapté au grand théâtre. Comme ces deux réceptions s'opposent, le journaliste, qui présente l'opinion des non-auditeurs par le biais d'un discours indirect libre, reconstruit fictivement le contenu de leurs préjugés : « La chose était choquante. La guitare est un instrument si ordinaire et La Comedia un théâtre si distingué ! » Dans ces phrases, l'usage de l'imparfait et du présent renvoient aux pensées de ce public potentiel que le journaliste critique implicitement. Il déploie toute une rhétorique pour convaincre les lecteurs que le public (dont les lecteurs font partie) et les journalistes sont remplis de préjugés : il élabore des phrases complexes dans lesquelles il introduit des termes familiers comme « *aquel guapo* » pour dénoncer les *a priori* et faire changer le lectorat de point de vue sur l'instrument. Selon Cristóbal de Castro, les auditeurs, d'abord surpris et moqueurs, renoncent à entendre l'instrument qui ne rencontre pas le succès escompté, faute de public.

De plus, un autre facteur, que dénonce le journaliste, intervient dans leurs préjugés : si le concert est vanté par le théâtre qui recherche une réussite commerciale, comme le montre la réalisation de « grandes et grosses affiches », la plupart des critiques ne connaissent pas encore les potentialités

¹⁰⁵⁶ « Hace unos días, en grandes cartelones de teatro y en mezzquinos sueltos de periódicos, vió la gente el anuncio de un concierto de guitarra en la Comedia. La cosa era chocante. ¡Es la guitarra un instrumento tan ordinario y la Comedia un teatro tan distinguido! Y subió de punto la extrañeza viendo que en el programa del concierto figuraban los nombres de Haydn, de Mozart, de Mendelssohn, de Beethoven, de Albéniz, de Sors... Los grandes patriarcas de la música y los modernos poetas de la melodía, ¿cómo iban á descender desde el inmortal seguro de su fama á la tabernaria ordinariéz de las falcetas [sic] ? // Y sobre todo, ¿ quién era aquel guapo que por la sola virtud de sus rasgueados conjuros iba á conseguir que bajaran á la tierra los grandes muertos y que nos visitaran los vivos ausentes ? // Era cosa de ir... para reírse de su audacia. Porque, con seguridad, el guitarrista presuntuoso no pasaría de tocador mediano [...]. // Esto decían muchos. Mas luego, pensándolo mejor, dudaron. Y siguiendo al pie de la letra el dicho de en la duda, abstente, la mayoría de los dudosos no fué al concierto de la Comedia. Ellos se lo perdieron, porque Llobet interpretó á las mil maravillas el refinado programa musical [...]. » Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

de la guitare et ne soutiennent pas le concert dans la presse, se contentant de publier « de maigres entrefilets ». L'antithèse entre « *grandes cartelones de teatro* » et « *mezquinos sueltos de periódicos* » permet de mettre en valeur le rôle de la presse, qui semble plus important que celui de la publicité selon le journaliste, car selon ses dires, les annonces dans les journaux auraient pu inciter le public à se rendre davantage au concert. Il y aurait donc à l'époque une différence entre l'attitude des entrepreneurs des théâtres et la presse qui conditionne la réaction finale des auditeurs, à travers une « chaîne de communication », pour reprendre l'expression de Hans Robert Jauss : les futurs spectateurs sont dans le même temps des « acteurs » libres d'accueillir ou non l'instrument. À cette époque donc, la majorité – mais non pas la totalité – des spectateurs considère encore la guitare comme indigne d'un grand théâtre, ainsi que l'atteste la position marginale de Cristóbal de Castro qui semble être le seul à déplorer cette situation.

Comme nous l'avons évoqué au sujet de la réception de la guitare populaire, La Comedia demeure un des théâtres les plus prestigieux de Madrid, même si par comparaison avec l'Apolo – également construit dans les années 1870 – son propriétaire, M. Larrainza, poursuit des ambitions plus modestes. Il envisage de le faire fonctionner grâce au « théâtre par heure ». De fait, son aménagement et son emplacement « sur un terrain étroit »¹⁰⁵⁷ lui donnent un caractère plus populaire, de sorte qu'il accueille un public plus modeste que les aristocrates et grands bourgeois qui se rendent au Teatro Real. Néanmoins, ceux-ci apprécient parfois de se rendre à La Comedia, qui se trouve « à proximité des axes les plus centraux de la vieille ville » et qui peut accueillir jusqu'à 1500 spectateurs¹⁰⁵⁸. Pour Jeanne Moisand, la haute société madrilène préfère d'ailleurs La Comedia à l'Apolo dont ils trouvent l'architecture trop française, moins nationale, alors que celle de La Comedia leur semble plus espagnole¹⁰⁵⁹.

Toutefois, concernant la réception de la guitare dans un lieu si vaste et si coté, les mentalités évoluent grâce à Andrés Segovia : après son premier concert en 1908 à Grenade, celui-ci se rend à Valence dans l'espoir d'avancer sur les pas de Francisco Tárrega. À Turia, il rencontre Miguel Llobet, qui avait été disciple de Tárrega, et qui est alors – malgré tout – un talentueux et célèbre concertiste. Llobet l'enjoint de se rendre à Barcelone avec lui. Après des débuts quelque peu difficiles, c'est là que Segovia conquiert pour la première fois un très large public, en jouant au Palau de la Música catalana, provoquant d'abord un scandale auprès des amateurs de musique, pour la même raison que Llobet à La Comedia en 1902 : la guitare est jugée indigne d'un tel lieu¹⁰⁶⁰. Ce

¹⁰⁵⁷ Jeanne Moisand, *Scènes capitales...*, *op. cit.*, p. 67-68.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁵⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁶⁰ Carlos Usillos, *Andrés Segovia*, *op. cit.*, p. 21.

faisant, Andrés Segovia réussit pour la guitare ce que la plupart des guitaristes eux-mêmes se refusaient à réaliser. Lui-même déclare avoir détruit plusieurs idées fausses sur la guitare, dont celle qui consistait à ne la faire jouer que dans un petit salon¹⁰⁶¹. Grâce aux succès rencontrés à Barcelone, Andrés Segovia rejoint Madrid en 1917 et les concerts se multiplient au cours des années suivantes, y compris dans les grands théâtres comme La Comedia. Les réactions du public sont désormais tout à fait différentes de celles réservées à Miguel Llobet en 1902. Le 1^{er} février 1920, le musicologue et compositeur Rogelio Villar (1875-1937) écrit dans la revue *Voluntad* :

Le meilleur éloge de Segovia que nous pouvons faire, c'est de dire qu'un public extrêmement nombreux assiste toujours à ses concerts (chose que ne réussissent que les artistes d'une certaine catégorie) et qu'il l'applaudit avec un grand enthousiasme, comme cela vient de se produire dernièrement lors d'un concert qu'il donna à La Comedia¹⁰⁶².

Au contraire de l'article précédent, le locuteur s'efface derrière l'opinion du public pour renforcer le point de vue laudatif que celui-ci manifeste déjà par son attitude : « il l'applaudit avec un grand enthousiasme ». L'admiration vient de deux types de récepteurs : d'une part, le public décrit comme « extrêmement nombreux », ce qui donne l'impression d'une unanimité de la réception positive de la guitare par le public madrilène. Ce type de formulation hyperbolique confère à l'article une portée publicitaire, augurant de la pérennité du succès d'Andrés Segovia. D'autre part, le talent de l'artiste est valorisé par Rogelio Villar qui possède alors une parole d'autorité puisqu'il est lui-même reconnu internationalement de son vivant, en qualité de compositeur, critique musical, conférencier et professeur au Conservatoire de Madrid¹⁰⁶³. Aussi lorsqu'il affirme que le succès d'Andrés Segovia est le signe de son talent, il révèle son intérêt pour le guitariste, en tant que spécialiste de la musique ayant lui-même une influence sur les lectrices de la revue *Voluntad*. En effet, *Voluntad* est une revue illustrée bimensuelle publiée à partir d'octobre 1919, qui est conçue pour les femmes de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie : dirigée par le secteur catholique de la grande entreprise journalistique et éditoriale fondée par Nicolás María Urgoiti (1869-1951), *Voluntad* se présente sous la forme d'une revue élégante et luxueuse, avec sa

¹⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 7 et 20-21.

¹⁰⁶² « El mejor elogio que podemos hacer de Segovia, es decir que a sus conciertos concurre siempre un público numerosísimo (cosa que no consiguen más que los artistas de cierta categoría) que le aplaude con gran entusiasmo, como acaba de ocurrir últimamente en el concierto que dio en la Comedia. », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *Voluntad*, *op. cit.*

¹⁰⁶³ Compositeur et critique musical espagnol (Leon, 1875-Madrid, 1937). Professeur de la classe de musique de chambre au Conservatoire de Madrid, il est admiré par des critiques espagnols et étrangers. Il est l'auteur de nombreuses conférences et fonde la revue musicale *Ritmo* en 1928, encore publiée à Madrid de nos jours. « Villar (Rogelio) », in *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989 [1933], X (Apendice), p. 1134.

couverture et ses illustrations en couleur (trichromie). Elle inclut notamment des reportages photographiques. Malgré son ambition de « relier par des liens de piété et de compréhension toutes les classes sociales », son prix prohibitif de deux pesetas pour chaque exemplaire lui donne un caractère particulièrement élitiste¹⁰⁶⁴. Aussi Rogelio Villar s'adresse-t-il dans cet article à un lectorat qui a les moyens financiers d'assister à un concert à La Comedia mais qui peut aussi considérer ce lieu comme trop populaire pour ses sorties. C'est pourquoi la remarque de Rogelio Villar quant au niveau de l'artiste, ajoutée comme en aparté au moyen des parenthèses, peut avoir pour but d'inciter les lectrices à prendre en compte le succès d'Andrés Segovia comme un signe de son talent et non comme la popularité d'un musicien simplement charismatique. Rogelio Villar s'adresse aux aspirations intellectuelles de lectrices éduquées, pour les convaincre.

Concernant la supériorité du succès d'Andrés Segovia par rapport à celui de Miguel Llobet dix-huit ans plus tôt, il importe de ne pas se limiter à une comparaison entre les niveaux musicaux respectifs des deux artistes : l'amélioration technique du jeu guitaristique doit être pondérée par l'évolution des goûts du public. Comme indiqué plus haut, Miguel Llobet a réalisé une brillante carrière avant Segovia et ce dernier lui rend hommage, précisément au cours de ce concert, ainsi que le fait remarquer Rogelio Villar dans le même article : « Avec beaucoup de bons sens, le répertoire que Segovia interprète se compose en général d'œuvres des guitaristes classiques espagnols, avec une préférence pour les compositeurs Sors et Aguado, édités à Paris et à Londres, et pour ses contemporains, Tárrega et Llobet [*sic*] »¹⁰⁶⁵. La réussite d'Andrés Segovia tient en grande partie aux œuvres qu'il choisit, car il puise essentiellement dans un répertoire classique spécialement écrit pour la guitare, comme il le revendique lui-même en déclarant qu'un de ses principaux objectifs a toujours été de « séparer la guitare du divertissement désinvolte de type folklorique »¹⁰⁶⁶. En interprétant les œuvres de Llobet, Segovia n'a pas de raison de remporter davantage l'adhésion que leur auteur lui-même. En revanche, sa renommée est en partie due aux nouvelles modes de consommation du loisir : le public dit « de masse » est plus habitué à assister à des spectacles et à des concerts dans de vastes salles, au fur et à mesure qu'avance le XX^e siècle. La guitare, jouée par un virtuose dans un tel cadre, bénéficie donc de cette transformation sociale.

¹⁰⁶⁴ Revue publiée de 1919 à 1920, 24 numéros. Détails de la revue indiqués sur le site Internet de la Hemeroteca Digital de la BNE : *in Voluntad*, en ligne : <<http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003820286&lang=fr>>, Madrid, consulté le 5 décembre 2013.

¹⁰⁶⁵ « Con muy buen sentido, el repertorio que Segovia interpreta, por lo general, se compone de obras de los guitarristas clásicos españoles, con preferencia de los compositores Sors y Aguado, editadas en París y Londres y de los contemporáneos Tárrega y Llobet. », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *Voluntad, op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁶⁶ « separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico », Andrés Segovia, cité *in* Carlos Usillos, *Andrés Segovia, op. cit.*, p. 109.

Son succès augmente d'ailleurs au fil des années puisque deux ans plus tard, Andrés Segovia joue de nouveau dans le même théâtre, et reçoit cette fois les éloges suivants dans le numéro du quotidien *ABC* du 3 décembre 1922 :

Parce que le grand artiste si gitan repart à nouveau en Amérique – mais s'il ne partait pas ce serait la même chose, – le théâtre de la rue du Príncipe s'est rempli hier avec son public inconditionnel qui condamne à la réclusion à perpétuité celui qui éternue et à la peine de mort celui qui tousse quand Andrés Segovia joue de la guitare. Parmi cette immense assemblée, il y avait Kirchhoff, le célèbre ténor allemand, qui est arrivé hier à Madrid pour chanter et pour entendre au passage le célèbre guitariste ; et avec lui de nombreuses dames et demoiselles qui avec leurs jumelles fixent leurs yeux sur la silhouette de l'artiste quand il accorde son instrument, quand il lui arrache l'accord qui précède le concert et quand il joue [...]. Lors des bis imposés avec une exigence impérieuse et frénétique, il y eut Mendelssohn et... beaucoup plus, bien que toujours moins que ce que le public aurait voulu¹⁰⁶⁷.

Dans ce dernier article, l'auteur insiste aussi sur l'aspect quantitatif de l'assistance, « cette immense assemblée », qui a rempli « le théâtre de la rue du Príncipe ». Comme nous l'avons déjà précisé, la salle comble de La Comedia ne représente pas moins de 1500 personnes. Par l'adjectif hyperbolique « *enorme* », le journaliste insiste sur le nombre et sur la fidélité des admirateurs d'Andrés Segovia, qu'il identifie comme « son public inconditionnel ». De plus, contrairement à Rogelio Villar, l'auteur anonyme de cet article de 1922 complète son argumentaire en arguant des qualités sociales et musicales des auditeurs. La mention de la présence du ténor allemand wagnérien Walter Kirchhoff (1879-1951) reflète par exemple l'internationalisme d'un public venu de loin, et dont la célébrité et l'expertise musicale est reconnue, ce qui contribue à renforcer le prestige du guitariste.

Surtout, ces précisions quantitative et qualitative sur l'auditoire vont de pair avec l'intransigeance de celui-ci, puisqu'il ne tolère pas le moindre bruit susceptible de déranger l'instrumentiste soliste. L'intolérance du public qui « condamne à la réclusion à perpétuité celui qui éternue et à la peine de mort celui qui tousse quand Andrés Segovia joue de la guitare » est évoquée par le moyen d'hyperboles, qui ont pour but de faire sourire le lecteur. Cette exigence s'explique du point de vue pratique par le fait que la guitare continue d'avoir un volume relativement limité tant

¹⁰⁶⁷ « Porque el gran artista gitanazo vuelve nuevamente a América, y si no fuese lo mismo, se llenó ayer el teatro de la calle del Príncipe de su público incondicional, que condena a reclusión perpetua al que estornuda y a muerte al que tose cuando Andrés Segovia tañe su guitarra. En la enorme concurrencia formaban Kirchhoff [sic], el famoso tenor alemán, que ayer llegó a Madrid para cantar, y de paso oír al guitarrista famoso, y con él muchas damas y damiselas, que clavan sus miradas al través de los gemelos en la figura del artista cuando templa las cuerdas del instrumento, cuando arranca a éste el acorde que precede a la audición y cuando ejecuta [...]. En las propinas impuestas por mandato imperativo del frenesí hubo Mendelssohn y... mucho más, aunque siempre menos de lo que la concurrencia hubiera querido. », [Anonyme], « Andrés Segovia en la Comedia », in *ABC*, Madrid, 3 décembre 1922, p. 34.

qu'elle n'est pas amplifiée électriquement par des micros : le public a donc besoin d'un profond silence pour pouvoir l'entendre. De fait, le silence est une exigence croissante dans les spectacles. De surcroît, l'écoute silencieuse de la musique est révélatrice de la sociabilité d'un public éduqué à manifester ainsi son attention et son respect à l'égard d'un répertoire savant liée au répertoire classique. Cet auditoire qui montre les signes d'une bonne éducation est ici décrit à travers les personnalités féminines : « de nombreuses dames et demoiselles qui avec leurs jumelles fixent leurs yeux sur la silhouette de l'artiste quand il accorde son instrument, quand il lui arrache l'accord qui précède le concert et quand il joue [...] ». Toutefois, ce très grand respect frise ici l'idolâtrie : les moindres faits et gestes du musicien sont attendus et observés. Le critique souligne avec une pointe d'ironie que ce public ne s'intéresse pas à l'essentiel – ou du moins se fixe aussi sur ce qui est anecdotique –, puisque ces femmes sont aussi curieuses lorsqu'il s'agit de l'accordage de l'instrument ou du premier accord qui permet de vérifier la justesse relative des cordes entre elles. Aussi l'intolérance du public décrit donne-t-elle l'impression qu'il est devenu fanatique vis-à-vis d'un artiste qu'il vénère à l'extrême.

Ce type de réception s'oppose paradoxalement à l'approbation mesurée d'un public distingué qui se contenterait d'applaudir aux moments opportuns – très codifiés dans un concert de musique classique. Ici, au contraire, le public réagit avec exaltation et passion, comme l'indique non seulement sa demande de « bis » mais aussi la façon dont ceux-ci sont requis : « *por mandato imperativo del frenesí* »¹⁰⁶⁸. La profondeur du silence pendant le concert est ainsi comparable à l'euphorie dont le public fait preuve au moment d'exiger que le guitariste recommence à jouer. Le journaliste offre donc une image contrastée d'un public dont la réception semble être à tous égards excessive. Ainsi, les phrases de cet article se font écho pour souligner la violence avec laquelle le public exige tant le silence des spectateurs que le jeu du musicien. Sans doute faut-il voir là un signe de la transformation de la réception de la guitare classique, accueillie elle aussi, comme les guitares populaires, dans le contexte du développement des loisirs de masse. Comme le soulignent Jean-François Botrel, Françoise Étienvre et Serge Salaün, il y a irruption d'un mode de réception « dionysiaque », qui s'est développée à partir de 1900, par opposition à la réception « apollinienne » qui consistait à apprécier avec mesure l'« utile, le vrai et le beau » :

Pour la réception proprement dite, l'intronisation de Dionysos a des répercussions considérables, décisives, puisqu'en dernière instance il légitime tout, même l'instinct

¹⁰⁶⁸ On retrouve la « frénésie » caractéristique de la réception « dionysiaque » des *zarzuelas* patriotiques, comédies de magie et autres pièces de théâtre « mineur », telle que la décrit Serge Salaün : « El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936) », in *Les Spectacles en Espagne : 1875-1936*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 188.

primaire, la dissidence et la rébellion, des manifestations qui ne sont pas seulement des formes de contestation épidermiques et primitives, mais qui sont également porteuses de germes de renouveau et de fécondité insoupçonnés¹⁰⁶⁹.

Cette idée que le public espagnol en réagissant de la sorte est lui-même fécond, c'est-à-dire « créateur » sur le plan social, vient confirmer l'intuition théorique de Hans Robert Jauss : la société évolue par l'intermédiaire des réactions, positives ou négatives du public. Et le cas d'Andrés Segovia est particulièrement intéressant car les critiques analysées montrent que par son charisme il construit l'unité et l'adhésion de son public à partir d'auditeurs culturellement et socialement hétérogènes, comme le montre l'énumération des différents spectateurs dans le dernier article cité.

L'ensemble de ces articles atteste qu'un consensus peut se former autour de cette individualité précise, qui joue dans des contextes et des lieux très variés, outre ses déplacements internationaux. Andrés Segovia ne se cantonne pas à jouer devant un large public comme à La Comedia ; il ne se limite pas non plus à un auditoire élitiste comme à l'Escurial ou au Ritz, où il donne une série de concerts intitulés « Conciertos elite », rapportés par le journal *El Sol* en 1919¹⁰⁷⁰. La même source fait état d'auditions devant le public restreint d'élèves du Conservatoire de Madrid, où Segovia est convié à différentes reprises en 1918 et en 1919¹⁰⁷¹. Il se déplace dans toute l'Espagne, en commençant par son Andalousie natale. Il joue à Séville, devant l'élite intellectuelle de l'Athénée ; la revue bimensuelle *Bética*, conçue par et pour l'élite intellectuelle et culturelle fédérée autour de Blas Infante rapporte dans un article daté de janvier 1914 qu'Andrés Segovia a fait sensation auprès du public, dans ce lieu¹⁰⁷². Félix Sánchez Blanco, fondateur de la revue et rédacteur de cet article, précise que le guitariste est apprécié en tant qu'interprète et en tant que compositeur. Selon lui, le guitariste sait s'attirer la bienveillance du public, grâce à ses origines andalouses : celles-ci incitent les auditeurs à « s'approprier » l'artiste et à se montrer fier de sa présence dans la capitale sévillane¹⁰⁷³.

Andrés Segovia joue aussi beaucoup à Grenade, sa ville d'adoption. Dans cette dernière, il joue devant les détenus de la prison, comme en 1918¹⁰⁷⁴. Il se produit aussi au théâtre de l'Alhambra Palace, l'année précédente, en 1917. L'accueil que lui réservent les prisonniers n'est pas précisé

¹⁰⁶⁹ Serge Salaün, Françoise Étienvre et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La réception des cultures...*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰⁷⁰ [Anonyme], « Conciertos elite en el Ritz », *in El Sol*, Madrid, 12 février 1919, p. 7.

¹⁰⁷¹ [Anonyme], « Guía del lector », *in El Sol*, Madrid, 8 mai 1918, p. 6. [Anonyme], « Guía del lector », *in El Sol*, Madrid, 9 mai 1918, p. 6. [Anonyme], « Fiesta musical en el conservatorio », *in El Sol*, Madrid, 12 mai 1919, p. 2.

¹⁰⁷² La figure de Blas Infante est présentée au chapitre 12, dans le cadre de notre réflexion sur l'identité nationale.

¹⁰⁷³ Félix Sánchez Blanco, « Vida cultural: Ateneo de Sevilla », *in Bética*, Sevilla, 20 janvier 1914, p. 18.

¹⁰⁷⁴ [Anonyme], « Un concierto de guitarra », *in El Sol*, Madrid, 28 avril 1918, p. 6.

mais à l'Alhambra Palace, selon la revue madrilène *Música*, Andrés Segovia remporte le même succès à chaque concert : « Le remarquable artiste en a donné trois au petit théâtre de l'Alhambra Palace de cette capitale, remportant autant de triomphes »¹⁰⁷⁵. Cette dernière citation témoigne de l'opinion des auditeurs grenadins, tout aussi positive que celle du public madrilène. En outre, elle permet de constater la diffusion du succès du guitariste par journaux interposés : en effet, ici, la revue musicale madrilène se fait l'écho d'un concert qui a eu lieu à Grenade. Ainsi, les récepteurs du succès de la guitare ne sont pas seulement les auditeurs « en direct » de ces multiples concerts mais aussi les journalistes des différentes revues et, par leur intermédiaire, les lecteurs de la presse – potentiellement futurs auditeurs « en direct », voire futurs guitaristes. En outre, après son commentaire personnel, le journaliste de *Música* cite textuellement *La Gaceta del Sur*, ce qui est une manière de reprendre à son compte les éloges envers le guitariste : « *La Gaceta del Sur* dit de lui : “Lorsque Segovia égraine la guitare dans ses mains de magicien, il nous révèle petit à petit les secrets qu'elle renferme” [...] »¹⁰⁷⁶. Ici apparaît à l'œuvre la « chaîne de communication » évoquée par Hans Robert Jauss, dans l'élaboration du « personnage » artistique d'Andrés Segovia.

Enfin, parmi le très grand nombre de concerts qu'Andrés Segovia donne à Grenade, un dernier nous semble présenter un autre intérêt pour cette analyse de la réception de la guitare classique. Il s'agit de celui qui a lieu au Centro Artístico en 1918 et qui est rapporté le 20 avril de la même année dans le quotidien madrilène *El Sol*¹⁰⁷⁷. Le concert est non seulement présenté comme « remarquable », aux yeux du critique et les trois artistes présents sont dits « très applaudis » par le public mais, en outre, les rôles traditionnels sont inversés entre les membres du trio, sans que cela semble choquer quiconque – ni le rédacteur de l'article ni le public. En effet, alors que la guitare est traditionnellement l'instrument accompagnateur, ici Andrés Segovia est lui-même accompagné par Gaspar Casado – présenté comme pianiste – et Gabriel Andreu – dont l'instrument, qui n'est pas précisé, peut être la voix. L'article, ici intégralement cité, indique en effet : « À Grenade, au Centro Artístico, M. Andrés Segovia a donné un concert remarquable. Il était accompagné par le pianiste Gaspar Casado et par Gabriel Andreu. Les trois artistes ont été très applaudis »¹⁰⁷⁸. Cette inversion des rôles est le signe que la guitare, instrument polyphonique traditionnel, est désormais considérée comme capable d'avoir un rôle soliste. Cela signifie aussi qu'elle est jugée digne d'être

¹⁰⁷⁵ « Tres ha dado el notable concertista en el teatrillo del Alhambra Palace de aquella capital, constituyendo otros tantos triunfos. », [Anonyme], « Granada – Recitales Segovia », in *Música*, Madrid, 1 juillet 1917, Artes Gráficas Mateu, p. 22.

¹⁰⁷⁶ « De él dice *La Gaceta del Sur* : “Cuando Segovia pulsa la guitarra en sus manos de mago, nos va descubriendo los secretos que encierra [...]” », *Ibidem*.

¹⁰⁷⁷ [Anonyme], « Un concierto », in *El Sol*, Madrid, 21 avril 1918, p. 6.

¹⁰⁷⁸ « En el Centro Artístico ha dado un notable concierto de guitarra D. Andrés Segovia. Fue acompañado por el pianista Gaspar Casado y por Gabriel Andreu. Los tres artistas fueron muy aplaudidos. », *Ibidem*.

accompagnée par un instrument éminemment virtuose et intégré au mode de vie bourgeois tel que le piano. La réception qui est faite d'une telle formation musicale et de cette distribution des rôles est éminemment positive pour la guitare classique.

En raison de ses succès auprès d'auditoires différents, l'on peut parler d'un processus de « formation », par Andrés Segovia, d'un public attiré : il s'agit d'une formation au sens de création, d'élaboration, mais aussi au sens d'enseignement, d'éducation à l'écoute de la guitare. Cette construction d'un public propre se produit à un second niveau, celui des lecteurs, puisque les critiques élogieuses de ses concerts apparaissent aussi bien dans des quotidiens comme *La Correspondencia de España*, *ABC*, voire des journaux élitistes comme *El Sol*, que dans des revues plus spécifiques, comme *Voluntad*, ou même spécialisées dans le domaine musical, comme *Música*. La même diversité est repérable à l'échelle de la géographie locale, avec un quotidien catholique grenadin comme *La Gaceta del Sur*¹⁰⁷⁹, ou la revue illustrée bimensuelle *Bética*, dirigée par des intellectuels défenseurs de l'« andalousisme » prôné par Blas Infante.

Dès lors, on peut se demander si cette réception apparemment liée à la personnalité et au charisme d'Andrés Segovia se limite à sa personne ou si la guitare comme instrument de musique en bénéficie plus globalement. Dans la mesure où Andrés Segovia est internationalement reconnu pour son jeu guitaristique, c'est-à-dire en sa qualité d'instrumentiste et non de compositeur, la guitare est indissolublement liée à son image d'interprète¹⁰⁸⁰. Il est donc un des meilleurs vecteurs d'un succès dont l'instrument bénéficie par lui et avec lui. Ceci met en lumière un phénomène nouveau, qui émerge dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, mais qui est surtout lié au XX^e siècle : le rôle de l'interprète est fondamental dans le succès de l'instrument de musique. Lors des siècles précédents, l'instrument est surtout mis en valeur par les auteurs et les compositeurs. Désormais, l'interprète est d'autant plus indispensable pour diffuser le répertoire que celui-ci est conçu pour un instrument spécifique. C'est pourquoi l'étude du public et de la réception est fondamentale pour concernant cette période : la reconnaissance d'un instrument et de son répertoire s'opère par la « performance » – spectacle, concert, audition, représentation. L'émergence de figures d'instrumentistes en est la conséquence. À cet égard, la préface du *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation au XX^e siècle* apporte des éléments de réflexion intéressants. L'auteur, Alain Pâris, souligne que l'existence même d'un tel dictionnaire pour le XX^e siècle, alors qu'il n'en existe pas pour les siècles antérieurs, est révélatrice d'une telle mutation :

¹⁰⁷⁹ Information recueillie sur le site de la Bibliothèque Virtuelle d'Andalousie < <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=102014> >, consulté le 5 décembre 2013.

¹⁰⁸⁰ Les compositions d'Andrés Segovia sont moins connues, car son objectif était d'inciter les compositeurs à écrire pour l'instrument et de diffuser ensuite ce nouveau répertoire. Il a donc privilégié, dans ses concerts, les œuvres des autres aux siennes.

Qui aurait pu penser, il y a une centaine d'années, que l'interprète occuperait la place qui est la sienne actuellement ? Relégué à l'époque en caractères minuscules sur les affiches, son nom s'impose peu à peu, il se vend et fait parfois oublier celui du compositeur [...].

L'interprète est devenu une figure sociale de la musique qui était mal définie avant le XX^e siècle. À de rares exceptions près (Liszt, Clara Schumann, Von Bülow, Paganini...), l'interprète était l'obscur serviteur du compositeur, intermédiaire entre le texte et l'auditeur, cet auditeur étant lui-même interprète (amateur) à ses heures. Les frontières étaient floues, le vedettariat restait quasi inexistant [...].

Un dictionnaire du XX^e siècle car les bouleversements profonds du monde de l'interprétation correspondent à ce siècle¹⁰⁸¹.

Cette analyse et la publication de ce dictionnaire de plus de 1200 pages consacré aux interprètes du XX^e siècle rappellent que le cas d'Andrés Segovia n'est pas isolé. Il fait certes partie des rares bénéficiaires de cette ascension du vedettariat, en ce qui concerne la guitare, pour notre période d'étude. Il n'en est pas moins, en réalité, un exemple paradigmatique de l'évolution de son temps.

Les conséquences du vedettariat sont très importantes, comme le montre aussi Alain Pâris dans la même préface : d'une part, « Un fossé se creuse entre l'interprète et son public : on le connaît moins, il devient mystérieux »¹⁰⁸². Ceci apparaît très clairement dans la présentation d'Andrés Segovia comme un mage, un magicien, un sorcier. Une légende semble se tisser autour de sa personne.

D'autre part, « les moyens de reproduction sonore et la facilité des déplacements le font entendre du plus grand nombre »¹⁰⁸³. Même si nous n'étudions pas ici le rôle des enregistrements, il ne faut pas oublier leur diffusion, y compris outre-Atlantique, dès les premières années du XX^e siècle. Surtout, il importe de relier leur existence à la révolution des transports et des moyens de communication qui amplifient les réussites commerciales. Leurs effets sont aussi conséquents sur les biens que sur les hommes : on le voit à travers le grand nombre de voyages d'Andrés Segovia et d'autres interprètes contemporains, qui font connaître la guitare et son répertoire dans toute l'Espagne, en Europe et même outre-Atlantique.

La troisième conséquence est la modification du rapport de l'œuvre et du public au compositeur : « La notoriété de ces vedettes est telle que la paternité des chefs-d'œuvre s'en trouve modifiée [...]. Les données sont renversées »¹⁰⁸⁴. Le cas d'Andrés Segovia est aussi significatif à ce propos : certains compositeurs se mettent à écrire pour la guitare à sa demande, parce qu'ils ont

¹⁰⁸¹ Alain Pâris, Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation au XX^e siècle, Paris, Robert Laffont, 1995 [1982], p. 3-4.

¹⁰⁸² *Ibidem*, p. 3.

¹⁰⁸³ *Ibidem*.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*.

commencé à connaître et à apprécier l'instrument grâce à lui : c'est le cas de nombreux compositeurs tout au long du XX^e siècle, tels que Turina, Roussel, Ibert, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos, mais aussi, nous l'avons vu, Moreno Torroba, dont Andrés Segovia joue l'œuvre au moins deux fois en 1922¹⁰⁸⁵. En effet, Andrés Segovia n'a de cesse, tout au long de sa carrière, de solliciter les compositeurs pour qu'ils créent enfin un répertoire solide pour la guitare. Comme il le déclare lui-même, une de ses priorités a toujours été de « la doter d'un répertoire de qualité avec des œuvres ayant une valeur musicale intrinsèque, provenant de la plume de compositeurs habitués à écrire pour l'orchestre, le piano, le violon, *etc.* »¹⁰⁸⁶ Ainsi, du point de vue de la réception, une des conséquences essentielles du développement de l'interprète – ou du moins d'un virtuose tel que Segovia – est la transformation du regard porté par les compositeurs sur l'instrument : prenant conscience de son intérêt, ils écrivent pour lui et créent un répertoire, poursuivant de façon féconde la « chaîne de communication » attendue.

Ces mutations engendrent un dernier effet, que souligne également Alain Pâris : « Cette situation, choquante *a priori*, a pourtant plus d'un aspect positif. L'interprète est devenu comme une « locomotive » qui tire derrière lui un public de *fans* qui ne viendrait peut-être pas à la musique en d'autres circonstances »¹⁰⁸⁷. Autrement dit, un nouveau public, *a priori* pas ou peu intéressé par la musique, découvre cet art, ses modalités de jeu et d'interprétation et, par la même occasion, un répertoire, des compositeurs et des instruments en profondeur. Cette réflexion, qui s'applique dans le cas de la guitare, étant donné la diversité des lieux dans lesquels Andrés Segovia intervient – de la prison aux théâtres en passant par les hôtels particuliers –, met en lumière les rapports entre art populaire et art d'élite, dans le cadre de la réflexion sur la consommation culturelle de la guitare classique. Par le biais de cette métamorphose ou plutôt du déploiement du rôle de l'interprète au début du XX^e siècle, les récepteurs de la guitare se multiplient et proviennent autant d'une élite intellectuelle, sociale et économique, que de groupes sociaux moins favorisés, à Madrid et en Andalousie, comme les prisonniers de Grenade.

Si ce rôle de l'interprète-vedette s'applique au champ de la musique classique, il s'étend aussi à d'autres arts¹⁰⁸⁸. Dès lors, qu'en est-il pour la guitare flamenca, dont la technique se développe de

¹⁰⁸⁵ Ad. S., « La guitarra moderna y Andrés Segovia », *El Sol*, *op. cit.*, p. 4.. S., « La guitarra – Segovia y Sáinz de la Maza », *El Sol*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁰⁸⁶ « dotarla de un repertorio de calidad con trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquesta, piano, violín, etc. », Andrés Segovia cité in Carlos Usillos, *Andrés Segovia*, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁰⁸⁷ Alain Pâris, *Dictionnaire des interprètes...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁸⁸ L'apport des interprètes devient pérenne avec les enregistrements audio et visuels, même si nous ne les analysons pas ici. Aussi, les nouvelles vedettes apparaissent non seulement en musique mais aussi dans des arts comme le théâtre ou le cinéma.

façon de plus en plus spécifique ? Nous allons à présent nous intéresser à cette facette de la guitare puisque, comme la guitare classique, elle tend à une plus grande virtuosité.

Chapitre 8 : Voix(es) pour acclamer la guitare flamenca

*El gusto moderno es flamenco hasta lo sublime*¹⁰⁸⁹.

En comparaison avec l'accueil positif réservé aux guitares populaire et classique, celui dont bénéficie la guitare flamenca s'avère beaucoup plus difficile à mesurer, en raison du nombre restreint de périodiques faisant état de l'enthousiasme du public à ce sujet¹⁰⁹⁰. Dans la quatrième partie, au chapitre 11, nous verrons que la guitare flamenca est, en revanche, sujette à des critiques.

Pour l'heure, afin de montrer les spécificités du succès que connaît malgré tout la guitare flamenca, il s'avère utile de procéder de la façon suivante : nous allons d'abord présenter la mode du flamenco qui se développe dans les années 1880 pour montrer en quoi la guitare est liée à sa réussite commerciale¹⁰⁹¹. Ceci permettra d'examiner les rares articles de presse qui mentionnent directement et de façon positive la guitare flamenca. Enfin, son succès sera envisagé du point de vue des artistes eux-mêmes. En effet, la fonction d'accompagnement de la guitare flamenca et les sources disponibles – essentiellement des mémoires d'artistes – incitent à envisager les réactions exprimées par les artistes qu'accompagnent les guitaristes. C'est pourquoi en dernière analyse, nous considérerons les témoignages d'admiration envers les guitaristes, de la part de *cantaores* et de *bailaores*.

1. L'instrument d'un genre au goût du jour

Pour envisager le succès de la guitare flamenca, il faut d'abord le concevoir au sein de l'engouement plus général pour le flamenco, puisqu'elle est rarement mentionnée en dehors de sa

¹⁰⁸⁹ Eduardo del Palacio, « ¡Ole por lo flamenco! », *La Ilustración*, 22 mai 1882.

¹⁰⁹⁰ Déjà, dans le chapitre 2 sur l'étude de la pratique de la guitare flamenca, nous avons été confrontés à cette difficulté. Cette disparité entre les traitements réservés aux différentes guitares dans la presse est d'autant plus frappante si on prend en compte la surreprésentation des guitares populaire et flamenca dans les sources littéraires et plastiques étudiées dans la deuxième partie. Cette dissemblance est analysée en cinquième partie, qui revient sur les ambiguïtés et les paradoxes de la réception.

¹⁰⁹¹ Pour mémoire, nous avons défini le flamenco au début du chapitre 2 (voir partie 1.2., consacrée à la « définition du flamenco ». Nous avons aussi analysé l'évolution de la technique de la guitare dans ce genre artistique dans le même chapitre.

fonction d'accompagnement du chant et de la danse. Le flamenco suscite un intérêt croissant à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, faisant même l'objet d'une mode appelée « flamenquisme » en deux sens, l'un plus large et l'autre plus restreint.

Dans son acception la plus large, le terme « flamenquisme » est lié à un comportement social qui remonte au XVIII^e siècle et qui se poursuit au XIX^e siècle, le *majismo**. Celui-ci correspond à l'adoption par l'aristocratie des manières, costumes et divertissements du reste de la population. Les nobles avaient plaisir à se mélanger avec le « peuple » pendant les fêtes patronales et les *zambras gitanas**, tandis que les dames élégantes aimaient à se parer du costume de *maja*. Si les groupes les plus diversifiés de la société s'intéressent au mode de vie gitan et cherchent à l'imiter, c'est en réalité pour s'opposer aux modes étrangères, européennes, et en particulier à la mode française. En effet, certains Espagnols voulaient adopter les modes étrangères, en particulier celles importées de France : ils ont été ridiculisés dans des écrits *costumbristas* sous l'appellation de *petimetres**¹⁰⁹². D'autres, ceux qui restaient attachés aux coutumes traditionnelles et locales, se retrouvaient dans le modèle antagonique des *majos* et des *majas*, rejetant ce qui provenait de l'étranger au profit de ce qui était espagnol¹⁰⁹³. Ce modèle se caractérisait par un goût prononcé pour tout ce qui faisait « gitan »¹⁰⁹⁴.

La mode du flamenco se répand alors toutes les couches de la société espagnole, surtout chez la jeunesse, la bourgeoisie et l'aristocratie, particulièrement sensibles à la mode du flamenquisme¹⁰⁹⁵. Comme l'affirme Manuel Cubas dans un article *costumbrista* intitulé « Les *peteneras* sévillanes »,

¹⁰⁹² Lorenzo Díaz, Madrid: tabernas, botillerías..., *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁹³ *Ibidem*.

¹⁰⁹⁴ Marie Franco, qui a étudié les représentations des Gitans dans la presse pendant le Franquisme revient sur l'ambiguïté de l'image du Gitan, en la mettant en regard avec l'histoire de cette communauté. Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, on considère qu'il y a autour de quarante mille Gitans en Espagne. Les écarts sociaux sont importants dans ce groupe : il existe une petite élite, grâce à des débouchés artistiques, un autre groupe nombreux, vivant selon les traditions mais avec un travail régulier et un dernier groupe plus marginal, vivant dans des conditions d'insalubrité et de précarité. Mais il y a une sorte de permanence de la marge, du code moral interne, commune aux différentes strates. Parallèlement, une image se répand, pendant le Romantisme, lorsque le gitanisme entre dans la société non gitane, à travers les classes supérieures, l'aristocratie et les artistes. L'utilisation de l'imaginaire gitan est présente dans la musique à la fin du XIX^e siècle, mais aussi chez les créateurs russes au début du XX^e siècle, ou encore dans la poésie espagnole des années 1920. Comme le synthétise Marie Franco « coexistent la marginalisation et la créativité et la spiritualité qui leur sont attribuées. Les Gitans vont donc être à la fois peuple libre, naturellement poète et musicien, mais aussi groupe malfaisant, à surveiller et à maintenir à distance. Ce double regard ne correspond pas nécessairement à un clivage social, qui ferait que les classes supérieures ou cultivées seraient favorables aux Gitans et les classes défavorisées hostiles ou haineuses. Le phénomène est plus complexe, puisque, par exemple à travers les productions de masse, les classes populaires consomment aussi l'image vulgarisée mais sublimée des Gitans, et vont même jusqu'à s'identifier pleinement à certaines figures gitanes du spectacle ». Ces réflexions nous semblent déjà au moins partiellement valables sous la Restauration, même si Marie Franco les exprime dans le cadre de l'étude d'une période postérieure. Marie Franco, « Représentation des Gitans dans la presse populaire : le Gitan honni », in Jean-René Aymes, Serge Salaün (éds.), *Être Espagnol*, [Paris], Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 342-345.

¹⁰⁹⁵ Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 116-117.

publié au sein du recueil *Sal y pimienta* en 1881, la guitare séduit désormais plus les classes aisées de la société que le piano¹⁰⁹⁶ :

La guitare, l'ancienne et traditionnelle guitare de pur sang espagnol, est appelée à occuper sa place [celle du piano]. [...]

Le piano a été descendu à la grotte pour que les rats en fassent une somptueuse demeure.

À sa place, sont accrochées aux murs des guitares, des *guitarrillos*, des *bandurrias*, des cithares, *etc.*, avec de très ravissants nœuds et rubans sur leurs manches, œuvres – les nœuds, non les manches – des demoiselles de la maison.

Les invités arrivent et respirent l'espagnolisme ; non seulement sur leurs costumes, mais dans leurs manières et leurs expressions.

On décroche les guitares et on joue et on chante les *Peteneras* ; les messieurs accompagnent frappant des mains et en tapant avec de petits bâtons sur les dossiers des chaises. Puis suivent les *polos*, les *malagueñas*, les *jaleos*¹⁰⁹⁷.

Dans cet article, Manuel Cubas caricature avec humour ce qui se produit dans les demeures de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie : toutes les habitudes sont modifiées par l'invasion des coutumes flamencas et du répertoire musical flamenco, accompagné à la guitare. Interprètes et convives participent à la fête en mimant un supposé mode de vie gitan qui semble faire l'objet d'un véritable culte.

En second lieu, si l'art flamenco devient à la mode, c'est parce qu'il devient un objet artistico-commercial, ce qui correspond au second sens, plus étroit, du terme « flamenquisme »¹⁰⁹⁸. En ce sens, le flamenco s'inscrit dans le mouvement de développement des premiers loisirs de masse en Europe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁰⁹⁹. La notion de « masse » est alors utilisée pour désigner le comportement d'une foule regroupée autour d'une activité spécifique. En Espagne,

¹⁰⁹⁶ Dessinateur et écrivain, Manuel Cubas publie avec d'autres artistes l'hebdomadaire madrilène *El Mundo Cómico*, en 1873. En 1878, il fonde *El Museo de los Niños*, publication très éphémère. Manuel Ossorio y Bernard, « Cubas (Manuel) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 82.

¹⁰⁹⁷ « La guitarra, la antigua y tradicional guitarra de pura sangre española, está llamada a ocupar su lugar. [...] // El piano ha sido bajado a la cueva para que los ratones hagan de él suntuosa morada. // En su lugar hay colgadas de las paredes guitarras, guitarrillos, bandurrias, cítaras, etc. etc., con muy primorosos lazos y moñas de cintas en sus ástiles, obra, los lazos, no los ástiles, de las señoritas de la casa. // Van llegando los convidados respirando españolismo, no sólo en sus trajes, sino en sus maneras y expresiones. [...] // Se descuelgan las guitarras y se tocan y cantan las *Peteneras*, acompañando los caballeros con las palmas o golpeando con unos palitos en los travesaños de las sillas. Después siguen *polos*, *malagueñas*, *jaleos* [...]. » Eugenio Cobo Guzmán, *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Cornellà de Llobregat [Barcelona], Aquí + más multimedia, Fundació Gresol Cultural, 1997, p. 36-38.

¹⁰⁹⁸ Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », in Serge Salauin, Evelyne Ricci, Marie Salgues, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, [actas del coloquio sobre « Espectáculos y representación nacional en la encrucijada de los siglos XIX y XX, 1890-1910 »], Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, p. 102. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰⁹⁹ Alain Corbin, *L'Avènement des loisirs...*, *op. cit.*, p. 12-21.

deux loisirs commercialisés attirent le public en foule à cette époque : la corrida et le flamenco. Si la corrida est donnée dans les arènes, le flamenco est commercialisé dans des lieux publics de plus en plus spacieux, à même d'accueillir un public nombreux, alors qu'il était auparavant dansé et chanté exclusivement dans les cercles privés. Il connaît un succès grandissant, d'abord dans les salons et académies de danse dans les années 1850, puis dans les cafés. La mode européenne des *cafés cantantes* dans les années 1850 conduit en Espagne à la transformation de certains établissements pour accueillir des spectacles musicaux¹¹⁰⁰. À Séville d'abord, puis à Madrid et dans le reste de la péninsule, le public, en partie étranger, manifeste un goût spécifique pour les danses populaires issues du folklore andalou et appelées « *bailes del país* »¹¹⁰¹. Petit à petit, les *cafés cantantes* incluent du flamenco à leur programmation, jusqu'à ce que certains se consacrent exclusivement à ce genre. Ceci constitue une stratégie commerciale fructueuse¹¹⁰². Leur essor est tel qu'ils constituent un nouveau loisir « de masse », à la fois en raison de leur nombre, puisqu'ils se multiplient sur l'ensemble de la péninsule, et en raison de leurs nouvelles dimensions. Dans ce processus, la guitare prend toute sa place puisque, ayant évincé les autres accompagnements instrumentaux, elle demeure l'instrument unique et privilégié¹¹⁰³.

Comme nous l'avons vu au chapitre 2, c'est d'abord à Séville que les cafés flamencos se développent, suite à l'installation du premier *café cantante* de flamenco par Silverio Franconetti en 1870 et surtout, à partir de la concurrence acerbe entre le Café de Silverio et celui de son ex-associé, Manuel Ojeda, alias *El Burrero*¹¹⁰⁴. À Madrid, les cafés sont une institution sociale et politique : ils connaissent leur apogée sous la Restauration et offrent au public, selon le cas, des représentations théâtrales, littéraires, *etc.*¹¹⁰⁵ Entre 1870 et 1910, avec le développement des transports ferroviaires, les artistes flamencos rencontrent donc un grand succès dans les *cafés*

¹¹⁰⁰ Concernant l'évolution des cafés à Séville puis à Madrid, la transformation spatiale des salles avec construction d'une scène et l'introduction du genre flamenco au sein des spectacles musicaux, voir Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 110-115.

¹¹⁰¹ Mercedes Gómez-García Plata signale que les danses dites nationales, les *bailes del país*, sont l'apanage des académies des danses ou *salones de baile* qui organisent occasionnellement puis de façon hebdomadaire des répétitions publiques au cours desquelles sont interprétées ces danses. À Séville, ces répétitions deviennent peu à peu de véritables spectacles avec des professionnels. *Ibidem*, p. 113.

¹¹⁰² En particulier, les clients ne paient que leur consommation, ce qui permet d'offrir un divertissement économique à une population plus large. Cet aspect a déjà amplement été étudié dans le détail par José Blas Vega, Mercedes Gómez-García Plata et Sandra Álvarez. Voir : José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 57. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 117. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁰³ José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 2.

¹¹⁰⁴ Pour plus de détails, voir *Ibidem*, p. 32. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 115.

¹¹⁰⁵ Lorenzo Díaz, Madrid: tabernas, botillerías..., *op. cit.*, p. 67-71.

cantantes madrilènes (puis à Barcelone et dans les autres villes de la péninsule)¹¹⁰⁶. Aussi la capitale devient-elle à partir de 1880 le plus gros centre d'activité flamenca, avec une quinzaine de cafés flamencos¹¹⁰⁷. Des témoins de l'époque pensent que par ailleurs, le développement du flamenco à Madrid est lié à la fermeture progressive des *cafés cantantes* en Andalousie, qui conduit les artistes à émigrer dans la capitale¹¹⁰⁸. Entre 1881 et 1900, grâce au flamenco, les *cafés cantantes* connaissent donc une période faste, qualifiée d'« âge d'or » par José Blas Vega¹¹⁰⁹. Réciproquement, les *cafés cantantes* contribuent à la diffusion du flamenco devant un public nombreux¹¹¹⁰. Ils sont progressivement agrandis de manière à accueillir un public large et diversifié, même si la réalité de cette mixité sociale peut être nuancée¹¹¹¹. Il existe en effet une hiérarchie entre les cafés en fonction de leur emplacement géographique. De plus, selon l'heure de la nuit, la configuration socio-économique du public évolue¹¹¹². Enfin, l'auditoire reste toujours essentiellement masculin¹¹¹³.

À partir des années 1900 jusqu'en 1920, une nouvelle étape commence pour le flamenco. En raison de son succès commercial, il investit d'autres lieux comme les théâtres ou les cabarets¹¹¹⁴. Les *cafés cantantes* en subissent la concurrence et sont soumis parallèlement à une législation qui leur est hostile : ils ferment les uns après les autres ou se reconvertissent avec des programmes plus diversifiés. Pour répondre à la demande, le flamenco lui-même est modifié ; il évolue du point de

¹¹⁰⁶ José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 11. Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », *La escena española...*, *op. cit.*, « El género flamenco: estampa finisecular... », p. 108-110. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 37.

¹¹⁰⁷ Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », *La escena española...*, *op. cit.*, « El género flamenco: estampa finisecular... », p. 110. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, « Culture populaire et loisir citadin... », p. 116. Lorenzo Díaz évoque même un chiffre supérieur à cinquante pour Madrid et souligne qu'aucune province andalouse ne réussit à s'approcher de ce nombre. Lorenzo Díaz, *Madrid: tabernas, botillerías...*, *op. cit.*, p. 212.

¹¹⁰⁸ Lorenzo Díaz, *Madrid: tabernas, botillerías...*, *op. cit.*, p. 216. Dans ses mémoires, le *tocaor* Javier Molina rapporte que pour sa part, il devait changer de café régulièrement, à mesure que ceux-ci fermaient. Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*

¹¹⁰⁹ José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹⁰ *Ibidem*, p. 3.

¹¹¹¹ Sur la structure des *cafés cantantes* de flamenco, voir Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 37-38 et 41. Elle évoque notamment les cinq cents places d'orchestre, les mille places sur les gradins en plus des loges principales et des « baignoires » pour certains cafés. Elle mentionne aussi la présence de loges privatisées permettant aux plus riches de faire poursuivre le spectacle à huis-clos après les concerts. Sur la diversité du public soulignée à l'époque par *Demófilo* dans son recueil de *Cantes flamencos*, voir, pour les études secondaires : José Blas Vega, *Los cafés cantantes...*, *op. cit.*, p. 56. Lorenzo Díaz, *Madrid: tabernas, botillerías...*, *op. cit.*, p. 72-73. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 117.

¹¹¹² L'étude détaillée selon l'évolution du public dans la nuit est fournie par Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 118-119. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 41-42.

¹¹¹³ Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les Cafés Cantantes de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 120-121.

¹¹¹⁴ Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », *La escena española...*, *op. cit.*, p. 112.

vue artistique et se mêle aux variétés ou aux pièces de théâtre¹¹¹⁵. Le genre flamenco est alors diversement apprécié : d'un côté, mélangé à d'autres types d'expressions artistiques, il connaît un succès commercial sans précédent. De l'autre, selon les artistes et les puristes du flamenco, il perd en qualité, sur le plan esthétique. Certains déplorent cette évolution du flamenco qui va dans le sens d'une massification mais aussi d'une hybridation et d'une banalisation. De fait, le flamenco devient un topos commercial et culturel¹¹¹⁶.

Ce petit tour d'horizon sur l'évolution de la réception du flamenco dans son ensemble, aspect qui a déjà été analysé, nous permet de revenir à notre objet : concernant la guitare, deux points de vue émergent. Certains, comme Augusto Butler, ami du *tocaor* Javier Molina, considèrent que lorsqu'elle est mêlée aux variétés, elle présente un intérêt limité, même si elle intervient pour des solos¹¹¹⁷. D'autres, comme Javier Molina, estiment que si le chant et la danse perdent en qualité, la guitare, elle, ne cesse de se perfectionner¹¹¹⁸.

Aussi allons-nous étudier la réception de la guitare flamenca, en premier lieu telle qu'elle apparaît dans la presse et, en second lieu, au sein du milieu flamenco : c'est-à-dire, quel accueil les artistes du *cuadro* réservent-ils aux guitaristes, eux qui sont les premiers à les fréquenter et les plus à mêmes de juger leur qualité ?

2. Éloges ponctuels dans la presse

Les mérites de la guitare flamenca sont peu vantés dans la presse car les contextes dans lesquels elle est jouée – fêtes privées et *cafés cantantes*, en particulier – ne font pas nécessairement l'objet d'éloges par écrit¹¹¹⁹. Ainsi, concernant les publications périodiques antérieures à 1900, José Luis

¹¹¹⁵ Pour de plus amples informations sur l'évolution du chant et de la danse, voir Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 39. Concernant la mixité des genres artistiques (*género chico*, variétés, etc.), voir *idem*, p. 54 et Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », *La escena española...*, *op. cit.*, « El género flamenco: estampa finisecular... », p. 112.

¹¹¹⁶ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 53 et 56.

¹¹¹⁷ Augusto Butler, *in* Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, note 20 page 86. Né à Puerto Real (Cadix) en 1907 et mort à Murcie en 1982, Augusto Butler est professeur et écrivain, membre de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces. Il publie de nombreux articles sur des thèmes flamencos. Il est membre du jury du Concours International du Flamenco organisé à Jerez de la Frontera en 1962. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Butler y Genis, Augusto », *in* *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 271.

¹¹¹⁸ Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 42-43.

¹¹¹⁹ La majeure partie de la presse ne reflète donc pas le succès du flamenco et de ses interprètes. Les hommes de lettres qui écrivent dans les périodiques se montrent plus sensibles à la guitare classique, comme nous l'avons montré au

Ortiz Nuevo, qui a effectué un relevé détaillé des mentions du flamenco dans la presse sévillane, ne présente pas de réactions spécifiquement positives portant sur le flamenco en tant que tel. Soit il mentionne les faits, les événements, en citant des annonces de spectacles de danse et de chant, soit il fait mention de la réception de spectacles populaires variés – évoqués au chapitre 6 –, soit il présente au contraire les réactions négatives vis-à-vis du genre flamenco, que nous analyserons au chapitre 11¹¹²⁰. José Luis Ortiz Nuevo s'intéresse exclusivement à la presse sévillane de la fin du XIX^e siècle mais si l'on se penche sur la presse madrilène, en étendant la recherche au début du siècle suivant, on constate aussi que les éloges sont rares, ce qui est sans doute révélateur de désintérêt ou d'ignorance.

Cette attitude de la part des hommes de lettres qui sont à l'origine des articles – ou, ici, de l'absence d'articles dans la presse, se retrouve parmi les lecteurs, c'est-à-dire parmi ceux qui possèdent les moyens financiers et intellectuels d'acheter et de lire des journaux. Ainsi, l'unique périodique flamenquiste, *El Cante*, est édité pendant une durée extrêmement éphémère, faute de clients pour l'acheter. Publié à Séville et dirigé par Fructuoso Carpena entre 1886 et 1887, il ne compte au total que cinq numéros, très brefs. Le deuxième numéro, paru le 1^{er} janvier 1887, ne comporte même qu'une seule page¹¹²¹. Ce journal spécialisé est une tentative de faire reconnaître le flamenco comme un véritable art, en Andalousie, par un public de lecteurs de la presse, comme l'indique d'emblée son sous-titre : « journal artistique, littéraire et défenseur de l'art flamenco » (« *periódico artístico, literario y defensor del arte flamenco* »). Les objectifs de l'hebdomadaire sont explicités dans le premier numéro :

Avant tout, il faut vous dire qui nous sommes et ce que nous proposons [...].

Louer comme il le mérite et défendre constamment et de tous nos *poumons* le Chant gitan et tout ce qui le concerne [...].

Critiquer les artistes, noblement et de façon désintéressée, mais avec franchise [...].

Et faire une propagande constante de cet Art, en montrant qu'il est autant un art que la Littérature, la Peinture, *etc.*, et que nous devons le conserver et le perfectionner [...].

Nota bene :

Notre journal est le premier consacré à cela. Que Dame histoire le sache¹¹²².

chapitre 7. Nous verrons au chapitre 11 les raisons pour lesquelles une partie des intellectuels rejettent le flamenco et corrélativement la guitare flamenca.

¹¹²⁰ Voir le chapitre « Con él llegó el escándalo », in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 339-406.

¹¹²¹ Fructuoso Carpena, in *El Cante*, Sevilla, 1 janvier 1887, José Comas, p. 1.

¹¹²² « Ante todo hay que decir a VV. quiénes somos y qué nos proponemos [...]. // Ensalzar como se merece y defender constantemente y con todos nuestros *pulmones* el Cante gitano y todo lo concerniente a él [...]. // Criticar a los artistas, noble y desinteresadamente, pero con franqueza [...]. // Y hacer una propaganda constante de este Arte, mostrando que como arte, es tan arte como la Literatura, la Pintura *etc.*, *etc.*, y que debemos conservarlo y perfeccionarlo [...] // *Nota bene* : // Nuestro periódico es el primero que se ha dedicado a esto. Que lo sepa Doña Historia. » [Anonyme], « Al que leyere », in *El Cante*, Sevilla, 18 décembre 1886, José Comas, p. 1.

L'objectif avoué est à la fois de promouvoir le flamenco, en contribuant à le faire accéder au rang d'art dans l'opinion publique, et d'offrir une critique constructive des artistes. Le rédacteur de cet éditorial insiste sur l'énergie qui sera employée dans ce but, comme le montre l'emploi du terme « *poumons* » en italique, qui fait référence à un organe vital essentiel pour chanter. C'est donc avec zèle, énergie et détermination que Fructuoso Carpena et ses collaborateurs entreprennent de publier ce journal. Ils le font alors avec une ambition non dissimulée : marquer une date historique, le début d'une nouvelle ère, dans laquelle le flamenco serait estimé à sa juste valeur, comme le révèlent les dernières phrases citées. Elles sont indiquées comme en aparté dans le « *Nota bene* » mais ces phrases finales de l'éditorial sont précisément les plus frappantes et les plus révélatrices de l'ampleur du projet initial.

Néanmoins, la courte vie de l'hebdomadaire ne lui permet pas réellement de mettre à exécution ce projet. Sandra Álvarez remarque à juste titre que le contenu du journal n'est pas très dense : quelques chants, quelques brèves, des dessins humoristiques remplissent ses pages. Étonnamment, on n'y lit pas de critique de spectacle, aucun commentaire sur la qualité du flamenco représenté sur scène, aucun calendrier des programmations prévues dans les *cafés cantantes* renommés. Le contenu se révèle finalement « plutôt décousu et laconique »¹¹²³. Concernant les artistes, les guitaristes sont très peu mentionnés. Un seul article évoque le succès d'un *tocaor*¹¹²⁴. Celui-ci, surnommé *El Malagueño*[#], est présenté brièvement : né à Malaga, comme le suggère son surnom, il se fait à connaître dans la province de Murcie, à Carthagène, puis part à Madrid, ce qui peut être perçu comme un signe de réussite professionnelle. Néanmoins, l'entrefilet qui le mentionne ne décrit ni sa carrière, ni son talent, mais fait seulement allusion à sa fortune du moment : grâce à un gain de six mille *duros* à la loterie de Noël, il projette d'ouvrir un *café cantante* à Lisbonne. Indirectement, ce court texte révèle certes l'ambition d'un guitariste, en lien avec sa réussite professionnelle et ses perspectives dans le domaine du flamenco. Toutefois, son instrument, la guitare, n'est nullement considéré.

De même, parmi les dessins qui remplissent les pages du périodique, un seul représente un guitariste : il s'agit de la représentation d'Antonio Pérez assis en train de jouer de la guitare, en couverture du premier numéro, publié le 18 décembre 1886 [Cat. 23]. Le dessin est de Pellicer¹¹²⁵.

¹¹²³ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹²⁴ Fructuoso Carpena, *El Cante*, *op. cit.*, 1^{er} janvier 1887, p. 1.

¹¹²⁵ Étant donné la date de publication de ce numéro, il peut s'agir du dessinateur et peintre catalan Josep Lluís Pellicer (Barcelone, 1842-1901). Les dimensions exactes du dessin ne peuvent pas être connues dans la mesure où *El Cante* n'est aujourd'hui consultable qu'à travers une reproduction du facsimilé au sein de l'ouvrage : *Aurelio, Bernardo y Matrona. Cien años que nacieron*, Madrid, Éd. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, 143 p.

On peut y voir un hommage à *Maestro Pérez*, un des premiers professionnels de la guitare flamenca qui, à cette date, a déjà joué avec succès dans différentes villes d'Andalousie et à Madrid. Le triomphe de la guitare flamenca dans la presse flamenquiste reste donc limité, à l'image de la fugacité de cette unique revue spécialisée de Séville¹¹²⁶.

Dans la presse madrilène, les articles qui évoquent le succès de la guitare flamenca comportent un certain nombre de points communs avec ceux qui mentionnent la guitare populaire. Dans les deux cas, la guitare est appréciée par les étrangers ; souvent, son succès est répercuté alors qu'elle intervient dans des spectacles au sein desquels elle n'a qu'un rôle secondaire ; enfin, son utilisation est jugée rentable lors de concerts organisés à des fins caritatives¹¹²⁷.

Premièrement, la guitare flamenca bénéficie d'un rayonnement international comme le montre sa production au sein d'un *cuadro* reconnu en Allemagne. Le 5 avril 1895, dans *La Correspondencia de España*, un journaliste anonyme fait ainsi l'éloge du groupe flamenco provenant de Madrid :

Depuis plusieurs jours, un *cuadro* de guitaristes, de danseuses et de chanteuses du genre flamenco se produit à Berlin [...]. Les journaux de Berlin consacrent de longues chroniques au travail des artistes [...]. Les joueurs de guitare, Francisco Martínez et Rafael Marín, sont qualifiés de célébrités¹¹²⁸.

Le rédacteur anonyme de cet article se fait l'écho des louanges exprimées par les journaux berlinois, ce qui est une manière d'accentuer la réussite de ces artistes à l'étranger et de la faire connaître aux lecteurs espagnols de *La Correspondencia de España*. Les louanges sont même nominatives puisque sont mentionnés successivement Francisco Martínez[#], qui ne semble pas être passé à la postérité, et Rafael Marín, que nous avons déjà évoqué au chapitre 2, car il est l'auteur de

¹¹²⁶ La deuxième revue spécialisée ne sera publiée qu'en 1930, sous le titre *Cante andaluz*. Il s'agira d'un bimensuel, fondé par A. Saori Tejada et publié à Madrid. Il ne comportera que trois numéros.

¹¹²⁷ Les deux premiers cas seront présentés dans les paragraphes qui suivent mais le troisième, c'est-à-dire le succès de la guitare flamenca lors de concerts à but caritatif ne sera pas étudié en détail, car les exemples trouvés ne mentionnent la guitare que de façon très marginale. Dans l'exemple suivant, seule la danseuse de flamenco *La Argentina* est évoquée, après une mention de la réception positive du public : « Ce fut une représentation sympathique, un peu bigarrée, qui laissa une impression agréable au public [...]. *La Argentina*, accompagnée à la guitare, et *Perla Gris*, effectuèrent quelques danses ». Texte original : « Fué un acto muy simpático, un tanto abigarrado, que dejó grata impresión en el público [...]. *La Argentina*, acompañada a la guitarra, y *Perla Gris*, bailaron algunas danzas. », [Anonyme], « El festival a beneficio de los niños rusos », in *El Sol*, Madrid, 25 février 1922, p. 1.

¹¹²⁸ « Desde hace días está funcionando en Berlín un cuadro de tocadores de guitarra, bailadoras y cantadoras del género flamenco [...]. Los periódicos de Berlín dedican largas crónicas a los trabajos de los artistas [...]. Los tocadores de guitarra, Francisco Martínez y Rafael Marín, son calificados de notabilidades. », [Anonyme], « Cante y baile flamenco en Berlín », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 avril 1895, p. 1.

la première méthode de guitare flamenca, en 1902¹¹²⁹. Rafael Marín fait partie des musiciens savants ayant une double formation, classique et flamenca. La publication de son ouvrage témoigne de son désir de propager la culture de la guitare flamenca parmi les élèves bénéficiant d'une culture savante et sachant lire des partitions, ou du moins des tablatures, puisque son manuel utilise la méthode du chiffrage des positions de doigts sur le manche de la guitare.

En second lieu, la guitare flamenca commence à être appréciée explicitement alors qu'elle intervient au sein de concerts au programme varié. Les journalistes de la presse daignent alors mentionner l'instrument, surtout si le concert a lieu dans un théâtre madrilène. La guitare sert d'accompagnement pour certains morceaux flamencos, preuve des affinités de sa réception avec l'enthousiasme du public pour la guitare populaire. Cependant, outre la différence de répertoire entre ces deux types de guitare, une autre distinction apparaît, du point de vue de la réception du public. Ainsi, le 30 mars 1896, le journaliste qui signe B. G. dans *La Correspondencia de España* rapporte que lors d'un concert au Teatro Eslava, parmi neuf artistes, une certaine demoiselle Benitez chante et s'accompagne au piano. Au terme de son intervention, elle est sollicitée par le public : « Mlle Benitez chanta au piano plusieurs morceaux et le public lui demanda avec beaucoup d'insistance de chanter des *malagueñas* et des tangos en s'accompagnant à la guitare, ce qu'elle fit, et elle reçut de bruyants applaudissements »¹¹³⁰. La guitare flamenca est donc demandée de façon impromptue par le public, alors qu'elle n'est pas prévue initialement dans le programme : elle est sollicitée de façon informelle. On observe une participation active du public. Ceci signifie que ce dernier est conscient que Mlle Benitez est capable de jouer ce répertoire flamenco à la guitare, soit parce qu'il est désormais devenu suffisamment à la mode, soit parce que l'assistance connaît déjà les aptitudes flamencas de cette artiste. Cet entrefilet révèle que la guitare flamenca est appréciée par les journalistes qui s'aventurent à l'évoquer, à partir du moment où elle intervient dans des lieux réputés comme le théâtre madrilène Eslava. Ainsi que l'explique Jeanne Moisand, celui-ci fait partie des théâtres récents, ouverts à la suite de l'adoption de la loi de libéralisation du théâtre en 1869 :

Le Teatro Eslava est quant à lui installé dans un édifice neuf construit en plein centre-ville [...]. Il donne sur une rue très étroite, et le spectateur doit entrer par le café situé au rez-de-

¹¹²⁹ Rafael Marín, *Método de guitarra (flamenco)...*, *op. cit.*

¹¹³⁰ « La señorita Benitez cantó al piano varias piezas, y el público pidió con gran insistencia, que cantara malagueñas y tangos acompañándose ella con la guitarra, lo cual verificó, alcanzando ruidosos aplausos. », B. G., « Eslava », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

chaussée pour accéder aux escaliers qui le conduisent à la salle. Malgré le caractère improvisé de son aménagement, sa capacité atteint 1200 spectateurs¹¹³¹.

Il s'agit donc d'un vaste théâtre, qui offre, de plus, un certain confort, puisqu'il comporte cinq cents fauteuils et vingt-cinq loges au premier étage, ainsi qu'une spacieuse galerie pour cent trente personnes. Au deuxième étage, se trouvent autant de loges. Toutes sont décorées de velours et pourvues de cabinets – les avant-loges. Au troisième étage, le paradis peut accueillir deux cents personnes ; le théâtre comporte également un fumoir. De surcroît, la salle est rénovée en 1883, raison pour laquelle elle est considérée comme jolie, élégante et confortable par les spectateurs madrilènes¹¹³². En 1896, le public du Teatro Eslava est donc susceptible d'être nombreux si la salle est comble, et il peut être composé de catégories sociales variées.

La réussite de la guitare flamenca et / ou de l'artiste est ici incontestable, si l'on en juge par les « bruyants applaudissements » adressés à Mlle Benitez après qu'elle a accédé au vœu du public. On retrouve la même rhétorique que celle utilisée pour évoquer les concerts de guitare classique qui ont été appréciés par le public. La guitare flamenca est donc vraisemblablement bien accueillie au sein d'un théâtre madrilène, même si elle ne constitue qu'une infime partie du spectacle et même si elle est utilisée comme accompagnement par la chanteuse : elle ne fait pas partie d'un véritable *cuadro*. De plus, le répertoire flamenco est finalement d'autant plus apprécié qu'il est demandé par le public, alors qu'il n'était pas prévu initialement. Cette sollicitation est le signe que la guitare flamenca est déjà présente dans les mœurs et même exigée par le public madrilène, qui est capable d'outrepasser les programmes prévus en demandant un répertoire spécifique. Cette attitude révèle la manière moderne du public de manifester son assentiment, à travers la réception bruyante, « dionysiaque », que décrivent Jean-François Botrel, Serge Salaün et Françoise Étienvre. Les réactions du public dépassent même la simple réception, puisqu'il devient actif et demandeur.

Cette attitude, décrite dans la presse en 1896, n'est pas nouvelle. Un article de Eduardo del Palacio intitulé « Olé pour le flamenco ! »¹¹³³, publié le 22 mai 1882 dans *La Ilustración* montre à quel point le flamenco est une nouvelle mode qui transforme les goûts de la population :

Le public, au lieu de demander, quand cela lui plaît, la répétition d'un morceau de musique, comme c'était l'habitude, demande des *peteneras* ou des *malagueñas* [...]. Dans les cafés

¹¹³¹ Jeanne Moisan, *Scènes capitales...*, *op. cit.*, p. 74.

¹¹³² *Ibidem*.

¹¹³³ Eduardo del Palacio, « ¡Ole por lo flamenco! », *La Ilustración*, 22 mai 1882, cité in Eugenio Cobo Guzmán, *El flamenco en los escritores...*, *op. cit.*, p. 69-72.

avec piano [...] aujourd'hui on exige des *peteneras* ou des *malagueñas* : répertoire flamenco¹¹³⁴.

Comme on peut l'observer dans ce texte, le flamenco est exigé par un public actif, dans différentes circonstances, non seulement lors de concerts dans des théâtres, volontiers répercutés par la presse, mais aussi lors de spectacles dans les cafés musicaux madrilènes, même si spontanément les journalistes évoquent peu ces activités informelles jugées moins nobles. Tout au long de la période étudiée, la guitare flamenca est d'abord et avant tout appréciée, selon la presse, en tant qu'accompagnement de chants et de danses. Surtout, la réception positive est prioritairement due à son intervention comme un numéro parmi d'autres, lors de spectacles consacrés à différentes expressions artistiques.

Néanmoins, une évolution se fait jour lorsque le flamenco est vanté pour lui-même, comme on peut le constater à l'approche des années 1920. Ainsi, le cabaret madrilène Ideal Rosales est présenté de façon élogieuse par plusieurs journaux, parce qu'il fait intervenir des professionnels du flamenco, comme la guitariste Adela Cubas : durant l'été 1919, au moins quatre articles font allusion à ses concerts, dans divers journaux, comme *El Sol* et *La Correspondencia de España*¹¹³⁵. Ceci signifie qu'elle est appréciée dans un établissement en vogue – ou du moins que dans le contrat de départ, les gestionnaires misent sur sa réputation et son talent. Toutefois, Adela Cubas ne joue encore que dans une partie du programme. Puis, le succès des artistes de flamenco se pérennise dans cet établissement comme l'atteste un article publié dans le journal *ABC*, le 12 janvier 1922 :

À Rosales. Dans le joli « cabaret » du très fréquenté Ideal Rosales, le *cuadro* flamenco le plus complet qu'on ait vu à Madrid jusqu'à présent fit ses débuts hier.

Le succès a comblé les attentes de la direction artistique. Bravos et applaudissements commencèrent avec le premier numéro de la grande danseuse *Rubia de Jérez* et ne s'arrêtèrent que lorsque le rideau annonça la fin du spectacle. [...]

Parmi les artistes de sexe masculin, *Faico*, *el Mochuelo*, le très amusant *Estampío*, le grand guitariste Joaquín Rodríguez et l'« as » des *tocaes* Ramón Montoya¹¹³⁶.

¹¹³⁴ « El público, en vez de pedir, cuando le agrada, la repetición de un número de música, según era costumbre, pide *peteneras* o *malagueñas* [...]. En los cafés de piano [...] hoy se exige *peteneras* o *malagueñas*: repertorio flamenco. », Eduardo del Palacio, « ¡Ole por lo flamenco! », *La Ilustración*, 22 mai 1882, cité in *Ibidem*, p. 71.

¹¹³⁵ [Anonyme], « Ideal Rosales », in *El Sol*, Madrid, 28 juillet 1919, p. 11. [Anonyme], « Ideal Rosales », *El Sol*, *op. cit.*, 31 juillet 1919, p. 11. [Anonyme], « Ideal Rosales », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 août 1919, p. 7. [Anonyme], « Ideal Rosales », *El Sol*, *op. cit.*, 4 août 1919, p. 11.

¹¹³⁶ « En Rosales – En el lindo “cabaret” del concurridísimo Ideal Rosales debutó anoche el cuadro flamenco más completo de cuantos hasta ahora se habían visto en Madrid. El éxito colmó las esperanzas de la dirección artística. Bravos y aplausos comenzaron al hacer el primer número la gran bailarina Rubia de Jérez, y no terminaron hasta que el telón anunció que se había terminado el espectáculo. [...] // Del sexo feo, Faico, el Mochuelo, el graciosísimo Estampío,

Ce texte comprend un éloge détaillé des artistes, dont les guitaristes. Le succès que les artistes remportent de manière répétée auprès du public est décrit comme exceptionnel, avec maints superlatifs et hyperboles. Cet article révèle que le flamenco est désormais non seulement passé dans les mœurs mais également accueilli au sein de programmations spéciales, par opposition à ses interventions informelles dans des spectacles variés, à la fin du XIX^e siècle. Le succès attendu est obtenu, comme l'indique la mention hyperbolique des attentes « comblées » des directeurs artistiques. Cette réussite conduit le rédacteur de l'article à envisager la pérennité du succès des artistes flamenco : « Sans aucun doute, et à en juger par l'enthousiasme avec lequel le *cuadro* flamenco fut accueilli hier soir, tout Madrid va passer par l'Ideal Rosales pour applaudir l'art et la grâce de *la Macarrona*, *la Gabrielita*, *Estampío* et *Montoya* »¹¹³⁷. L'utilisation du passé antérieur (« *fué acogido* ») puis l'évocation du futur proche (« *ha de pasar* ») sont révélatrices du processus d'acceptation du flamenco, de la part des spectateurs et des journalistes. D'autres éléments indiquent les prévisions optimistes des organisateurs et du rédacteurs : « Le *cuadro* flamenco se représentera tous les soirs, à une heure pile »¹¹³⁸. Les responsables de l'Ideal Rosales comptent donc fidéliser le public, précisément grâce à la programmation du flamenco.

Parallèlement, le spectacle de variétés qui précède l'entrée en scène des artistes flamencos n'est évoqué que de manière allusive : « Avant, à 23 heures, continueront à avoir lieu, comme d'habitude, les représentations de variétés »¹¹³⁹. Cette phrase si concise, qui ne comporte pas de détail sur ces variétés, atteste que l'objectif de l'article est d'insister sur le *cuadro flamenco*. Celui-ci est jugé susceptible de devenir le facteur principal de la réussite commerciale du cabaret à cette période. La fin de l'article vient le confirmer : « Note importante : Bientôt, le *cuadro* flamenco sera renforcé par le « début » d'autres importantes figures du genre. Ce sera le comble d'améliorer ce qui ne peut pas l'être »¹¹⁴⁰. Ainsi, après un bref rappel concernant les spectacles de variétés, le plus bel éloge est réservé aux artistes flamencos. Cette dernière phrase permet de montrer le renversement de la réception : d'abord marginaux sur les scènes officielles, le flamenco – et par conséquent la guitare flamenca – bénéficient d'une phase de reconnaissance croissante, du moins de la part de rédacteurs de journaux comme *ABC*, ce qui était auparavant peu le cas chez les

el gran tocaor de guitarra Joaquín Rodríguez y el “as” de los tocaores, Ramón Montoya. » [Anonyme], « Los “ases del arte flamenco” », *ABC*, *op. cit.*, p. 22.

¹¹³⁷ « Seguramente, y a juzgar por el entusiasmo con que anoche fué acogido el cuadro flamenco, ha de pasar todo Madrid por el Ideal Rosales para aplaudir el arte y la gracia de *la Macarrona*, *la Gabrielita*, *Estampío* y *Montoya*. », *Ibidem*.

¹¹³⁸ « El cuadro flamenco se representará todas las noches, a la una en punto. », *Ibidem*.

¹¹³⁹ « Antes, a las once, seguirán celebrándose, como de costumbre, las representaciones de variedades », *Ibidem*.

¹¹⁴⁰ « Nota importante. –En breve se reforzará el cuadro flamenco con el “début” de otras importantes figuras del género. Que será el colmo mejorar lo inmejorable. » *Ibidem*.

hommes de lettres. Si les spectacles flamencos sont ainsi de plus en plus mentionnés et commentés, c'est sans doute parce qu'ils touchent progressivement un autre public, celui d'une élite cultivée qui lui porte une attention inédite.

Ici, l'excellence des artistes est autant soulignée que leur permanente amélioration. De fait, les interventions de la troupe « Ases del arte flamenco » à l'Ideal Rosales font partie des plus remarquables de la période, selon José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz qui, dans leur *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, reprennent cette expression tantôt pour désigner ce groupe d'artistes, tantôt comme titre du spectacle que ceux-ci donnent en 1922 dans ce cabaret madrilène. Parmi les artistes, sont mentionnés la danseuse *La Macarrona*, le chanteur *El Mochuelo* et les guitaristes Joaquín Rodríguez et Ramón Montoya¹¹⁴¹. Ces derniers sont mentionnés dans l'article de *ABC*, à commencer par Joaquín Rodríguez, connu comme *El Hijo del Ciego*, car il est le fils de Juan Manuel Rodríguez *El Ciego*, également guitariste, dont *Fernando el de Triana* évoque le talent¹¹⁴². Surtout, l'art du guitariste Ramón Montoya est évoqué par deux fois, comme on a pu le lire. La première occurrence de son nom arrive au terme d'une énumération, de sorte qu'il est mis en valeur. À la deuxième mention, il est présenté comme le meilleur, « l'“ as ” des *tocaos* », justifiant ainsi l'appellation de l'ensemble du groupe par sa présence : cette expression semble donner un caractère ludique au « jeu » guitaristique, tout en révélant, surtout, la notoriété exceptionnelle du guitariste, y compris vis-à-vis des autres artistes, qui ne sont pas autant mis en valeur dans ce texte. Il semble en effet avéré que lors des soirées de flamenco dans les cafés, il reçoit pour ses *falsetas* des éloges de la part d'artistes flamencos, mais aussi de la part de guitaristes classiques¹¹⁴³. C'est bien cette appréciation unanime de la part de ses pairs, quelle que soit leur spécialité, qui est nécessaire pour faire accéder progressivement la guitare flamenca au rang d'art supérieur, pour reprendre la hiérarchie esthétique utilisée à l'époque, et selon laquelle la guitare appartient naturellement à un art humble, populaire, indigne.

C'est surtout autour de 1922 que les articles sur le flamenco sont les plus approfondis et les plus développés dans la presse, en raison de l'organisation du Premier Concours de *Cante Jondo* de Grenade¹¹⁴⁴. Ces articles attestent l'éveil d'un intérêt nouveau et croissant pour un genre esthétique qui auparavant n'intéressait pas – voire était décrié, comme nous le verrons – par une certaine élite

¹¹⁴¹ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Rodríguez, Joaquín », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., vol. 2, p. 651. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Macarrona, La », *Ibidem*, p. 433. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Mochuelo, El », *Ibidem*, p. 496.

¹¹⁴² Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, op. cit., p. 132.

¹¹⁴³ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Montoya Salazar, Ramón », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, op. cit., p. 507-509.

¹¹⁴⁴ Nous avons développé le contexte culturel de cette manifestation et ce nouvel intérêt pour le populaire au chapitre 2, dans la partie finale consacrée à la « progression paradoxale » de la guitare flamenca.

bourgeoise, éduquée à une autre forme de culture. Le journal *El Sol* évoque la conférence de Federico García Lorca au Centro Artístico de Grenade qui porte sur le sens et les objectifs de ce Concours :

Hier soir, au Centro Artístico, l'écrivain D. Federico García Lorca a donné une conférence sur l'importance artistique et historique du « *cante jondo* » et il a exposé en quelques mots la signification du Concours qui, selon lui, doit sauver l'âme de la musique populaire [...]. La conférence fut illustrée par une interprétation à la guitare de séguedilles et de *soleares* par l'artiste grenadin Manuel Joffre. Tous deux furent applaudis¹¹⁴⁵.

Nous avons cité une partie de cet article au chapitre 2, afin d'étudier le répertoire joué par la guitare. Il importe ici de se pencher sur sa réception. Manuel Jofré est certes invité pour « illustrer » les propos de Lorca, donc d'une certaine manière, il alterne avec la voix du conférencier. Il n'offre pas réellement de concert soliste dans cette circonstance précise. Néanmoins, il n'est pas non plus seulement accompagnateur d'un chanteur : il est capable de jouer seul et de recevoir l'appréciation du public, manifestée ici par les applaudissements mentionnés. Avant même la date du concours, la guitare est donc mise en avant dans le cadre des préparatifs, signe qu'elle peut servir au sens propre comme au sens figuré de « porte-parole » du flamenco.

Si le public du Centro Artístico exprime ainsi son assentiment, répercuté dans *El Sol* par le journaliste anonyme qui manifeste ainsi sa propre approbation, l'opinion de musicologues est également importante. Nous avons étudié au chapitre 2 l'article d'Antonio Gallego y Burín intitulé « El concurso de "Cante jondo" », publié le 13 juin 1922 dans *El Sol*¹¹⁴⁶. Dans ce texte, la guitare est explicitement mentionnée et l'auteur donne le point de vue de Felipe Pedrell : « Les plus grandes éminences du chant participeront à la fête : la guitare sonnera, jouée par les maîtres les plus adroits [...]. Voilà notre fête, comme le dit Pedrell : "civilisatrice d'art" »¹¹⁴⁷. Outre l'enthousiasme exprimé au début de l'article par le journaliste, l'opinion du musicologue catalan Felipe Pedrell, que nous avons déjà eu l'occasion de présenter, est particulièrement importante, bien qu'il ne

¹¹⁴⁵ « Anoche, en el Centro Artístico, dió una conferencia sobre la importancia artística e histórica del "cante jondo" el literato D. Federico García Lorca, que expuso en breves palabras la significación del Concurso, que, a su juicio, salvará el alma de la música popular [...]. // La conferencia fué ilustrada con interpretación en la guitarra de seguidillas y soleares por el artista granadino Manuel Joffre. // Ambos fueron aplaudidos. », [Anonyme], « Conferencia de García Lorca », *El Sol*, *op. cit.*, p. 4.

¹¹⁴⁶ Antonio Gallego y Burín, « El Concurso de "Cante jondo" », *El Sol*, *op. cit.*, p. 3. Antonio Gallego Burín (1895-1961) est un historien de l'art, journaliste et homme politique espagnol. Il eut le souci de développer et de préserver l'art dans sa ville, et fut notamment directeur de l'*estudiantina* dans laquelle Andrés Segovia joua, lorsqu'il était au collège à Grenade. Carlos Usillos, *Andrés Segovia*, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴⁷ « Las mayores eminencias del canto tomarán parte en la fiesta : sonará la guitarra tocada por los más diestros maestros [...] // Y es esta fiesta, como Pedrell dice : "civilizadora en arte" », Antonio Gallego y Burín, « El Concurso de "Cante jondo" », *El Sol*, *op. cit.*, p. 3.

puisse pas assister à l'événement, ce qui est compréhensible puisqu'il a alors quatre-vingt un ans¹¹⁴⁸. Il constitue en effet une référence musicale en Espagne à cette époque, en qualité de compositeur et de théoricien. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur la musique espagnole savante et populaire comme le *Diccionario técnico de la música* (1894), le traité *Por nuestra música*, publié en 1891, ou encore le *Cancionero musical popular español*¹¹⁴⁹. À travers son regard, on constate que le flamenco accède à un nouveau statut, chez des spécialistes d'art savant. Certes, Felipe Pedrell s'est toujours intéressé au populaire ; il est même un pionnier en la matière. Cependant, son soutien est important pour encourager la démarche inédite de Manuel de Falla, son ancien disciple, qui pour la première fois organise un événement de grande ampleur autour du *cante jondo*, dont l'instrument d'accompagnement privilégié est la guitare. Celle-ci est indirectement incluse dans ces remarques élogieuses, qui érigent le flamenco au rang d'art digne, noble et beau¹¹⁵⁰. L'organisation du Premier Concours de *Cante Jondo* est le signe d'un essor du flamenco du point de vue de son existence, car il est désormais reconnu dans la presse nationale, éditée depuis Madrid, alors que la manifestation est organisée à Grenade. Pour la guitare flamenca, cet événement marque une date car il diffuse l'image d'un art véritablement composé de trois piliers, dont la guitare.

Comme on peut le constater, les critiques musicales et les informations mettant en valeur le succès du flamenco et plus précisément de la guitare demeurent limitées jusqu'en 1922, même si certaines révèlent un accueil chaleureux du public envers les guitaristes. On observe une évolution chronologique mais la rareté des exemples révèle aussi, en creux, comme nous le verrons au chapitre 11, un accueil plus réservé – et c'est un euphémisme – envers un genre artistique dont les modalités de représentation évoluent quant au type de scène et à l'importance relative des différents artistes au sein du groupe.

¹¹⁴⁸ Il meurt peu de temps après, le 19 août 1922.

¹¹⁴⁹ Felipe Pedrell, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Ca, 1891, 134 p.. Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Casa ed. de música Boileau, 1958, 4 vol.

¹¹⁵⁰ Nous verrons dans la cinquième partie qu'il peut être paradoxal de faire le lien entre l'instrument et la "civilisation" artistique, alors que la guitare est associée à un cliché qui comporte, entre autres, une dimension passéiste et dépassée. Ici, elle est au contraire perçue comme un des éléments du renouveau artistique.

3. Le regard des autres artistes

Toutefois, dans la mesure où la guitare flamenca engendre un plaisir tout particulier comme partie d'un ensemble, le *cuadro*, les meilleurs témoins du succès des guitaristes semblent être les artistes qui les côtoient. En outre, ces artistes sont les plus à même de juger de l'accueil favorable de l'assistance tant lors des spectacles publics que lors des fêtes privées, puisque le flamenco est toujours présent dans de telles circonstances, même après le début de sa commercialisation. La réception publique s'ajoute donc à la réception du genre en privé¹¹⁵¹. C'est pourquoi il convient à présent de partir de l'appréciation de la guitare flamenca au sein du milieu flamenco, par les artistes eux-mêmes, car ce sont eux qui connaissent le mieux l'instrument et qui en parlent le plus. Cette partie se fondera essentiellement sur le témoignage de *Fernando el de Triana* et sur les mémoires du *tocaor* Javier Molina. Ces documents sont exceptionnels car leurs auteurs font partie des rares flamencos ayant vécu à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle à savoir lire et écrire et à avoir rédigé leurs mémoires. Comme le précise *Fernando el de Triana*, il s'agit de souvenirs personnellement vécus¹¹⁵². Ses propos, ses réactions et sa réception ont donc valeur de témoignage historique.

Ces précieux documents doivent toutefois être traités avec prudence. Ces artistes évoquent en effet l'admiration que suscitent leurs collègues, amis et parents, au sein d'un réseau familial très important. Ils font surtout allusion aux artistes qu'ils ont connus et appréciés, ce qui implique que tout leur récit soit marqué par un regard bienveillant et élogieux. Ceci est perceptible à la tonalité lyrique et emphatique, parfois empreinte de nostalgie de leur discours. Aussi, surtout dans le cas de *Fernando el Triana* qui se charge de rédiger la biographie d'autres artistes, les faits sont orientés uniquement dans le sens d'une réception positive, sans souci d'objectivité. Il convient donc de considérer cette œuvre à la fois comme un précieux témoignage et comme un véritable panégyrique

¹¹⁵¹ Au sujet de la réception privée au sein de la *juerga*, Mercedes Gómez-García Plata montre que la jouissance collective éprouvée par les participants et les membres de l'assistance découle d'une contradiction apparente : « le système de représentations et l'esthétique de l'expression flamenca ont pour fondement principal le pôle affectif opposé au plaisir, la souffrance ». Cet aspect ne sera pas développé ici car il est surtout dû au chant flamenco dont les mots, exprimant la souffrance et la frustration, conduisent au plaisir, à l'euphorie et à la surexcitation collective. Mercedes Gómez-García Plata, « La juerga flamenca : le plaisir du duende », in Serge Salaün, Françoise Étienne, *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XX^e siècles)*, en ligne : <<http://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles>>, Madrid, <http://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles>, 2004, consulté le 25 juin 2013, p. 230-242.

¹¹⁵² « Yo no hablo más que de historia vivida por mí. », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, op. cit., p. 245.

du genre flamenco¹¹⁵³. Les points de vue respectifs des deux écrivains offrent l'avantage d'être ceux de spécialistes à même d'évaluer la qualité esthétique de l'instrument mais leur jugement n'en est pas moins imprégné d'une forte dimension affective.

Le succès des guitaristes flamencos au sein du milieu flamenco peut être connu de trois manières différentes : grâce aux réactions du public dont les artistes flamencos se font eux-mêmes l'écho, grâce à l'estime que les guitaristes flamencos manifestent les uns envers les autres et, enfin, grâce à l'admiration que les autres artistes leur témoignent. Dans ce dernier cas, cette admiration peut se révéler paradoxale car ce que les artistes du *cuadro* attendent du guitariste, c'est avant tout de la discrétion.

Pour montrer la réussite des guitaristes, les artistes font d'abord référence aux réactions du public, même si c'est de manière imprécise et souvent hyperbolique. Par exemple, *Fernando el de Triana* évoque la brillante carrière de Manuel Serrapí Sánchez, alias *Niño Ricardo*[#] (1904-1974), en posant la question rhétorique suivante : « Puisque sa réputation est consacrée par tous les publics, pourquoi parler davantage de cette indiscutable valeur artistique ? »¹¹⁵⁴ *Fernando el de Triana* n'est pas plus précis sur la réception du public mais il rapporte que *El Niño Ricardo* fait ses débuts, enfant, au Salón Variedades de Séville, où il accompagne le *cuadro* flamenco dirigé par son maître Antonio Moreno et, grâce à la reconnaissance de son talent, il devient second guitariste aux côtés de Javier Molina. La version de José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz diffère légèrement de celle de *Fernando el de Triana* mais aboutit à la démonstration d'un même succès : selon eux, après avoir vendu du charbon dans sa jeunesse – d'où son premier surnom *Manolo el Carbonero*, Manuel Serrapí Sánchez joue à Séville au Salón Vigil, puis à l'Ideal Concert, en 1918. De fil en aiguille, sa notoriété grandit et il est recruté par Javier Molina pour jouer au Café Novedades. Il parcourt aussi les villages de sa province, avant de se rendre à Madrid où il joue au Teatro Pavón. Il réalise une première tournée dans toute la péninsule avec *La Niña de los Peines* et enregistre son premier

¹¹⁵³ Dans le prologue de *Arte y Artistas flamencos*, Tomás Borrás explique que ce livre répond à deux motivations, qui visent toutes les deux à détruire des préjugés sur le flamenco. La première est que le flamenco n'est pas un art funèbre, contrairement à ce que certains pensent. La seconde est que les artistes qui l'interprètent ne sont pas tous des délinquants et des truands. Ce livre a donc pour but de glorifier le flamenco, pour désamorcer les critiques, dont nous verrons au chapitre 11 qu'elles sont nombreuses et portent préjudice à une réception positive de la guitare. *Ibidem*, p. 12-13.

¹¹⁵⁴ « Como su fama está consagrada por todos los públicos, ¿para qué decir más de este indiscutible valor artístico? », *Ibidem*, p. 192.

disque en 1924, début d'une longue discographie et de multiples tournées en Espagne et dans le monde entier¹¹⁵⁵.

De même, *Fernando el de Triana* se fait l'écho de la gloire de *Paco Lucena* qui se répand de ville en ville. Originaire de Cordoue, il se rend à Malaga où il fait ses débuts au Café de Bernardo. *Fernando el de Triana* rapporte que grâce à ces premiers succès, il est ensuite recruté à Séville puis dans d'autres *cafés cantantes* de la péninsule :

Sa réputation ne tarda pas à arriver à Séville et Silverio ne tarda pas non plus à le recruter dans son café. Quelle agitation il suscita parmi les guitaristes ! Certains (pas tous) disaient qu'il ne savait accompagner ni le chant ni la danse. Mais le soir où il disait – peut-être parce qu'il avait pris connaissance de ces rumeurs : « Je vais jouer un peu dans le *cuadro* pour donner la pulsation », on n'entendait que sa guitare.

Il parcourut le monde entier de triomphe en triomphe¹¹⁵⁶.

De nouveau, dans le discours de *Fernando el de Triana*, caractérisé par des marques d'oralité et quelques heurts syntaxiques, la description des faits se mêle à l'hyperbole, puisque le succès de l'artiste se répand de Malaga à Séville, puis dans « le monde entier » (« *el mundo entero* »). *Fernando el de Triana* tente aussi d'expliquer son succès en insistant sur la qualité du jeu du *tocaor*, qui surpasse les autres guitaristes. *Paco Lucena* poursuit en effet sa carrière dans toute la péninsule et à l'étranger. En 1885, il joue au Café del Gran Capitán de Cordoue ; en 1890, il se produit à Paris ; dans les années 1890, il se produit au Café de Las Columnas, à Bilbao, *etc.*¹¹⁵⁷

Ce succès des guitaristes auprès du public est confirmé par les instrumentistes eux-mêmes, comme dans le cas de Javier Molina (1868-1956) qui, dans ses mémoires, décrit à plusieurs reprises les impressions positives qu'il laisse à ses auditeurs : dans son chapitre VII intitulé « 1885 », il évoque par exemple un contrat qu'il obtient avec son frère et Antonio Chacón¹¹⁵⁸. Il forme avec eux un trio alors inséparable et ce contrat leur permet de se produire dans un *café cantante* de Medina Sidonia (commune de la province de Cadix) : « Nous y restâmes quinze ou vingt jours et

¹¹⁵⁵ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Ricardo, Niño », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, p. 645-646.

¹¹⁵⁶ « No tardó su fama en llegar a Sevilla, ni tardó Silverio en contratarlo para su café. ¡Qué alboroto armó entre los tocadores! Algunos (no todos), comentaban que no sabía tocar ni para cantar ni para bailar ; pero él, que tal vez se enteró de esas murmuraciones, la noche que decía : – Voy a tocar un poco en el cuadro para hacer pulsación, no dejaba escuchar más guitarra que la suya. // Recorrió el mundo entero de triunfo en triunfo. », *Fernando el de Triana, Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁵⁷ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Lucena, Paco de », *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, p. 420.

¹¹⁵⁸ Javier Molina évoque à plusieurs reprises le fait que les dates sont souvent imprécises voire erronées, car il écrit ses mémoires à soixante-dix ans et plusieurs dizaines d'années se sont écoulées. Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 25 et p. 40.

travailleâmes avec beaucoup de succès, parce que nous étions déjà des artistes »¹¹⁵⁹. Il évoque donc dans un premier temps le succès obtenu par l'ensemble du *cuadro*, le trio formé par son frère *bailaor*, le chanteur Antonio Chacón alors à ses débuts, et lui-même à la guitare. La dernière partie de la phrase donne à penser que le guitariste, qui était alors au début de sa carrière en 1885, puisqu'il avait dix-sept ans, estime que le trio présentait déjà des spectacles de qualité. En se présentant comme des « artistes », il confirme qu'il a une haute idée du flamenco, qui n'est pas pour lui une simple pratique populaire, et il annonce clairement leur intention de faire carrière dans la profession.

Dans d'autres passages de ses mémoires, Javier Molina fait plus précisément état de sa réussite personnelle en tant que guitariste, y compris lorsqu'il se compare à Antonio Chacón, qui est considéré, quelques années plus tard, comme l'un des meilleurs sinon le meilleur *cantaor* de son époque. Le trio se dissocie précisément au moment où Antonio Chacón commence à obtenir des contrats indépendamment de ses amis. Quand, par la suite, le trio coïncide de nouveau ensemble, alors que Antonio Chacón est au faîte de sa gloire, Javier Molina dit recevoir lui aussi, comme guitariste, les faveurs du public : « même si c'est mal de le dire, je n'ai jamais tenu de rôle inélégant à ses côtés, parce que moi aussi je me suis beaucoup fait applaudir avec ma guitare »¹¹⁶⁰. Étant donné l'immense succès d'Antonio Chacón, Javier Molina semble éprouver le besoin de justifier son propre talent. Il utilise pour cela les réactions du public, afin de montrer que les applaudissements sont aussi adressés au guitariste accompagnateur qu'il est. Un peu plus loin dans le chapitre IX, Javier Molina fait aussi allusion à son succès personnel auprès du public par le biais des exigences de ce dernier qui lui demande expressément des « solos » de guitare¹¹⁶¹. Ce témoignage rappelle l'évolution rapportée également dans les périodiques. Le public exige, de façon informelle, le type de musique le plus à la mode : du flamenco joué à la guitare. En particulier, ici, la sollicitation concerne des *falsetas* solistes, ce qui révèle que la virtuosité de la guitare seule est appréciée par le public qui manifeste son goût pour l'instrument, lorsqu'il interprète un répertoire flamenco.

Cette réussite auprès du public se traduit plus concrètement par le recrutement et la rémunération des guitaristes, une réalité matérielle que les artistes ne se privent pas de souligner pour montrer le succès commercial de leur activité professionnelle. Comme on l'a vu pour *Paco de Lucena*, c'est

¹¹⁵⁹ « Estuvimos 15 o 20 días, trabajando con mucho éxito, pues ya éramos artistas ». *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁶⁰ « aunque esté mal el decirlo, nunca he hecho yo papel desairado a su vera, que también me he hecho aplaudir bastante con mi guitarra ». *Ibidem*, p. 39.

¹¹⁶¹ Le chapitre IX ne possède pas de titre mais précède celui qui porte sur l'année « 1889 ». On peut donc penser que ces événements se produisent environ entre 1885 et 1889. *Ibidem*, p. 46-48.

grâce à son succès à Malaga que Silverio Franconetti le recrute dans son café à Séville : il obtient des contrats grâce à son talent, selon les propos que nous avons cités de *Fernando el de Triana*. Avant cet épisode, se produit sa première embauche, signe de son succès, puisqu'il était arrivé de Cordoue à Malaga dans l'intention d'exercer l'activité de barbier. Mais le patron qui l'accueille, Salvador Ruiz, emmène *Paco de Lucena* dans les *cafés cantantes* de Malaga et le propose comme guitariste remplaçant au Café de Bernardo, en l'absence du *tocaor* en titre alors malade, Francisco Reina (alias *Paco el Águila*)¹¹⁶². Malgré son inexpérience, *Paco el de Lucena* est apprécié par le public et les responsables du café :

On chanta et on dansa et tout était en rythme et harmonieux ; ce fut un vrai et grand succès. Suite à cela, il continua à remplacer *Paco el Águila* pendant sa maladie et lorsque celui-reprit sa place, Bernardo ne laissa plus *Paco de Lucena* une seule nuit sans jouer : il lui donna un salaire et lui fit un beau cadeau en échange du précieux service qu'il lui avait rendu les jours précédents¹¹⁶³.

Cette citation montre que *Paco de Lucena* obtient du travail suite à sa performance réussie ; elle révèle surtout que le succès des guitaristes se manifeste très concrètement par un gain financier et des cadeaux matériels. La professionnalisation des guitaristes flamencos, que nous avons évoquée au chapitre 2, est donc un signe du succès de la guitare flamenca.

De la même façon, Javier Molina évoque souvent l'argent récolté à la suite de ses représentations, à la fois comme une marque de son succès et comme une nécessité quotidienne. Ces gains lui permettent de vivre au jour le jour tout au long de sa vie et ce, dès les premières années où il accompagne son frère et Antonio Chacón, avec parfois la possibilité de conserver quelques économies¹¹⁶⁴. En échange de ses concerts, il récolte au début ce que le public accepte de donner et parfois, l'ensemble du public se montre généreux comme à San Juan del Puerto (Huelva), entre 1882 et 1889¹¹⁶⁵. Les trois comparses décident même de s'installer quelque temps à Isla Cristina (Huelva), parce que les affaires s'y révèlent fructueuses. Le public est formé de pêcheurs de thon et de sardines, tous amateurs de flamenco, de sorte que Javier Molina et ses compagnons se trouvent très bien payés, bien qu'il ne s'agisse pas de salaire : « tous les soirs nous gagnions de

¹¹⁶² Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 252-253.

¹¹⁶³ « Se cantó y se bailó y todo salió con compás y armonía ; fue un verdadero y positivo éxito. En vista de lo cual quedó supliendo a Paco el Águila mientras estuvo enfermo, y al volver éste a ocupar su sitio ya no permitió Bernardo que el de Lucena dejara de tocar todas las noches, señalándole un sueldo y haciéndole un buen regalo por el valioso servicio prestado en los días anteriores. », *Ibidem*, p. 253.

¹¹⁶⁴ Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 28.

l'argent avec eux. Parce que lorsque ce n'était pas les uns, c'était les autres [...] »¹¹⁶⁶. Il précise même le montant reçu : « Parce qu'il faut observer qu'à cette époque, celui qui nous donnait cinq *duros*¹¹⁶⁷ nous faisait un grand cadeau. Cadeau extraordinaire ; et nous en avons beaucoup »¹¹⁶⁸. La professionnalisation passe donc par des cachets, plus que par des salaires à proprement parler. Les artistes dépendent du bon vouloir du public, dans chaque lieu où ils se rendent, du moins dans un premier temps.

De même, dans un Casino à Tarifa (province de Cadix), un soir entre 1885 et 1889, Javier Molina se souvient avoir gagné douze *duros*¹¹⁶⁹ de la part des associés du Casino, sans avoir besoin de demander d'argent au public¹¹⁷⁰. Certes, lorsqu'il fait le bilan de ses recettes, Javier Molina reconnaît n'avoir gagné que le strict nécessaire au quotidien pendant la décennie 1890-1900. Il avoue n'avoir jamais pu devenir propriétaire de son logement, par exemple¹¹⁷¹.

Néanmoins, petit à petit, Javier Molina trouve de plus en plus de contrats. Ainsi, par exemple, après l'expérience fructueuse de la soirée au Casino de Tarifa, il joue dans un *café cantante* à Algeciras (Cadix) pendant deux semaines et reçoit ce qui semble être un véritable salaire, établi au préalable avec le propriétaire du *café cantante*. Le même phénomène se produit à San Roque (Cadix) et à Jimena (Jaén)¹¹⁷². Les rémunérations fixes semblent donc se multiplier à mesure que le *tocaor* professionnel devient plus expérimenté et lorsqu'il joue dans les *cafés cantantes*. Peu de temps après, à Madrid, il est ainsi recruté pour un mois en tant que concertiste dans un *café cantante* de la rue del Gato. Il précise qu'il est payé en fonction de ce statut de soliste¹¹⁷³.

Cet aspect financier occupe une grande place dans les mémoires de Javier Molina, signe de l'importance qu'il revêt à ses yeux. C'est aussi sans doute parce que cette réussite financière est pour lui une preuve de la considération sociale qu'il mérite, en qualité de *tocaor* professionnel. Il précise ainsi qu'à certaines périodes, les *cafés cantantes* se disputent les guitaristes talentueux comme lui, ce qui lui permet d'augmenter le prix demandé. Javier Molina rapporte qu'il est recruté à Puerto Real (Cadix) ; à la même époque, les responsables du Café Filarmónico de Séville le sollicitent. Cependant, en raison de son succès auprès du public, M. Montesino, propriétaire du *café cantante* de Puerto Real, refuse de le laisser partir et lui promet pour cela un salaire de trois *duros*, tout en le gratifiant d'avance de cinquante *duros*. Javier Molina reste donc trois ou quatre saisons

¹¹⁶⁶ « todas las noches ganábamos dinero con ellos. Porque cuando no unos, otros [...] » *Ibidem*, p. 33.

¹¹⁶⁷ Un *duro* vaut cinq *pesetas*.

¹¹⁶⁸ « Porque hay que advertir que en aquel tiempo, el que nos daba 5 duros era un gran regalo. Regalo extraordinario; y de esos regalos teníamos muchos. » Javier Molina, *Javier Molina, jerezano..., op. cit.*, p. 33.

¹¹⁶⁹ C'est-à-dire soixante *pesetas*.

¹¹⁷⁰ Javier Molina, *Javier Molina, jerezano..., op. cit.*, p. 41.

¹¹⁷¹ *Ibidem*, p. 57.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 42.

¹¹⁷³ *Ibidem*, p. 51.

entières à Puerto Real¹¹⁷⁴. Ces épisodes montrent que grâce à la reconnaissance du public et des propriétaires des *cafés cantantes* qui cherchent des guitaristes expérimentés, les meilleurs guitaristes flamencos gagnent leur vie en enchaînant les contrats et les tournées dans toute l'Espagne, du moins tant que ces établissements fonctionnent. Javier Molina en est un bon exemple, même si à certaines périodes de sa vie, notamment suite à un accident, il accepte de donner des cours de guitare pour subvenir à ses besoins, signe que les salaires et contrats obtenus en tant que concertiste ne sont pas suffisants. On peut cependant aussi voir dans l'enseignement qu'il donne un autre signe du succès de la guitare, comme nous allons le voir à présent : les élèves révèlent ainsi leur goût pour cet instrument et corrélativement, son succès.

La réussite sociale d'un guitariste passe aussi par la reconnaissance des autres guitaristes, qu'il s'agisse de ses élèves ou de ses collègues. La réception des *tocaors* par leurs pairs est importante pour plusieurs motifs : d'abord, les autres guitaristes flamencos sont les plus à même de juger la technique, le style, la virtuosité et l'originalité des autres spécialistes de l'instrument. Leur témoignage et leur réception sont donc précieux et peuvent corrélativement influencer l'appréciation du public. En outre, au sein du *cuadro*, il arrive qu'il y ait plusieurs guitaristes ; une hiérarchie s'établit alors entre eux, les « seconds » guitaristes devant laisser le rôle principal aux premiers. Une certaine rivalité et une émulation en découlent, de sorte que la réputation de chaque artiste se forge aussi grâce à ceux qui jouent à leurs côtés et qui leur accordent, ou non, leur estime. Enfin, l'enseignement et l'apprentissage de la guitare s'effectuent essentiellement lors de cours particuliers, en privé. L'admiration qu'un élève a pour son maître et qu'il manifeste en s'affirmant ouvertement comme son disciple et, réciproquement, l'admiration qu'un professeur peut exprimer envers un de ses brillants élèves est un élément fondamental dans le rayonnement à plus grande échelle des guitaristes. Dans tous les cas que nous venons de mentionner et que nous allons traiter à présent, la réception de la guitare part d'une relation individuelle et la réputation du guitariste se propage de bouche à oreille, par une série d'intermédiaires qui sont les auditeurs directs d'un guitariste et qui entretiennent parfois avec lui plusieurs types de relations : *cantaor* et employeur ; père et professeur ; propriétaire de *café cantante* et collègue guitariste, *etc.*

Ainsi, par exemple, *Fernando el de Triana* évoque l'admiration des *tocaors* envers Alfredo Fillol[#] malgré le fait qu'il soit un simple amateur issu de l'aristocratie, c'est-à-dire qu'il ne fait pas partie du milieu flamenco. Pourtant, l'admiration qu'éprouvent pour lui les autres guitaristes est utilisée par *Fernando el de Triana* pour vanter ses qualités :

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 54-55.

Aristocrate de Valdepeñas, admiré par les grands guitaristes pour son mode de jeu et en raison des grandes connaissances qu'il possède sur la guitare ; surtout dans le genre andalou, qui est celui qui lui plaît le plus et duquel il tire le meilleur résultat.

Dans l'exécution des variations, son pouce est tout simplement extraordinaire et donne la sensation d'un habile plectre de *bandurria* dans les variations si difficiles qu'il exécute avec un strict respect du rythme et avec un art raffiné. Il maîtrise l'accompagnement des chants comme peut le faire le meilleur professionnel et les chants qu'il accompagne avec le plus de goût relèvent de la tradition la plus ancienne. Que de professionnels l'envient¹¹⁷⁵ !

Dans cet extrait, *Fernando el de Triana* offre une description détaillée du talent de cet aristocrate de Valdepeñas, preuve de sa propre admiration pour sa technique, son savoir et son respect de la tradition. La référence au « bon goût » d'Alfredo Fillol est le signe qu'il réussit à comprendre et à interpréter le flamenco de façon authentique, un critère fondamental dans ce genre artistique. Ceci est confirmé par le fait que *Fernando el de Triana* introduit et conclut cet éloge par une référence au regard des autres guitaristes, qu'il qualifie lui-même de façon hyperbolique de « *grandes guitarristas* » et « *el mejor profesional* » de manière à rehausser encore l'image d'Alfredo Fillol. Ce point de vue apparaît comme un argument d'autorité, puisque ces instrumentistes sont les plus à même de juger la qualité des interprétations d'un de leurs confrères. Ceci prouve par ailleurs que l'admiration pour un guitariste flamenco ne passe pas uniquement par sa réussite financière puisqu'il s'agit ici d'un amateur. Réciproquement, l'intérêt d'Alfredo Fillol pour la guitare flamenca alors même qu'il n'a pas besoin d'en jouer pour subvenir à ses besoins – à la différence d'un grand nombre de flamencos dont le jeu guitaristique est l'unique source de revenus possible – révèle que la guitare flamenca est reçue favorablement dans toutes les classes sociales, même si Alfredo Fillol fait partie des exceptions.

De son côté, Javier Molina exprime à plusieurs reprises l'importance que revêt à ses yeux l'admiration des autres guitaristes à son égard, surtout lorsqu'ils sont reconnus : il se souvient s'être rendu à Madrid entre 1889 et 1903 pour jouer au *café cantante* de la rue del Gato. La propriétaire du *café cantante* avait déjà à son service deux guitaristes pour accompagner danseurs et chanteurs. Elle lui propose donc de l'engager pour un mois en qualité de concertiste, ce qui vaut à Javier Molina d'être entendu, selon ses dires, par d'autres *tocadores* professionnels :

¹¹⁷⁵ « Aristócrata valdepeñero, al que miran los grandes guitarristas por su modo de ejecutar y por los grandes conocimientos que posee sobre la guitarra ; sobre todo en el género andaluz, que es el que más le agrada y al que saca el máximo partido. // Su dedo pulgar en la ejecución de variaciones es sencillamente formidable, dando la sensación de una hábil púa de bandurria en las difícilísimas variaciones que ejecuta con estricto compás y refinado arte. El acompañamiento de los cantes lo domina como puede dominarlo el mejor profesional, y los cantes que con más gusto acompaña son los de pura cepa antigua. ¡ Cuántos profesionales le tienen envidia ! » Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, op. cit., p. 222.

Tous les *tocadores* qu'il y avait à cette époque à Madrid défilèrent au Café del Gato pour m'entendre [...]. C'est alors que je rencontrai le grand guitariste Ramón Montoya et le non moins grand Luis Molina. Chacun d'eux jouait dans un Café et, lorsqu'ils pensaient que j'allais jouer, ils venaient m'écouter, de même que d'autres dont je ne me rappelle pas le nom.

Je remplis mon contrat, reconnaissant envers le public et les professionnels de la guitare et peu de temps après, je revins à Jerez¹¹⁷⁶.

Ce passage montre l'importance du regard des autres guitaristes dans la réussite professionnelle d'un *tocador* : le succès se répand de bouche à oreille, permettant d'informer les autres professionnels du talent de celui qui joue, ce qui les attire dans le lieu concerné et suscite une saine émulation, si l'on en juge par la gratitude exprimée à la fin de cette citation par Javier Molina. Au-delà de cette dynamique musicale, cet attrait pour la guitare contribue au bon fonctionnement des *cafés cantantes* madrilènes à cette époque.

Or l'admiration entre collègues découle parfois directement de la transformation d'une relation entre deux guitaristes lorsque l'un d'entre eux, élève du second, décide de se consacrer professionnellement à l'instrument. En admiration devant son enseignant, il peut à son tour susciter l'admiration de dernier, qui l'élève au rang de confrère. *Fernando el de Triana* décrit ce processus pour Manuel Serrapí Sánchez, alias *Niño Ricardo* qui, après avoir été l'élève de Javier Molina, devient second guitariste à ses côtés, après que son professeur a reconnu la qualité de son jeu. Javier Molina lui manifeste sa confiance et cette réception positive se répercute sur les autres professionnels du flamenco. Par exemple, *Fernando el de Triana* qualifie *Niño Ricardo* d'« indiscutable valeur artistique » (« *indiscutible valor artístico* ») et ajoute immédiatement après, comme si les deux idées étaient liées : « Quelle meilleure garantie qu'être disciple de Javier Molina et d'Antonio Moreno ? »¹¹⁷⁷ Pour vanter le talent des guitaristes flamencos, *Fernando el de Triana* met donc en avant à la fois leurs dons personnels, l'estime de leur professeur et les qualités dudit professeur. De plus, afin de boucler le cercle vertueux des réceptions positives, *Fernando el de Triana* conclut ses éloges dithyrambiques sur *Niño Ricardo* en évoquant le talent de ses propres élèves, puisqu'il devient à son tour un enseignant réputé. Ces marques d'admiration, qui sont déclinées pour de nombreux guitaristes et artistes dans *Arte y Artistas flamencos*, donnent à penser

¹¹⁷⁶ « Todos los tocadores que había en aquel tiempo en Madrid desfilaron por el Café del Gato para oírme [...]. Entonces conocí al gran tocador Ramón Montoya, y al no menos Luis Molina. Cada uno de ellos estaba tocando en un Café, y cuando calculaban que iba yo a tocar, venían a escucharme, lo mismo que otros más que no recuerdo cómo se llamaban. // Cumplí mi contrato, agradecido al público y a los profesionales de la guitarra, y al poco tiempo me vine a Jerez. » Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, op. cit., p. 51-52.

¹¹⁷⁷ « ¿Qué más garantía que ser discípulo de Javier Molina y Antonio Moreno? », *Fernando el de Triana, Arte y artistas...*, op. cit., p. 192.

que les artistes font l'objet d'un système informel de reconnaissance, dans le milieu flamenco lui-même.

Cette chaîne de réceptions positives qui, dans le cas des guitaristes flamencos, se propage de proche en proche, avec des va-et-vient entre élève, professeur et collègue ou futur collègue, est peut-être encore plus flagrante dans la petite biographie de *Paco de Lucena* rédigée par *Fernando el de Triana*. Dans son cas, l'admiration réciproque semble non seulement structurer son parcours mais conditionne aussi son avancement professionnel. Celui qui est au départ surnommé *El Lentejo* demande à jouer de la guitare en raison de son admiration pour le jeu du barbier Espinosa : « Le maître Espinosa joue bien de la guitare et moi je veux apprendre à être barbier et à jouer de la guitare, si le maître veut bien m'apprendre »¹¹⁷⁸. Ces propos au style direct sont de *Fernando el de Triana*, qui transcrit sans doute avec ses propres mots la demande de *El Lentejo*. Suite à cette première sollicitation, qui résulte d'un élan admiratif, les clients interviennent à leur tour en faveur du jeune homme :

Les clients eux-mêmes servirent de soutien pour que le maître Espinosa lui donnât quelques cours de guitare et bientôt il épuisa son répertoire, parce que *El Lentejo*, comme l'appelaient déjà les clients, avait appris ce que savait le maître en un clin d'œil et donnait même aux morceaux un autre caractère, plus artistique et plus élégant¹¹⁷⁹.

Par leur réception positive, les clients-récepteurs deviennent les vecteurs et les acteurs intermédiaires qui permettent la progression du jeune homme. Le talent du jeune homme parvient ensuite aux oreilles d'un aristocrate de Lucena qui décide de lui transmettre aussi son savoir guitaristique, ce que *El Lentejo* accepte, à condition qu'il s'agisse de flamenco, comme le précise *Fernando el de Triana*¹¹⁸⁰. On peut observer ici l'insistance de l'auteur à mettre en valeur spécifiquement ce genre artistique. À cette étape de l'apprentissage, l'admiration est réciproque puisque le jeune homme éblouit l'aristocrate lorsque celui-ci l'entend pour la première fois ; en retour, *El Lentejo* est ébahi devant le niveau de son maître. La suite des événements montre que le succès rencontré par *El Lentejo* suit le même processus : à Malaga, il force l'admiration d'un autre barbier, Salvador Ruiz, qui tire beaucoup de fierté d'avoir un tel employé et le présente dans les *cafés cantantes*, comme nous l'avons précédemment exposé.

¹¹⁷⁸ « El maestro Espinosa toca muy bien la guitarra, y yo quiero aprender a ser barbero y a tocar la guitarra, si el maestro quiere enseñarme. », *Ibidem*, p. 248.

¹¹⁷⁹ « Los mismos clientes sirvieron de empeño para que el maestro Espinosa le diera algunas lecciones de guitarra, y pronto le agotó el repertorio, pues el Lentejo, como ya le decían los clientes, se aprendió lo del maestro en un periquete, y aún le daba a las piezas otro rumbo más artístico y airoso. » *Ibidem*, p. 248-250.

¹¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 250.

Le succès de la guitare opère donc par relations individuelles, de proche en proche. L'enseignement à travers des cours particuliers est un signe non équivoque de la réception positive de la guitare mais il n'en est pas moins difficile à mesurer, car comme dans le cas de *El Lentejo*, il provient d'initiatives personnelles, à l'échelle de deux personnes, le maître et l'élève. En outre, la relation privée s'élabore souvent chez le maître ou l'élève. Dans la mesure où la *barbería* est un lieu public, cette admiration est plus facile à déceler lorsque le maître est un barbier car les clients se retrouvent être les spectateurs-témoins de cette relation, tout en influant sur les progrès de l'élève par leur propre enthousiasme¹¹⁸¹.

De manière plus générale, les guitaristes sont en lien avec les autres artistes du *cuadro*, chanteurs et danseurs, qui entretiennent avec eux des relations humaines et artistiques au quotidien. L'opinion de ces derniers s'avère donc essentielle. Elle peut néanmoins être ambiguë puisque les *cantaores* et les *bailaores*, qui occupent le devant de la scène et davantage le regard, apprécient d'autant plus les guitaristes que ceux-ci sont discrets et s'effacent pour leur laisser la place principale.

Si l'on se demande ce que les autres artistes valorisent chez les *tocaors*, on constate dans un premier temps que leurs prouesses techniques et leur capacité à faire rire occupent une certaine place, surtout au début du flamenco public, comme en témoigne le récit que *Fernando el de Triana* fait du succès de *Maese Pérez* : au départ, ce *tocaor* et directeur de *cuadro* organise des *sainetes* comiques :

Une grande troupe très bien vêtue de bandits se forma aussi par la suite, avec les artistes du *cuadro* flamenco, dont les rôles comiques étaient remarquablement joués par *La Serrana*, Fernanda Antúnez, sa sœur Juana, *La Carbonera*, *maestro Pérez* et *La Escribana* [...]. Le grand professeur de guitare Pérez contribuait beaucoup à cet ensemble si amusant parce que, même s'il avait des expressions assez maladroitement, il les exagérait beaucoup et entre deux drôleries, il n'y avait que des rires et encore des rires, mais tout était si bon enfant et si moral,

¹¹⁸¹ Pendant plusieurs siècles, la guitare a constitué le principal divertissement dans les établissements des barbiers. Les guides de voyage et les écrits *costumbristas* en offrent de nombreux témoignages. Cet aspect a été étudié par plusieurs chercheurs qui, pour certains, expliquent en partie la grande masculinisation des guitaristes par cette tradition. Nous n'avons pas réussi à expliquer la cause de cet intérêt spécifique des barbiers pour la guitare mais renvoyons aux sources suivantes : Antonio Flores, « El Barbero », *Los españoles pintados por sí mismos*, *op. cit.*. Eusebio Rioja, « El guitarrista Paco de Lucena. Sus relaciones con Málaga », in *Jábega*, 2000, p. 76-88. Rafael Cáceres, « Las barberías como espacio de creatividad flamenca en los inicios históricos del género », enregistrement audio : 15'07, en ligne : <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/comunidadprofesional/content/i-congreso-internacional-de-flamenco-mesa-de-trabajo-el-flamenco-como-patrimonio-sesion-4>>, [S. l.], 23 janvier 2012, consulté le 14 novembre 2013. Alberto del Campo Tejedor et Rafael Cáceres, *Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra*, Sevilla, Almuzara, 2013, 544 p.

que ces scènes pouvaient être vues par tous, depuis la personne la plus au fait des choses de la vie jusqu'à la plus ingénue des demoiselles¹¹⁸².

Dans cet extrait, la dimension comique est manifeste à travers le superlatif « *graciosísimo* », qui qualifie l'ensemble du groupe avec une mention particulière du rôle du guitariste. On observe ici que la guitare est intégrée à un spectacle qui revêt une dimension théâtrale, dans le registre *menor*. Le public apprécie plus le guitariste pour son caractère drôle, amusant, que pour sa qualité artistique, ce qui est caractéristique de la réception de la guitare populaire. Les rires de l'assemblée sont présentés comme la résultante de ses fantaisies et témoignent du succès de l'entreprise. Cette manifestation du plaisir est en outre décrite d'un point de vue moral, de manière à défendre la dimension éthique du spectacle, destiné à tous les publics. Ce texte révèle donc à la fois le plaisir personnel du narrateur, *Fernando el de Triana*, et celui des autres personnes présentes dont il décrit la gaieté. Le rire, comme manifestation visible de l'amusement, nous semble ici important à relever dans le cadre de la réception : il révèle un plaisir à la fois individuel et collectif, en raison de sa dimension communicative. Comme le rappelle Marie Franco, les notions complexes de « consommation jubilatoire » et de « plaisir » ont été intégrées tardivement à la recherche sur la réception, dans les années 1980, parce qu'elles touchent « à l'intime et à l'individuel, à l'opposé donc de la masse »¹¹⁸³. Ceci nous permet donc de souligner une nouvelle fois la spécificité de la réception positive de la guitare flamenca, celle-ci étant d'abord appréciée pour ses potentialités comiques, en tant qu'accessoire théâtral, avant d'être reconnue pour ses qualités esthétiques musicales.

L'aspect technique n'est pas nécessairement absent, dans ce type de réception. Toutefois, c'est parfois davantage la prouesse de l'artiste, qui fait penser à une performance de cirque, qui est alors mise en valeur. On se souvient par exemple que lorsque *Paco de Lucena* joue pour la première fois au Café de Bernardo, il remplace ponctuellement *Paco el Águila*, qui est alors le guitariste principal du *cuadro*. À son retour, ce dernier, piqué du succès du jeune homme, le met au défi de la façon suivante :

¹¹⁸² « También se formó después una gran comparsa muy bien vestida de bandoleros, con las mismas artistas del cuadro flamenco, en cuyos pasillos cómicos se destacaban la Serrana, Fernanda Antúnez, su hermana Juana, la Carbonera, el maestro Pérez y la Escribana [...] contribuyendo mucho a este graciosísimo conjunto el gran maestro guitarrista Antonio Pérez, que aunque ya de por sí era bastante basto de expresión, él se hacía mucho más de lo que era, y entre barbaridad y barbaridad, no había más que risa y más risa, pero todo tan lleno de gracia y moralidad, que aquellas escenas podían presenciarlas desde la persona más enterada de la vida hasta la más ingenua doncella. » Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁸³ Marie Franco, « Regards sur la réception : la culture de masse, pour qui ? Pour quoi faire ? », *La réception des cultures...*, *op. cit.*, p. 310-311.

Une nuit, *El Águila* crut gagner la bataille par un stratagème et sortit un gant de sa poche. Il le mit à sa main gauche et accompagna ainsi un chanteur. Le *Niño de Lucena* n’y accorda pas d’importance, bien qu’il vît que le public applaudissait *El Águila* et lorsque le *cuadro* termina le *Niño* se jeta « *alante* », comme on dit dans le jargon gitan touristique-andalou, enleva sa chaussette, la mit à sa main gauche et joua un solo de guitare qui fut fantastique. *El Águila* reconnut le grand mérite du jeune guitariste qui abandonna le métier de barbier¹¹⁸⁴.

Dans cet exemple, le défi fait office de rite de passage : le jeune homme réussit l’épreuve que lui fait subir son coreligionnaire. L’usage consécutif du gant puis de la chaussette pour jouer de la guitare relève plus de la prouesse sportive, du tour de force purement technique, que de la performance artistique et esthétique. Cette dimension n’est pas à négliger dans le domaine de la guitare flamenca, dans le processus de réception progressive qui est le sien, puisque dans le cas de *Paco el de Lucena*, cette étape est présentée comme un moment nécessaire de son acceptation par son confrère plus âgé. Grâce à ce moment fondateur, il débute vraiment sa carrière artistique, comme le révèle son abandon de la profession de barbier.

Cette dimension théâtrale du jeu à la guitare revêt certes de l’importance dans la mesure où le guitariste est toujours vu par un public. Néanmoins, cet aspect devient secondaire voire marginal, à mesure que le jeu guitaristique s’améliore, notamment à travers la complexification des *falsetas*, processus que nous avons développé au chapitre 2. En outre, si l’on considère les attentes des chanteurs et danseurs à l’égard du guitariste qui les accompagnent, ceux-ci ont des exigences techniques précises et admirent pour cela en priorité le talent du musicien.

C’est pourquoi, chaque fois qu’il présente un guitariste flamenco, *Fernando el de Triana*, qui est lui-même *cantaor*, loue son talent d’interprète. Dans de rares cas, ses compliments restent pondérés comme pour *Joaquín el Feo*[#] et son frère, *Patricio el Feo*[#]. Il les décrit respectivement comme « danseur extraordinaire et bon guitariste » et « pas aussi bon danseur que son frère, parce qu’il y en avait peu ainsi ; mais bon danseur et remarquable guitariste »¹¹⁸⁵. Dans cet éloge des frères de *Mercedes la Chata de Madrid*, qui se produisent ensemble dans les *cafés cantantes* madrilènes à la fin du XIX^e siècle¹¹⁸⁶, l’énonciation de qualités et de défauts rend la description convaincante. Le point de vue de *Fernando el de Triana* est celui d’un expert, capable de discerner et de comparer

¹¹⁸⁴ « Una noche, creyendo el Águila ganarle la pelea con un truco, sacó un guante del bolsillo, se lo colocó en la mano izquierda y así le tocó a un cantador. El Niño de Lucena no le dio importancia, aunque vio que el público aplaudía al Águila, y cuando terminó el cuadro se echó el Niño “alante”, como dice en el “caló” turístico-andaluz, se quitó un calcetín, se lo puso en la mano izquierda y ejecutó un solo de guitarra que fué el delirio. El Águila reconoció el gran mérito del joven guitarrista, que ya no fué más barbero. » *Fernando el de Triana, Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁸⁵ « Joaquín el Feo, bailador de clase extraordinaria, y buen guitarrista. Patricio, no tan buen bailador como su hermano, porque de aquello había poco; pero buen bailador y aventajado guitarrista. », *Ibidem*, p. 164.

¹¹⁸⁶ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Feo, Joaquín El » et « Feo, Patricio El », in *Diccionario enciclopédico...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 292.

les grandes figures de son temps, même si la diversité de leurs talents révèle que les artistes ne sont pas encore tous spécialisés dans un unique domaine.

Les célébrations des guitaristes par le *cantaor* et écrivain se multiplient dans son ouvrage, comme en témoigne son commentaire bref et laconique, mais d'autant plus percutant, sur le frère de *Pastora Imperio*, « l'excellent guitariste Victor Rojas[#] »¹¹⁸⁷. Dans ce cas, comme la plupart du temps, *Fernando el de Triana* adopte un point de vue technique et musical pour qualifier le niveau artistique des musiciens. Concernant les femmes guitaristes, *Fernando el de Triana* est encore plus direct et concis, car il fait aussi souvent l'éloge de leurs autres talents artistiques, étant donné que la plupart d'entre elles sont chanteuses ou danseuses. De Trinidad Huertas, *La Cuenca*[#], il dit par exemple qu'elle fut « aussi une excellente guitariste » et précise bien sûr ses qualités de chanteuse et de danseuse¹¹⁸⁸. Pour María Aguilera[#], qui accompagne sa sœur la *cantaora* Paca Aguilera à la guitare, sur la place de Villasís à Séville à la fin du XIX^e siècle, *Fernando el de Triana* mesure plus encore ses compliments, puisqu'elles sont encore enfants au moment où il les entend : il juge la première simplement « bonne guitariste »¹¹⁸⁹, ce qui permet d'établir une échelle entre les différents artistes, en fonction des goûts esthétiques du *cantaor*. L'abondance des mérites que *Fernando el de Triana* prête aux guitaristes, selon son évaluation personnelle, montre l'importance, pour un chanteur de reconnaître les instrumentistes talentueux, puisque sa propre prestation dépend de la leur. Aussi dans un certain nombre de cas *Fernando el de Triana* analyse-t-il plus précisément la technique des guitaristes chevronnés, comme *Habichuela* :

Sans être un phénomène, comme exécutant, il avait un pouce que tous ses compagnons enviaient, parce qu'avec ce seul doigt, en imitant son maître, il arrachait à la guitare des notes qui, lorsqu'elles parvenaient aux oreilles des spectateurs, s'étaient transformées en larmes qui émouvaient tous ceux qui écoutaient¹¹⁹⁰.

¹¹⁸⁷ « el excelente guitarrista Víctor Rojas » Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 138. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Rojas Monje, Víctor », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 653.

¹¹⁸⁸ « también fué una excelente guitarrista », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 146. José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Cuenca, La », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 219.

¹¹⁸⁹ « buena guitarrista », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 160. *Fernando el de Triana* est le premier à présenter la *cantaora malagueña* Paca Aguilera (Ronda, XIX^e siècle-Madrid, XX^e siècle) en public à Carthagène, dans les années 1890. Puis elle part à Madrid où son succès lui permet de s'y établir. Au Teatro Romea, elle se produit accompagnée par le *tocaor* Salvador Ballesteros[#] (1896-1956), alors au début de sa carrière. Voir : José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Aguilera, Paca », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 4. Et Ballesteros, Salvador, *ibid.*, p. 56.

¹¹⁹⁰ « Sin ser un fenómeno, como ejecutante tenía un dedo pulgar que era envidiado por todos sus compañeros, pues con ese dedo solo, imitando a su maestro, arrancaba notas a la guitarra que cuando llegaban a los oídos de los espectadores iban convertidas en lágrimas que conmovían a todo el que escuchaba. », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 202.

Dans ce bref panégyrique, *Fernando el de Triana* décrit précisément ce qui fait la spécificité du jeu de Juan Gandulla, surnommé *Habichuela*, en évoquant l'aspect technique du jeu du pouce, si important à la guitare flamenca puisque, à la différence de la guitare classique ou du jeu populaire, le pouce est le principal responsable de la mélodie dans ce genre artistique. La louange se poursuit par une description lyrique et métaphorique de la réaction des spectateurs qui seraient, d'après *Fernando el de Triana*, émus aux larmes. Par comparaison avec les éloges de *Fernando el de Triana* à l'égard d'autres *tocadores*, cette métaphore hyperbolique nous semble essentielle car elle permet d'insister sur l'émotion qui saisit le public¹¹⁹¹.

L'existence d'un ouvrage comme celui de *Fernando el de Triana* révèle l'importance du regard des artistes du *cuadro* sur les guitaristes. La première réaction émane en effet de ce groupe d'artistes particulièrement proches puisque beaucoup effectuent ensemble de longues tournées pendant plusieurs semaines, mois ou années. Le point de vue des danseurs et des chanteurs est d'autant plus important qu'ils ont absolument besoin d'un guitariste pour pouvoir exercer leur art, même s'ils ont eux-même un rôle apparemment plus important. C'est pourquoi ils doivent aller solliciter les guitaristes et c'est, bien sûr, la marque la plus évidente de leur estime envers ces derniers. Aussi, *Fernando el de Triana* considère souvent que la qualité d'un guitariste peut être évaluée en fonction de l'accueil que lui réservent les autres artistes, surtout si ceux-ci sont réputés, comme dans le cas du guitariste madrilène Salvador Ballesteros[#] (1896-1956), qui accompagne pendant de nombreuses années la danseuse *La Argentina*. Il la rencontre au Teatro Romea, à Madrid, alors qu'elle est encore enfant et qu'il accompagne lui-même la *cantaora Paca Aguilera*. À partir de ce moment, il devient le partenaire de *La Argentina* dans ses tournées en Espagne et à l'étranger jusqu'à la mort de la danseuse¹¹⁹². L'éloge de *Fernando el de Triana* envers le *tocaor* part précisément du choix de *La Argentina* puisqu'il fut « le guitariste préféré de la plus glorieuse artiste connue jusqu'au jour d'aujourd'hui, Antonia Mercé (*La Argentina*) »¹¹⁹³.

Javier Molina montre lui aussi combien il est nécessaire, dans la vie d'un guitariste, d'être estimé par les autres artistes, pour être apprécié du public et réussir sa carrière. Sa propre expérience révèle son succès en la matière : « Et maintenant, chers lecteurs, pardonnez mon manque de modestie, mais lorsque on demandait à Chacón son opinion sur celui qui lui semblait le

¹¹⁹¹ Nous reviendrons sur le rôle de l'émotion dans l'appropriation de l'instrument par les Espagnols à la fin du dernier chapitre de ce travail.

¹¹⁹² José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Ballesteros Segura, Salvador », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 83.

¹¹⁹³ « El guitarrista preferido de la más gloriosa artista conocida hasta el día de hoy, Antonia Mercé (*La Argentina*). » *Fernando el de Triana, Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 240.

meilleur guitariste, il ne plaçait personne avant moi. Et c'était la même chose pour Manuel Torres »¹¹⁹⁴. Selon ses dires, il était donc considéré par Antonio Chacón et Manuel Torres, les meilleurs *cantaores* de leur génération, comme leur plus talentueux partenaire. La fierté de l'auteur, Javier Molina, passe par le prisme de la considération que lui manifestent ces *cantaores* puisque c'est avec eux et grâce eux qu'il remporte les plus beaux succès de sa carrière. La réception des guitaristes est donc d'abord le fait des chanteurs qui sont les premiers auditeurs et bénéficiaires de leur art. Les *cantaores*, qui forment, à partir de Silverio Franconetti, la partie la plus visible, la plus audible, la plus glorieuse et la plus noble du *cuadro*, sont donc des récepteurs d'une importance majeure pour les guitaristes.

Souvent, ce sont eux qui permettent à ces derniers de se produire car ils attirent le public et les sollicitations. Les *cantaores* sont parfois même des intermédiaires indispensables à la poursuite de leur travail et à leur réussite. Ainsi, en 1922, lors du Concours de *Cante Jondo* de Grenade, un des vainqueurs se trouve être *El Viejo Bermúdez*. À la fin des festivités, celui-ci se rend à Séville et, suite à sa victoire, il est recruté au Teatro de Verano pour travailler trois soirs. Le guitariste sollicité est Javier Molina lui-même. Or l'Infant Carlos¹¹⁹⁵ et sa famille assistent à l'un des trois spectacles et souhaitent réentendre *El Viejo Bermúdez* le lendemain. Javier Molina bénéficie du succès du *cantaor* et l'accompagne de nouveau : « Là, *El Viejo Bermúdez* chanta tout son répertoire de *Cante jondo* et moi je jouai aussi plusieurs de mes compositions de flamenco, et toute la famille fut très satisfaite »¹¹⁹⁶. Jouant devant la famille royale grâce au *cantaor*, Javier Molina s'attire lui aussi les faveurs de ce public d'élite. Cet exemple montre dans quelle mesure le succès des guitaristes peut découler du choix effectué au préalable par les artistes qui leur demandent de les accompagner. La réussite des uns bénéficie à celle des autres.

Le second vainqueur du Concours de *Cante Jondo* de Grenade est le *cantaor Niño de Caracol*, qui est lui aussi sollicité peu de temps après l'événement pour jouer huit soirs au Teatro del Centro, postérieurement appelé Teatro Calderón et se trouvant rue d'Atocha, à Madrid. De nouveau, Javier Molina offre un témoignage dans lequel il exprime sa fierté : « Il me choisit, moi, pour l'accompagner. Et je dis à mes lecteurs que ce fut un énorme succès toutes les nuits. Nous eûmes

¹¹⁹⁴ « Y ahora, queridos lectores, perdonen la inmodestia, pero cuando le pedían a Chacón su opinión de quién le parecía mejor tocando, a ninguno ponía por delante de mí. Y a Manuel Torres le pasaba lo mismo. » Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 47.

¹¹⁹⁵ Il s'agit de Carlos de Borbón y Borbón (1870-1949), neveu du dernier Roi des Deux Siciles et Infant d'Espagne par son mariage avec l'Infante María de las Mercedes, sœur aînée du roi Alphonse XIII.

¹¹⁹⁶ « Allí estuvo cantando El Viejo Bermúdez todo su repertorio de Cante jondo, y yo toqué también varias composiciones más de flamenco, y quedó toda la familia muy satisfecha. » Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 65-66.

une prolongation de cinq jours »¹¹⁹⁷. Le rédacteur de ces propos s'adresse de nouveau à ses lecteurs, révélant par là combien le regard des autres est important pour lui. De nouveau, il mentionne le choix préalable du *cantaor* avant d'évoquer la réaction du public, ce qui montre que l'estime des autres artistes est bien une nécessité, de laquelle découle le succès des guitaristes. Dans les deux circonstances, que le public soit la famille royale, à Séville, ou les spectateurs du Teatro del Centro, à Madrid, le premier artiste que le public veut entendre est le *cantaor*. La réception positive du guitariste résulte de l'appréciation antérieure que le chanteur manifeste à son égard et donc d'une relation intime et personnelle entre eux. La conséquence est leur gloire commune puisque les applaudissements sont adressés aux deux artistes. Chacun d'eux reçoit, en outre, une rémunération, même si le guitariste est souvent moins payé que le chanteur, qui confirme cette reconnaissance sociale. Toutefois, pour être choisi par un chanteur, le guitariste doit lui plaire et donc, en un sens, révéler sa capacité à se soumettre à ses désirs.

Cet élément est essentiel pour comprendre l'influence des chanteurs sur la gloire des guitaristes. Il est à la source de la situation paradoxale dans laquelle se trouvent ces derniers : pour être estimés, il faut qu'ils plaisent à des artistes qui désirent être entendus de façon préférentielle¹¹⁹⁸. Les *tocaors* doivent donc faire preuve de la plus grande discrétion, ce qui est évidemment contradictoire avec l'évolution de l'instrument qui progresse dans le sens d'une plus grande virtuosité et d'une plus grande indépendance vis-à-vis des chanteurs.

Ainsi, à plusieurs reprises, *Fernando el de Triana* montre que les guitaristes ne sont appréciés que lorsqu'ils savent rester subordonnés au chant, même s'ils sont de grands virtuoses. Évoquant Luis Molina[#], il écrit :

Luis Molina avait un immense répertoire, mais au moment d'accompagner, il se limitait à cette tâche. Entre deux chants, Luis jouait les figures les plus difficiles. Aussi comprend-on qu'il fut toujours le préféré de l'Empereur du *Cante*, Antonio Chacón, et de l'Impératrice, Pastora Pavón.

Personne n'accompagna la si difficile *petenera* de *La Niña de los Peines* comme Luis Molina. Pour d'autres chants il était un extraordinaire accompagnateur [...] ¹¹⁹⁹.

¹¹⁹⁷ « Él me prefirió a mí para tocarle. Y digo a mis lectores que fue un exitazo todas las noches. Tuvimos prórroga de 5 días más. » *Ibidem*, p. 67.

¹¹⁹⁸ Cette rivalité ne s'exprime pas autant avec les danseurs puisque ils interviennent peu dans le registre sonore (hormis avec leurs pieds), alors que chanteur et guitariste doivent trouver un équilibre qui laisse au premier la primauté.

¹¹⁹⁹ « Luis Molina tenía un extensísimo repertorio, pero a la hora de acompañar, sólo a esto se limitaba. Entre cante y cante era cuando Luis hacía las más difíciles ilustraciones. Así se comprende que siempre fuese el preferido del Emperador del Cante, don Antonio Chacón, y de la Emperadora, Pastora Pavón. // La difícilísima petenera de La Niña de los Peines nadie la acompañó como Luis Molina. En otros cantes era extraordinario acompañante [...]. » Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, *op. cit.*, p. 186.

Cet extrait permet de voir que le point de vue adopté par *Fernando el de Triana* est bel et bien celui d'un *cantaor* puisqu'il développe d'autant plus son éloge du guitariste que celui-ci sait se contenter d'accompagner les chanteurs, dans les moments où cela est nécessaire. Il nomme les chanteurs les plus reconnus de l'époque pour valoriser le guitariste qui sait s'adapter à leurs souhaits, alors même qu'il possède un très grand répertoire (« *un extensísimo repertorio* »), c'est-à-dire qu'il connaît de nombreuses *falsetas*. Il pourrait les jouer en soliste, sans se préoccuper du chanteur, mais il ne le fait pas par respect pour eux et c'est pour cela, et non pas pour sa mémoire ou sa virtuosité, que *Fernando el de Triana* le juge « extraordinaire accompagnateur » (« *extraordinario acompañante* »). On notera à ce sujet quelques indications contradictoires dans les mémoires de Javier Molina, de *Fernando el de Triana*, ou dans les études réalisées par José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz par exemple : plusieurs guitaristes sont présentés comme l'unique préféré d'Antonio Chacón ou de Pastora Pavón, alias *La Niña de los Peines* (Javier Molina, Luis Molina, *El Niño de Huelva...*). Sans doute faut-il y voir la prédominance du regard des *cantaores* dans la carrière d'un guitariste : pour réussir il doit obligatoirement obtenir en premier lieu leur considération. On peut voir dans ces apparentes contradictions l'importance des formules toutes faites, qui consistent à utiliser en permanence un langage hyperbolique : tout artiste un peu talentueux est « le meilleur », sans qu'on précise « de l'année », « de son village », de tel *café cantante*, dans tel répertoire, etc. Ce type de formulation est aussi à mettre en regard avec l'intention de ces auteurs : nous avons précisé que selon Tomás Borrás, *Fernando el de Triana* écrit ses mémoires pour s'opposer à ceux qui jugent négativement le flamenco sans le connaître. Il s'agit donc pour lui de restaurer une réputation parfois mise à mal.

Toutefois, *Fernando el de Triana* n'est pas prêt à défendre n'importe quel artiste. Le fait que le *tocaor* sache se limiter à son rôle subalterne lui semble prioritaire :

Perico el del Lunar se distingue de l'immense nuée des guitaristes modernes, qui ne pensent qu'à jouer à toute vitesse (quel que soit le résultat), parce que sa seule préoccupation est d'accompagner les *cantes*, surtout s'ils sont anciens [...]¹²⁰⁰.

Dans cet exemple, *Perico el del Lunar*[#] est comparé à d'autres guitaristes, qui ne sont pas nommés, parce qu'il refuse de s'adonner à la virtuosité et privilégie la dimension d'accompagnement du chant. *Fernando el de Triana* utilise le contre-exemple des « guitaristes

¹²⁰⁰ « Se destaca de esa inmensa nube de modernos guitarristas, que no piensan más que ejecutar a toda velocidad (caiga donde caiga), en que Perico el del Lunar no tiene otra preocupación que los acompañamientos de los cantes, mientras más antiguos mejor [...]. » *Ibidem*, p. 236-238.

modernes », qu'il juge extrêmement nombreux, comme le montre la formule hyperbolique « *esa inmensa nube de modernos guitarristas* », pour critiquer la progressive autonomie acquise par les guitaristes qui développent leur technique. Il juge cette évolution néfaste du point de vue du *cantaor*. Le *cante jondo* est donc la référence, l'art le plus noble, auquel tout le reste doit être sacrifié.

La conséquence est que la mise en retrait de la guitare dès que le chanteur intervient. *Fernando el de Triana* ne critique pas directement la virtuosité croissante des *tocaores* mais apprécie leur aptitude à la réserver à des moments précis, comme on peut le constater dans le cas de *El Niño de Huelva* (1892-1976) :

Artiste suprême de la guitare ; compositeur au palais si délicat et si exigeant ; accompagnateur qui se limite à ce que l'accompagnement exige, car il dit, avec raison, qu'entre deux *coplas*, celui qui veut peut montrer son art, mais que dès que le chanteur commence, les fioritures doivent s'arrêter. Et puisque il en a fait sa maxime, le *Niño de Huelva*, est placé en première ligne comme accompagnateur¹²⁰¹.

Fernando el de Triana est conscient de la progression du jeu guitaristique au fur et à mesure des années et l'on constate, dans cet extrait, que du point de vue des *cantaores*, les *tocaores* sont libres de montrer leur virtuosité par le biais des *falsetas*, c'est-à-dire entre les *coplas*, pendant les interludes musicaux où le chanteur n'intervient pas. À ce moment-là, le guitariste peut mettre en valeur son instrument et exercer le rôle de soliste. Le reste du temps, la guitare doit se contenter d'offrir au chanteur le cadre rythmique et harmonique dont il a besoin, comme l'exprime de façon imagée le *cantaor* sévillan : « *se acabaron las flores* ». C'est la condition pour qu'un guitariste soit reconnu parmi les meilleurs.

En conséquence, le guitariste bénéficie de l'attention du public tant que le chanteur n'est pas entré en lice, comme on le voit lorsque *Maese Pérez* accompagne Francisco Lema, surnommé *Fosforito* (1869-1940) :

Au moment où le grand maître Pérez marquait les premiers temps des *malagueñas*, le public se tenait comme à la messe, dans l'attente d'écouter le voix d'argent du sublime *cantaor*. Ce silence s'interrompait, d'abord, à la fin du prélude ou de l'introduction du chant : quelques

¹²⁰¹ « Artista supremo de la guitarra ; compositor del más delicado y caprichoso paladar ; acompañante limitado a lo que esto debe ser, pues dice, y tiene razón, que entre copla y copla, el que quiera puede demostrar su arte, pero en saliendo el cantador, se acabaron las flores. Y como ésta es la máxima del Niño de Huelva esto es lo que le tiene colocado en primera línea como acompañante. » *Ibidem*, p. 162.

instants de commentaires et d'éloges pour le *cantaor* classique, et le chant commence [...] ¹²⁰².

La guitare est ici écoutée dans le plus grand silence, comme le montre l'expression « *como en misa* », qui fait référence à la solennité de ce moment, que le public flamenco sait respecter et dont il sait préserver la sacralité par la qualité de son attention : le public est dans l'attente du début du chant. Tout entier tendu vers le *cantaor*, est-il vraiment attentif à la guitare ? C'est en tout cas l'instrument à cordes qui incite au silence, signe qu'il est au moins reconnu pour sa capacité à annoncer le moment tant attendu et donc à créer le climat nécessaire à une réception de qualité.

Au final, les ovations et les applaudissements sont pourtant le seul signe le plus explicite que le public a apprécié le spectacle et il semblent essentiellement être adressés au *cantaor* ou à la *cantaora*, comme le révèle cette allusion à *La Trini*, qui chante en 1907 au Café de Chinitas, à Malaga : « On trinquait, on acclama *La Trini*, les guitares sonnèrent et même la mer, à côté de laquelle nous nous trouvions, semblait rassembler ses vagues sans le bruit naturel de leur déferlement sur la plage, comme si on leur avait dit : Taisez-vous, *La Trini* va chanter ! » ¹²⁰³ Dans cet exemple, les acclamations sont adressées à *La Trini* et tous les sons alentours semblent s'ordonner autour d'elle : cliquetis des verres, hourras et musique des guitares résonnent, tandis que même les vagues semblent faire silence pour introduire la reine de la fête. On retrouve ici le goût de l'auteur pour les formulations hyperboliques, afin de montrer la spécificité de la réception « surnaturelle » du flamenco qui, dans d'autres exemples, était investie d'un caractère sacré. Ici, les éléments naturels semblent avoir pris conscience, eux aussi, de l'importance de l'événement. Cet exemple rappelle aussi le code de la réception qui prévaut pour écouter le flamenco : l'appréciation du public se manifeste par une intervention sonore et bruyante, formée d'interjections orales encourageantes et valorisantes.

La réception du public du flamenco diffère de celle du public de la musique classique, bien qu'elle soit sans doute aussi complexe que cette dernière. Pour Andrés Segovia, par exemple, nous avons vu que les auditeurs gardaient un religieux silence tant qu'il jouait mais devenaient ensuite « frénétiques » au moment d'applaudir. La réception du flamenco est peut-être une des formes les plus évidentes de la réception « dionysiaque » puisqu'elle suppose que le public intervienne, y

¹²⁰² « En el momento que el gran maestro Pérez marcaba los primeros compases de malagueñas quedaba el público como en misa, en espera de escuchar la voz de plata del sublime cantador. Este silencio se interrumpía, primero, al terminar el temple o salida para el cante : unos momentos de comentarios y elogios para el cantador clásico, y a cantar se ha dicho [...] ». *Ibidem*, p. 24.

¹²⁰³ « Se chocaron las copas, se dieron vivas a la Trini, sonaron las guitarras, y hasta el mar, a cuya orilla estábamos, parecía recoger sus olas sin el ruido natural de la "reventazón" sobre la playa, como si se les hubieran dicho: ¡Callarse, que va a cantar la Trini! », *Ibidem*, p. 94 et 98.

compris pendant les morceaux. Or le son de la guitare peut être mêlé, voire couvert par les encouragements destinés au chanteur, comme le révèle dans le dernier exemple cité le fait que les coupes des convives, les vivats et les guitares soient mis sur le même plan. Les guitares semblent même faire partie des éléments qui ne sont là que pour acclamer la reine de la fête et qui s'ordonnent en fonction d'elle. De la sorte, si la guitare bénéficie en partie du succès du *cantaor*, celui-ci influant positivement sur sa propre réception, elle ne demeure pas moins dans son ombre.

En conséquence, dans la mesure où la réception de la guitare par le public est en grande partie conditionnée par le regard des autres artistes du *cuadro* et surtout, semble-t-il, par celui des *cantaores*, la réception de ces derniers est fondamentale, et même indispensable. Or celle-ci est ambiguë : en un sens, les *cantaores* valorisent les guitaristes et peuvent même contribuer à leur popularité, voire les aider à faire carrière. Néanmoins, les guitaristes doivent se soumettre à leurs exigences et savoir faire preuve de discrétion : pour réussir, ils doivent se restreindre au simple fait d'accompagner les autres artistes et donc leur laisser la primauté. Toutefois, la structure des *cantes*, qui sont formés d'une alternance entre *coplas* et *falsetas*, permet aux guitaristes de briller dans les moments de silence du *cantaor*, ce qui permet de montrer au public l'évolution de l'instrument qui, selon Javier Molina, est bien plus positive que celle des autres arts : à ses yeux, le flamenquisme porte préjudice au chant et à la danse, qui perdent en authenticité à partir de 1913, en raison du mélange entre le flamenco, les variétés et la chanson à la mode. En revanche, la guitare est jouée de façon de plus en plus harmonieuse et avec une meilleure technique : elle est le seul art à connaître une véritable amélioration¹²⁰⁴.

Grâce à cette troisième partie, nous avons posé un premier jalon pour l'étude de la réception de la guitare, dans le but d'analyser sa place au sein de la construction de l'identité nationale en Espagne. Nous avons souligné la portée patriotique que pouvaient inclure des concerts avec guitare classique comme ceux organisés par la « La Société de professeurs et amateurs de musique » au Salón Romero en 1886 à Madrid.

Nous avons constaté que la guitare était fortement appréciée par le public à Madrid et en Andalousie, comme l'attestent un certain nombre d'articles élogieux dans la presse. Le nombre d'auditeurs et leur manière d'exprimer leur plaisir à entendre l'instrument dépend toutefois du répertoire joué – populaire, classique ou flamenco – et du contexte dans lequel la guitare intervient.

¹²⁰⁴ Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, op. cit., p. 42-43. Notons que Javier Molina est évidemment partial puisqu'il est lui-même guitariste.

Au début de la période, on lit des éloges concernant les trois types de guitare mais l'instrument intervient seulement dans une partie de concert ou de spectacle, ou se mêle à d'autres motifs de festoyer, de sorte qu'elle ne fait pas l'objet d'une réception exclusive qui permette de mesurer de façon précise son propre succès. En outre, quel que soit le répertoire – variétés dans les music-halls, flamenco dans les *cafés cantantes*, ou musique classique dans de vastes théâtres – la réussite de la guitare s'évalue sur le plan commercial. La guitare est applaudie par un public de plus en plus nombreux et, si l'on cumule les différentes modalités de la réception, on peut véritablement considérer que les « masses » entendent la guitare, un instrument auquel elles semblent particulièrement sensibles. C'est du moins l'image que la presse en donne, même si le discours utilisé pour l'exprimer est parfois convenu et reprend des formules toutes faites.

Au fur et à mesure qu'avance le ^{XX}^e siècle, ces guitares sont de plus en plus appréciées pour leurs interventions solistes, qu'il s'agisse de *falsetas* flamencas ou même de concerts entiers pour la guitare classique. On peut ainsi se poser la question d'une progressive légitimation culturelle, surtout dans le domaine de la guitare classique au tournant des années 1920, grâce à Andrés Segovia, car la presse est encore peu prolixe concernant le flamenco, hormis à l'approche du Concours de *Cante Jondo*. La guitare classique semble en effet de plus en plus reconnue et estimée pour ses qualités musicales, qui semblent perçues de manière positive par les auditeurs, par les guitaristes qui se consacrent pleinement à l'instrument et par les critiques qui se font l'écho d'un tel succès.

Toutefois, il serait réducteur de restreindre la réception de la guitare à cet aspect musical qui semble susciter l'unanimité. Comme nous l'avons amplement souligné, la guitare est appréhendée diversement en raison de l'image qui est donnée d'elle dans les écrits et l'iconographie, d'autant qu'elle intervient dans une multitude de contextes, comme nous l'avons montré au premier chapitre. Aussi faut-il reconnaître que les marques d'enthousiasme témoignées par écrit dans la presse et dans les témoignages étudiés ne sont que le reflet du goût d'une partie de la société, limitée géographiquement, socialement et même numériquement, alors que d'autres individus envisagent tout à fait différemment l'instrument et ne lui réservent pas un accueil aussi favorable. Sinfiorano Lorenzo suggère cette idée en évoquant paradoxalement à la fois la « célébrité » de Miguel Camacho et le fait qu'il était malheureusement trop peu reconnu et même « oublié » par ses contemporains.

Il faut donc à présent nuancer le triomphe d'un instrument qui paraît de plus en plus « au goût du jour » à l'approche des années 1920, à un moment où l'image de l'artiste est socialement mieux

considérée¹²⁰⁵. Nous allons montrer que certains récepteurs sont opposés à la guitare. De surcoût, certains, qui l'évaluent positivement dans certaines circonstances, adoptent dans le même temps une attitude contradictoire, faite d'ignorance ou de mépris.

¹²⁰⁵ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 31.

QUATRIÈME PARTIE : LA GUITARE JUGÉE

« BARBARE »

Nous sommes enclins à appeler barbare tout ce qui s'écarte de notre propre goût et de notre propre compréhension¹²⁰⁶.

¹²⁰⁶ David Hume, « De la norme du goût », in *Essais esthétiques*.

Cette nouvelle partie s'attache à montrer dans quelle mesure, à Madrid et en Andalousie, la réception de la guitare peut prendre la forme d'une opposition. Cette réception négative n'est pas toujours facile à déceler ni à montrer car elle revêt deux modalités différentes. Soit les guitaristes sont explicitement exclus et la guitare rejetée – qu'elle soit perçue comme instrument de musique, comme objet de patrimoine, ou encore à travers son image. Soit, comme nous le verrons au chapitre 9, la guitare est simplement ignorée, jusque dans les années 1920 et même plus tard, de sorte qu'elle est maintenue en dehors de lieux et d'institutions où aujourd'hui, au XXI^e siècle, il ne fait plus de doute qu'elle a sa place.

Pour ces deux types de réactions négatives que sont le rejet et l'ignorance, l'opposition à la guitare présente une caractéristique fondamentale : elle est fondée sur des critères sociaux. Elle ne provient généralement ni de connaissances musicales ni de considérations esthétiques, à la différence de l'enthousiasme analysé dans la partie précédente, qui s'exprime par un intérêt pour un type de répertoire et de jeu guitaristique précis – populaire, classique ou flamenco. S'ajoute à cette dimension sociale, liée à des enjeux économiques, un aspect moral, comme nous le verrons surtout dans les chapitres 10 et 11. Ce dernier chapitre est consacré à la guitare flamenca, car elle est particulièrement visée par les critiques.

Chapitre 9 : Doctes mépris

L'étude de la réception négative est une démarche particulièrement épineuse lorsque cette réception se traduit par une absence de réaction visible : l'indifférence peut être une marque profonde de désintérêt. Contrairement à une critique virulente qui peut laisser des traces écrites par exemple, l'ignorance ne laisse pas de marque au final. Pour cela même, elle peut avoir des effets plus négatifs que l'opposition frontale, qui révèle un intérêt pour l'objet. Si lors d'un concert ou lors d'une fête qui tourne mal, par exemple, la guitare fait l'objet d'un scandale, il y a réaction, donc matière à discussion, ce qui contribue à faire exister l'instrument de musique dans l'imaginaire, même si c'est pour alimenter une polémique.

Au contraire, l'indifférence est en quelque sorte plus néfaste car elle jugule la diffusion de l'objet et de son image. Plus difficile à repérer, elle est pourtant décelable dans les vides et les manques de l'histoire. Surtout, elle peut être mise en lumière par opposition à la réception positive dont bénéficiera progressivement la guitare dans la suite du XX^e et en ce début de XXI^e siècle. Le contraste avec la place de plus en plus conséquente désormais accordée à l'instrument permet de voir, en creux, le désintérêt qui est manifeste jusqu'au début des années 1920. L'étude des regards négatifs sur la guitare comme objet culturel aux multiples facettes sera donc en premier lieu celle d'une absence, en tenant compte de l'évolution diachronique de cette réception.

1. Exclue du patrimoine

Par méconnaissance de l'instrument et de ses potentialités ou par volonté idéologique, la guitare fait l'objet d'un désintérêt, voire d'un véritable rejet à Madrid et en Andalousie. La raison fondamentale de cette réception négative vient de l'assimilation restrictive de la guitare à sa pratique et à son image populaire.

Nous verrons d'abord pourquoi la guitare est relativement peu mise en valeur par les folkloristes. En outre, s'ils font partie des rares scientifiques à s'intéresser quelque peu à

l'instrument, ils ne sont guère soutenus dans leur entreprise. Dans un second temps, nous nous interrogerons sur la place de la guitare dans les musées espagnols.

1.1. Un folklore peu reconnu

L'idée que la guitare fasse partie du domaine populaire lui porte préjudice en Espagne. Certes, dans l'ensemble de l'Europe, de nombreuses démarches de collecte des pratiques populaires sont entreprises par des scientifiques qui s'intéressent au folklore, comme science et comme objet d'étude. Dans la plupart des cas, ces « folkloristes » sont même soutenus par les gouvernements. L'objectif est d'élaborer, voire de créer de toutes pièces un patrimoine national fondé sur la culture populaire, comme le montre Anne-Marie Thiesse :

La construction nationale, souvent, constitue le cadre intellectuel du fonctionnement de maintes associations qui présentent des intitulés officiels plus neutres : la plupart des associations historiques, géographiques, folkloriques qui, au XIX^e siècle, rassemblent largement les érudits et les amateurs, travaillent essentiellement dans la perspective du patrimoine national.

Le Peuple, dans la première phase de la construction identitaire, tient surtout le rôle de fossile vivant garant de la reconstitution des grands ancêtres [...]. Le Peuple – il est désormais clairement spécifié qu'il s'agit de la paysannerie –, parce qu'il est tout près du sol, est l'expression la plus authentique du rapport intime entre une nation et sa terre, du long façonnage de l'être national par le climat et le milieu.

Les coutumes paysannes, initialement jugées dignes d'intérêt simplement comme vestiges de la culture ancestrale, deviennent aussi symboles de la patrie et référents éthiques. La paysannerie sert désormais à prouver qu'en dépit de tous les changements observables la nation reste immuable¹²⁰⁷.

L'Espagne ne fait pas exception et c'est Antonio Machado y Álvarez, alias *Demófilo* (1848-1893), qui est à l'origine de cette démarche folkloriste : il entreprend de collecter le folklore et crée à cette fin une société, sur le modèle de la *Folk-lore Society*, instituée à Londres en 1878. Dès 1881, il fonde la revue *El Folk-Lore Español* où il publie les principes d'organisation de l'association du même nom¹²⁰⁸.

¹²⁰⁷ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, op. cit., p. 157-161.

¹²⁰⁸ Antonio Machado y Álvarez, *El Folk-lore Andaluz : órgano de la sociedad de este nombre*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, Editores, 1882-1883, 12 vol., 523 p. Cette question a été étudiée en détail par Mercedes Gómez-García

En tant que science, le folklore s'intéresse d'abord à la littérature orale, en Europe¹²⁰⁹. Toutefois, son objet s'étend progressivement à un ensemble plus large de pratiques et de coutumes. Pour *Demófilo*, il inclut :

Toutes les connaissances de notre peuple dans les différentes branches scientifiques [...] ; les proverbes, chants, devinettes, contes, légendes, fables, traditions et autres formes poétiques et littéraires ; les us, coutumes, cérémonies, spectacles et fêtes familiaux, locaux et nationaux, les rites, croyances, superstitions, mythes et jeux infantiles où sont conservés plus principalement les vestiges des civilisations passées [...] et, en somme, tous les éléments constitutifs du génie, du savoir et de la langue de la patrie, contenus dans la tradition orale et dans les monuments écrits, comme matériaux indispensables à la connaissance et la reconstruction scientifique de l'histoire et de la culture espagnoles¹²¹⁰.

Cette définition élargie permet d'inclure la guitare, qui fait partie de nombreuses fêtes et coutumes, comme nous l'avons exposé au chapitre 1. Dans son inventaire, *Demófilo* relève lui-même l'usage de la guitare à plusieurs reprises, par exemple dans le cadre des baptêmes. Le folkloriste andalou mentionne l'instrument dans une étude à propos de la fête qui suit l'administration du sacrement religieux : à cette occasion, dans les localités rurales, les voisins sont associés à la communauté familiale¹²¹¹. La célébration nocturne se prolonge par une réunion festive financée par le parrain¹²¹². C'est à ce moment qu'intervient traditionnellement la guitare :

Le vin alterne avec les sucreries, galettes, gâteaux et douceurs, servis sur des plateaux ; et, comme dans toute fête andalouse, la guitare et les castagnettes (aussi appelées *palillos*) préviennent les jeunes gens qu'il est temps de commencer à danser [...] et comme il n'y a pas de danse andalouse sans chant, les chanteurs, jeunes gens et jeunes filles, affutent leur esprit et improvisent des *coplas*¹²¹³.

Plata, « L'Émergence du Folklore en Espagne à la fin du XIX^e siècle », in Serge Salaün, Jean-René Aymes (éds.), *Être Espagnol*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 213-240.

¹²⁰⁹ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 183.

¹²¹⁰ « Todos los conocimientos de nuestro pueblo en las diversas ramas de la ciencia [...] ; los proverbios, cantares, adivinanzas, cuentos, leyendas, fábulas, tradiciones y demás formas poéticas y literarias ; los usos, costumbres, ceremonias, espectáculos y fiestas familiares, locales y nacionales, los ritos, creencias, supersticiones, mitos y juegos infantiles en que se conservan más principalmente los vestigios de las civilizaciones pasadas [...] y en suma, todos los elementos constitutivos del genio, del saber y del idioma patrios, contenidos en la tradición oral y en los monumentos escritos, como materiales indispensables para el conocimiento y reconstrucción científica de la historia y cultura españolas », Antonio Machado y Álvarez, *El Folk-lore Andaluz...*, *op. cit.*, p. 501.

¹²¹¹ *Ibidem*, p. 396-400.

¹²¹² La cérémonie a généralement lieu le dimanche après-midi et se termine par un goûter avec du chocolat chaud chez les parents du nouveau baptisé. Voir Joaquín Díaz, « Espectáculos de la fiesta. Edad moderna y contemporánea », in *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 252.

¹²¹³ « Con el vino alternan los dulces, tortas, biscochos y panales, servidos en bateas ; y como en toda fiesta andaluza, la guitarra y las castañuelas (por otro nombre palillos) advierten a la gente moza de que es hora de empezar el baile [...] y como no hay baile andaluz sin canto, los cantadores, mozos y mozas, aguzan su ingenio e improvisan coplas. », Antonio Machado y Álvarez, *El Folk-lore Andaluz...*, *op. cit.*, p. 400.

Dans cette description, la guitare est mentionnée en même temps que les castagnettes, comme fond sonore et comme signal du passage à une nouvelle étape de la fête ; la dimension artistique, quant à elle, est exclusivement attribuée au chant et à la danse. Tous ces éléments font partie du folklore que décrit *Demófilo*, preuve de son intérêt pour l'instrument¹²¹⁴. La guitare est donc indubitablement reconnue en tant que coutume folklorique par celui qui est considéré comme le premier folkloriste espagnol.

Cependant, plusieurs facteurs empêchent que la guitare soit largement appréciée dans cette perspective : d'une part, les efforts de *Demófilo* ne connaissent pas le succès escompté puisqu'il ne parvient pas à institutionnaliser le folklore d'un point de vue académique et, d'autre part, il exprime lui-même des critiques vis-à-vis de l'évolution de la pratique du flamenco à son époque.

Premièrement, le projet de *Demófilo* demeure éclaté entre les différentes régions d'Espagne, sans qu'il y ait de cohésion forte pour rassembler et unifier les travaux effectués localement :

[Ce projet] donne plutôt naissance à un riche ensemble de revues et d'associations régionales : en 1883 pour la Castille et 1884 pour la région de Rioja, le Pays basque-Navarre, l'Andalousie, la Galice. La même année est publié un *Projet de questionnaire du folklore canarien*. Une section folkloriste est instituée au sein de la très active Association des excursionnistes catalans. Publications, collectes et créations de musées, durant les décennies suivantes, se poursuivent dans le cadre régional¹²¹⁵.

Ainsi, Antonio Machado y Álvarez et les folkloristes dont il parvient à s'entourer réalisent des recherches éparses qui ne sont pas rassemblées dans un projet commun suffisamment fédérateur. Cette dispersion peut être en partie attribuée au manque de soutien étatique, celui-ci contribuant à l'isolement des folkloristes, comme le montre Mercedes Gómez-García Plata : le fondateur de la revue *El Folk-Lore andaluz* est mis à l'écart, à son époque, par « l'ordre académique dominant »¹²¹⁶. Pour Anne-Marie Thiesse, par comparaison avec les autres nations européennes, l'appui des autorités de Madrid fait défaut dans la péninsule ibérique : « l'intensité des activités folkloriques régionales contraste avec le rôle mineur de l'organisation centrale »¹²¹⁷. La

¹²¹⁴ La guitare comme folklore a été étudiée dans notre article « La Guitare, art et folklore en Espagne, à l'aube du XX^e siècle », in Méлина Cariz, Alice Delmotte-Halter, Salomé Roth, Vinciane Trancart (éds.), *L'Art des folklores. Europe, Afrique, Amériques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2014, p. 21-38.

¹²¹⁵ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, op. cit., p. 208.

¹²¹⁶ Mercedes Gómez-García Plata, « Antonio Machado y Álvarez (Demófilo) : un précurseur incompris ? », in *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIII^e-XX^e)*, 2010, p. 580-588.

¹²¹⁷ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, op. cit., p. 208.

méconnaissance et le désintérêt de Madrid pour les activités du folkloriste andalou et de ses collaborateurs sont une première explication au fait que la guitare comme élément de folklore ne soit pas suffisamment reconnue et mise en valeur au titre d'instrument populaire.

En outre, en ce qui concerne le flamenco, Antonio Machado y Álvarez exprime ses propres inquiétudes et rejette même l'évolution qu'il perçoit dans les années 1880, ce qui conduit Sandra Álvarez à le considérer comme un précurseur de l'« anti-flamenquisme* ». En effet, tout en réhabilitant le *cante jondo* en tant que genre national, il déplore son entrée dans les *cafés cantantes* car il craint une dichotomie entre le « produit culturel » issu des cercles privés et familiaux et le flamenco de ces *cafés* qui devient un « objet artistico-professionnel »¹²¹⁸. D'après lui, le chant ne peut pas être extrait de la taverne, son lieu d'origine, sans préjudice : il perd son authenticité¹²¹⁹. Or, comme nous l'avons vu, la guitare est l'élément le plus tangible de cette commercialisation du flamenco, puisque c'est en quelque sorte grâce à elle et avec elle seulement que le flamenco parvient à être représenté devant un large public. C'est pourquoi, lorsque Antonio Machado y Álvarez critique le flamenco, il s'attaque à un genre qui fait pourtant partie de la culture nationale qu'il prétend réhabiliter. Dans le même temps, il s'oppose – quoique indirectement et implicitement – aux arts qui le composent, dont la guitare.

En définitive, l'instrument à cordes n'est pas totalement mis en valeur en tant qu'élément de folklore en Espagne, non seulement parce que les folkloristes sont divisés et insuffisamment soutenus par l'État, mais aussi parce que le premier et plus ancien défenseur du folklore critique le flamenco, que la guitare représente pourtant. Cette situation contribue au manque de visibilité et de reconnaissance de la guitare comme élément de patrimoine de la nation espagnole, ce qui peut avoir des conséquences négatives sur son acceptation comme « instrument national », ainsi que nous le verrons dans notre dernière partie.

1.2. L'absente de tout musée

Par ailleurs, la guitare est restée longtemps absente des musées espagnols alors que dès les XVIII^e et XIX^e siècles, on assiste à une entreprise de protection et de conservation du patrimoine artistique national comme le montre Pierre Géral dans sa thèse sur *La naissance des musées d'art en Espagne*

¹²¹⁸ Mercedes Gómez-García Plata, « La juerga flamenca : le plaisir du duende », *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XX^e siècles)*, op. cit., p. 241.

¹²¹⁹ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 42-43 et 62-63.

(XVIII^e-XIX^e siècles). Le processus commence par un inventaire des richesses artistiques, qui sont recensées dans le but de définir ce patrimoine¹²²⁰. Ce geste implique cependant davantage qu'un simple recensement car, de cette façon, les objets choisis sont potentiellement investis de nouveaux usages : ils peuvent contribuer au prestige de la nation ou au développement du civisme, de l'art ou de l'histoire de l'art¹²²¹. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'existence des musées est définitivement assurée, avec une triple finalité : le loisir instructif, l'étude et le prestige¹²²².

La démarche espagnole s'inscrit de nouveau dans un processus européen, puisque de nouveaux musées nationaux sont construits dans l'ensemble de l'Europe au XIX^e siècle. L'enjeu est politique : il s'agit de mettre en valeur la richesse de la nation, ainsi que l'explique Anne-Marie Thiesse :

Cette période est marquée aussi par l'intensification d'un mouvement commencé au début du [XIX^e] siècle : la création des musées nationaux [...]. L'idée de constituer pour la nation une propriété scientifique et artistique commune, accessible en théorie à tous, se trouve liée, à mesure que progresse la détermination du patrimoine ancestral, à la volonté de rassembler le trésor spécifique de la nation : esthétique, historique, plus tard folklorique¹²²³.

Les objets présents dans les musées correspondent donc à ceux qui sont sélectionnés pour faire partie du patrimoine ; ils permettent d'affirmer une identité nationale¹²²⁴. On pourrait donc s'attendre à ce que la guitare, si souvent qualifiée d'« instrument national » dans les discours des Espagnols, soit immédiatement incluse dans ces collections¹²²⁵. Certes, elle y est indirectement présente, comme élément de tableaux, dont certains font partie de l'esthétique *costumbrista*¹²²⁶ : nombre d'entre eux accordent volontiers une place à l'instrument, comme nous avons pu le voir à diverses reprises.

Cependant, en tant qu'instrument de musique, la guitare demeure absente des musées nationaux jusqu'en 1920, comme l'atteste une note administrative de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, publiée à Madrid cette année-là. Ricardo de Aguirre Martínez-Valdivieso (1882-1936)¹²²⁷

¹²²⁰ Pierre Géral, *La Naissance des musées d'art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, p. 519.

¹²²¹ *Ibidem*, p. 520.

¹²²² *Ibidem*, p. 523.

¹²²³ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 145-146.

¹²²⁴ Pierre Géral, *La Naissance des musées...*, *op. cit.*, p. 519.

¹²²⁵ Nous verrons en cinquième partie différents cas où la guitare est ainsi appelée par périphrase et expliquerons en détail les acceptions que revêt alors l'adjectif « national ».

¹²²⁶ Par exemple, le musée des Beaux Arts de Séville date de 1835 et comporte une salle d'art moderne à partir de 1867. Celle-ci accueille des œuvres primées lors des Expositions Nationales récentes. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura (éd.), *Museo de Bellas Artes de Sevilla...*, *op. cit.*, p. 14 et 25.

¹²²⁷ Ricardo de Aguirre est membre du conseil de rédaction de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* pendant plusieurs années. Selon le *Boletín de la Real Academia de la Historia*, ce fonctionnaire occupe le poste de secrétaire au

montre dans un document consacré à la guitare que celle-ci n'est intégrée au patrimoine du Museo Arqueológico Nacional qu'en 1920. Il commence sa note par un rappel de la pauvreté des musées espagnols en ce qui concerne les instruments de musique en général, contrairement aux grands musées européens. Cette précision laisse entendre que cet « oubli » n'est pas propre à la guitare en Espagne : selon lui, ni le Real Monasterio de San Lorenzo de l'Escorial, ni la Real Capilla, ni le Real Conservatorio de Música y Declamación, ni le Museo Arqueológico Nacional ne possèdent de grande collection d'instruments de musique¹²²⁸. Ricardo de Aguirre insiste ensuite sur le cas particulier de la guitare, qui est concernée par cette lacune : « En dépit du fait que la guitare soit un instrument au caractère si national, il n'en existait jusqu'à présent aucun exemplaire dans notre Musée »¹²²⁹. Selon le secrétaire du Museo Arqueológico Nacional, la guitare n'est ni mieux ni moins bien conservée que les autres instruments en Espagne, alors qu'elle devrait être traitée différemment. Elle devrait faire l'objet d'une reconnaissance spéciale. L'Espagne est en retard de ce point de vue, par rapport aux autres pays européens : sa priorité aurait dû être de mettre en valeur la guitare, en raison de sa place tout à fait spécifique.

Ricardo de Aguirre écrit ces mots en 1920, année qui marque donc un tournant, puisqu'elle correspond à l'entrée de la guitare dans les collections d'un musée national. Sans doute faut-il y voir un signe que le regard porté sur la guitare commence à changer ; c'est-à-dire qu'elle est peu à peu considérée comme une richesse patrimoniale, digne d'entrer dans les collections muséales. Cette évolution est d'autant plus significative que l'enrichissement des fonds du Museo Arqueológico Nacional constitue en soi une entreprise patriotique, comme le revendiquent les fondateurs des musées nationaux, de la fin du XIX^e siècle à l'entre-deux-guerres¹²³⁰.

Avant 1920, la guitare est donc laissée pour compte par l'État qui se veut pourtant le garant du patrimoine national. Cette absence est en grande partie due à la relégation de la guitare dans le domaine exclusif du populaire qui, comme richesse culturelle, exerce uniquement un attrait auprès de quelques folkloristes dispersés¹²³¹. Certains musées régionaux ou locaux existent certes déjà

musée archéologique national en 1936, date à laquelle il est arrêté et fusillé : *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, janvier-avril 2008, XXV, p. 12.

¹²²⁸ Ricardo de Aguirre, *Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al museo arqueológico nacional*, Madrid, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1920, p. 3.

¹²²⁹ « Con ser la guitarra un instrumento de carácter tan nacional, no existía hasta el presente ningún ejemplar en nuestro Museo. », *Ibidem*.

¹²³⁰ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 210.

¹²³¹ Les cercles savants continueront encore longtemps de réduire la guitare à sa dimension populaire : la guitare entrera dans les musées d'arts et coutumes populaires, lorsque ceux-ci verront le jour dans les années 1970 en Andalousie, sans doute dans le cadre d'une élaboration de l'identité andalouse bien postérieure. Elle y sera alors présente sous différentes formes (statuettes, instrument de musique ou ses matériaux de construction). Le patrimoine ethnologique commencera à gagner de l'importance dans les dernières décennies du XX^e siècle, comme reflet de la diversité des cultures territoriales andalouses. Voir : Julio López-Davalillo Larrea, *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*, [s. l.], Junta de Andalucía, 2009, p. 223. Par exemple, un atelier de fabrication de guitares est construit au sein du Museo de

avant cette date, comme le Museo de Bellas Artes de Séville, qui ouvre en 1835, mais il est surtout consacré aux œuvres académiques, il accueille notamment celles qui sont primées aux Expositions Nationales. En tant qu'instrument du folklore, la guitare ne fait pas partie d'un tel patrimoine.

2. Silence des compositeurs

Le désintérêt pour la guitare est plus frappant encore dans la sphère musicale. Nous avons déjà évoqué la question du répertoire au chapitre 2. Toutefois, ici, la perspective est différente puisque'il s'agit d'analyser la réception des compositeurs espagnols et de montrer pourquoi ils se désintéressent de la guitare. La plupart d'entre eux n'écrit pas pour l'instrument parce qu'ils le jugent trop humble et trop rudimentaire pour interpréter des œuvres de musique savante.

Pourtant, des débuts de la Restauration jusqu'à la Grande Guerre, les compositeurs espagnols sont préoccupés par la question du nationalisme musical, que Felipe Pedrell (1841-1922) fonde sur la chanson populaire et le folklore¹²³². Le musicologue et compositeur catalan manifeste même un goût personnel pour la guitare en tant qu'auditeur, exécutant et érudit¹²³³. Or il exerce une influence capitale sur de nombreux musiciens, à travers ses écrits¹²³⁴, ses conférences à l'Ateneo ou encore ses enseignements au Conservatoire de Madrid, où il s'établit pendant plusieurs années à partir de 1894. Il donne ainsi des cours à Enrique Granados et à Manuel de Falla¹²³⁵. Dans la quête d'une musique espagnole, le folklore musical joue donc un rôle important et contribue à donner sa forme au nationalisme musical. Les compositeurs espagnols s'inspirent du répertoire de la guitare populaire et du flamenco, comme le rappelle Manuel Cano Tamayo qui évoque « l'incessante recherche des grands musiciens, parsemée de grandes difficultés pour trouver la musique populaire

Artes y Costumbres Populares de Séville, créé en 1972. Voir : Junta de Andalucía, « Historia », in *Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, site Internet : < http://www.museosdeandalucia.es/culturaydeporte/museos/MACSE/index.jsp?redirect=S2_2.jsp >, consulté le 7 janvier 2014. De même, de nombreuses figurines d'argile représentant des guitaristes – les célèbres *barros de Malaga* – font partie des collections du Museo de Artes Populares inauguré à Malaga en 1976. Voir : Unicaja (éd.), *Los barros malagueños del museo de Unicaja de artes populares. Mesón de la Victoria*, Málaga, Cinterco, 1993, p. 12.

¹²³² Il publie par exemple *Cancionero musical popular...*, *op. cit.* Le recueil paraît pour la première fois en 1919-1920.

¹²³³ Domingo Prat, « Pedrell, Felipe », in *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 241. Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 51.

¹²³⁴ Par exemple, *Por nuestra música...*, *op. cit.*

¹²³⁵ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 53.

qu'on produit avec la guitare »¹²³⁶. Plusieurs recueils de chants populaires voient le jour et sont utilisés pour la création de quantité de pièces musicales¹²³⁷, qui sont autant de réinterprétations des airs régionaux pour des formations de chambre, des ensembles symphoniques ou pour le piano. Mais si les compositeurs espagnols s'intéressent à la musique populaire, c'est pour la réélaborer, en donnant naissance à une musique nationale qui est une reconstruction savante¹²³⁸. Même s'ils s'inspirent d'airs avec accompagnements de guitare, ils n'écrivent pas directement pour l'instrument¹²³⁹.

Nous allons ici prêter attention aux quatre compositeurs de musique nationale les plus renommés à l'échelle espagnole et internationale, à savoir Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina (1882-1949) et surtout Manuel de Falla (1876-1946). Ce dernier fera par la suite l'objet d'une étude particulière car il est le seul à avoir composé pour la guitare avant 1922 et car son attitude à l'égard de l'instrument peut sembler paradoxale.

Tout d'abord l'ensemble de ces musiciens possède un certain nombre de points communs, dont leur renommée internationale due, notamment, à des séjours plus ou moins prolongés dans la capitale française. Ainsi, en 1905, à Paris, Joaquín Turina et Manuel de Falla prennent ensemble l'engagement de faire porter leurs efforts sur le développement de la musique espagnole¹²⁴⁰. Tous les quatre sont en quête d'une musique profondément nationale, comme l'attestent les titres de nombre de leurs compositions, qui font souvent référence à un lieu d'Espagne, avec une insistance plus ou moins grande sur l'Andalousie¹²⁴¹.

¹²³⁶ « La incesante investigación de grandes músicos, rodeada de las grandes dificultades para encontrar esta música popular que se produce en la guitarra », Manuel Cano Tamayo, *La guitarra: Historia...*, op. cit., p. 40-49.

¹²³⁷ Outre le *Cancionero musical popular español* de Pedrell déjà cité, on peut mentionner les recueils publiés par Iznenga, Hernández ou encore Ocón. Eduardo Ocón (1834-1901) est le seul à publier en Allemagne (*Cantos españoles* édité par Brietkopf und Hartel). José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 767.

¹²³⁸ Défini au sens large comme l'attachement fort ou la préférence pour une nation particulière, le nationalisme fit son apparition en musique au début du XIX^e siècle. Son expression la plus évidente est l'utilisation voulue et systématique du langage mélodique et rythmique des chants et danses traditionnels dans l'espoir de revivifier la musique dite savante. Le nationalisme en musique gagna la quasi-totalité de l'Europe. Il coïncida avec l'éveil des nationalismes, qui s'étendit essentiellement en Europe centrale et orientale. Le cas de l'Espagne est cependant particulier, puisque, avant même l'émergence des compositeurs ibériques, des musiciens de l'Europe entière, de Georges Bizet avec *Carmen* (1875), à Jacques Offenbach (*La Périchole*, 1868) en passant par le *Capriccio espagnol* (1887) de Rimski-Korsakov ou encore *España* (1883) d'Emmanuel Chabrier emploient des rythmes et des thèmes du folklore ibérique. Antoine Garrigues, « Nationalisme, musique », in *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nationalisme-musique/>>, consulté le 2 septembre 2014. Emilio Casares Rodicio et Celsa Alonso González, *La música española en el siglo XIX*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, p. 32.

¹²³⁹ Dans une œuvre comme *Siete canciones populares españolas* pour voix et piano, créée en 1915, Manuel de Falla traite un matériel directement tiré de divers recueils de chansons populaires (ceux de Iznenga, Ocón et Hernández). Mais il ne s'agit pas d'une simple harmonisation de chansons populaires : il applique les conseils de Felipe Pedrell et reprend ou réélabore la mélodie initiale pour développer une harmonisation riche et variée, et développer l'instrumentation. Tomás Marco, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 28.

¹²⁴⁰ José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 805.

¹²⁴¹ On peut citer les *Danzas españolas* de Granados ; la *Suite española* d'Albéniz (composée de huit pièces aux titres évocateurs : « Granada », « Cataluña », « Sevilla », « Cádiz », « Asturias », « Aragón », « Castilla » et « Cuba »). Du

Leur formation initiale est également comparable dans la mesure où tous commencent par apprendre à jouer du piano : Isaac Albéniz, véritable prodige, se produit en public à quatre ans ; il entre au conservatoire de Madrid à huit et donne ensuite des concerts dans toute l'Espagne, avant que sa carrière ne prenne une ampleur internationale¹²⁴². De son côté, Enrique Granados obtient à quinze ans le premier prix de piano dans l'académie fondée par le pianiste barcelonais Juan Bautista Pujol (1835-1898) avant de devenir lui aussi concertiste¹²⁴³. Manuel de Falla, quant à lui, reçoit le premier prix de piano du Conservatoire de Madrid en 1899¹²⁴⁴. Enfin, Joaquín Turina abandonne ses études de médecine pour se consacrer pleinement à la musique et entreprend des études de piano à la Schola Cantorum à Paris en 1905¹²⁴⁵. Il est compréhensible que les quatre compositeurs accordent une place spécifique à leur instrument d'origine, même si tous composent pour des instruments variés et créent des opéras. En revanche, et peut-être en partie parce que le piano possède de grandes qualités techniques, en raison de sa virtuosité et de sa sonorité qui offre une grande échelle de nuances, ces auteurs ne contribuent pas à accroître le répertoire pour guitare avant les années 1920.

Il est probable qu'ils ne connaissent pas encore, à l'époque, les nouvelles ressources de la guitare et qu'ils ne pensent pas savoir composer pour elle. Surtout, étant donné l'ambition qui est la leur de créer une musique nationale de qualité, ils veulent éviter de sombrer dans une musique trop populaire, qui semblerait vulgaire. Pour José Subira, c'est précisément parce qu'ils écrivent pour des instruments autres que les castagnettes, le tambour de basque – et, pourrait-on ajouter, la guitare – qu'ils atteignent leur objectif de créer une musique véritablement nationale, sans tomber dans les clichés romantiques¹²⁴⁶.

Or, parmi les disciples de Felipe Pedrell, Manuel de Falla présente une attitude plus ambiguë à l'égard de la guitare. De même que son maître, il ne cesse de s'y intéresser et manifeste un goût particulier pour l'instrument, comme le montrent ses écoutes attentives, ses prises de notes et ses écrits, ainsi que l'ont relevé ses biographes¹²⁴⁷.

même auteur, la suite *Iberia*, composée des douze pièces suivantes : « Evocación », « El puerto », « El Corpus de Sevilla », « Triana », « Almería », « Rondeña », « El Albaicín », « El polo », « Lavapiés », « Málaga », « Jerez » et « Eritaña », *Ibidem*, p. 796.

¹²⁴² *Ibidem*, p. 794-795.

¹²⁴³ *Ibidem*, p. 798.

¹²⁴⁴ Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁴⁵ José Subirá, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 804-806.

¹²⁴⁶ *Ibidem*, p. 806.

¹²⁴⁷ J. B. Trend, *A Picture of Modern Spain*, London, Constable Company Limited, 1921, 271 p.. J. B. Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, New York, Alfred A. Knopf Publisher, 1929, 184 p.. Michael Christoforidis, « La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla », in Eusebio Rioja (éd.), *La guitarra en la historia*, Córdoba, La Posada, 1998, consulté le 7 janvier 2014, IX, p. 31-57.

Pour lui, la guitare est avant tout l'instrument populaire de son Andalousie natale, un instrument « typique », comme les castagnettes. Le langage musical de l'œuvre de jeunesse de Manuel de Falla se caractérise par un profond intérêt pour le folklore andalou et l'histoire espagnole. Dans les années 1902 à 1904, alors qu'il étudie la composition avec Felipe Pedrell, il accorde une place à la guitare, au moins par le biais de l'évocation : « Quelques notes, quelques mesures, un accord lui suffisent à évoquer le *rasgueado* de la guitare, les mélismes d'un *cantaor* ou le *taconeo* de la danse flamenco », ainsi que l'exprime Yvan Nommick¹²⁴⁸. De plus, il utilise l'instrument à cordes dans son drame lyrique *La Vie brève (La vida breve)*, écrit en 1904-1905. Comme les autres compositeurs nationalistes de la période, son objectif est de créer un opéra espagnol, dont la musique puise aux sources nationales¹²⁴⁹. Toutefois, étant donné le peu d'intérêt du public pour ce genre, l'œuvre n'est finalement pas créée au Teatro Real de Madrid, alors que Manuel de Falla avait gagné le concours organisé par l'Academia de Bellas Artes en 1905¹²⁵⁰.

Néanmoins, Manuel de Falla évolue dans un environnement sensiblement différent de celui des autres disciples de Pedrell. Plus jeune qu'Isaac Albéniz et qu'Enrique Granados, il est stimulé par les réflexions de la « Génération de 98 » à laquelle il peut être rattaché¹²⁵¹. Il marque d'ailleurs sa singularité par rapport à son maître en se servant des chants populaires comme source d'inspiration sans les utiliser tels quels et ne se contente pas de les harmoniser¹²⁵². Dès le début de sa carrière, il possède de grandes ambitions : participer à la « renaissance de l'art musical espagnol », selon ses propres termes, et l'élever à un rang international, pour atteindre l'universalité¹²⁵³. Il souhaite « styliser suffisamment la musique populaire, pour en faire un matériau utilisable par la musique savante »¹²⁵⁴. Ceci peut expliquer qu'il s'écarte rapidement de la guitare, un instrument jugé trop populaire, qui ne permettrait pas cette élévation vers une musique universelle.

Ainsi, à Paris, entre 1915 et 1919, Manuel de Falla traverse ce que Yvan Nommick qualifie de « période andalouse »¹²⁵⁵. Cette période se conclut par la composition de *Fantaisie bétique*, une

¹²⁴⁸ Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁴⁹ *Ibidem*, p. 77.

¹²⁵⁰ Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 27. Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁵¹ Tomás Marco estime qu'il existe une « Génération de 98 » musicale, même si l'expression est plus généralement utilisée pour des écrivains qui semblent plutôt indifférents à la musique et dont les liens avec des musiciens sont ténus. Cependant, pour Tomás Marco, des préoccupations communes habitent compositeurs et écrivains au tournant du siècle. À ce titre, Manuel de Falla pourrait être pleinement rattaché à cette génération. Voir *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁵² Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, *op. cit.*, p. 158.

¹²⁵³ *Ibidem*, p. 71.

¹²⁵⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹²⁵⁵ *Ibidem*, p. 165.

œuvre qui, comme son nom l'indique, rappelle l'Andalousie¹²⁵⁶. Yvan Nommick constate qu'elle « évoque la guitare, le cri, le chant déchirant, la danse, la percussion [...], résume l'étape andalouse et annonce à la fois, par sa sécheresse nerveuse, sa précision, son âpreté et son abstraction, l'austérité de l'œuvre à venir »¹²⁵⁷. Cette pièce est néanmoins dédiée au piano. Elle s'inspire seulement de la guitare : certains passages sont alimentés par les notes des cordes à vide (mi, la, ré, sol, si, mi) ; d'autres évoquent des solos ou *falsetas* de guitare¹²⁵⁸. Le dédicataire de l'œuvre, le pianiste Arthur Rubinstein, reconnaît lui-même ces influences de l'instrument à cordes pincées qui rendent difficile le déchiffrement de la partition, lorsque Manuel de Falla la lui offre :

Nous allâmes au piano avec quelque solennité. Il plaça le précieux manuscrit sur le pupitre et me le joua à grand-peine, s'interrompant ça et là pour me rendre plus clair tel ou tel passage. Je pris sa place au piano ensuite, et tentai de déchiffrer. J'ai eu du mal. La pièce posait pas mal de problèmes techniques avec son flamenco stylisé, ses imitations compliquées de guitare, et peut-être quelques *glissandi* de trop¹²⁵⁹.

Autrement dit, le langage guitaristique dont Manuel de Falla se sert dans cette œuvre ne semble pas adapté à l'instrument à cordes frappées, puisque ni le compositeur ni le concertiste ne parviennent à déchiffrer aisément la partition. Cela prouve d'une part que la guitare flamenca dont Manuel de Falla s'inspire est utilisée à cette époque pour interpréter des morceaux techniquement difficiles. D'autre part, cela signifie surtout qu'en raison de son accordage spécifique, elle permet des harmonies qui ne sont pas naturelles au piano et qui ne peuvent donc pas être interprétées par n'importe quel instrument polyphonique. Yvan Nommick montre, en outre, que cette œuvre est la dernière à évoquer l'Andalousie rêvée car, à partir de 1920, alors que Manuel de Falla retourne vivre à Grenade, il abandonne (paradoxalement) la musique populaire andalouse comme source d'inspiration, pour se tourner vers la Castille, commençant ainsi une nouvelle étape, celle du « nationalisme outrepassé » (1920-1926)¹²⁶⁰. Par conséquent, même pendant sa période andalouse, celle où l'inspiration flamenca est la plus sensible, Manuel de Falla ne compose par pour l'instrument à cordes.

¹²⁵⁶ *Bética* est le nom de l'ancienne province romaine qui correspond aujourd'hui à l'Andalousie. Cependant, Manuel de Falla précisera le 5 mars 1926, dans une lettre adressée à José Gálvez Ruiz, maître de chapelle de la cathédrale de Cadix : « Le titre *bétique* n'a aucune signification « spécialement sévillane ». Avec lui, je n'ai eu d'autre prétention que de rendre hommage à notre race latino-andalouse ». Précisions apportées par Yvan Nommick dans le livret accompagnant le CD : Javier Perianes, *De Falla. Noches en los jardines de España*, op. cit.

¹²⁵⁷ Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, op. cit., p. 167.

¹²⁵⁸ *Ibidem*, p. 179.

¹²⁵⁹ Arthur Rubinstein, *Mes longues années. Grande est la vie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, vol. 2, p. 131.

¹²⁶⁰ Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, op. cit., p. 19.

En revanche, lorsqu'il compose en 1920 sa seule œuvre pour guitare soliste, à l'occasion d'un hommage à son maître et ami Claude Debussy (1862-1918), il est déjà entré dans une méditation sur l'« être espagnol ». Il suit en cela la démarche des hommes de lettres de la « Génération de 98 », même si ces derniers ont commencé leur réflexion plus tôt. Aussi, au moment de composer *Hommage à Debussy*, Manuel de Falla passe à une étape plus austère. Certes, l'Andalousie continue d'être présente dans son œuvre et, notamment dans cette pièce, il utilise des éléments et des effets caractéristiques, avec des tournures mélismatiques et des gammes andalouses [Voir Annexe 6, Partition 1]¹²⁶¹. Il cite d'ailleurs quelques mesures de *Soirée dans Grenade*, de Claude Debussy¹²⁶². Pourtant, Manuel de Falla recherche un plus grand classicisme en affirmant son goût pour la perfection et la concision de la forme, qui passe par un intérêt prononcé pour la musique savante et religieuse¹²⁶³. L'année 1920 marque donc un tournant dans son œuvre, dans la mesure où le langage musical utilise encore les harmonies et rythmes flamencos, pour les réélaborer de façon très libre et personnelle.

Toutefois, cette œuvre constitue une exception car, après cette date, la guitare disparaît de son instrumentation, en adéquation avec l'évolution de son esthétique : « À partir de son retour en Espagne [sa musique] évoque de plus en plus l'Espagne débarrassée des clichés, haussée au rang universel de l'archétype [...]. Il renonce aux instruments "typiques" comme la guitare et les castagnettes, qu'il avait utilisées dans *La Vie brève* »¹²⁶⁴. Cette pièce est significative du tournant que prend l'œuvre de Manuel de Falla à ce moment-là : les années 1920-1922 correspondent à une rupture, non seulement pour le compositeur mais pour l'histoire de la guitare et sa reconnaissance comme richesse culturelle dans la société espagnole.

Paradoxalement et de façon non moins significative, cette œuvre n'est pas d'abord jouée à la guitare mais c'est la harpiste Marie-Louise Henri Casadesus qui la donne en public en premier, le 24 janvier 1921, à Paris. Elle est interprétée pour la première fois à la guitare par Emilio Pujol le 2 décembre 1922¹²⁶⁵. Selon Domingo Prat, elle restera peu appréciée par le public¹²⁶⁶ – mais il ne précise pas s'il s'agit de l'avis des mélomanes, des musicologues ou des guitaristes. De nouveau, le fait que cette œuvre soit d'abord donnée dans la capitale française, sur un autre instrument considéré comme plus noble, a son importance. De même, le fait qu'elle soit ensuite interprétée peu de temps après par des guitaristes espagnols – nous avons cité Pujol mais aussi Segovia et Sáinz de

¹²⁶¹ *Ibidem*, p. 200-201.

¹²⁶² Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁶³ Yvan Nommick, *Manuel de Falla...*, *op. cit.*, p. 208.

¹²⁶⁴ *Ibidem*, p. 378.

¹²⁶⁵ Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 32, note 26.

¹²⁶⁶ Domingo Prat, « Falla, Manuel de », *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 124-125.

la Maza au chapitre 2 – est bien le signe que cette légitimation de l'instrument passe en premier lieu non seulement par un compositeur, mais aussi par des guitaristes espagnols. Enfin, le point que souligne Domingo Prat, à savoir le faible intérêt du public pour cette œuvre révèle que celui-ci n'a pas conscience de l'avancée qui est en train de se produire, dans le processus de (re)valorisation de la guitare dans la société espagnole.

En réalité, les écrits de Manuel de Falla, fort élogieux envers la guitare, donnent l'explication du paradoxe entre son admiration pour l'instrument et le fait qu'il compose si peu, lui aussi, pour la guitare. À trois reprises au moins, le musicien gaditan la présente comme un instrument fondamental pour créer une musique espagnole. La première fois, il s'agit de son article intitulé « Claude Debussy et l'Espagne », publié dans *La Revue musicale*, en 1920, en hommage au compositeur français décédé deux ans plus tôt. Au sujet du prélude de ce dernier, *La Puerta del Vino*, il indique :

En ce qui concerne le caractère populaire espagnol du *Prélude* en question, il faut remarquer l'heureux emploi de traits caractéristiques de guitare qui préludent ou accompagnent la *copla*, la grâce toute andalouse de celle-ci et l'âpreté des accents de défi répondant à chaque interruption¹²⁶⁷ ...

Selon Manuel de Falla, Claude Debussy savait écrire de la musique espagnole sans connaître l'Espagne de manière directe. Il le faisait en particulier en évoquant la guitare. Or les « traits caractéristiques » qu'évoque Falla concernent notamment les harmonies réalisées avec l'instrument accordé en quarts – et une tierce mineure. Grâce à ce traitement harmonique, Claude Debussy parvenait à recréer des effets de la musique espagnole :

Mais il y a encore un fait à signaler au sujet de certains phénomènes harmoniques qui se produisent dans le tissu sonore particulier au maître français. Ces phénomènes en germe, bien entendu, les gens du peuple andalou les produisent sur la guitare sans s'en douter le moins du monde. Chose curieuse : les musiciens espagnols ont négligé, méprisé même ces effets, les considérant comme quelque chose de barbare ou, tout au plus, en les accommodant aux vieux procédés musicaux ; et cela jusqu'au jour où Claude Debussy leur a montré la façon de s'en servir¹²⁶⁸ .

¹²⁶⁷ Manuel de Falla, « Claude Debussy et l'Espagne », in *La Revue musicale*, 1 décembre 1920, p. 208.

¹²⁶⁸ *Ibidem*, p. 210.

On voit à travers ces lignes que pour Manuel de Falla, Claude Debussy est un précurseur par rapport aux compositeurs espagnols, car il a su faire émerger au grand jour ce que les interprètes espagnols réalisaient inconsciemment. Ces commentaires nous conduisent à faire deux remarques. D'une part, Manuel de Falla explicite ici l'attitude des compositeurs espagnols que nous développons dans ce chapitre : ils dédaignent (« les musiciens espagnols ont négligé, méprisé ») la guitare, la jugeant « barbare ». Cet adjectif, que nous avons repris dans le titre de cette quatrième partie, renvoie sans doute à la fois aux harmonies inhabituelles de la guitare flamenca et à son timbre qui n'est pas poli, rond, amplifié d'harmonies, comme dans la musique classique. De plus, les propos de Manuel de Falla portent essentiellement sur la dimension harmonique, qui constitue une spécificité majeure dans l'écriture de Claude Debussy. Mais Manuel de Falla n'évoque pas explicitement la question du timbre. Si les compositeurs espagnols se passent de la guitare, c'est qu'ils ne perçoivent pas le caractère irremplaçable du timbre âpre, que les *tocadores* flamencos recherchent volontairement.

Ceci transparait aussi dans la troisième partie de son essai sur le *cante jondo*, qui est consacrée à la guitare. Manuel de Falla y exprime à nouveau son admiration et son intérêt pour l'instrument espagnol :

L'emploi populaire de la guitare remplit deux fonctions musicales bien déterminées : la rythmique extérieure, ou immédiatement perceptible, et le rôle purement tonal et harmonique. La première, en liaison avec quelques formules cadentielles facilement assimilables, est restée la seule longtemps utilisée par la musique plus ou moins artistique, cependant que l'importance de la seconde – la pure fonction harmonico-tonale – n'a été qu'à peine reconnue par les compositeurs, à l'exception de Domenico Scarlatti, jusqu'à une époque relativement récente [...].

Claude Debussy fut celui à qui, d'une certaine manière, nous devons l'assimilation de ces vertus à la musique savante ; son écriture harmonique, son tissu sonore en font foi dans bien des cas.

L'exemple donné par Debussy eut d'immédiates et brillantes conséquences : l'admirable *Iberia* de notre Isaac Albéniz compte parmi les plus illustres¹²⁶⁹.

¹²⁶⁹ « El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados : el rítmico exterior o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico. // El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo – el valor puramente tonal-armónico apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente [...]. // Claude Debussy fué el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística ; su escritura armónica, su tejido sonoro dan fe de ello en no pocos casos. // El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillantes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres. », Manuel de Falla, « El “cante jondo” (canto primitivo andaluz), Editorial Urania, Granada », *Escritos, Introducción y notas de Federico Sopena, op. cit.*, p. 131-132. Traduction tirée de Manuel de Falla, « Le *cante jondo* (ses origines, sa valeur musicale, son influence sur la musique européenne) », in *Écrits sur la musique*, Avignon, Actes Sud, 1992, p. 138-139.

Dans cet écrit, Manuel de Falla s'intéresse aux qualités rythmiques et harmoniques de la guitare, sans évoquer la question du timbre. Ses réflexions le conduisent de nouveau à évoquer le rôle fondamental de Claude Debussy, ainsi que celui d'Isaac Albéniz, qui se serait à son tour inspiré de la guitare dans son œuvre pianistique¹²⁷⁰. Par ces références aux deux compositeurs, Manuel de Falla donne l'impression que la question du timbre est secondaire dans le cas de la guitare, ce qui pourrait expliquer l'usage d'autres instruments à sa place. Il donne aussi des pistes pour expliquer le rejet de l'instrument :

À la vérité, le *toque jondo* est sans rival en Europe. Les effets harmoniques que nos guitaristes produisent inconsciemment représentent une des merveilles de l'art naturel [...]. Accords barbares, diront beaucoup. Révélation merveilleuse de possibilités sonores insoupçonnées, affirmons-nous¹²⁷¹.

On retrouve dans l'avant-dernière phrase l'adjectif « barbare » que Manuel de Falla utilise à plusieurs reprises pour qualifier le son de la guitare. Ici, il l'emploie pour se faire le porte-parole d'un grand nombre d'auditeurs qui réagissent négativement à l'écoute de l'instrument. Manuel de Falla explicite sans doute ce que pensent la plupart des autres compositeurs espagnols, à savoir que la guitare produit des sons et des accords peu raffinés, rudes, grossiers. Pour Hume, l'adjectif « barbare » s'emploie en particulier pour « tout ce qui s'écarte de notre propre goût et de notre propre compréhension »¹²⁷². C'est précisément l'idée que veut ici transmettre Manuel de Falla : les harmonies de la guitare flamenca surprennent et déconcertent car elles sont trop éloignées de ce dont les auditeurs ont l'habitude. Dépourvue de la rondeur du timbre et de la richesse harmonique recherchées dans la musique classique, la guitare n'attire pas les compositeurs qui omettent de composer pour elle. En revanche, les guitaristes savent mettre ce timbre à profit, quoi qu'ils ne réfléchissent pas de façon théorique à leur interprétation. On retrouve ici l'expression « que nos guitaristes produisent inconsciemment », qui fait écho à l'expression « les gens du peuple andalou les produisent sur la guitare sans s'en douter le moins du monde », formulation que nous avons citée dans l'exemple antérieur. Cette « inconscience » nous semble importante dans la perspective

¹²⁷⁰ Le spécialiste de la guitare Javier Suárez-Pajares, quant à lui, met en doute le fait qu'Isaac Albéniz ait pu s'inspirer de la guitare pour composer ses œuvres pianistiques. Javier Suárez-Pajares, « La reinvencción de la guitarra », in *Grondona plays Asturias: a tribute to Isaac Albéniz on the centenary of his death (1909-2009)*, [livret de CD], Milano, Stradivarius, 2009, p. 5.

¹²⁷¹ « Y es que el toque jondo no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que inconscientemente producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural [...]. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación maravillosa de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros. », Manuel de Falla, « El "cante jondo" (canto primitivo andaluz), Editorial Urania, Granada », *Escritos, Introducción y notas de Federico Sopeña, op. cit.*, p. 132.

¹²⁷² David Hume, « De la norme du goût », in *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, p. 123.

d'analyser la réception de la guitare et nous verrons au chapitre 14 dans quelle mesure l'instrument peut être perçu et accepté comme « instrument national », également de façon inconsciente.

Par ailleurs, Manuel de Falla continue de manifester son admiration pour l'instrument, à travers ses expressions pleines de lyrisme, comme la dernière phrase de cette citation, où il a recours à la première personne du pluriel, signe qu'il assume ce regard positif sur l'instrument. Mais bien qu'il reconnaisse les qualités de l'instrument de façon théorique, Manuel de Falla est imprégné – et peut-être prisonnier – du jugement esthétique sur le son de la guitare qu'exprimait déjà Hector Berlioz dans son *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*¹²⁷³. De même que les compositeurs auxquels Berlioz fait allusion, Manuel de Falla ne compose plus pour la guitare après *Hommage à Debussy*, preuve d'un silencieux rejet de l'instrument, dans la pratique. Et ce, malgré les demandes réitérées de plusieurs guitaristes.

Michael Christofordis cite ainsi une lettre de Miguel Llobet adressée à Manuel de Falla et datée du 27 août 1920, dans laquelle l'expéditeur se déclare rempli de joie à l'idée que Manuel de Falla projette de composer deux nouvelles œuvres pour la guitare¹²⁷⁴. Mais si ce projet a existé, il n'a jamais été mis à exécution. De façon comparable, Andrés Segovia adresse deux lettres à l'auteur de *Hommage à Debussy* :

Je n'ose pas vous demander où en sont les petites pièces pour guitare, parce que je suppose que vous devez être occupé à vos œuvres actuelles plus transcendantes. Cependant, n'oubliez pas tout à fait que nous attendons tous votre aide si importante dans la restauration du prestige de notre instrument ; et moi, en plus, [j'attends] avec une véritable ardeur, ce que vous avez promis de me destiner...¹²⁷⁵

Ce premier courrier, daté du 20 janvier 1923, fait référence à des morceaux pour guitare, comme si ce projet avait déjà été évoqué antérieurement. On remarque aussi que le guitariste reconnaît d'avance que les occupations habituelles de Manuel de Falla sont bien plus importantes : composer pour la guitare est considéré, au mieux, comme une activité annexe, de moindre importance par

¹²⁷³ « Les compositeurs ne l'emploient guère à l'église, au théâtre, ni au concert. La faible sonorité dont elle est pourvue, et qui ne permet pas de l'associer à d'autres instruments ni à plusieurs voix douées d'un éclat ordinaire, en est sans doute la cause. Son caractère mélancolique et rêveur pourrait néanmoins être plus mis en évidence, le charme est réel, et il n'est pas impossible d'écrire de manière à le laisser apercevoir [sic]. La Guitare, à l'inverse de la plupart des instruments, perd à être employée collectivement. Le son de douze guitares jouant à l'unisson est presque ridicule. », Hector Berlioz, « La guitare », *Grand Traité d'instrumentation...*, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁷⁴ Michael Christofordis, « La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla », *La guitarra en la historia*, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁷⁵ « No me atrevo a preguntarle por las obritas para guitarra, porque ya supongo que estará v. ocupado en estas más trascendentales. Sin embargo no olvide v. del todo que todos esperamos la importantísima ayuda de v. en restauración del prestigio de nuestro instrumento; y yo, además, con verdadero afán, lo que prometió v. destinar-me... », Andrés Segovia, [Lettre à Manuel de Falla], 20 janvier 1923, Grenade, Archivo Manuel de Falla, p. 2.

rapport à la composition d'œuvres orchestrales, par exemple. Pourtant, malgré le ton pressant de la lettre et sans qu'on connaisse le contenu de la réponse de Manuel de Falla, Andrés Segovia lui en adresse une autre qui montre que son souhait reste entier, le 28 mai de la même année :

Et la petite œuvre pour guitare ? Je crains que vous n'ayez pas pu la réaliser, mais je formule le vœu, si tel est le cas, que le ciel vous procure du temps pour accomplir une si agréable promesse. Moi je le désire, à un point que vous n'imaginez pas¹²⁷⁶.

Le ton de l'ensemble de la correspondance entre Andrés Segovia et Manuel Falla, dont ne sont ici présentés que de brefs extraits, semble indiquer une grande amitié entre les deux hommes qui échangent par ailleurs des nouvelles de leur famille. Pourtant, malgré ce lien chaleureux et les détails qui donnent à penser que Manuel de Falla a bien fait une promesse à son ami guitariste, celle-ci n'est pas accomplie.

Le paradoxe apparent, chez Manuel de Falla, réside donc dans son intérêt répété pour la guitare, même après les dates mentionnées et étudiées ici, alors qu'il ne réécrit pas pour l'instrument par la suite¹²⁷⁷. Cette contradiction n'est pourtant qu'apparente car si l'on considère ses écrits, Manuel de Falla montre qu'il est surtout fasciné par les possibilités harmoniques et rythmiques de l'instrument. Il ne considère pas son timbre unique et irremplaçable, ce qui explique qu'il puisse lui substituer d'autres instruments jugés plus nobles, dans ses œuvres qui l'évoquent.

Dès lors, on peut conclure que l'absence de composition des musiciens espagnols pour la guitare est plus complexe qu'il n'y paraît, dans la mesure où ils s'inspirent du folklore dont l'instrument fait partie, voire étudient et écoutent la guitare avec beaucoup d'attention, comme dans le cas de Felipe Pedrell et de Manuel de Falla. En cela, ils sont de véritables récepteurs et « consommateurs » de la guitare. Pourtant, si l'on reprend l'image de la « chaîne de réceptions » proposée par Jauss, ces auditeurs musiciens interrompent le cycle en n'écrivant pas pour l'instrument. Cette « chaîne » est brisée, puisque les compositions pour la guitare soliste n'existent pas avant 1920¹²⁷⁸. Les

¹²⁷⁶ « ¿Y la obrita para guitarra? Temo que no haya podido v. hacerla, y hago voto, si es así, por que le depare el cielo tiempo para cumplir tan agradable promesa. Yo lo estoy deseando, como no tiene v. idea. », Andrés Segovia, [Lettre à Manuel de Falla], 28 mai 1923, consulté le 2 janvier 2014, Archivo Manuel de Falla. Grenade, p. 2-3.

¹²⁷⁷ En décembre 1933, Manuel de Falla rédigea aussi la préface à la méthode pour guitare de Emilio Pujol, à la demande de ce dernier. Il y écrivit combien, à son avis, depuis Aguado, il manquait une méthode de guitare qui sût intégrer les nouveautés techniques de la guitare mises à jour par Tárrega. Il y fera surtout un bel éloge de l'instrument. Emilio Pujol, *Escuela razonada de la guitarra basada en los principios de la técnica de Tárrega. Prólogo de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1952, p. 3.

¹²⁷⁸ Un véritable changement se produit en 1920 car l'*Hommage à Debussy* ouvre la voie à la composition de nombreuses œuvres destinées à la guitare soliste dont le répertoire augmentera rapidement. On peut citer, outre les morceaux de Federico Moreno Torroba, ceux de Joaquín Turina. Celui-ci est l'auteur de *Sevillana (Fantasía)*, op. 29 (1923) ; *Fandanguillo*, op. 36 (1925) ; *Ráfaga*, op. 53 (1930) ; *Sonata en re menor*, op. 61 et *Homenaje a Tárrega*, op. 69 (ces deux derniers en 1932). José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 803.

auditeurs de la guitare populaire et flamenca que sont les compositeurs espagnols, auteurs potentiels, restent les maillons silencieux d'une chaîne bloquée, empêchant toute reconnaissance de la guitare dans le champ de la musique savante. Cette situation problématique trouve en partie sa source dans les lacunes d'une éducation musicale sur laquelle il importe à présent de se pencher.

3. Enseignement lacunaire

3.1. Dans les conservatoires

Une telle réception de la guitare de la part des compositeurs de musique savante invite à s'interroger sur son enseignement dans les conservatoires, qui sont des centres musicaux dynamiques à la fin du XIX^e siècle. La majeure partie des musiciens importants, qu'ils soient compositeurs ou interprètes, sont au moins partiellement formés dans ces établissements et y deviennent parfois professeurs. Le rôle des conservatoires est donc loin d'être négligeable à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle¹²⁷⁹. Il s'est avéré plus fécond de réfléchir sur la place de la guitare dans les institutions publiques, à Madrid et en Andalousie, car elles sont plus durables et possèdent des annales administratives plus renseignées que les petites écoles privées¹²⁸⁰.

Rappelons que les conservatoires sont des institutions récentes : celui de Madrid est fondé en 1830 par la reine Marie-Christine sous le nom de « Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Borbón ». Son appellation et sa localisation évoluent au fil des années mais il n'en sert pas moins de référence lors de la création d'un certain nombre d'établissements dans le reste de la Péninsule¹²⁸¹.

En Andalousie, les centres d'enseignements officiels se mettent en place plus tardivement et sont souvent issus d'écoles ou de sociétés antérieures. Par exemple, à Cadix une académie de musique

¹²⁷⁹ Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁸⁰ Il ne faut pourtant pas négliger l'importance de l'enseignement privé par ailleurs, surtout concernant la guitare. En outre, concernant les compositeurs analysés précédemment, il ne faut pas oublier qu'ils effectuent une partie de leurs études et de leurs enseignements à l'étranger – à Paris notamment – ou ailleurs dans la Péninsule, comme au conservatoire de Barcelone.

¹²⁸¹ En 1868, il prend le nom de « Escuela de Música y Declamación » puis de « Escuela Nacional de Música », car les cours de Déclamation sont supprimés. Il retrouve néanmoins le rang de conservatoire en 1901 et reprend le titre de « Conservatorio de Música y Declamación ». Aujourd'hui, à son nom est apposé le qualificatif « Real », comme à ses débuts. À partir de 1850, il est situé dans une partie de l'édifice du Teatro Real. Un local ne lui est attribué qu'après la Guerre civile. José Subirá, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 772-774.

est fondée en 1854 ; elle prend le nom d'Academia Santa Cecilia en 1859. Elle est officiellement reconnue en 1860 mais ne devient un conservatoire d'État qu'en 1928-1929, date à laquelle elle fusionne avec un autre établissement, le Conservatorio Odero, fondé parallèlement en 1892¹²⁸². De même, le conservatoire de Grenade n'est fondé qu'en 1921, après plusieurs tentatives infructueuses : la « Escuela de Canto y Declamación de Isabel II » (1861-1864) puis la « Sociedad Filarmónica de Granada » (1906-1911) sont les deux éphémères institutions qui exercent la plus grande influence sur la création du conservatoire de cette ville, quelques années plus tard. Les conservatoires de Grenade et de Cadix sont des exemples de la vague de reconnaissance des conservatoires andalous par l'État dans les années 1920 et 1930¹²⁸³.

Avant cette décennie, la guitare n'est enseignée dans aucun de ces établissements, qui prennent pour modèle le Conservatoire de Madrid, comme le montre Rafael Cámara Martínez, spécialiste du conservatoire grenadin¹²⁸⁴. Il semblerait qu'elle fasse uniquement l'objet d'un enseignement à la Sociedad Filarmónica de Grenade – donc entre 1906 et 1911. Surtout, elle y est enseignée avec d'autres instruments à cordes pincées (à mains nues ou avec un plectre), exclusivement pour les hommes adultes et, de façon peut-être étonnante, leurs fils de plus de quatorze ans, lors de cours du soir gratuits, dans le cadre de la discipline appelée « Instrumentos de pulso y púa », en référence à leur mode d'exécution¹²⁸⁵.

Mais dans les autres cas, la guitare ne fait pas partie des disciplines enseignées. À Cadix, en 1862, seules six spécialités sont proposées, réparties entre huit professeurs : le piano, le violon, la contrebasse, le chant, le violoncelle et la discipline « Viento », qui regroupe sans doute plusieurs instruments à vent. À la fin du XIX^e siècle, d'autres matières sont ajoutées à celles-ci : le solfège, la théorie de la musique, le hautbois, le basson, la clarinette, la flûte et le cor¹²⁸⁶. La guitare n'est donc pas proposée à l'académie de musique Santa Cecilia.

Cette absence s'explique entre autres par le programme pédagogique du Conservatoire madrilène puisqu'il sert de référence aux autres établissements. Il semblerait que dans la capitale, la demande d'une insertion de l'instrument à cordes dans le programme d'études ait échoué dans les

¹²⁸² [Anonyme], « Breve introducción histórica », in *Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz*, en ligne : <<http://www.conservatoriomanueldefalla.es/historia.html>>, consulté le 10 janvier 2014, p. 1-2.

¹²⁸³ Par exemple, 1922 pour le Conservatoire « Rafael Orozco » de Cordoue. Voir « Historia », in *Conservatorio Superior de Música « Rafael Orozco » de Córdoba*, <<http://www.csmcordoba.com/historia>>, consulté le 10 janvier 2014. Et 1930 pour le Conservatoire « Manuel Castillo » de Séville « Historia del Conservatorio », in *Conservatorio Superior de Música « Manuel Castillo »*. Sevilla, <<http://consev.es/fr/bienvenidos/historia-del-conservatorio>>, consulté le 10 janvier 2014.

¹²⁸⁴ Rafael Cámara Martínez, « Gestión y fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación “Victoria Eugenia” de Granada », in *Leitmotiv*, mai 2012, p. 5.

¹²⁸⁵ José González Martínez, *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2005, p. 296.

¹²⁸⁶ [Anonyme], « Breve introducción histórica », *Real Conservatorio Profesional...*, op. cit., p. 1.

années 1860, si l'on en juge par la correspondance de Francisco Barbieri : le compositeur Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) lui écrit de Barcelone le 10 mars 1865 pour lui recommander le guitariste Julián Arcas (1832-1882) et solliciter son aide dans son projet d'ouverture d'une classe de guitare au Conservatoire de Madrid¹²⁸⁷. Ce projet ne voit pourtant pas le jour.

Pendant ce temps, le Conservatoire ouvre ses portes à de nouveaux instruments qui sont peu à peu enseignés dans ses murs. Ils permettent d'accroître les formations orchestrales de l'établissement. Par exemple, en 1912, l'orchestre symphonique comporte, en plus des instruments habituels des altos, des deuxièmes violons, des timbales, des harpes, un cor et des trompettes¹²⁸⁸. Mais la guitare reste absente de cet orchestre.

Elle ne sera enseignée au Conservatoire de Madrid qu'en 1935 : le concertiste et professeur de guitare Regino Sáinz de la Maza (1896-1981) y est nommé professeur intérimaire le 4 décembre de cette année-là¹²⁸⁹. C'est le signe d'une considération croissante envers la guitare de la part des responsables du conservatoire. Par opposition, cela montre l'absence antérieure de reconnaissance de la guitare comme instrument digne d'un enseignement savant. Dans le cadre d'un conservatoire étatique, ce positionnement revêt de grands enjeux auprès de générations de musiciens. De plus, les gestionnaires d'un tel établissement étant toujours eux-mêmes des spécialistes de la musique, leur non accueil révèle une frilosité à l'égard de la guitare, au plus haut niveau scientifique et administratif. Cela montre la force des préjugés et des équivoques qui persistent parmi les plus grands musiciens, qui ne tiennent pas compte de l'évolution technique de l'instrument, ni de son nouveau répertoire, ni de l'amélioration des guitaristes, ni des demandes qu'ils formulent, ni de l'intérêt du public...

Parallèlement, à Madrid, ce vide professoral sur l'ensemble de la période étudiée est mis à jour par de ponctuelles apparitions de la guitare lors d'auditions et de concerts, ce qui témoigne d'une ouverture, d'autant plus importante à souligner qu'elle demeure très légère.

Au sein des annales consultées, seul un concert de chant nécessite la guitare, le 13 avril 1886 : celui-ci a lieu à l'Athénée de Madrid et, dans le répertoire présenté ce jour-là, une des pièces lyriques doit être accompagnée à la guitare. Comme l'indique le programme publié au sein des mémoires du Conservatoire des années 1881 à 1891, le concert est exécuté par les professeurs et

¹²⁸⁷ Emilio Casares Rodicio (éd.), Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri), Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, vol. 2, p. 993.

¹²⁸⁸ Real Conservatorio de Música y Declamación, Memoria del curso de 1911 a 1912 leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenidos en dicho año escolar – Estados y cuentas, Madrid, Hijo de Gaisse, 1912, 53 p.

¹²⁸⁹ Ministerio de Educación Nacional, Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1935 a 1939, Madrid, Talleres Ferga, 1940, p. 8.

élèves du centre [Voir Annexe 4 : Programme de concert]. Ce document précise que l'audition est précédée d'un discours d'Emilio Arrieta (1823-1894), le directeur du centre, sur le thème de la musique espagnole au début du XIX^e siècle, avec pour axes principaux ses développements et ses transformations, l'éducation musicale et l'influence de l'italianisme. En accord avec ce fil conducteur, la seconde pièce interprétée est une chanson espagnole intitulée *Las quejas de Maruja*, composée par le guitariste Fernando Sor (1778-1839). Celui-ci figure au programme comme représentant de la musique espagnole de la première moitié du siècle, étant notamment l'auteur d'une méthode de guitare (1830) et d'opéras en italien. Le programme indique en outre que l'élève de la classe de chant qui interprète cette pièce en deuxième position, Mlle Terzi, trouve en Ignacio Agustín Campo[#] l'accompagnateur requis¹²⁹⁰. En effet, à défaut de professeur de guitare et, corrélativement, d'élève guitariste, c'est le professeur d'harmonie du conservatoire, amateur de guitare, qui accompagne la chanteuse.

Certes, la présence d'un professeur capable de jouer de la guitare révèle l'intérêt concret d'un musicien professionnel pour l'instrument et la réception positive qu'il témoigne. Mais cela met en valeur, par contraste, le fait que les autorités ne sont pas encore prêtes à franchir le pas de faire entrer cet instrument à cordes de plain-pied dans l'institution « conservatrice », comme le suggère son nom. Aucune information n'est donnée sur le public de cette audition, mais il est tout à fait révélateur que cette pièce soit la seule à faire intervenir une guitare, à la fois au sein de ce concert, et parmi toutes les auditions d'élèves du Conservatoire de Musique de Madrid¹²⁹¹. On peut en outre remarquer qu'il ne s'agit pas d'une pièce où la guitare est soliste : cela n'aurait pas de sens dans un concert d'élèves qui n'apprennent pas à en jouer. La guitare fait simplement office d'accompagnement d'une mélodie. L'instrument est néanmoins convié, à l'occasion de cette séance dont le thème est la musique espagnole et un des compositeurs choisis pour représenter les évolutions musicales au XIX^e siècle est Fernando Sor, guitariste et compositeur pour la guitare. Le fait que les organisateurs d'un tel concert, présidé par le directeur du conservatoire lui-même, associent ainsi la guitare à la musique espagnole, sans pour autant lui octroyer de place au sein des enseignements de musique savante, en dit long sur le paradoxe espagnol, sur lequel nous reviendrons dans la cinquième partie.

¹²⁹⁰ Né à Madrid en 1834 et mort en 1915, Ignacio Agustín Campo est un amateur de guitare, connu pour avoir été le disciple préféré de Dionisio Aguado qui lui avait dédié quelques unes de ses compositions. Fils d'un fabricant de guitares, il dirige l'atelier de son père et enseigne l'harmonie au Conservatoire de Madrid. Il compose quelques traités pour l'instrument, ainsi que des *zarzuelas* et des pièces pour piano. Ignacio Ramos Altamira, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2005, p. 69.

¹²⁹¹ Les programmes sont consultables dans les annales pour la période allant de 1881 à 1922.

Cette présentation de l'entrée ponctuelle de la guitare au sein du conservatoire madrilène ne serait pas complète sans la mention d'interventions épisodiques de concertistes. On peut à cet égard citer le musicien Ezquembre qui est annoncé le 30 décembre 1908 dans une publicité parue au sein de *La Correspondencia de España*¹²⁹². Mais il n'intervient que pour un numéro, lors d'un concert à finalité caritative auquel participent de nombreux autres artistes – pianistes, comédiens, etc¹²⁹³.

Un peu plus tard, ont lieu d'autres concerts où des guitaristes occupent une plus large place. Ainsi, le virtuose aveugle Antonio Jiménez Manjón (1866-1919) intervient à la fois en tant que soliste et au sein du Quatuor Espagnol (le « Cuarteto Español »)¹²⁹⁴ : il compose pour cette formation instrumentale en y incluant une guitare. Plusieurs journaux madrilènes évoquent ses concerts réussis au Conservatoire en mars et en avril 1913¹²⁹⁵.

De même, la presse se fait l'écho d'invitations répétées d'Andrés Segovia qui joue dans la même institution, à deux jours d'intervalle vers la fin de l'année scolaire, les 8 et 9 mai 1918, ainsi que l'annonce le quotidien *El Sol*¹²⁹⁶. Étant donné le souci constant d'Andrés Segovia de faire connaître et aimer son instrument au plus grand nombre d'auditeurs, ces concerts sont destinés aux élèves et à leurs familles dans le but de leur faire prendre en considération la guitare. L'organisation de ces auditions témoigne du fait que les mentalités évoluent puisque les responsables du Conservatoire sont de plus en plus prêts à montrer cet instrument à un public d'apprenants.

Après la question des enseignements et des concerts, celle de la présence ou non de partitions au sein du Conservatoire de Madrid est aussi révélatrice de la place accordée à un instrument. À ce sujet, la bibliothèque de l'établissement reste longtemps dépourvue de partitions pour guitare.

Chaque année à partir de 1901, les annales du Conservatoire font état des ouvrages que possède la bibliothèque. Le recueil qui contient les données de l'année scolaire 1908-1909 stipule pour la première fois que le fonds d'archives reçoit, cette année-là, une méthode de guitare de Gatayes en un volume¹²⁹⁷. L'auteur de ce don est stipulé : « A. Noël - Succ.r (Éditeur de Paris) »¹²⁹⁸.

¹²⁹² Il s'agit sans doute de Quintín Esquembre (1885-1953). Voir Annexe 1, présentant les biographies des guitaristes.

¹²⁹³ [Anonyme], « Concierto benéfico », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 décembre 1908, p. 5.

¹²⁹⁴ Dirigé par le violoniste Abelardo Corvino (1882-1945?), le « Cuarteto Español » déploie une activité régulière et permet de faire connaître des œuvres de plusieurs compositeurs. José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 858.

¹²⁹⁵ [Anonyme], « Concierto Manjón », in *El Liberal*, Madrid, 11 mars 1913, p. 3. [Anonyme], « Conciertos Manjón », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 mars 1913, p. 6. [Anonyme], « Concierto Manjón », in *La Época*, Madrid, 13 mars 1913, p. 4. [Anonyme], « En el conservatorio », in *El País*, Madrid, 22 avril 1913, p. 3.

¹²⁹⁶ [Anonyme], « Guía del lector », *El Sol*, op. cit.. [Anonyme], « Guía del lector », *El Sol*, op. cit.

¹²⁹⁷ Il s'agit probablement du guitariste Guillaume Pierre Antoine Gatayes (1774-1846) ou du compositeur Félix Gatayes (né en 1809). Voir François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / par F.-J. Fétis ; Supplément et complément publiés sous la direction de Arthur Pougin*, Paris, Firmin Didot, 1881-1889, 2^e éd., entièrement refondue et augm. de plus de moitié, 8 vol.

Autrement dit, l'ironie réside dans le fait que la première partition de l'instrument dit « espagnol » que le conservatoire de Madrid déclare en sa possession a été composée par un artiste français et offerte par un éditeur parisien. Elle n'est même pas acquise par le Conservatoire mais reçue comme présent, ce qui signifie que celui-ci n'a pas effectué la démarche de la commander et ne l'a pas payée. Il s'agit donc d'une partition reçue en quelque sorte passivement, sans que cela suppose une volonté explicite de faire entrer l'instrument au Conservatoire. Ceci en dit long sur l'importance des échanges avec la France dans la place de la guitare en Espagne, comme nous le verrons en cinquième partie.

En 1908 et 1909, la bibliothèque du conservatoire possède en revanche de nombreuses partitions inspirées du répertoire populaire espagnol, qui portent les titres des airs qu'accompagne traditionnellement la guitare (*Jotas, Malagueñas, Peteneras, etc.*), mais qui sont composées pour d'autres instruments comme le piano, le violon, *etc.*, c'est-à-dire les instruments « savants » enseignés dans l'établissement¹²⁹⁹. On retrouve donc le paradoxe observé chez les compositeurs de musique savante qui s'inspirent des airs populaires accompagnés à la guitare pour leurs propres compositions sans écrire directement pour l'instrument. De fait, les partitions les plus récentes sont précisément signées, entre autres, par Isaac Albéniz et Enrique Granados. Entre 1900 et 1918, années pour lesquelles les fonds de la bibliothèque sont répertoriés, de nombreuses partitions de ce type sont ainsi recensées. Pour ne donner qu'un exemple, en 1915, on trouve la partition pour piano des « Seguidillas », la cinquième pièce des *Chants d'Espagne* d'Isaac Albéniz (*op.* 232, 1892)¹³⁰⁰ : les séguedilles font partie du répertoire populaire traditionnellement accompagné à la guitare mais sont ici composées pour piano. Professeurs et élèves du conservatoire sont donc exclusivement invités à jouer ce répertoire réélabré de façon savante sur l'instrument à cordes frappées.

De nouveau, une évolution apparaît à la fin de la période étudiée, puisque la première partition pour guitare est achetée en 1921, une année charnière, peu après la composition de *Hommage à Debussy* par Manuel de Falla. Apparaît alors le titre : *Escuela para tocar con perfección la guitarra* de Abreu, en un volume¹³⁰¹. Il ne s'agit pas de la méthode la plus récente puisque Antonio de Abreu était né en 1780. Ce guitariste portugais avait développé une grande partie de son activité

¹²⁹⁸ Conservatorio de Música y Declamación, Memoria del curso de 1908 a 1909 precedida del discurso leído por el Comisario Regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso, Madrid, Imprenta Colonial, 1909, p. 41.

¹²⁹⁹ *Ibidem*, p. 39-40.

¹³⁰⁰ Real Conservatorio de Música y Declamación, Memoria del curso de 1914 a 1915 leída por el Director D. Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios – Estados y cuentas, Madrid, Hijo de Gaisse, 1915, 51 p.

¹³⁰¹ Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1920 a 1921*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1921, 2 vol., p. 75.

musicale en Espagne, où il avait publié cette méthode¹³⁰². Le début des années 1920 semble donc signifier une plus grande ouverture aux publications hispanophones pour l'instrument. Ceci est confirmé en 1922, date à laquelle la bibliothèque, qui répertorie toujours plus de partitions dont les titres renvoient au monde gitan, à l'imaginaire de l'Andalousie et au passé maure, fait également état de la détention de la partition intitulée *Guitarras y bandurrias* de Soriano Fuertes, donnée par la Sociedad General de Autores Españoles¹³⁰³.

L'ensemble de ces analyses permet de rendre compte d'une absence générale de la guitare dans les conservatoires, pour la plupart encore balbutiants, et en particulier au sein du Conservatoire de Madrid, considéré comme pionnier, parmi les centres d'enseignements musicaux d'État en Espagne. La guitare n'y est pas enseignée pendant la période étudiée ; les guitaristes sont globalement peu conviés même si l'on constate quelques exceptions et les partitions pour l'instrument sont reçues au compte-goutte. Mais les années vingt révèlent une avancée puisque la guitare est alors de plus en plus présente¹³⁰⁴.

Auparavant, elle est relativement laissée pour compte pour une raison bien particulière : elle est considérée comme un instrument propre à une catégorie d'élèves délaissée, les aveugles, comme nous le verrons au chapitre 10. Un événement tout à fait instructif le montre : une des seules fois où le Conservatoire ouvre ses portes à des guitaristes, à la fin du XIX^e siècle, est un concours destiné à recruter un professeur de guitare et de *bandurria* au Colegio Nacional de Ciegos, centre d'enseignement pour les aveugles. *La Correspondencia de España* en informe ses lecteurs, le 25 mai 1899 :

Le concours pour le poste de professeur de guitare et de *bandurria* vacant au Colegio Nacional de Ciegos commencera le samedi 27 de ce mois, à 19h, à la Escuela Nacional de Música y Declamación, et se poursuivra dans le même édifice les jours suivants¹³⁰⁵.

¹³⁰² « Abreu, Antonio de », in *Diccionario enciclopédico de la música*, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1947-1948?], vol. 2-3.

¹³⁰³ Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1921 a 1922*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1922, 2 vol., p. 96. Nous n'avons pas réussi à déterminer si l'auteur était Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) ou son père, Indalecio Soriano Fuertes (1787-1851). De plus, le document ne précise pas pour quelle formation instrumentale cette partition est prévue. Le titre « Guitarras y bandurrias » peut parfaitement renvoyer au thème, à l'ambiance évoqués, sans faire référence à l'instrumentation.

¹³⁰⁴ Concernant la guitare flamenca cependant, le tournant se produira beaucoup plus tard, puisque l'instrument sera enseigné pour la première fois au Conservatoire de Cordoue en 2011-2012. Elle fera ensuite partie des offres d'enseignement à Jaén en 2012-2013 ; à Grenade, à cette date, elle n'est pas encore enseignée, mais une option d'histoire de la guitare dans le flamenco est proposée. Dans d'autres conservatoires, elle ne fait pas encore partie du programme d'étude.

¹³⁰⁵ « Las oposiciones á la plaza de profesor de guitarra y bandurria vacante en el colegio nacional de Ciegos, comenzarán el sábado 27 del corriente, á las siete de la tarde, en la escuela nacional de Música y Declamación, continuando en el mismo local durante los días sucesivos. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 mai 1899, p. 3.

Cet entrefilet indique que le Conservatoire prête ses locaux pour permettre au jury du concours de se réunir et d'accueillir les candidats à ce poste. Dans le cadre de notre analyse, cette annonce peut être interprétée dans un double sens. Certes, on peut considérer que cet épisode est le signe d'une ouverture, envers les aveugles et envers la guitare, de la part des dirigeants du Conservatoire qui offrent la possibilité aux responsables du Colegio Nacional de Ciegos d'organiser cette sélection dans leur bâtiment. Cependant, il est par ailleurs possible de percevoir dans ces circonstances une hiérarchie entre le Conservatoire, une école spécialisée, pour des élèves dotés de capacités multiples, aptes à suivre un enseignement général et un enseignement musical et, par ailleurs, l'école des élèves non voyants, qui jouent de la guitare parce qu'ils peuvent difficilement apprendre certains rudiments. Pour le Conservatoire, la guitare et les aveugles se trouvent dans une même infériorité sociale. Parmi ces derniers, un certain nombre sera amené à jouer dans la rue, la guitare leur servant de gagne-pain. La musique possède alors une fonction sociale, celle de fournir un revenu à ceux qui ne peuvent en avoir autrement. L'étude des pratiques, en première partie de ce travail, laisse supposer que si la guitare n'est que tardivement enseignée au Conservatoire, c'est notamment parce qu'elle est considérée comme l'outil des plus pauvres dans tous les domaines. L'accueil de guitaristes dans cet établissement lors d'un concours qui concerne une école de malvoyants est significatif du rang auquel la guitare est reléguée. C'est sans doute pourquoi elle ne fait pas l'objet d'un enseignement académique poussé, ni en conservatoire ni dans le système scolaire, comme nous allons le voir à présent.

3.2. Dans l'enseignement général

Le désintérêt de la guitare de la part de cercles savants, des autorités académiques comme des compositeurs de musique savante peut s'expliquer en partie par les déficiences du système éducatif espagnol : la méconnaissance de la guitare n'est pas le seul fait des érudits et découle d'une ignorance de la musique en général bien plus profonde¹³⁰⁶.

¹³⁰⁶ Il ne s'agit pas ici de se contenter de montrer que la guitare est absente de l'enseignement général en Espagne, de l'enseignement primaire à l'université, car elle l'est encore aujourd'hui le plus souvent. En revanche, il semble important de faire le lien entre les lacunes du système éducatif espagnol à la fin du XIX^e siècle, la lenteur de son évolution et l'ignorance générale de la musique de la part des Espagnols. L'inculture musicale expliquerait en contrepartie la prégnance d'un instrument tel que la guitare, sous sa seule modalité populaire, celle qui exige le moins de connaissances théoriques.

L'enseignement et l'éducation jouent un rôle majeur dans la réception de notre objet, car ils sont non seulement le vecteur de ce qui est transmis et inculqué à des générations mais en outre ils possèdent un rôle essentiel dans la construction de l'identité nationale. Comme l'explique Anne-Marie Thiesse, la construction d'une nation requiert une « adhésion collective » qui passe par une nécessaire instruction : « Le sentiment national n'est spontané que lorsqu'il a été parfaitement intériorisé ; il faut préalablement l'avoir enseigné »¹³⁰⁷.

Or en Espagne, le système scolaire est en retard par rapport aux autres pays d'Europe, même si une évolution est perceptible entre le commencement de la Restauration et le début des années 1920. Le problème essentiel est celui de l'analphabétisme dont les chiffres restent élevés, bien qu'ils diminuent progressivement : on compte 68% d'analphabètes en 1887, qui sont encore 63,8% en 1900 – avec une plus large proportion de femmes que d'hommes et une inégalité selon les régions, les plus rurales étant davantage touchées, de sorte que le taux d'analphabétisme est plus conséquent en Andalousie qu'en Castille¹³⁰⁸.

Ces taux élevés s'expliquent surtout par la faible scolarisation. L'école est le premier lieu de l'alphabétisation mais un grand nombre d'enfants la désertent, pour plusieurs raisons. En premier lieu, la loi Moyano, datée de 1857, est peu ou mal appliquée¹³⁰⁹. Certes, malgré les résistances initiales, le principe de liberté de l'enseignement est un fruit de la constitution progressiste de 1869 désormais assumé par la Restauration. Mais, comme l'explique Jorge Uría, la fin du XIX^e siècle est surtout marquée par un nombre insuffisant d'écoles¹³¹⁰. De plus, les établissements sont mal entretenus, mal ventilés, malodorants, voire insalubres. Par ailleurs, les professeurs manquent de formation : en 1880, seuls 16% d'entre eux sont diplômés du supérieur, la majorité des défauts structurels du système d'enseignement primaire étant dus à un manque d'argent de l'État¹³¹¹. En outre, l'absentéisme demeure important parce que dans cette société encore très rurale le travail des enfants est nécessaire à beaucoup de familles. Ce facteur est d'autant plus déterminant que l'école est payante. Enfin, l'assiduité des élèves est rarement surveillée et encadrée¹³¹².

Pour ces motifs, les enseignements sont prévus pour les classes populaires dans le but de former des travailleurs utiles et dociles. Jusqu'en 1901, le programme officiel au niveau élémentaire est composé de doctrine religieuse, d'histoire sacrée, de lecture, d'écriture et d'arithmétique. Pour les

¹³⁰⁷ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 14.

¹³⁰⁸ Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 78-79 et p. 223.

¹³⁰⁹ Comme la loi Falloux de 1850 en France, la loi Moyano établit théoriquement un compromis pragmatique entre les intérêts de l'Église et de l'État, en permettant à l'État libéral de se maintenir, sans avoir à renoncer aux avantages que l'Église lui procure en assurant l'éducation populaire. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 23.

¹³¹⁰ Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 80-81.

¹³¹¹ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 29.

¹³¹² Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 81.

garçons, ce programme est complété par des notions d'agriculture, d'industrie et de commerce ; pour les filles, par la broderie. En réalité, seules les écoles localisées dans les grandes villes offrent aux enfants des classes populaires une éducation qui dépasse la simple alphabétisation¹³¹³.

Les arts, dont la musique, sont par conséquent généralement absents de l'instruction des élèves au niveau élémentaire, la première préoccupation étant l'alphabétisation. Seules peuvent être considérées quelques initiatives individuelles, comme l'attestent par exemple des articles du journal sévillan *El Porvenir* publiés en janvier 1883¹³¹⁴. Plusieurs encarts font état de l'existence de cours de musique pour les enfants, dans une école située Calle Don Remondo, le Colegio San Ramón. Au même titre que les langues, le dessin et la gymnastique, la musique, enseignée par Enrique Rodríguez, est alors incluse dans les « clases de adorno »¹³¹⁵. Toutefois, le contenu des cours n'est pas détaillé dans ces articles¹³¹⁶. Dans la mesure où il est laissé à l'entière discrétion du professeur ou de la direction de l'établissement et non pas régi par un programme officiel, il est difficile à connaître précisément.

L'enseignement secondaire est lui aussi marqué par l'archaïsme¹³¹⁷. Il est réservé aux élites, au même titre que l'université, à laquelle il est censé préparer. Dans les années 1880, il est destiné à des garçons, admis à l'âge de neuf ou dix ans, pour une durée réduite, puisqu'ils sont censés pouvoir accéder à l'université à quatorze ou quinze ans. En réalité, la fonction des études secondaires est la reproduction sociale et non l'enrichissement culturel¹³¹⁸. En effet, le programme d'études établi en 1880 prévoit quatorze matières enseignées de façon discontinue, pour l'essentiel avant l'âge de douze ans. L'enseignement secondaire est donc trop restreint pour permettre aux élèves d'entrer dans les différentes facultés : la majorité d'entre eux sont obligés d'approfondir les notions pendant un ou deux ans supplémentaires pour prétendre obtenir les examens d'entrée. L'inanité de ce programme ne permet pas aux jeunes gens d'acquérir une véritable culture : il n'inclut pas de matières comme l'art, la musique, l'éducation civique, la religion, l'éducation

¹³¹³ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 28-29.

¹³¹⁴ Proche du parti libéral jusque vers 1891, le journal *El Porvenir*, né vers 1848-1850, devient ensuite plus conservateur, notamment vers 1895-1896, lorsqu'il est dirigé par Carlos del Río. Ce quotidien disparaît en 1909. Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, *op. cit.*, p. 192.

¹³¹⁵ Joaquín Turina se rend à cette école et reçoit d'Enrique Rodríguez ses premières leçons de musique. Tomás Marco, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 47.

¹³¹⁶ [Anonyme], « Colegio de San Ramón », in *El Porvenir*, 3 janvier 1883, p. 4. [Anonyme], « Colegio de San Ramón », in *El Porvenir*, 4 janvier 1883, p. 4. [Anonyme], « Colegio de San Ramón », in *El Porvenir*, 5 janvier 1883, p. 4.

¹³¹⁷ Évelyne López Campillo, « La escuela y la enseñanza », in Carlos Serrano, Serge Salauin (éds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006, p. 97.

¹³¹⁸ Par comparaison, dans le reste de l'Europe, les élèves passent le baccalauréat à dix-huit ou dix-neuf ans, après avoir effectué huit ou neuf ans d'études commencées vers l'âge de onze ans. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 24 et p. 31-32.

physique ou les langues étrangères¹³¹⁹. Ainsi, dans les établissements publics, les études secondaires ne sont pas plus diversifiées que dans les petites classes.

A fortiori à l'université, pour ceux qui y parviennent, les études sont limitées à quelques grandes disciplines au début du XX^e siècle : droit, médecine, sciences, pharmacie ainsi que philosophie et lettres. De plus, l'Espagne ne possède encore que dix facultés, qui ne proposent pas toutes l'ensemble de ces formations. Seul le droit est présent partout, tandis que la voie de « philosophie et lettres », ne constitue en réalité qu'une préparation aux études de droit¹³²⁰. Une telle structuration de l'université ne laisse pas de place aux arts. À titre officiel, la musique n'est donc incluse dans aucun programme, de l'enseignement primaire aux études supérieures¹³²¹.

Parallèlement, l'instruction se développe par d'autres biais car, à la fin du XIX^e siècle, les classes urbaines considèrent de plus en plus l'éducation nécessaire à leur promotion économique et sociale. Les autorités politiques et les responsables syndicaux font pression sur les centres associatifs, les syndicats et les partis ouvriers pour qu'ils répondent, dans leurs locaux, aux besoins culturels des secteurs populaires. Les *ateneos* et les sociétés populaires ouvrent alors des classes¹³²². Un décret daté du 5 octobre 1883 subventionne, quoique très modérément, des institutions d'éducation populaire telles que le Fomento de las Artes, les *ateneos* ou encore les cercles catholiques d'ouvriers. Ce dispositif est le signe de l'idéologie réformatrice des libéraux alors au pouvoir, dans le système d'alternance politique en vigueur pendant la Restauration¹³²³. Cependant, les cours qui sont alors proposés par les clubs, les *ateneos* et les partis politiques répondent surtout à la nécessité d'alphabétiser la population. C'est pourquoi les matières élémentaires comme la lecture et le calcul constituent la base de ces écoles diurnes et nocturnes, au sein des groupes républicains et anarchistes comme chez leurs concurrents des ordres religieux, même s'ils ne disposent ni des mêmes moyens ni des mêmes objectifs, puisque les premiers cherchent à subvertir l'hégémonie du conservatisme catholique¹³²⁴. Les préoccupations culturelles et artistiques ne font donc pas non plus partie, à l'origine, des ambitions de cette instruction parallèle à l'enseignement public, qui est née de nécessités pragmatiques.

¹³¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

¹³²⁰ Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 242-243.

¹³²¹ Il convient néanmoins de rappeler l'existence des *estudiantinas* analysées en première partie de ce travail : ces orchestres d'instruments à cordes où la guitare a une place primordiale sont mis en place par les étudiants espagnols dès les débuts de l'université.

¹³²² Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 82 et 225.

¹³²³ Jean-Louis Guereña, « Demande populaire d'éducation et réforme sociale », in Jean-Louis Guereña, Alejandro Tiana Ferrer (éds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, Coloquio hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, 15-17 junio de 1987, Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 1989, p. 114.

¹³²⁴ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 51-52.

La seule tentative originale d'éducation vient des secteurs plus progressistes qui, face aux insuffisances de la scolarisation officielle et à l'expansion des écoles catholiques, veulent construire une société moderne et démocratique. À partir de 1881, la ILE se consacre exclusivement à la réforme culturelle et politique, à travers l'application de la diffusion des principes d'une nouvelle pédagogie¹³²⁵. Francisco Giner de los Ríos veut faire émerger une nouvelle élite, apte à tirer la société et la culture espagnoles de l'enlisement. À cette fin, il crée avec son ancien élève et proche collaborateur Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) une méthode d'enseignement, intuitive et « active », centrée sur l'enfant. En effet, les membres de la ILE croient que la simple instruction ne suffit pas pour éduquer une personne et sont partisans d'une « éducation intégrale » : à leurs yeux, il importe de libérer la créativité d'un individu pour obtenir son perfectionnement et une amélioration de l'ensemble de la société. Concrètement, cette pédagogie se caractérise par la suppression des manuels et de la mémorisation systématique, au profit d'un apprentissage fondé sur l'observation, la prise de notes, la lecture de sources originales, la visite de musées, de monuments, d'usines et d'ateliers, le dessin et le travail manuel. Toutefois, la musique n'est pas évoquée pour l'école primaire¹³²⁶.

Les études secondaires en revanche, qui doivent s'inscrire dans la continuité naturelle des classes précédentes et introduire des matières qui vont au-delà des rudiments de la lecture et du calcul, comprennent des langues, de la littérature, de l'histoire, ainsi que des travaux manuels, des jeux et de la musique. Cette dernière fait partie des disciplines à transmettre car elle s'inscrit dans une éducation conçue comme une préparation à la vie. Cette pédagogie doit permettre, dans une société libérale et démocratique, la transmission de valeurs comme l'harmonie, la paix, des habitudes de vie saines et équilibrées, avec une sensibilité aux arts, y compris, ce qui nous semble important, aux arts populaires espagnols¹³²⁷.

Quelques entrefilets de presse se font l'écho d'initiatives dans la continuité des valeurs et méthodes que prône la ILE, comme celles évoquées en 1884 et 1885 dans *La Correspondencia de España*. Le premier article est un encadré publicitaire paru le 29 septembre 1884 et signé par le directeur du Liceo Benavent, dans lequel celui-ci propose des cours de français, d'anglais, d'italien, d'allemand, de dessin, de solfège, de chant, de composition et d'instruments de musique comme le violon, la flûte et la guitare. Le texte en style télégraphique précise que les prix sont réduits,

¹³²⁵ La ILE, que nous avons commencé à présenter au chapitre 5, défend son indépendance vis-à-vis de tout dogme politique, philosophique ou religieux et son respect du principe de liberté d'enseignement, ses fondateurs étant les héritiers de la politique démocratique et républicaine de la période révolutionnaire de 1868-1874. *Ibidem*, p. 43-44.

¹³²⁶ *Ibidem*, p. 43-46.

¹³²⁷ *Ibidem*, p. 46.

l'enseignement soigné et que les inscriptions viennent de commencer¹³²⁸. Situé au cœur de la capitale (Plaza de Santo Domingo, n°12), le Liceo Benavent fait partie des initiatives novatrices proposées selon la pédagogie de la ILE. Enrique Benavent, éducateur et journaliste, est également directeur de l'établissement qui porte son nom et professeur de français¹³²⁹. Cet exemple atteste que la guitare est uniquement enseignée dans quelques établissements spécifiques, comme celui-ci, au cours des années 1880.

En novembre 1885, une seconde annonce propose aux élèves du même établissement un élargissement de l'offre. Elle s'adresse cette fois à un public exclusivement féminin. L'entrefilet précise que l'enseignement des langues est parachevé par un programme musical complet. En particulier, les nouvelles matières proposées pour l'année 1885 sont le piano et l'harmonie, en plus des disciplines précédentes telles que le solfège, le chant, la composition ou encore la guitare. Le coût de l'inscription est indiqué pour chaque discipline, de 5 à 15 pesetas mensuelles. Les cours de guitare coûtent dix pesetas par mois. Il s'agit de leçons individuelles mais les élèves et leurs familles assistent aux leçons de leurs camarades¹³³⁰. Cette annonce plus détaillée que la précédente révèle que l'enseignement est non seulement payant mais que chaque cours doit faire l'objet d'un règlement financier, ce qui suppose que seules les familles possédant un budget conséquent puissent prétendre à une formation complète. Carolyn Patricia Boyd souligne d'ailleurs cet aspect, la question financière supposant un décalage entre les propositions des fondateurs de la ILE et le mode de vie de la plupart des Espagnols de la fin du XIX^e siècle. La critique exprimée par les membres de la ILE vis-à-vis des méthodes d'enseignement traditionnelles s'accompagne, selon la chercheuse, d'un certain aveuglement envers les réalités de la société espagnole¹³³¹.

En effet, d'une part, les parents ne sont pas nécessairement favorables à l'extension de l'enseignement à un grand nombre de disciplines, puisqu'ils rémunèrent les professeurs pour chaque cours. En outre, certains d'entre eux s'opposent à un surcoût tant financier que temporel, car ils ne voient pas l'intérêt d'étendre la formation à des matières sans lien direct avec les professions qu'ils visent pour leurs enfants. Enfin, les élèves ont besoin d'obtenir des diplômes officiels et sont pour cela contraints d'étudier dans des écoles publiques en parallèle de la ILE afin

¹³²⁸ Enrique Benavent, « Liceo Benavent », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 septembre 1884, p. 1.

¹³²⁹ Il enseigne successivement à l'Ateneo de Señoras, à la ILE, à l'Université Centrale, à l'Académie de Sciences de José Sanz de Diego, puis dans l'établissement auquel il donne son nom. Il est surtout connu comme auteur de l'ouvrage didactique *El idioma francés puesto al alcance de los españoles, o sea el nuevo sistema práctico*, Madrid, Imprenta Hijos de Velázquez, 1876 [2^e éd.], comme cela est précisé dans l'article de Javier Suso López, « La méthode naturelle (ou pratique) d'apprendre la langue française (Berbreugger, Piferrer, Delaborde) dans la première moitié du XIX^e siècle en Espagne », in *Documents SIHFLES*, Ávila, SIHFLES, 1999, vol. 23, p. 19. Antonio Elías de Molíns, « Benavent y Rocamora, Enrique », in *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Administración, 1889-1895, 2 vol.

¹³³⁰ « Liceo Benavent », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 novembre 1885, p. 4.

¹³³¹ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, op. cit., p. 47.

de réussir leurs examens. De leur côté, la plupart des maîtres du système public dédaignent les propositions de la ILE, n'étant pas préparés à cette nouvelle pédagogie ; une partie d'entre eux s'oppose à une institution jugée arrogante. Enfin, les critiques les plus offensives semblent venir de l'Église et des conservateurs qui rejettent les pratiques de la ILE. Celle-ci s'oppose au formalisme religieux et défend de manière insistante l'érudition, l'objectivité scientifique et surtout la liberté de conscience, ce qui remet en cause implicitement l'autorité de l'Église dans la société¹³³².

Or, à cette époque, 70% des élèves sont inscrits dans des écoles confessionnelles. Dans ce contexte, l'apprentissage dépend des orientations de chaque école. Le manque de consensus idéologique entre les classes dirigeantes fait obstacle aux efforts effectués pour améliorer les écoles publiques : tandis que les conservateurs soutiennent l'Église et les valeurs traditionnelles, les libéraux soutiennent le projet culturel laïc et progressiste de la ILE. Ces mouvements contradictoires, soumis à la stricte alternance politique de la Restauration, conduisent finalement les partis dynastiques à l'immobilité, car ils craignent qu'un système d'éducation nationale plus efficace ne soit le fruit de la faction adverse. Cette situation explique la faible scolarisation en Espagne à la fin du XIX^e siècle, et sa maigre contribution à la création d'une culture nationale uniforme¹³³³.

Cependant, la défaite à Cuba et aux Philippines conduit à placer la réforme scolaire au centre du débat national. Elle est perçue à la fois comme un châtement à l'incompétence des hommes politiques de la Restauration mais aussi, plus largement, comme une sanction contre la société qui avait partagé leurs illusions et leurs ambitions. Les évolutions qui apparaissent avec le début du XX^e siècle sont dues à l'entreprise de « régénération » des intellectuels que nous avons déjà évoquée. Les gouvernants s'accordent alors à penser que le relèvement de l'Espagne doit passer par une réforme de l'éducation, comme le montre María del Mar del Pozo Andrés¹³³⁴. Les « régénérationnistes » sont convaincus que l'idée de l'Espagne ne surgit pas spontanément – contrairement à ce qu'on pensait aux époques précédentes – mais qu'il faut l'inculquer dès l'enfance. Selon eux, cette mission incombe plus aux écoles primaires qu'à la famille¹³³⁵. Les réformes éducatives deviennent une pièce maîtresse parmi l'ensemble des remèdes nationaux qu'ils

¹³³² Au bout de quelques années, les membres de l'Institution prennent conscience qu'il est impératif de former non seulement une élite mais également un peuple capable de répondre positivement à la gouvernance de celle-ci. Pour cela, ils visent une restructuration radicale du système éducatif public, en commençant par la formation des maîtres. S'établit alors, dès 1882, une collaboration entre la ILE et le Parti libéral. Dans les périodes d'alternance où il est au pouvoir, celui-ci favorise l'accès des maîtres aux nouvelles méthodes. Inversement, lorsque les conservateurs sont au pouvoir, ils rétablissent l'ancien plan pédagogique, comme en 1895, où est rétabli le programme prévu par l'ancienne loi Moyano. *Ibidem*, p. 47-51.

¹³³³ *Ibidem*, p. 27 et 52.

¹³³⁴ María del Mar del Pozo Andrés, *Currículum e identidad nacional: Regeneracionismos, nacionalismos y escuela pública (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 33.

¹³³⁵ *Ibidem*, p. 54-55.

prônent alors¹³³⁶. Le principal responsable de la diffusion de ce message à l'ensemble de la nation, au-delà des limites des Assemblées et de la presse, est Joaquín Costa (1846-1911), krausiste, historien du droit, ancien professeur de la ILE et journaliste. La figure complexe de Costa reflète l'ambivalence de nombreux progressistes espagnols de la classe moyenne : il conçoit la nécessité de la mobilisation populaire mais demeure aussi persuadé qu'une réforme démocratique est dangereuse si elle n'est pas précédée d'une réforme éducative. Dans la continuité de la ILE, Costa insiste sur le fait qu'une meilleure scolarisation doit aller plus loin que le simple enseignement de la lecture et du calcul. Sa lutte pour moderniser et revitaliser la société espagnole culmine dans la mobilisation des classes moyennes, dont le soutien à la réforme éducative se matérialise subitement, presque du jour au lendemain. De leur côté, les conservateurs qui jusque-là avaient rejeté le programme de réforme de la ILE, estiment à leur tour qu'une pédagogie nationale bien orientée pourrait réaliser le miracle de raviver l'« âme nationale ». Ils pensent qu'une telle réforme apporterait, par surcroît, la culture, la richesse, le pouvoir, ainsi que la confiance dans les capacités et la valeur de l'Espagne¹³³⁷.

Concernant le contenu des programmes, les demandes de réformes viennent d'abord de sources isolées : à partir de 1890, de nombreuses pétitions exigent l'augmentation des enseignements dans les écoles primaires, qui continuaient d'être ceux de la loi Moyano de 1857. Ces textes suggèrent l'introduction de matières comme les travaux manuels, l'éducation physique, le dessin, le droit administratif, l'économie politique, mais aussi le chant, preuve d'un intérêt des enseignants pour la musique à partir de la fin du XIX^e siècle¹³³⁸.

Il faut reconnaître que le plan d'études pour l'école primaire promulgué par le comte de Romanones en 1901 est plus riche et plus complet¹³³⁹. Il est inspiré par la ILE et prescrit une étude annuelle ou « cyclique » de matières considérées comme formatrices parmi lesquelles se trouve le chant. Toutefois, dans la majorité des écoles, il n'est pas appliqué en raison des désaccords, de l'inertie du système et du manque de moyens financiers¹³⁴⁰.

¹³³⁶ Jorge Uría, *La España liberal...*, op. cit., p. 221.

¹³³⁷ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, op. cit., p. 53-55.

¹³³⁸ María del Mar del Pozo Andrés, *Currículum e identidad...*, op. cit., p. 125.

¹³³⁹ En 1901, le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts (« Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes ») est créé. Il est occupé par Antonio García Alix (1852-1911), ancien avocat militariste et sympathisant du parti conservateur, qui a peu d'expérience antérieure en matière d'éducation mais qui établit pourtant les bases d'une présence publique plus forte dans ce domaine. Puis il est remplacé par le libéral et « régénérationniste » Álvaro de Figueroa y Torres, premier comte de Romanones (1863-1950). Ce dernier s'investit énergiquement dans la rénovation du système éducatif : il est convaincu que l'instruction élémentaire peut contribuer à faire revivre le corps social de la nation et à donner naissance à des voix autorisées, capables de s'exprimer au Parlement. Elle doit servir à « purifier et régénérer » la nation et ses institutions, pour reprendre les termes des régénérationnistes de l'époque. Jorge Uría, *La España liberal...*, op. cit., p. 221. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, op. cit., p. 56.

¹³⁴⁰ Ainsi, malgré un gouvernement libéral en 1911, seules 641 des 27000 écoles publiques primaires sont organisées de cette façon en Espagne à une date aussi tardive que 1926. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, op. cit., p. 57. Pour

Concernant la musique, qui fait habituellement partie de l'éducation bourgeoise, dès la fin du XIX^e siècle, une initiation au chant est recommandée dans différents ouvrages sur la pédagogie, comme dans celui de Juan Pomareda y Soler¹³⁴¹. Le chant est conçu comme un moyen d'éducation physique, intellectuelle, esthétique et morale, parce qu'il contribue à développer les muscles du larynx, tout en facilitant la mémorisation des connaissances ; on pense aussi qu'il tend à développer l'amour de la beauté et qu'il aide à maintenir l'ordre et la discipline dans l'école. C'est l'idée qu'en ont les régénérationnistes, défenseurs de l'« éducation intégrale »¹³⁴². Ceci explique que le plan officiel de 1901 prévoit l'introduction de la musique parmi les matières enseignées¹³⁴³.

Cependant, les rédacteurs de ce programme réduisent cette discipline à l'apprentissage de quelques chansons patriotiques et religieuses, propres à réveiller l'amour de la vertu, de la patrie et du travail. Surtout, ces chansons ne sont prévues qu'en guise de transition entre deux activités, et non pas comme matière indépendante. Dans le plan de 1901, le chant fait partie des disciplines les plus novatrices qui nécessitent une préparation adéquate des enseignants. Pourtant, le ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts n'en prévoit pas au départ, de sorte que ces derniers doivent prendre l'initiative de se former seuls¹³⁴⁴. Il s'avère donc difficile d'évaluer l'application concrète de cette nouvelle disposition de 1901.

Cette discipline présente un caractère régénérationniste, dans la mesure où elle est envisagée dans le but de stimuler des émotions nationalistes et de sauvegarder la lyrique traditionnelle espagnole. C'est pourquoi quelques enseignants commencent à voir son intérêt, au-delà des chansons utilisées à l'entrée et à la sortie des classes, et défendent la mise en place d'une vraie éducation musicale. Certains experts, formés par la ILE, soulignent même que le principal objectif du chant à l'école primaire est de donner aux enfants le sens du plaisir esthétique. Selon eux, il ne faut donc pas réduire l'enseignement musical au chant mais il convient d'aborder des instruments plus complexes, conformément à leur idéal d'une « éducation intégrale ». Aux yeux de ces pédagogues pionniers, l'éducation musicale revêt donc une dimension patriotique¹³⁴⁵. Pour autant,

les études secondaires, le plan d'études sexennal de 1903 s'oriente légèrement vers des matières plus modernes comme l'histoire, la géographie et les sciences, et laisse la place à des disciplines nouvelles comme l'éducation civique, le droit et l'éducation physique censées préparer l'étudiant à la vie sociale et civique. *Ibid.*, p. 62.

¹³⁴¹ Juan Pomareda Soler, *Organización de la educación popular como base de la regeneración social*, Madrid, Langa y Compañía, 1899, p. 21. Nous n'avons pas réussi à obtenir davantage de précisions sur Juan Pomareda y Soler, seulement cité dans Manuel Ossorio y Bernard, « Pomareda y Soler (Juan) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 354.

¹³⁴² Ils prennent pour modèle l'Allemagne où la musique est utilisée pour renforcer le nationalisme : les chansons scolaires expriment des sentiments patriotiques. Aussi, des pédagogues comme Carlos Groizard considèrent cette matière fondamentale pour les progrès et la régénération de l'Espagne. María del Mar del Pozo Andrés, *Curriculum e identidad...*, *op. cit.*, p. 127 et 198.

¹³⁴³ *Ibidem*, p. 139.

¹³⁴⁴ *Ibidem*, p. 141-142 et 145-146.

¹³⁴⁵ *Ibidem*, p. 177-178.

nous n'avons pas trouvé de cas où la guitare soit citée ou conseillée dans le cadre de cette éducation renouvelée et réformée, ce qui peut être le signe d'un manque d'intérêt ou de considération pour cet instrument précis, de la part des professeurs comme des rédacteurs des programmes officiels.

En revanche, les rares fois où le chant est enseigné, la guitare peut être utilisée en tant qu'accompagnement. Nous l'avons constaté grâce à un article de *La Correspondencia de España* qui évoque un concert en milieu scolaire le 15 juillet 1906. Ce document rapporte que la veille de cette date, les monarques Alphonse XIII (1886-1941) et sa femme Victoire-Eugénie (1887-1969) ont fait une excursion au Palais Royal de La Granja de San Idelfonso (province de Ségovie) et ont visité une école : « Les enfants de l'école de El Poular, dirigés par la maîtresse, chantèrent quelques *coplas* dédiées à leurs altesses, tandis qu'un orchestre de guitares jouait »¹³⁴⁶. Nous n'avons malheureusement pas réussi à obtenir de plus amples informations sur cette école mais les analyses précédentes permettent de savoir que, dans les premières années du XX^e siècle, ces enfants ne sont pas censés recevoir une formation musicale solide. Tout au plus sont-ils habitués à interpréter des chants religieux ou patriotiques entre deux activités, si leur enseignant en a pris l'initiative. Cet exemple atteste que même s'ils n'apprennent pas à jouer de la musique, ces enfants sont capables d'interpréter de brèves chansons populaires, les *coplas*, composées pour l'occasion en l'honneur des monarques. Ils ne reçoivent pas de formation instrumentale et, comme on peut le constater, ils ne sont pas amenés à jouer eux-mêmes de la guitare. Ils sont simplement sensibilisés à écouter cet instrument lorsqu'il accompagne des strophes populaires. Les guitares, qui font partie du quotidien, sont utilisées dans des situations comme celle-ci, sans pour autant être enseignées dans le cadre scolaire. Elles ont un lien avec l'éducation, si importante pour la construction de la nation, mais de manière indirecte, puisqu'elles interviennent dans des moments quelque peu exceptionnels, comme lors de cette visite des monarques. L'instrument accompagne alors des chants à la gloire des gouvernants. Il est donc lui aussi utilisé à des fins patriotiques. Du point de vue de la réception, on ne peut que constater la faiblesse des connaissances musicales des écoliers et, plus précisément, l'absence d'enseignement spécifique de la guitare, quel que soit le niveau d'apprentissage. Dès lors, comme on peut le constater, l'audition de la guitare peut avoir lieu, mais elle n'est pas éclairée par un savoir académique.

Sur la durée, la mise en place des réformes s'avère donc difficile parce que les gouvernements en alternance ne s'accordent pas sur une ligne de conduite uniforme : le parti libéral, quelques

¹³⁴⁶ « Los niños de la escuela de El Poular, dirigidos por la maestra, cantaron algunas coplas dedicadas á SS. MM., mientras tocaba una orquesta de guitarras. », [Anonyme], « Los Reyes en la Granja », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 juillet 1906, p. 3.

républicains et une partie des régénérationnistes s'opposent aux conservateurs, aux régionalistes modérés et à une partie de l'Église, de sorte que l'État ne parvient pas à imposer d'orientation politique et culturelle forte concernant le programme national de primaire et de secondaire. De plus, les réticences de l'opinion publique portent préjudice à la mise en pratique des réformes éducatives. Enfin, le problème de fond demeure d'ordre économique. Le budget public alloué à l'éducation augmente lentement mais ne parvient jamais à dépasser 10% du budget total, hormis durant un court laps de temps, pendant la Première Guerre mondiale¹³⁴⁷. Proportionnellement au nombre d'élèves, les dépenses n'augmentent de manière significative qu'entre 1918 et 1923, en réponse à la crise qui suit la Première Guerre mondiale, et les écoles primaires en sont les principales bénéficiaires¹³⁴⁸.

Évelyne López Campillo montre ainsi qu'en 1920 l'analphabétisme reste de 52,23%. Ces chiffres cachent en outre de grandes disparités régionales, selon l'industrialisation des régions. Par exemple, à Jaén, 75,23% de la population demeure analphabète, tandis que ce pourcentage est le plus faible dans la capitale madrilène, où ce taux ne dépasse plus 21,4%¹³⁴⁹. Malgré des progrès, la situation de l'instruction publique est encore considérée comme catastrophique en 1922 par Lorenzo Luzuriaga (1889-1959), alors inspecteur de l'enseignement primaire, et ses collaborateurs. Dans le numéro de mars 1922 de la revue *Revista de Pedagogía* qu'il a fondée trois mois plus tôt, il déplore que 500 000 enfants espagnols n'aillent pas à l'école et que 500 000 autres fréquentent encore des établissements insalubres ; il souligne aussi la situation économique humiliante des maîtres et des professeurs par rapport à d'autres professions comparables¹³⁵⁰. Enfin, en raison notamment des manques de locaux et de professeurs, dans les établissements publics, les classes sont très nombreuses, atteignant souvent près de cent élèves par classe – contrairement à l'enseignement confessionnel, où les classes sont généralement plus réduites¹³⁵¹. La situation demeure donc préoccupante au début des années 1920, pour l'enseignement primaire comme secondaire. Dans l'ensemble, le problème de l'alphabétisation reste trop prioritaire pour que les enfants aient accès à un enseignement musical digne de ce nom en Espagne, pendant la période qui nous occupe. L'enseignement secondaire et l'université ne permettent pas davantage d'acquérir des

¹³⁴⁷ En 1911, pour chaque élève de l'école primaire, le budget correspond à moins d'un quart de ce qui est dépensé en France et à un peu plus d'un quart de ce qui est dépensé en Italie. Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 54 et 60-61. María del Mar del Pozo Andrés, *Currículum e identidad...*, *op. cit.*, p. 27 et 200-203.

¹³⁴⁸ Carolyn Patricia Boyd, *Historia patria...*, *op. cit.*, p. 56-57.

¹³⁴⁹ Évelyne López Campillo, « La escuela y la enseñanza », *Los felices años veinte...*, *op. cit.*, p. 91.

¹³⁵⁰ *Ibidem*, p. 92-93.

¹³⁵¹ La situation demeure suffisamment préoccupante pour que l'école publique soit modernisée par le gouvernement du « Bienio reformador » de la Deuxième République. *Ibidem*, p. 95-97. De même, Jorge Uría évoque une spectaculaire augmentation de l'alphabétisation, dans les années vingt. *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 223. Comme le rappelle Anne-Marie Thiesse, avant la Seconde Guerre mondiale, la scolarisation à peu près exhaustive de la population n'est possible que dans les États-nations les plus riches d'Europe. *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 242.

connaissances musicales et encore moins d'apprendre la guitare, du moins de manière académique¹³⁵².

En somme, la guitare est absente d'un certain nombre d'institutions de la société espagnole et des cercles savants et académiques. On voit qu'elle est méconnue ou ignorée par les gouvernants, dont les folkloristes ne parviennent pas à éveiller l'intérêt. Elle est absente des musées, pièces pourtant essentielles dans la construction d'un patrimoine national. Mais elle est aussi rejetée par les spécialistes de la musique, les compositeurs de musique savante.

Quant à ceux qui ont le privilège de découvrir la musique en conservatoire, ils ne sont pas invités à apprendre à jouer de la guitare. Sa réception par les élèves – jeunes et adultes puisque nous avons évoqué le cas de l'alphabétisation de ces derniers – est ainsi pratiquement nulle dans les structures officielles. La guitare n'est généralement pas proposée en tant qu'enseignement ; elle ne fait pas partie des disciplines prioritaires, même dans le cadre d'une « éducation intégrale » qui inclut une dimension patriotique.

Par opposition, elle est très utilisée par des individus « en marge » de la société, c'est-à-dire en-dehors des normes juridiques, économiques, sociales, médicales et morales qui la régissent. L'abondance des sources qui attestent l'importance de la guitare dans des milieux défavorisés conduit à formuler l'hypothèse d'une corrélation entre la pratique de la guitare par des individus en situation d'exclusion et son rejet pur et simple par la société établie.

¹³⁵² On se souvient en revanche que les *estudiantinas* sont créées historiquement par les étudiants des universités, dans le contexte de sorties festives. Les techniques musicales sont donc acquises de manière informelle.

Chapitre 10 : Les misérables

Comme le suggère Régine Dhoquois en partant de son origine latine – *excludere* signifie « enfermer au dehors, à l’extérieur » – le verbe « exclure » pourrait être défini comme l’action de « clôturer un espace social déclaré normal et en chasser un certain nombre d’individus atypiques ou incompatibles avec certaines valeurs prédéfinies comme conditions d’appartenance à cet espace »¹³⁵³. Ce renvoi étymologique et cette définition ont permis à des chercheurs réunis autour de la question des exclus en Europe entre 1830 et 1930 de préciser les individus concernés par l’exclusion. Selon Dominique Kalifa, il s’agit de tous ceux qui :

Pour des raisons diverses, se retrouveraient à un moment de leur existence, parfois même leur vie durant, en marge des normes instituées [...], de ce fait en dehors du corps social, victimes à la fois de l’isolement, de l’absence parfois d’existence légale, de l’absence toujours de considération et de reconnaissance sociale¹³⁵⁴.

Et Dominique Kalifa de préciser : « Tous, quel que soit leur itinéraire singulier ou les raisons de leur mise à l’écart, se trouvent à un moment mis en situation de rupture vis-à-vis de la famille sociale »¹³⁵⁵. Les « exclus » sont donc des individus qui vivent « en marge » et sont rejetés, déconsidérés, par le reste de la société¹³⁵⁶.

Nous allons montrer ici en quoi les guitaristes peuvent faire partie de ces « exclus » définis dans le sens le plus fort du rejet – pas seulement celui de l’ignorance et du désintérêt. Les raisons sont diverses mais nous retrouverons comme une constante un aspect essentiel soulevé au début de cette quatrième partie : si la guitare est rejetée, c’est avant tout pour des raisons sociales et non pas

¹³⁵³ Intervention de Régine Dhoquois, « Regards croisés », in André Gueslin et Dominique Kalifa, *Les Exclus...*, *op. cit.*, p. 462.

¹³⁵⁴ Dominique Kalifa, « Conclusion », *Ibidem*, p. 474.

¹³⁵⁵ *Ibidem*.

¹³⁵⁶ Nous n’utilisons cependant pas le terme de « marginaux » car si l’on suit la classification proposée par André Gueslin, ceux-ci formeraient une partie des « exclus » seulement. Parmi ceux-ci, on compterait alors les « vulnérables », groupe situé à un premier degré d’exclusion et formé par les classes laborieuses et les femmes, entre autres. Puis viendraient précisément les « marginaux », qui comprendraient les délinquants et les mendiants. Ensuite, les « déclassés et disqualifiés » rassemblent les malades, les handicapés, les vieillards ou encore les chômeurs. Enfin, au dernier degré d’exclusion, on trouverait les « exclus absolus », c’est-à-dire les prisonniers et les plus pauvres des villes en rupture de lien social. Les guitaristes peuvent se situer dans plusieurs catégories. Voir André Gueslin, *Ibidem*, p. 461.

musicales. Ceux qui s'opposent à l'instrument rejettent en réalité d'abord l'artiste, dont le statut social s'avère problématique.

La hiérarchie sociale étant souvent fondée sur des motifs économiques, les guitaristes, dont nous avons montré la pratique dans le cadre de l'errance, de la vie de bohème et de la mendicité sont généralement dénigrés en raison de leur pauvreté. Apparaît alors paradoxalement une corrélation entre le caractère (trop) populaire de la guitare jouée dans ces contextes et son manque de popularité, donc son impopularité¹³⁵⁷.

En outre, cette exclusion sociale, en partie fondée sur des considérations économiques, comporte aussi une forte connotation morale, les guitaristes étant associés à la mendicité, au vol et au crime, dans cet ordre, celui d'une gravité croissante. C'est pourquoi dans cette partie, nous analysons le lien qui est établi, dans les sources de l'époque, entre les guitaristes et ces trois actes, qui sont plus ou moins directement engendrés par la pauvreté.

L'association entre ces figures d'artistes, leur statut social précaire et des actes délictueux nous a conduit à rassembler ces guitaristes sous le nom de « misérables » dans ce dixième chapitre. Nous avons repris ce terme dans le sens complexe que lui donne Victor Hugo au sein de son œuvre éponyme, c'est-à-dire qu'il renvoie en définitive à ceux qui évoluent à la fois dans le malheur et dans le crime, indissociablement :

Au dernier terme de cette évolution, le mot « misérable » ne désignera même plus, comme aux époques précédentes, l'une ou l'autre de ces catégories sociales, aussi distinctes qu'au jugement dernier, ou dans les définitions qu'en donne Littré : d'une part les criminels et d'autre part les malheureux. Il s'appliquera de plus en plus fréquemment et de plus en plus totalement à ceux qui sont à la fois, ou plus ou moins, malheureux et criminels, à ceux qui se trouvent à la frontière incertaine et constamment remaniée de la misère et du crime. Il ne désignera plus deux conditions différentes, mais le passage de l'une et de l'autre, cette détérioration sociale que nous décrivons : une situation intermédiaire et mouvante, et non pas un état. Évolution interne d'un mot qui, sous une forme inchangée, traduit une évolution des

¹³⁵⁷ Dans son étude du journal *El Caso*, qui concerne une période postérieure, Marie Franco montre que ce périodique de la période franquiste distingue plusieurs niveaux de pauvreté. Il est utile de les rappeler car ils nous seront utiles dans notre étude : selon leur situation, les guitaristes souffrent d'une plus ou moins forte exclusion en fonction de leur niveau économique et social. Ainsi, la pauvreté correspond au manque mais peut signifier honorabilité et moralité ; l'indigence renvoie à l'insatisfaction intermittente de besoins essentiels ; tandis que la misère est l'indigence constante ; enfin, le paupérisme renvoie à la misère qui touche une partie élargie de la population. Nous verrons que les guitaristes sont essentiellement concernés par les trois premières catégories, ce qui engendre leur identification possible aux trois figures suivantes : premièrement le pauvre ; puis le mendiant, jugé plus négativement en raison de sa saleté, de sa dégradation physique, de son apparence sordide ; et enfin le vagabond qui est aussi une figure négative et peut faire craindre une pauvreté vicieuse, menaçante. Nous verrons que même si ces termes ne sont pas exactement employés dans les sources, ils renvoient à des jugements concrets portés sur les guitaristes pendant notre période. Marie Franco, *Le Sang et la vertu. Fait divers et franquisme : dix années de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, p. 125-126.

faits et de l'opinion concernant les faits, aussi nettement qu'une ample description du phénomène¹³⁵⁸.

Pour Louis Chevalier, l'évolution de la notion au fil de la rédaction du roman hugolien conduit à un glissement causal : le malheur engendre le crime et, finalement, les « misérables » sont plus malheureux que criminels. Nous ne nous penchons pas ici sur l'évolution de cette notion mais sur le fait qu'elle porte en elle ces deux réalités : l'acte incriminable et le dénuement. Elle permet de suggérer d'emblée leurs rapports complexes¹³⁵⁹. Comme les « misérables » décrits par Hugo, une partie des guitaristes sont jugés à la fois pitoyables et coupables, comme nous allons le voir dans un certain nombre de documents.

1. Mendiants aveugles

L'étude des contextes de jeu des guitaristes a permis de mettre en lumière dans la première partie de ce travail l'utilisation très fréquente de la guitare par les mendiants aveugles. Cette pratique est, en outre, répandue dans l'imaginaire, étant médiatisée à travers les publicités parues dans la presse, au sujet des classes de guitare des instituts pour jeunes aveugles. Certaines publicités de la presse quotidienne madrilène visent à les inciter à s'inscrire dans ces établissements, en particulier au Centro Instructivo y Protector de Ciegos, par exemple en 1904 et en 1905¹³⁶⁰. Certes, de telles structures semblent encourager leur professionnalisation mais nous allons montrer que les processus de reconnaissance sociale sont plus complexes. En effet, dès leur plus jeune âge, les aveugles sont à la fois « vulnérables » et « disqualifiés, déclassés » en raison de leur infirmité, ce qui correspond à un premier stade d'exclusion, si l'on reprend la classification proposée par André Gueslin, dans le cadre de la réflexion collective sur les exclus en Europe, entre 1830 et 1930¹³⁶¹.

¹³⁵⁸ Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin [Plon], 2007 [1958], p. 94.

¹³⁵⁹ *Ibidem*, p. 85, 94-97 et 113-114.

¹³⁶⁰ Nous n'étudions pas en détail ces publicités, pour nous centrer sur la réception des aveugles guitaristes. On pourra néanmoins en retrouver dans les numéros suivants : [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 septembre 1904, p. 3. [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 septembre 1905, p. 3.

¹³⁶¹ André Gueslin, « Regards croisés », in André Gueslin et Dominique Kalifa, *Les Exclus...*, op. cit., p. 461.

Cette situation d'exclusion est perceptible au premier abord à travers l'éducation spéciale qui est donnée aux non-voyants dans des centres spécifiques, quand ils en bénéficient. Les aveugles ne pouvant suivre tous les cours dans les écoles primaires destinées aux enfants bien-portants, des enseignements spécifiques leur sont proposés. Ils sont donc d'emblée mis à l'écart, sans que ce soit un choix de leur part : ils subissent donc une situation d'exclusion. Et même si l'on peut considérer que les établissements qui les accueillent ont en partie pour objectif d'être des « correctifs des processus d'exclusion », pour reprendre l'expression de Madeleine Rebérioux¹³⁶², dans la mesure où leur finalité ultime serait d'insérer ces infirmes dans le monde du travail et le reste de la société, on ne peut nier qu'ils contribuent, dans le même temps, à « stigmatiser ce type de population »¹³⁶³.

Concrètement, les réactions publiées dans la presse suite aux interventions publiques données par les élèves qui apprennent à jouer de la musique sont la plupart du temps positives, parfois même élogieuses. Mais en réalité, la place des aveugles dans la société est plus ambiguë que ne le donnent à penser les réactions peut-être « trop » enthousiastes publiées dans la presse. Ainsi, lorsque les élèves du Colegio oficial de Sordo-Mudos y de Ciegos présentent des « exercices publics » à la fin de l'année scolaire, leur intervention est applaudie par une assistance jugée « très nombreuse », comme cela est précisé dans un article du 24 juin 1887 de *La Correspondencia de España*¹³⁶⁴. Les réactions sont également positives : « Les participants sortirent très satisfaits de cette célébration »¹³⁶⁵. On retrouve ici les compliments habituels exprimés dans la presse à la suite de tels événements, comme nous avons pu en commenter dans la troisième partie. En outre, preuve de l'intérêt apporté à cette initiative, l'article expose en détail les noms des professeurs, des interprètes et les titres des œuvres jouées. En l'occurrence, le professeur de guitare, Antonio Cano (1811-1897), est l'auteur d'une « Polonaise » (« *Polonesa* ») qu'interprète à cette occasion sa jeune élève Encarnación Canora et qu'il accompagne lui-même¹³⁶⁶. Ces éléments révèlent un intérêt pour ces garçons et filles de six à huit ans, du moins de la part du journaliste anonyme et du public sans doute essentiellement composé de parents d'élèves – quoique le texte ne le précise pas. Les raisons de cet intérêt ne sont pas précisés mais il est possible d'une part, que le journaliste réponde simplement à une demande de la rédaction de couvrir cet événement ; d'autre part, et cette hypothèse n'est pas incompatible avec la précédente, que le Colegio oficial de Sordo-Mudos y

¹³⁶² « Regards croisés », intervention de Madeleine Rebérioux, *Ibidem*, p. 468.

¹³⁶³ « Regards croisés », intervention de Robert Castel, *Ibidem*, p. 467.

¹³⁶⁴ « La concurrencia de espectadores era muy numerosa. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 juin 1887, p. 2.

¹³⁶⁵ « Los concurrentes salieron muy satisfechos de esta solemnidad. », *Ibidem*.

¹³⁶⁶ *Ibidem*.

Ciegos soit vu comme une institution généreuse dont il faut encourager le bon fonctionnement, car elle prend soin d'élèves en difficulté.

D'autres articles plus tardifs révèlent une appréciation similaire, comme lors des fêtes de fin d'année de 1896 et de 1897, dans l'établissement qui a alors pris le nom de Colegio Nacional de Mudos y Ciegos¹³⁶⁷. Là encore, la satisfaction du public venu assister à l'événement est répercutée par un journaliste qui exprime son enthousiasme en même temps que celui des autres auditeurs :

[Le public] resta quatre heures à écouter et à applaudir l'exécution si soignée de morceaux choisis : [...] les élèves [...] révélèrent une éducation musicale de premier ordre. [...] Nous félicitons le personnel enseignant de l'école, Mademoiselle Placer et maître Canora, pour le succès de leurs efforts et pour l'utilité de leurs enseignements¹³⁶⁸.

Les adjectifs mélioratifs et les superlatifs employés rappellent le style cadré et normé déjà observé dans la partie précédente. La réussite de l'institution, ou du moins l'image qu'on en donne, est non seulement visible à travers l'appréciation du public et des journalistes lors de ces auditions mais elle est aussi manifeste lors des remises de prix qui récompensent certains élèves. La mention de guitaristes lauréats atteste particulièrement le succès de cet enseignement. En 1896, c'est par exemple la jeune Encarnación Canora qui reçoit le premier prix de guitare réservé à la gent féminine¹³⁶⁹ : il s'agit de l'élève qui avait joué lors de l'audition évoquée dans l'article du 24 juin 1887¹³⁷⁰. Ses études réalisées au cours de ces neuf années sont donc couronnées de succès. Ces exemples permettent de voir que certains jeunes aveugles qui bénéficient d'un tel enseignement sont encouragés par la société dans laquelle ils vivent à développer leurs talents, en particulier par l'acquisition de connaissances musicales. Par conséquent, il pourrait sembler logique que le rayonnement de la guitare en tant que discipline passe par l'enseignement des aveugles, garçons et filles, puisque l'enseignement est mixte – quoique différencié pour certaines matières. Cependant, ce succès demeure souvent interne à l'institution, même s'il est évoqué dans la presse. Par exemple, cette jeune fille primée ne semble pas avoir ensuite poursuivi de brillante carrière. Du moins n'est-elle pas passée à la postérité pour cela.

De même, bien qu'elles soient jugées brillantes et de grande qualité, ces interventions publiques ne sont pas appelées « concerts » ni même « auditions » – terme que nous nous sommes cependant

¹³⁶⁷ [Anonyme], « Mudos y ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 juin 1896, p. 1.

¹³⁶⁸ « Permaneció durante cuatro horas escuchando y aplaudiendo la ejecución esmeradísima de piezas selectas: [...] Los alumnos [...] revelaron una educación musical de primer orden. [...] Nuestra felicitación al profesorado de la escuela, á la señorita Placer y al maestro Canora, por el éxito de sus desvelos y por la utilidad de sus enseñanzas. », *Ibidem*.

¹³⁶⁹ [Anonyme], « Solemnidad escolar », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 juin 1896, p. 1.

¹³⁷⁰ [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

permis d'utiliser par défaut. Comme si elles n'étaient pas jugées dignes d'autres appellations, elles se voient attribuer généralement le nom d'« exercices publics », comme on peut le constater à plusieurs reprises, par exemple dans les articles cités de 1887 et 1897¹³⁷¹. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'il s'agisse de spectacles d'élèves, ce qui confirme que les qualités musicales des aveugles sont appréciées par leurs proches quand ils sont enfants. Le rapport aux aveugles adultes n'est pas toujours aussi bienveillant, comme nous allons le voir.

En effet, l'accueil positif réservé à ces « exercices » par le public et par les journalistes qui écrivent ces lignes n'est pas sans indiquer, en creux, que c'est une classe précise, mise à part, marginalisée, qui se sert de la guitare. À ce titre, le délabrement des bâtiments qui accueillent les jeunes aveugles et dans lesquels sont données les représentations publiques est significatif, même si ce n'est pas le seul argument allant dans ce sens¹³⁷². Selon la description de l'article du 24 juin 1887, ces édifices sont dans un état déplorable : « Bien que l'école officielle des Sourds-Muets et des Aveugles soit en travaux parce qu'elle tombe en ruine, un remarquable exercice public musical de fin d'année, vocal et instrumental, a été organisé »¹³⁷³. Ceci pose d'autant plus de problèmes que l'établissement accueille un nombre croissant d'élèves, puisqu'il passe de quarante-neuf élèves en 1863 à quatre-vingts élèves deux décennies plus tard ; ils seront cent en 1923¹³⁷⁴.

En outre, le succès et les éloges exprimés ne laissent pas moins transpar tre un sentiment de supériorité lié à la compassion qu'expriment les auteurs de ces articles et les responsables de l'institution envers des individus jugés non seulement différents mais inférieurs. Cette hiérarchie est perceptible par exemple dans la phrase qui conclut l'article « Mudos y ciegos », daté du 13 juin 1896. Elle évoque les aveugles et les sourds-muets comme de « pauvres êtres » ou de « malheureux êtres » (« *seres desgraciados* »)¹³⁷⁵. L'adjectif *desgraciado* se trouve déjà dans l'article 108 de la loi Moyano, qui formule l'obligation pour le gouvernement espagnol d'éduquer les aveugles et les sourds-muets, au sein d'établissements spéciaux ou lorsque ce n'est pas possible, dans des écoles primaires publiques¹³⁷⁶. Cette périphrase montre que les aveugles suscitent la pitié en raison de leur

¹³⁷¹ [Anonyme], « Sordo-mudos y ciegos », in *La Correspondencia de Espa a*, Madrid, 13 juin 1897, p. 1.

¹³⁷² Pour mémoire, les bâtiments utilisés pour les écoles publiques de l'enseignement général souffrent aussi souvent de vétusté à cette époque.

¹³⁷³ « A pesar de encontrarse en obras por su estado ruinoso el colegio oficial de Sordo-Mudos y de Ciegos, se ha celebrado un notable ejercicio p blico m sico de fin de curso, vocal e instrumental. », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 24 juin 1887, p. 2.

¹³⁷⁴ Esther Burgos Bordonau, « Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España », *Revista complutense...*, *op. cit.*, p. 189. L'établissement finit cependant par d m nager dans des locaux plus vastes (de la calle Barbieri   la calle del Barco) comme cela est r p cut  dans la presse en décembre 1897 : [Anonyme], « Para los ciegos », in *La Correspondencia de Espa a*, Madrid, 19 décembre 1897, p. 1.

¹³⁷⁵ [Anonyme], « Mudos y ciegos », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

¹³⁷⁶ Esther Burgos Bordonau, « Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Espa a », *Revista complutense...*, *op. cit.*, p. 187.

infirmité. La hiérarchie perceptible dans cette expression entre une société saine et les malades instaure *de facto* une mise à l'écart de ces derniers, même si l'objectif est précisément de tenter de les insérer dans la société. Certes, dans l'Ancien Régime et dans la société moderne et contemporaine jusqu'au XIX^e siècle, l'aveugle était perçu comme la figure du Christ. Il représentait par excellence le pauvre à secourir. Il avait une fonction sociale et religieuse¹³⁷⁷. Néanmoins, il demeure exclu dans le sens où il présente des caractéristiques peu enviables. Il éveille la compassion mais pas l'amitié, qui est une relation fondée sur une situation d'égalité. L'éducation dans un centre spécial renforce donc leur différence, dès leur enfance et tout au long de leur scolarité : après un maximum de dix ans d'études et au plus tard à l'âge de vingt ans, ce qui constitue de longues études pour l'époque, les jeunes aveugles quittent l'établissement, selon le règlement, qui est strictement suivi¹³⁷⁸.

Or, ce qui attend la plupart des aveugles adultes est une vie proprement misérable, comme le souligne Rafaela Placer, enseignante au Colegio Nacional de Mudos y Ciegos, dans une série d'articles publiés dans *La Correspondencia de España*, au cours de l'année 1897¹³⁷⁹. Dans ces textes, elle veut inciter les autorités publiques – à échelle nationale, provinciale ou municipale – à créer davantage d'instituts pour accueillir les non-voyants, de manière à leur permettre d'exploiter leurs capacités. Elle veut leur éviter une issue à laquelle elle pense qu'ils sont irrémédiablement voués à cette époque : la mendicité. Rafaela Placer utilise une tonalité élégiaque pour persuader les lecteurs du bien-fondé de sa pensée et les inviter à changer de regard. Tout, dans son discours, atteste une séparation radicale entre les aveugles et le reste de la société, comme s'il n'y avait pas de différences selon le milieu d'origine :

Depuis notre enfance nous sommes familiarisés avec la vue de ces êtres malheureux, dignes de compassion. On les voit dans les bourgs et les villes, dans les vallées et les montagnes, avec un violon, une guitare, une flûte de Pan ou un tambour de basque, accompagnés d'une fillette ou d'un garnement. [...] Ils avancent lentement pour ne pas tomber [...]. Lorsqu'ils sont enfants, on les laisse de côté¹³⁸⁰.

¹³⁷⁷ Laureano M. Rubio Pérez, *Pobreza, marginación y asistencia en la Península Ibérica (siglos XVI-XIX)*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, 2009, p. 9-10.

¹³⁷⁸ Esther Burgos Bordonau, « Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España », *Revista complutense...*, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁷⁹ Il n'a pas été possible de trouver beaucoup de détails biographiques sur ce professeur, qui pourrait être Rafaela Placer de Monje, évoquée dans Brenda Jo Brueggemann, Susan Burch (éds.), *Women and Deafness. Double Vision*, Washington, D.C., Gallaudet University Press, 2006, 313 p.. Elle serait alors sans doute l'auteur de l'ouvrage : Rafaela R. Placer, *Apuntes sobre pedagogía especial de ciegos*, Madrid, Imp. Sordomudos, 1929, 287 p.

¹³⁸⁰ « Desde la infancia estamos familiarizados con la vista de esos seres desgraciados, dignos de compasión. Se les ve por villas y ciudades, por valles y montañas, con un violín, una guitarra, una zampoña ó una pandera, acompañados de una muchacha ó de un rapazuelo. [...] Avanzan lentamente para no caer [...]. De pequeños, se les deja de lado. ».

Dans ce texte, on peut noter d'emblée une opposition entre les différents pronoms personnels : la première personne du pluriel et la formule impersonnelle incluent le locuteur et les lecteurs, tandis que les non-voyants sont évoqués à la troisième personne du pluriel. Ils sont les délocuteurs, ceux dont on parle, parce qu'ils ne parlent pas eux-mêmes en leur nom, ce qui indique d'emblée leur étrangeté et leur extériorité à l'acte de parole et plus encore à l'écriture ou à la lecture. Le point de départ est une exclusion des aveugles du reste de la société, dès l'enfance. Pour les évoquer, Rafaela Placer emploie de nouveau l'expression si connotée « *seres desgraciados* ». Dans cet exemple, le fait qu'ils soient musiciens apparaît comme une caractéristique supplémentaire. L'instrument de musique fonctionne comme un repère qui les différencie, les distingue et donc les éloigne des autres, comme le laisse entendre la conclusion de l'article, qui donne à penser que Rafaela Placer prend leur défense et dénonce cette situation.

S'ajoute à cette exclusion initiale la cruauté, voulue ou non, d'un ensemble d'individus qui les prennent pour objets de moquerie. Mais certains aveugles se servent précisément de leur infirmité pour attirer la compassion, comme le montre encore Rafaela Placer :

D'autres ont un sort plus funeste, sont plus malheureux encore ; ils profitent de leur malheur pour exciter la compassion et la charité publique, on leur apprend à réciter quelque vulgaire lamentation, à écorcher les oreilles du passant avec le bruit de quelque instrument délabré et on leur fait répéter le verbiage propre à la société dans laquelle ils vivent [...]. On les trompe, on se moque d'eux¹³⁸¹.

Dans cet article, est mis en valeur le cercle vicieux duquel certains aveugles se trouvent prisonniers : ils mettent en avant leur infirmité et cherchent donc à en tirer profit. Plus ils se montrent incapables de faire comme les autres et de bien agir, plus ils sont susceptibles d'éveiller la charité. Ils utilisent alors la « musique » pour se faire remarquer mais en réalité, plus elle est discordante et anti-musicale, plus elle permet de les identifier. Rafaela Placer rappelle que le jeu dissonant d'un instrument de musique peut leur servir de stratégie pour attirer l'attention. Selon ce raisonnement, l'infirmité ne sera prise en compte par le passant que si elle le choque et l'embarrasse. Sa générosité dépendra de sa gêne auditive. La conséquence est l'accroissement du fossé entre infirmes et bien-portants. On le voit d'ailleurs à travers l'allusion aux railleries dont les

Rafaela Placer, « ¡Pobrecitos ciegos! El ciego callejero », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 31 août 1897, p. 1.

¹³⁸¹ « Otros hay de suerte más aciaga, más infelices todavía ; se aprovechan de su desgracia para excitar la compasión y la caridad pública, les enseñan á recitar cualquier lamento vulgar, á estropear los oídos del transeúnte con el ruido de algún desvencijado instrumento y les hacen repetir una fraseología propia de la sociedad en que viven [...]. Los engañan, se burlan de ellos. », *Ibidem*.

premiers font l'objet. De plus, ces aveugles sont marginalisés en tant que mendiants qui veulent « exciter la charité publique » (« *excitar [...] la caridad pública* »), selon les mots de ce texte.

En résulte du discrédit envers l'instrument de musique, ici qualifié de détraqué, de délabré (« *desvencijado instrumento* »). Il s'agit bien souvent de la guitare. Les quolibets dont les aveugles sont affublés portent ainsi également sur l'accessoire visible et audible qui permet de les identifier. Comme nous avons pu le voir au chapitre 1, lorsque nous avons analysé l'importance de la pratique des mendiants aveugles, la guitare apparaît comme l'instrument propre à cette catégorie sociale, à la fois dans l'iconographie des siècles passés et dans la presse contemporaine de cette période. Les travaux de Julio Caro Baroja mettent par exemple en lumière cette association, ainsi que nous l'avons souligné. L'objet de ce dixième chapitre est plus précisément de montrer l'exclusion de ce groupe social et le rejet de l'instrument qui en résulte corrélativement.

Rafaela Placer présente dans un deuxième temps l'utilité des instituts qui éduquent les aveugles¹³⁸². Selon elle, ces établissements leur permettent d'acquérir un niveau musical appréciable par le reste de la société, y compris à la guitare¹³⁸³. Ses propos visent à mobiliser les pouvoirs publics :

Les aveugles [...] devraient recevoir ou compléter leur apprentissage dans les asiles publics pour pouvoir gagner leur vie sans demander l'aumône, qui constitue l'occupation habituelle et favorite de la plupart de ces malheureux.

Mais on se heurte à la difficulté qu'il n'existe qu'un Colegio Nacional et de très rares asiles municipaux [...]¹³⁸⁴.

Pour Rafaela Placer, il importe de créer davantage d'établissements car le manque d'asiles publics pour les non-voyants dans les dernières années du XIX^e siècle les conduit inéluctablement à la mendicité. En qualité d'enseignante pour jeunes aveugles, elle témoigne de la grande capacité de progression de ses élèves, notamment dans l'apprentissage de la guitare, mais également du faible nombre d'entre eux qui bénéficient d'une telle éducation. C'est pourquoi nombreux sont ceux qui continuent à mendier en « grattant » seulement la guitare sans véritables connaissances. Ils se maintiennent donc en dehors d'une société qui repose sur les échanges économiques liés au monde

¹³⁸² *Ibidem.*

¹³⁸³ Rafaela Placer, « ¡Pobrecitos ciegos! El ciego instruido », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 septembre 1897, p. 1.

¹³⁸⁴ « Los ciegos [...] debieran recibir ó completar la enseñanza en los asilos públicos para poder ganarse la vida sin el pordioseo, que constituye la ocupación habitual y favorita de la mayoría de esos desgraciados. // Pero se tropieza con la dificultad de que solo existe un Colegio Nacional y muy contados asilos municipales [...]. », Rafaela Placer, « ¡Pobrecitos ciegos! El ciego callejero », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p.1

du travail. En marge dès leur enfance, ils restent exclus étant adultes. Leur mauvaise réputation se perpétue alors, outre le fait qu'ils vivent eux-mêmes dans la misère.

Dans cette série d'articles du même auteur transparaissent les réactions négatives et parfois ambiguës que suscite l'aveugle indigent à la fin du XIX^e siècle : de la pitié et de la condescendance humiliante face à son infirmité, de la désapprobation vis-à-vis de son attitude oisive et quémandeuse, et de l'indifférence de la part des pouvoirs publics, qui se manifeste par des carences institutionnelles. En somme, ce qui domine, c'est le rejet de ces individus que, de surcroît, on remarque aisément, puisqu'ils cherchent à attirer l'attention des passants par leurs suppliques et leur instrument disharmonieux.

L'existence d'articles comme ceux de Rafaela Placer atteste assurément une volonté de changement. Celle-ci s'exprime en l'occurrence à travers le combat d'une femme qui fait entendre sa voix dans l'espace public, pour cette œuvre philanthropique. Elle met avant le fait que les aveugles sont capables de progresser, de jouer de mieux en mieux de la guitare, grâce à l'éducation qu'on peut leur donner. Elle utilise cet argument pour émouvoir, éveiller la compassion puis convaincre de la nécessité du changement dans la mentalité de la société espagnole¹³⁸⁵. Néanmoins, malgré ses apparitions répétées dans la presse, le problème de la réception des guitaristes aveugles persiste dans les deux premières décennies du XX^e siècle comme en témoignent maints articles postérieurs.

Parmi les plus significatifs, il importe de mentionner celui du journaliste Rafael Mesa y de la Peña, en 1902¹³⁸⁶ : sous la forme d'un bref récit, il évoque la coutume des aveugles de faire irruption dans les immeubles des familles pauvres pour raconter des histoires effrayantes. Pour cela, il évoque le cas de l'un d'entre eux qui décrit un crime. Rapidement, tous les habitants du lieu se réunissent autour de lui pour l'écouter et, lorsqu'il a terminé, les auditeurs lui demandent l'un après l'autre de réciter une prière à l'intention d'un membre de leur famille :

L'aveugle guérissait par ses récitations ridicules... [...] C'est ce que croyaient dans leur ignorance les pauvres habitants de cet immeuble étroit, nid d'une misère accrue par l'inculture dérivée de la superstition, qui présente les aveugles en haillons avec une guitare et un chien ou guide, illuminés par l'auréole divine [...]¹³⁸⁷.

¹³⁸⁵ Rafaela Placer, « ¡Pobrecitos ciegos! El ciego instruido », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

¹³⁸⁶ Il dirige à Madrid *El Teatro* en 1890 et *La Voz Conservadora* en 1891. Peu après, il intègre la rédaction de *La Correspondencia Militar* jusqu'en mai 1903. Il appartient à l'Association de la Presse (Asociación de la Prensa) à partir de 1895. En 1903, il fonde *El Defensor de los Pueblos*. Manuel Ossorio y Bernard, « Mesa y de la Peña (Rafael) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 328.

¹³⁸⁷ « El ciego curaba con sus recitados ridículos... [...] Eso creían en su ignorancia los pobres habitantes de aquella casa de vecindad, nido de miseria aumentada por la incultura que se deriva de la superstición que presenta á los ciegos

Dans cet extrait, la description de l'édifice et de ses occupants révèle la misère dans laquelle ils vivent, sans hygiène ni lumière naturelle. Ce récit laisse transparaître le regard critique que l'auteur porte à la fois sur l'aveugle en haillons et sur les pauvres gens qui le sollicitent car leurs suppliques sont, à ses yeux, le signe de leur crédulité. Dans le texte de Rafael Mesa y de la Peña, la description du lieu et des personnages contient une abondance de détails, de manière à donner plus de vraisemblance à ses propos. En outre, à la fin du récit, l'auteur évoque « ce spectacle inconcevable [...] en plein XX^e siècle » (« *aquel espectáculo inconcebible [...] en pleno siglo XX* »)¹³⁸⁸. De cette manière, il ancre pleinement son récit, publié en 1902, dans l'époque contemporaine. Il montre à quel point ce mendiant aveugle représente une image archaïque et en cela insupportable. Cette image s'oppose à l'idée de civilisation moderne. Ce texte qui se présente comme un récit littéraire, avec son début *in medias res*, est possiblement fictif mais donne à penser, par son actualité, qu'il révèle un point de vue vivace en ce début du XX^e siècle : celui qui consiste à critiquer et à rejeter ensemble les guitaristes aveugles et les habitants impécunieux qui s'entassaient dans les *casas de vecindad*. Tous apparaissent comme des misérables, malades, superstitieux et risibles dans leur déchéance. En rassemblant ces individus dans une même critique, on comprend que la guitare est perçue par cet auteur, à l'aube du XX^e siècle, comme l'instrument joué par et pour les miséreux, ceux qui n'avancent pas au rythme de la société, en raison de l'humilité de leur niveau social, économique, culturel et même spirituel, comme on peut le penser à la lecture de la dernière expression, « *iluminados por la aureola divina* », qui est teintée d'ironie.

Cette image de la guitare comme instrument propre aux mendiants aveugles et, de ce fait, exclus, persiste encore plus tard, comme le montre une polémique engagée dans le journal *La Correspondencia de España*, en 1913, à travers le « Courrier des lecteurs ». Le débat porte à nouveau sur l'amélioration de l'instruction des aveugles. Le premier intervenant, qui signe « L. G. E. » sans jamais dévoiler son identité, préconise, dans une lettre ouverte, d'enseigner la musique aux aveugles à l'aide d'instruments peu onéreux tels que la guitare. Pour lui, seuls les enfants des familles les plus aisées peuvent apprendre à jouer d'autres instruments de musique comme le piano¹³⁸⁹. En réponse, Juan J. de Diez Vicario, qui se présente comme le représentant du Patronage national des sourd-Muets, aveugles et anormaux (« Patronato Nacional de Sordomudos, Ciegos y Anormales »), s'y oppose formellement. Pour lui, la guitare fait perdre aux aveugles leur dignité :

andrajosos con guitarra y perro ó lazarillo, iluminados por la aureola divina [...]. », R. Mesa de la Peña, « Oraciones y guitarras », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 novembre 1902, p. 5.

¹³⁸⁸ *Ibidem*.

¹³⁸⁹ Cet article a déjà été étudié et cité en première partie notre travail, dans la perspective de l'analyse des pratiques. L. G. E., « Buzón público. Una iniciativa », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 7.

elle renvoie à la longue tradition des aveugles qui portaient avec eux une guitare sans savoir en jouer. Il s'oppose donc à ce que l'instrument à cordes soit enseigné dans les écoles municipales de Madrid. Il déclare tolérer que la guitare fasse l'objet d'un enseignement au Centro Instructivo y Protector de Ciegos, mais seulement comme discipline optionnelle, pour les aveugles qui s'en montreraient vraiment désireux. Son objectif est d'éviter que ces centres ne deviennent des « usines à fabriquer des pauvres quémandeurs » (« fábricas de pobres de pedir limosna »)¹³⁹⁰. Il reprend cette expression de l'ancien président du Centro Instructivo y Protector de Ciegos, Nicolás Tragó, qui partageait son opinion. La querelle se poursuit dans plusieurs lettres publiques, que s'adressent mutuellement L. G. E., Juan J. de Diez Vicario, et Eugenio Canora y Molero, alors président du Centro Instructivo y Protector de Ciegos. Elle porte précisément sur cette question : la guitare est-elle le seul moyen pour les aveugles d'avoir une activité ou renforce-t-elle leur exclusion ?

L. G. E. croit en la première alternative et demande un enseignement de la guitare populaire essentiellement, avec des professeurs non rémunérés, pour éviter tout enjeu lucratif et toute difficulté financière¹³⁹¹. Au contraire, Juan J. de Diez Vicario s'efforce de montrer que la guitare est le signe évident, historique, d'une « indignité » des aveugles. Il faut la proscrire, car ce sont des « êtres humains » qui doivent sortir par eux-mêmes de la misère¹³⁹². Eugenio Canora y Molero démontre quant à lui que tous les aveugles n'ont pas et n'auront jamais les capacités intellectuelles et physiques de développer de manière suffisamment poussée d'autres talents que la musique. Il est complexe de leur inculquer des notions de mécanographie ou de vannerie, par exemple. Par conséquent, il convient de développer davantage l'enseignement de la guitare, en rémunérant les professeurs, qui ne sont plus payés par manque de moyens à la date à laquelle il rédige ce texte. Le président du Centro Instructivo y Protector de Ciegos sollicite pour cela les autorités publiques¹³⁹³.

L'intensité du débat, qui occupe tout le mois d'août 1913, avec une dernière lettre le 1^{er} septembre de la même année, révèle l'importance de cette question aux yeux d'acteurs essentiels pour l'instruction des aveugles à cette époque¹³⁹⁴. Cette polémique met en lumière que dans la deuxième décennie du XX^e siècle, la guitare contribue à stigmatiser les aveugles en Espagne. Quelques années plus tard, en 1918, les difficultés financières du Centro Instructivo y Protector de Ciegos persistent. Elles sont de nouveau mentionnées dans la presse, en particulier dans le journal

¹³⁹⁰ Juan J. de Diez Vicario, « En favor de los ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 9 août 1913, p. 6.

¹³⁹¹ L. G. E., « En favor de los ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 août 1913, p. 5.

¹³⁹² Juan J. de Diez Vicario, « En favor de los ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 août 1913, p. 2.

¹³⁹³ Eugenio Canora y Molero, « En favor de los ciegos: las cosas en su punto », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 août 1913, p. 6-7.

¹³⁹⁴ Juan J. de Diez Vicario, « En favor de los ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 1 septembre 1913, p. 5.

El Sol, qui précise que même si les cours de musique et de guitare sont maintenus, l'action du Centre est limitée en raison de son manque de moyens¹³⁹⁵.

Ces sources révèlent que la réception de la guitare par les aveugles est ambiguë : dans la mesure où cet instrument correspond à une issue privilégiée, nombre d'entre eux en jouent. Cependant très rares sont ceux qui, comme Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), parviennent à exceller dans ce domaine au point de mener une carrière professionnelle internationale. De fait, dans tous ces articles, il n'est jamais question des aveugles provenant de classes aisées, preuve que la guitare et les aveugles font l'objet du même type de préjugé : ils ne se trouveraient que dans les classes les plus populaires. Autrement dit, on ne pourrait pas être riche et non-voyant. De fait, on peut supposer que les aveugles de la bourgeoisie ou de l'aristocratie ne sont pas conduits à mendier : s'ils jouent de la guitare, c'est simplement pour leur plaisir et non pas nécessairement en public, et encore moins dans la rue, puisque leur famille subvient à leurs besoins. Ils ne sont donc pas à l'origine de débats sociaux, puisqu'ils ne posent pas de problème. Antonio Jiménez Manjón apparaît alors comme un cas exceptionnel, dans la mesure où il gagne certes sa vie grâce à la guitare mais il est finalement d'autant plus admiré en raison de sa cécité, puisqu'il est concertiste international. Il fait ainsi l'objet de nombreux éloges dans la presse madrilène comme dans la presse étrangère¹³⁹⁶.

De fait, la guitare demeure très difficile à jouer sans l'usage de la vue, en particulier dans les répertoires qui exigent des changements de position sur le manche¹³⁹⁷. Ses atouts essentiels demeurent donc sa transportabilité et son faible coût. Aussi, la guitare est perçue comme l'instrument économique mais aussi rudimentaire, puisque la plupart des aveugles ne peuvent pas développer de jeu virtuose sur l'instrument. Cette image provient en outre d'une tradition ancienne qui perdure, que nous avons analysée au chapitre 1. Signe de leur infirmité, écho de leur misère physique, elle devient alors également la marque indélébile de leur pauvreté économique et, par conséquent, de leur exclusion sociale.

¹³⁹⁵ [Anonyme], « Centro Instructivo y Protector de Ciegos », in *El Sol*, Madrid, 4 septembre 1918, p. 2.

¹³⁹⁶ Pour la presse madrilène, on peut consulter les articles : [Anonyme], « Concierto de Antonio Jiménez Manjón en el Salón Romeo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 décembre 1888, p. 2. [Anonyme], « Conciertos Manjón », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 mars 1913, p. 1. [Anonyme], « Concierto Manjón », *El Liberal*, *op. cit.*. [Anonyme], « Conciertos Manjón », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*. [Anonyme], « Concierto Manjón », *La Época*, *op. cit.*. De plus, Manuel del Palacio lit un poème intitulé « A mi amigo el insigne guitarrista A. J. Manjón », à l'Ateneo de Madrid en 1888. Pour la presse internationale, nous renvoyons à : Dr. Tappert, *Das Kleine Journal*, Berlin, 17 avril 1891 ; E. Frexas, *La Nación*, Buenos Aires, 10 avril 1893 ; Gerardo Chaves, « Al eminente guitarrista Sr. A. J. Manjón », Lima, 1894 ; Sancho Saldaña, « Manjón », *El Porvenir*, Santiago de Chile, 11 décembre 1898 et *Le Guide musical*, Paris, 5 décembre 1912. Tous ces articles sont cités dans un document qui se trouve à la Biblioteca del Real Palacio : [Anonyme], « Antonio J. Manjón », s.e., s.d.

¹³⁹⁷ Ce qui est le cas pour la guitare classique et dans une moindre mesure pour la guitare flamenca.

Il en découle un rejet de l'instrument, y compris par une partie de ceux qui défendent les non-voyants, comme nous l'avons vu dans le cas de Juan J. de Diez Vicario. Finalement, les aveugles bénéficient surtout de la bienveillance de leurs proches, lorsqu'ils sont enfants. Le public se montre alors prêt à les encourager. Mais une fois adultes, en revanche, ils sont beaucoup moins tolérés et, sauf exception, ils tombent dans la catégorie des « déclassés », des « disqualifiés », voire des « exclus absolus » lorsqu'ils sombrent dans la mendicité¹³⁹⁸. C'est pourquoi le fait même de leur transmettre ces connaissances musicales est remis en cause, même si l'enseignement de la guitare n'est jamais totalement abandonné au Centro Instructivo y Protector de Ciegos.

La guitare se développe donc dans des milieux en marge de la société, parce qu'elle est pratiquée par les plus vulnérables, qui se trouvent dans une situation précaire. De plus, elle est fréquemment utilisée dans des contextes où sévit la violence, allant jusqu'au crime. Nous allons voir que les guitaristes peuvent aussi bien se situer dans le camp des coupables que dans celui des victimes. De plus, la guitare n'est pas toujours la cause de ces actes délictueux. Cependant, sa simple mention dans ces circonstances renforce l'image négative qui lui est déjà associée comme nous venons de le voir, contribuant à son rejet et à celui des guitaristes.

La plupart des sources sur lesquelles nous nous appuyons ne mentionnent pas d'opposition explicite à la guitare. Néanmoins l'abondance des documents qui la présentent comme élément constitutif de ce monde violent nous conduit à discerner une corrélation entre la pratique de la guitare dans ces milieux dangereux et son rejet par les groupes les dominants de la société.

2. Vol de guitare, vol à la guitare

Les analyses qui vont suivre portent sur de nombreux faits divers qui évoquent la guitare dans le cadre d'un vol. Ceci peut étonner, dans la mesure où la guitare n'est pas censée être un objet de valeur et semble pour cela peu susceptible d'être volée. Ce cas se produit en effet rarement. Toutefois, « le fait divers apparaît comme le seul espace de visibilité des classes les plus défavorisées », ainsi que l'exprime Marie Franco¹³⁹⁹. Or nous avons déjà commencé à montrer

¹³⁹⁸ Nous reprenons ici la terminologie et les définitions d'André Gueslin, *Les Exclus...*, *op. cit.*, p. 461.

¹³⁹⁹ Marie Franco, *Le Sang et la vertu...*, *op. cit.*, p. 1.

l'importance de la guitare pour les nécessiteux. Il est donc logique que dans les brefs articles qui évoquent ces classes sociales, l'instrument de musique populaire soit fréquemment mentionné.

En outre, comme le démontre Roland Barthes dans son étude sur la structure de ce genre littéraire, « il n'y a pas de fait divers sans *étonnement* »¹⁴⁰⁰. Par essence, « le fait divers est riche de déviations causales »¹⁴⁰¹. Aussi l'évocation de la guitare dans des faits divers en rapport avec des vols peut-elle avoir tout simplement pour fonction de surprendre en déjouant les causalités attendues. La guitare est présente alors qu'on ne l'y attend pas ; elle intervient dans des situations improbables. Il ne faut pas oublier que les journaux ont besoin d'un certain sensationnalisme pour attirer et conserver leurs lecteurs¹⁴⁰². Les journalistes se plaisent parfois à présenter l'information sous forme de coups de théâtre, pour des raisons simplement commerciales. Ainsi, la guitare est autant évoquée comme partie prenante d'un événement qui s'est produit, que comme motif original, surprenant, susceptible de participer du comique ou du ridicule d'une situation. Nous allons montrer à travers différents cas de figure en quoi la guitare est un motif particulièrement prolifique pour ce genre littéraire. Ceci nous permettra de montrer les conséquences négatives de son évocation dans des affaires de vols sur son image, et corrélativement, sur sa réception.

Enfin, il importe de préciser que dans ces textes, la guitare n'est pas seulement évoquée en tant qu'instrument de musique, mais que le vocable *guitarra* est parfois utilisé dans un sens argotique, sans référence à la musique, ainsi que nous allons le voir¹⁴⁰³. Les guitaristes eux-mêmes sont finalement peu impliqués dans les situations décrites. Leur instrument suffit à faire l'objet d'un fait divers. Ces données suggèrent dès l'abord que la dimension proprement musicale et artistique est rarement en jeu. En revanche, la guitare est associée à un milieu interlope, ce qui porte préjudice à son image et conduit à son rejet.

Malgré le peu de valeur financière de la plupart des guitares, plusieurs articles de faits divers mentionnent le vol de cet instrument, comme le 12 octobre 1884 dans *La Correspondencia de España* :

Cet après-midi, on a découvert le vol de plusieurs objets dans les coulisses du Circo de Price. Les salles ont été ouvertes avec violence et on a enlevé une guitare de valeur, des vêtements

¹⁴⁰⁰ Roland Barthes, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 191.

¹⁴⁰¹ *Ibidem*.

¹⁴⁰² Jorge Uría le précise dans le cadre de son analyse de la presse sous la Restauration. Jorge Uría, *La España liberal...*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁴⁰³ El Donado Habrador, « El oficio del robo », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 4.

et des effets. Comme les portes du cirque n'avaient pas été fracturées, deux hommes et une femme qui le gardaient ont été arrêtés¹⁴⁰⁴.

Même si, dans ce cas précis, il est précisé qu'il s'agit d'un instrument « de valeur » (« *de mérito* »), sans doute en raison de sa fabrication dans des matériaux plus coûteux que de coutume, la guitare n'est généralement pas un objet très précieux. Elle est d'ailleurs volée, au Circo de Price de Madrid, avec d'autres vêtements et accessoires.

L'intérêt de ce fait divers ne repose donc pas sur la valeur financière du larcin mais sur la part de mystère que revêtent les circonstances de l'acte : le cambriolage a eu lieu sans effraction, sans laisser de trace. Ce vol est à la fois mystérieux et incongru. On retrouve la structure décrite par Roland Barthes : « petites causes, grands effets »¹⁴⁰⁵. Les malfaiteurs ont réussi un coup d'éclat en ne brisant pas par les portes – ce qui conduit à soupçonner les gardiens. En revanche, l'objet de leur attention est présumé inintéressant : les « effets » dérobés ne sont même pas décrits dans le détail. La guitare, bien qu'elle soit déclarée « de valeur », participe de cette originalité, du burlesque de la situation. Comme butin inattendu, elle contribue à renforcer le mystère.

De même, le 29 juillet 1897, un article mentionne le vol d'une guitare dans une église, avec des objets énumérés dans un ordre surprenant : deux cuillers, une patène en argent, un calice en métal, deux clefs, deux cierges, une bougie, une peseta, une flûte, *etc.*¹⁴⁰⁶ L'intérêt se trouve ici dans l'éclectisme de la récolte. Cette liste semble absurde, comme si le vol avait été réalisé sans discernement. Dans cet assemblage hétéroclite, sont mentionnés aussi bien des objets à caractère sacré comme le calice ou la patène, qui donnent au cambriolage une dimension blasphématoire, que des objets insignifiants, sans valeur pécuniaire ni religieuse. La présence de la guitare parmi ces objets vient renforcer l'incohérence de l'acte et le burlesque de la situation.

En outre, cette énumération prouve que la guitare n'est pas recherchée pour elle-même par le ou les cambrioleurs, qui s'emparent de tout objet à leur portée. Si ce fait divers est publié, c'est parce qu'il sort de l'ordinaire. Le caractère hétéroclite et sacrilège de ce vol le rend à la fois absurde et extraordinaire. La guitare n'est donc pas volée pour sa valeur financière ou musicale. Ces aspects ne sont évoqués dans aucun des deux entrefilets cités. La guitare est simplement associée à des actes de cambriolage, aussi étrange que cela puisse paraître au premier abord. Dans ces articles de presse, il n'est pas question de guitariste. Le propriétaire de l'instrument n'est d'ailleurs pas en

¹⁴⁰⁴ « Esta tarde se ha descubierto el robo de varios objetos en algunos cuartos de los artistas del circo de Price. Los cuartos han sido abiertos con violencia y de ellos se ha quitado una guitarra de mérito y ropas y efectos. Como en las puertas del circo no habia [sic] fractura, han sido detenidos dos hombres y una mujer que lo custodiaban. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 octobre 1884, p. 2.

¹⁴⁰⁵ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁴⁰⁶ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 juillet 1897, p. 1.

cause. Il ne s'agit pas de l'inculper, puisqu'il est victime de ces exactions – même s'il n'est aucunement mentionné.

D'autres articles, en revanche, accusent directement les guitaristes de vol, comme en 1904 :

À la demande d'un cocher de fiacre appelé Valentín Gonzalez Fernandez [sic], un joueur de guitare a été arrêté hier rue Pelayo. Il lui avait loué le véhicule, mais après s'être promené dans Madrid durant deux heures et demie, il avait refusé de payer le service, en alléguant qu'il n'avait pas d'argent¹⁴⁰⁷.

Le guitariste est présenté comme un voleur, puisqu'il refuse de payer la location du véhicule. La raison qu'il invoque est économique : il apparaît comme un pauvre, à la fois parce qu'il n'a pas d'argent et parce qu'il porte l'instrument typique de l'indigent. Ce texte établit donc un lien pour un même personnage entre le jeu à la guitare, la situation de pauvreté et l'acte délictueux. Même si le lien de cause à effet n'est pas explicité, tous les éléments sont réunis pour qu'il soit (r)établi mentalement par les lecteurs.

Par ailleurs, la condamnation de cet acte par l'opinion publique se traduit ici par une dépréciation du coupable qui n'est pas jugé digne d'être considéré comme un artiste, n'étant pas présenté comme un « guitariste » mais comme un simple « joueur de guitare » (« *tañedor de guitarra* »). Il n'est ni nommé, à la différence du chauffeur, ni mentionné en fonction de son talent artistique. Il est seulement décrit, par périphrase, comme un individu sachant se servir d'un instrument de musique populaire¹⁴⁰⁸. Pourtant, c'est bien la guitare qui est citée, et non un autre instrument populaire, signe qu'elle évoque quelque chose de particulier dans l'esprit du rédacteur et des lecteurs. Le niveau musical du guitariste n'est pas évoqué et n'intéresse pas l'auteur anonyme : le voleur subit le préjugé selon lequel il fait partie des innombrables pauvres qui portent une guitare sans savoir en jouer. On pourrait contester à cela que la fraude ne dépend pas de son talent musical et que pour cela-même, il n'est pas précisé. Néanmoins, le silence sur ce point et le titre dépréciateur donné au fraudeur contribuent à renforcer le préjugé populaire.

¹⁴⁰⁷ « A petición de un cochero de punto llamado Valentín Gonzalez Fernandez [sic], fué detenido anoche en la calle de Pelayo un tañedor de guitarra, el cual le alquiló el coche, y después de pasear por Madrid durante dos horas y media, se negó á pagar el servicio, alegando que no tenia [sic] dinero. », [Anonyme], « Por “fresco” », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 juillet 1904, p. 3.

¹⁴⁰⁸ « Tañer » s'applique à des instruments à cordes ou à percussion, en particulier des cloches. Voir *Diccionario de la Real Academia Española*.

Cette association entre guitare, population pauvre et larcin perdure au long des premières décennies du XX^e siècle¹⁴⁰⁹. Démuni, le guitariste est identifié à un détrousseur. Sa situation économique de pauvre, voire d'indigent, le conduit au vol et incite surtout les lecteurs de la presse à associer mentalement sa figure à un homme malhonnête, comme l'atteste aussi le double sens du terme *guitarrón*, ainsi que nous l'avons vu au premier chapitre¹⁴¹⁰.

Nous avons aussi montré que le vocable *guitarra* renvoyait, dans le langage argotique des escrocs, à un appareil censé fabriquer de la fausse monnaie. La *guitarra* est en effet le nom d'une escroquerie, encore commise au début du XX^e siècle, comme le révèlent de nombreux articles qui dénoncent ce procédé. L'un d'entre eux, publié dans *La Correspondencia de España* le 5 septembre 1907 sous le titre « El timo de la guitarra », donne une explication du stratagème mis en place : il consiste à vendre une machine en faisant croire qu'elle peut imprimer de faux billets semblables aux vrais. Le charlatan fait tourner la manivelle de l'appareil et de vrais billets apparaissent. L'acheteur, qui n'est pas moins malhonnête, croit alors que l'engin dont il prétend faire l'acquisition est capable de produire de la monnaie, alors qu'il ne s'agit que d'une simple boîte. L'acquéreur est donc lui-même floué, car pour obtenir ce dispositif, il se défait d'une considérable somme d'argent. La boîte n'a rien à voir avec l'art musical : elle a simplement la forme d'une guitare, d'où son nom¹⁴¹¹. L'expression « *timo de la guitarra* » fait l'objet d'une explication dans cet article du 5 septembre 1907, ce qui signifie que cet artifice n'est pas connu de tous les lecteurs. Inversement, par le biais de la presse qui évoque ce procédé, les lecteurs sont informés de cette technique et, dans le même temps, sont implicitement invités à identifier la guitare à la fraude et au milieu des truands¹⁴¹².

Il est vrai que si cette ruse continue de fonctionner jusqu'en 1922, comme le confirme la publication de faits divers portant sur ce sujet jusqu'à cette date¹⁴¹³, cela implique que ce procédé reste suffisamment marginal pour que ceux qui souhaitent devenir des faux-monnayeurs continuent de se laisser duper, alors même que ce procédé est ancien. S'il avait été plus répandu, il ne pourrait plus abuser personne. Néanmoins, le grand nombre d'articles qui évoquent cette feinte prouve aussi

¹⁴⁰⁹ On la retrouve à la fois dans les faits divers, reflets d'une réalité misérable, et dans la littérature populaire, ainsi qu'on l'a vu dans un certain nombre de romans-feuilletons et de nouvelles, comme *Azofaifa*, conte publié en 1920. Voir Cristóbal de Castro, « Cuentos al chiquitín "Azofaifa" », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹⁰ L'analyse terminologique avait déjà permis de mettre en évidence qu'un sens familier de *guitarrón*, répertorié par la Real Academia Española à la fin du XIX^e siècle, était celui d'un homme vil, méprisable, malin, rusé et sans vergogne.

¹⁴¹¹ Ces précisions sont notamment données dans l'article suivant : [Anonyme], « El timo de la guitarra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 septembre 1907, p. 3.

¹⁴¹² Dans d'autres articles antérieurs, on retrouve cette définition du mécanisme appelé « guitarra ». Ceci atteste à la fois que le terme est argotique, et qu'il est régulièrement rappelé aux lecteurs de la presse qu'une association est possible entre la guitare et le milieu de l'escroquerie. Voir par exemple [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 janvier 1884, p. 1.

¹⁴¹³ [Anonyme], « Un atentado », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 janvier 1922, p. 7.

qu'elle est répandue au cours de toute la période que nous étudions. Ils sont si nombreux que tous ne pourront pas être étudiés ici¹⁴¹⁴. Certains de ces textes révèlent que cette modalité de tromperie est bien connue, du moins par les autorités, qui préviennent les lecteurs de *La Correspondencia de España*, dont font peut-être partie de potentiels escrocs et faux-monnayeurs, de prendre garde aux représailles. Ainsi, en 1891 et en 1892, à l'occasion de la Saint Isidore, fête patronale de Madrid, les autorités provinciales mettent en garde les autorités locales contre les différentes escroqueries possibles. Parmi les malversations envisagées, le procédé de la « guitare » est mentionné, signe qu'il fait partie des fraudes attendues et bien connues des autorités¹⁴¹⁵. Ce deuxième sens du vocable *guitarra* n'est donc pas seulement utilisé dans l'argot des fraudeurs, mais il est aussi employé par d'autres catégories de la population, ce qui viendrait confirmer l'idée que dans l'imaginaire, le terme *guitarra* puisse être associé à la figure du faussaire.

De fait, l'escroquerie est parfois qualifiée de « célèbre », comme le 10 novembre 1884 :

Lundi prochain, devant la troisième section de la chambre pénale du tribunal de Madrid, la cause poursuivie contre Elias Lahera, un des inspecteurs de police qui découvrit la célèbre « escroquerie de la guitare », sera jugée lors d'un procès oral. En effet, à cette occasion, il semble qu'il reçut de l'argent, raison pour laquelle il est aujourd'hui accusé d'être l'auteur de cette escroquerie¹⁴¹⁶.

Dans cet exemple, les guillemets servent à mettre en relief une expression dont la signification est supposée limpide pour les lecteurs, puisqu'elle est qualifiée de « célèbre ». Et en effet, rares sont les articles qui proposent une définition de l'escroquerie, comme celui de 1907 que nous avons cité, ce qui laisse penser que la formule est communément admise. Le 2 juillet 1896, Ramiro Mestre Martinez introduit même un de ses articles, qu'il veut novateur, en écartant d'emblée les lieux communs qui sont à ses yeux trop souvent rebattus et par conséquent lassants :

¹⁴¹⁴ Parmi ceux qui ne feront pas l'objet d'analyses spécifiques, il s'en trouve au XIX^e siècle comme au XX^e siècle, preuve de la persistance de cette pratique. Voir par exemple : [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 novembre 1884, p. 3. [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 juin 1886, p. 3. [Anonyme], « El timo de la guitarra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 avril 1904, p. 3.

¹⁴¹⁵ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 mai 1891, p. 2. [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 mai 1892, p. 3.

¹⁴¹⁶ « El lunes [sic] próximo se verá en juicio oral ante la seccion [sic] tercera de la sala de lo criminal de la audiencia de Madrid, la causa seguida contra Elias Lahera, uno de los inspectores de policía que descubrió el célebre “timo de la guitarra”, y con ocasion [sic] del cual parece percibió una cantidad, por la que ahora se le acusa como autor de la estafa. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 novembre 1884, p. 2.

L'escroquerie par le procédé de la guitare appartient désormais au passé [...] comme le jeu de « qui regarde le plus voit le moins » ; tous ces procédés et bien d'autres, si répétés par la presse quotidienne, n'excitent plus aucune curiosité parce qu'ils sont *bateau*¹⁴¹⁷.

Cette courte citation révèle que ce sujet est devenu un *topos* journalistique, qui a perdu de son intérêt, ce qui vient corroborer notre analyse selon laquelle l'association mentale entre les malversations financières et la guitare – comme technique et comme terme argotique – imprègne l'imaginaire de l'époque.

Dans d'autres textes, le terme « guitare » permet de créer un jeu de mots, grâce à sa polysémie, comme dans cet article, paru le 29 janvier 1896 :

À onze heures hier matin deux *inconnus* soutirèrent à un individu appelé Francisco López Herrero la somme de 2225 pesetas en billets de la Banque d'Espagne.
Il semble que le procédé qu'ils ont utilisé ait été celui de la *guitare*.
Le *concert* a eu lieu dans la rue Felipe IV¹⁴¹⁸.

Dans cet entrefilet, le lien entre le stratagème des faussaires et l'instrument de musique est explicite, puisque l'article utilise le terme *guitarra* dans les deux sens, de manière à filer la métaphore : si l'instrument apparaît comme musical, l'acte est présenté comme un « concert ». Grâce au jeu polysémique, une connivence est créée avec le lecteur. Cette complicité révèle combien l'association mentale – certes indirecte et apparemment anodine – entre la guitare et la fraude est avérée.

Nous avons montré ici l'abondance des évocations de la guitare dans son sens argotique en nous limitant à celles qui apparaissent au sein du quotidien *La Correspondencia de España* et qui font allusion au contexte madrilène, mais les exemples sont bien plus nombreux encore¹⁴¹⁹. Ceci vient appuyer l'idée que le terme *guitarra* ne fait pas uniquement référence à un instrument de musique inoffensif pour un Espagnol de cette époque, mais il fait aussi penser, au moins du point de vue

¹⁴¹⁷ « Ya pertenece á la historia, el timo por el procedimiento de la guitarra, [...] ó el juego del que más mira menos ve ; todos estos procedimientos y muchos más, tan repetidos por la prensa periódica, ya no excitan curiosidad alguna porque resultan *cursis*. », Ramiro Mestre Martínez, « Sociedad del oleo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 juillet 1896, p. 1. Le terme « *cursi* » est difficile à traduire. Nous aurions pu choisir « ridicule » ou « éculé » mais étant donné le ton de l'article, nous avons préféré une formule plus relâchée, d'autant que le terme *cursi* est en italique dans le texte original.

¹⁴¹⁸ « A las once de ayer mañana dos *desconocidos* sustrajeron á un sujeto llamado Francisco López Herrero la cantidad 2.225 pesetas en billetes del Banco de España.// Parece que el procedimiento de que se han valido ha sido el de la *guitarra*.// El *concierto* se efectuó en la calle de Felipe IV. », « Timo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 janvier 1896, p. 2.

¹⁴¹⁹ Au cours de la période qui nous occupe, des escroqueries similaires sont évoquées, y compris dans d'autres régions de la péninsule, comme la Catalogne ou Valence, et d'autres journaux en signalent également. Voir par exemple : [Anonyme], « Cataluña. La falsificación de moneda », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 juillet 1911, p. 3. [Anonyme], « Estafadores detenidos », in *El Sol*, Madrid, 19 septembre 1918, p. 4.

linguistique, à des pratiques non artistiques et poursuivies en justice. Cette analyse est vérifiée dans le cas du vol qui, comme on l'a vu, implique surtout des critères linguistiques tenant à la polysémie du mot « guitare » en espagnol.

Cependant, dans un domaine bien plus grave, celui du crime, la guitare est fréquemment évoquée alors que l'instrument de musique proprement dit est bien en jeu. La question recouvre alors des enjeux sociaux plus profonds.

3. Notes de sang

La mort, sous toutes ses formes, est la mesure d'une misère qui dépasse, à certaines époques, les capacités individuelles de résistance physique et au tréfonds de laquelle la description économique n'atteint pas. Elle est aussi la mesure de violences dont les descriptions idéologiques et politiques ne laissent pas assez voir qu'elles règlent en termes de vie et de mort¹⁴²⁰.

Lorsqu'on étudie les évocations de la guitare dans la presse, on est frappé par la récurrence de cet objet dans les articles rapportant des crimes de sang, entre 1883 et 1922. Fait étonnant, ces textes n'accordent aucune importance à la dimension musicale, malgré la mention de l'instrument. Dès lors, pourquoi préciser qu'une guitare est présente sur la scène du crime ? Et, puisque nous nous penchons sur la réception, pourquoi des journalistes s'intéressent-ils à cet objet dont la fonction première est musicale, alors qu'ils ne font jamais allusion à son caractère artistique ? De même, en quoi l'allusion à cet objet intéresse-t-il les lecteurs et que signifie-t-il aux yeux des contemporains, lorsqu'il est mentionné dans un contexte de meurtre ?

Pour répondre à ces questions, nous avons généré un tableau [Voir Annexe 5], qui met en lumière les caractéristiques d'articles dont le sujet principal est une agression létale ou du moins potentiellement mortelle, parce qu'elle implique l'utilisation d'armes blanches ou d'armes à feu. Les violences évoquées dans ces articles sont parfois commises avec un revolver ou un fusil dont le criminel s'empare sur le lieu même du crime, ou qu'il fait la démarche d'aller chercher à un autre endroit, comme nous le verrons dans certains exemples. Cependant, la plupart du temps elles sont occasionnées par une arme blanche – poignard, couteau, coutelas – que l'homme porte sur lui avant d'agir. Cette remarque appelle deux réflexions : d'une part, cette population exclusivement

¹⁴²⁰ Louis Chevalier, *Classes laborieuses...*, op. cit., p. XVI.

masculine est très souvent armée, en partie parce que l'arme blanche est un outil de travail autant que de défense dans certaines professions rurales. D'autre part, le port d'armes blanches révèle que ces individus ont pour habitude de se faire justice eux-mêmes pour défendre leur honneur bafoué ou celui de leurs proches.

Ce tableau répertorie une sélection de textes significatifs parus entre 1883 et 1922 dans *La Correspondencia de España*. Notre analyse porte en priorité sur les violences constatées dans les régions madrilène et andalouse, mais le quotidien madrilène se fait aussi l'écho d'altercations avec guitare qui se sont produites dans d'autres régions d'Espagne, signe que la présence de l'instrument dans ces contextes violents est généralisée dans la Péninsule. En outre, ce quotidien madrilène n'est pas le seul à évoquer ce type d'agressions : on en trouve dans *El Sol*, par exemple¹⁴²¹. Il nous a toutefois paru plus cohérent de réaliser une analyse sur toute la période au sein d'un unique journal pour faire apparaître plus clairement les constantes et les spécificités de ces articles, dans la mesure où dans *La Correspondencia de España*, ils sont déjà nombreux.

Ces articles partagent certains points communs qu'il était par conséquent inutile de mentionner dans les cases du tableau, mais qui ont servi de toile de fond à notre sélection : outre leur thème principal – une agression, mortelle le plus souvent – et la mention systématique de la guitare, tous font état d'un acte de violence commis par un individu isolé ou, exceptionnellement, par deux ou trois protagonistes. En revanche, il ne s'agit jamais d'un acte collectif qui révélerait l'existence d'une « classe » sociale, économique ou politique inclinée à la rébellion. Cette violence reste dans le domaine du privé.

De plus, comme le montre l'usage des armes utilisées, ces actes sont tous réalisés sans préméditation. Il s'agit donc d'homicides ou du moins de tentatives d'homicides, ce qui va dans le sens d'une étude plus large publiée en 1906 par Constancio Bernaldo de Quirós (1873-1959) sur les crimes de sang en Espagne. Dans *Criminología de los delitos de sangre en España*, le chercheur madrilène s'appuie sur des statistiques pour démontrer la supériorité quantitative des homicides, c'est-à-dire des crimes de sang impulsifs, sur les assassinats, qui sont au contraire prémédités. Le criminologue pense que cette différence numérique est révélatrice de l'idiosyncrasie du peuple espagnol, passionnel par essence, et peu civilisé, dont la criminalité impulsive est le fruit d'une

¹⁴²¹ « Trois sujets dénommés Faustino Gil, Antonio Sancho et Gerardo San Juan étaient en train de prendre leur encas du matin dans une taverne du quartier Hernán Cortés [Saragosse]. Ils commencèrent à se quereller au sujet de la propriété d'une guitare et passèrent des paroles aux actes : Gerardo San Juan a été gravement blessé à l'arme blanche [...]. » Texte original : « Esta mañana estaban almorzando en una taberna del barrio de Hernán Cortés tres sujetos llamados Faustino Gil, Antonio Sancho y Gerardo San Juan. Comenzaron a discutir acerca de la propiedad de una guitarra, y de las palabras pasaron a los hechos. Gerardo San Juan resultó herido gravemente de arma blanca [...] », [Anonyme], « Herido en riña », in *El Sol*, Madrid, 27 juin 1918, p. 4.

violence occasionnelle¹⁴²². Dans la mesure où ces points communs sont des constantes, ils ne sont pas rappelés dans le tableau. De même, certaines données qui brillent par leur absence dans les articles étudiés ne sont pas répertoriées dans les colonnes : par exemple, les catégories aisées de la population ne sont jamais mentionnées comme étant impliquées dans ces violences mortelles.

Les colonnes regroupent en revanche des critères que l'on retrouve de façon non systématique, de manière à pouvoir en évaluer la récurrence. Une croix sur fond vert signifie que le paramètre existe et un point d'interrogation sur fond jaune veut dire qu'il peut être déduit du contexte de l'article, même s'il n'est pas explicitement mentionné. Si par exemple, il est rapporté dans un fait divers qu'un homme devient violent en sortant d'un débit de boisson pendant une foire dans la province de Séville, on peut en déduire que l'agresseur était très certainement en état d'ébriété ou, du moins, que l'article le suggère¹⁴²³. Inversement, dans le tableau, le chiffre « 0 » dans une case rouge révèle que l'élément fait explicitement défaut, voire que l'auteur de l'article insiste sur son absence, tandis que les cases blanches avec les initiales « NSP » signalent un manque de données. Enfin, les douze colonnes sont reliées thématiquement par groupes et par couleurs, de manière à mettre en valeur respectivement l'absence de dimension musicale, le mobile criminel, le rôle du guitariste, les circonstances festives et l'implication des milieux populaires dans ces agressions.

3.1. Mobile inattendu

La première observation qui s'impose est l'absence quasi systématique de référence à la pratique musicale dans la description de ces actes : ne sont mentionnés ni le répertoire, ni la technique de jeu, ni le talent de l'instrumentiste, ni l'appréciation du public. La guitare n'est tout simplement pas évoquée en tant qu'instrument de musique comme on peut le voir dans l'agression subie par Aurelio Arias, un client du Café del Gallo, situé dans la rue de la Paz à Madrid, en 1910 :

Le joueur de guitare Antonio Molina avait pensé qu'il prendrait un café sur le compte d'Aurelio ; mais comme celui-ci s'y refusa, le guitariste, paf !, lui lança une bouteille sur la tête.

¹⁴²² Nous n'avons pas pu consulter directement cette étude mais elle est citée et analysée par Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1997, p. 155.

¹⁴²³ Cet exemple fera l'objet d'un commentaire plus détaillé. Il s'agit de : [Anonyme], « De Sevilla. Juicio por jurados », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 mars 1906, p. 3.

C'est qu'il est économe, le bonhomme, il n'a même pas utilisé sa guitare pour cela !
Le sujet agressé présentait une blessure contuse à la tête dont le pronostic était réservé¹⁴²⁴.

Dans cet exemple, un des seuls où l'arme utilisée est une simple bouteille, la guitare n'est d'abord citée que pour identifier l'auteur de la violence, caractérisé par son activité de « joueur de guitare »¹⁴²⁵. Le journaliste fait mention de l'instrument de musique une seconde fois au moment d'évoquer l'arme employée – la bouteille – et souligne ainsi avec humour le sens pratique de l'instrumentiste qui ne règle pas sa consommation et se garde, en outre, d'endommager son propre bien. Quoique mentionnée deux fois, la guitare n'est donc pas évoquée pour sa fonction musicale qui ne revêt ici aucune importance.

Parfois, l'aspect artistique est effleuré, mais jamais aucun développement ne s'ensuit sur le répertoire interprété ou la technique utilisée ; au contraire, la musique ne semble pas avoir de rôle dans l'escalade de la violence. Et pourtant, la présence de l'instrument est généralement relevée avec insistance, signe que son intérêt est réel pour les journalistes de l'époque lors de la description d'un contexte de violence. On retrouve cet aspect par exemple dans la description des crimes commis en 1884 par un certain Melchor de la Fuente dans la municipalité de Torrelaguna, au Nord-Est de Madrid :

Voici les crimes qui l'ont conduit à l'échafaud.

La nuit du 2 mai 1884, plusieurs jeunes gens et hommes mariés de Cervera décidèrent de se réunir de nuit pour chanter et jouer de la musique dans la rue ; et Melchor de la Fuente se proposa de les accompagner en jouant de la guitare.

Peu de temps après, Melchor provoqua les jeunes célibataires en leur disant qu'ils n'avaient aucune valeur aux yeux des hommes mariés [...]. Quelques phrases furent échangées entre lui et ses compagnons. Melchor lança sa guitare par terre et blessa Pedro Nogal au cœur avec une alène ; tous les autres se jetèrent sur lui, l'attachèrent et le désarmèrent [...].

Melchor se retira chez lui [...] et revint avec un tromblon, un fusil et un poignard de grandes dimensions. Voyant cela, tous se mirent à courir pour se réfugier dans la maison voisine, appartenant au secrétaire Isidoro Nogal. Melchor tira immédiatement avec son tromblon sur Manuel Sanz [...]¹⁴²⁶.

¹⁴²⁴ « El tocador de guitarra Antonio Molina se había hecho la idea de tomar café por cuenta de Aurelio ; pero como éste se negó á ello, el tocador fué, y ¡ zas !, le estampó una botella en la cabeza. ¡ Si será ahorrativo el hombre, que ni siquiera empleó para ello la guitarra ! El agredido presentaba una herida contusa en la cabeza, de pronóstico reservado. », [Anonyme], « Por roñoso », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 avril 1910, p. 6.

¹⁴²⁵ Il ne s'agit pas à proprement parler d'une tentative d'homicide mais le coup était suffisamment grave, étant donné le pronostic « réservé », pour que cet exemple puisse entrer dans le cadre de cette réflexion.

¹⁴²⁶ « He aquí los crímenes que le han conducido al patíbulo. // La noche del 2 de mayo de 1884, acordaron varios mozos y casados de Cervera, salir de ronda ; y Melchor de la Fuente se brindó a acompañarles tocando una guitarra. // A poco tiempo, Melchor provocó a los mozos diciendo que estos no valían nada para los casados [...]. Se cruzaron algunas frases entre aquel y sus compañeros. Melchor tiró al suelo su guitarra hiriendo a Pedro Nogal en el pecho con una lezna, todos los demás se echaron sobre él, sujetándole y desarmándole. [...] // El Melchor se retiró a su casa [...] volviendo a presentarse armado el Melchor con trabuco, escopeta y puñal de grandes dimensiones. Advertido esto

Après cette entrée en matière, s'ensuit une description détaillée des meurtres commis cette nuit-là par Melchor de la Fuente : Manuel Sanz meurt sur le champ ; puis le juge municipal est poignardé ; ensuite l'assassin retrouve sur son passage celui qu'il avait blessé en premier, Pedro Nogal, et lui enfonce un poignard dans le ventre, *etc.* Il s'agit donc du récit d'une folie criminelle. La série des meurtres est amplement décrite par le correspondant du journal, qui s'attache à montrer que Melchor fusille ou poignarde tous ceux qu'il rencontre sur son chemin cette nuit-là. Il est immédiatement arrêté et emprisonné à Torrelaguna, ainsi que le précise le rédacteur de l'article. Comme on peut le lire dans la citation ci-dessus, la guitare est mentionnée à deux reprises, dans le contexte initial de la *ronda*, cette sortie nocturne en théorie inoffensive, où de jeunes hommes entreprennent de chanter dans les rues. Cependant, le projet « musical » n'est pas plus amplement détaillé : il est même passé sous silence dans la relation des actions suivantes. Le peu de données dont le lecteur dispose lui permet seulement de savoir qu'il s'agit de musique populaire, jouée dans la rue, sans élégance ni raffinement musical. Cela suffit à justifier que la question artistique ne soit pas davantage développée. La guitare est citée une seconde fois, uniquement pour signifier l'amplification de la violence qui commence par des échanges verbaux de plus en plus tendus et se poursuit par le lancer de la guitare. Celui-ci marque le point de départ de la série de crimes mentionnée. L'ambiance pacifique de la *ronda* sert donc seulement à décrire les circonstances dans lesquelles évoluent les festoyeurs¹⁴²⁷. La guitare, signe d'harmonie dans un premier temps, permet ensuite de marquer le passage de la violence verbale à l'offensive physique puisqu'elle est jetée par terre à ce moment-là. Dans le récit de cette nuit sanglante, le lancer de l'instrument constitue un moment de rupture, car il révèle la perte de contrôle du semeur de troubles qui se métamorphose en dangereux criminel.

La question du répertoire musical ou de la qualité esthétique du jeu guitaristique est inexistante dans cet exemple, comme dans tous ceux où la place de la guitare dans l'action meurtrière est spécifiée. Tout au plus, dans un unique cas, les querelleurs prennent prétexte d'une rivalité prétendument musicale pour en venir aux armes, comme cela est rapporté en janvier 1908 :

echaron todos a correr para refugiarse en la casa cercana, del secretario Isidoro Nogal. Melchor disparó instantáneamente su trabuco sobre el Manuel Sanz [...]. », El Corresponsal, « Crímenes de Melchor de la Fuente », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 mars 1887, p. 1.

¹⁴²⁷ L'intention des jeunes gens n'est pas précisée. Quand le journaliste décrit ces tensions, il semble jouer sur l'idée que les classes populaires portent la violence inscrite en eux. Même une soirée censée être pacifique, avec des chants et une guitare, tourne à la tragédie. Apparaît ici une des caractéristiques du fait divers : il trouve sa source principale dans la vie privée et les conflits. Il donne à voir le quotidien dans ses ruptures.

Mariano Eibar, dix-huit ans, originaire de Ciérbana, et Lorenzo Cantero, vingt-trois ans, né à Burgos, se querellèrent pour savoir lequel jouait le mieux de la guitare. Ce dernier reçut deux coups de poignard dans la poitrine et dans le dos. Il est dans un état grave¹⁴²⁸.

Ici, la question du niveau technique de jeu est apparemment le point de départ d'une conversation qui se dégrade. Mais en réalité, les deux jeunes gens s'affrontent plus parce que leur orgueil est blessé que pour l'amour de l'art, comme en témoigne le tour que prend la confrontation. Par cette formulation, l'auteur de l'article insiste sur le jeu guitaristique comme motif de la querelle mais aucun détail technique n'est donné. Cette absence de précision renforce l'idée que la musique n'a rien à voir avec la dispute ou que le motif est insignifiant.

Précisément, dans la grande majorité des textes analysés, les crimes sont commis à partir d'un mobile apparemment dérisoire, comme dans l'article antérieurement évoqué où le guitariste agressait violemment le client qui refusait de régler son café. La mise en relief de cette causalité insignifiante peut s'expliquer en partie par le genre littéraire de la plupart de ces textes, le fait divers, comme on le voit à l'absence de titre, à l'anonymat et à la brièveté de bon nombre de ces articles. Nous avons déjà perçu à propos de l'étude des vols présentés dans des faits divers que la structure de ce genre littéraire reposait sur des « troubles de la causalité », comme l'a montré Roland Barthes. En particulier, parmi les « grands effets » produits par des causes minimes, le crime occupe une place essentielle. Il fait donc partie des thèmes principaux des faits divers :

Le crime passionnel, le chantage, l'agression sadique ont un long passé, ce sont des faits lourds d'émotion, par rapport à quoi la divergence politique, l'excès d'affection ou le simple vol sont des mobiles dérisoires ; il y a en effet dans ce genre de relation causale, le spectacle d'une déception ; paradoxalement, la causalité est d'autant plus notable qu'elle est déçue¹⁴²⁹.

Cette structure volontairement illogique est souvent renforcée par l'insertion « d'un objet prosaïque, humble, familier »¹⁴³⁰. Dans le premier exemple que nous avons cité, cet objet est aussi bien le café, la bouteille ou la guitare. Dans tous ces articles, la récurrence de cet instrument du quotidien nous frappe : il semble qu'il soit mentionné pour renforcer cette rupture de la logique attendue, pour une raison fort peu musicale puisqu'il s'agit de mettre en valeur l'absurde. La

¹⁴²⁸ « Con motivo de quién tocaba mejor la guitarra, riñeron Mariano Eibar, de diez y ocho años, de Ciérbana, y Lorenzo Cantero, de veintitrés, natural de Burgos. // Este recibió dos navajazos en el pecho y en la espalda. // Su estado es grave. », [Anonyme], « Crímenes », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 20 janvier 1908, p. 2. Quoique cette rixe ait lieu dans un village près de Bilbao, il nous a semblé intéressant d'y faire allusion ici, d'autant qu'elle est rapportée dans un journal madrilène diffusé dans toute la Péninsule.

¹⁴²⁹ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, op. cit., passage cité p. 191-192.

¹⁴³⁰ *Ibidem*, p. 193.

guitare, en tant qu'instrument de musique, est ainsi discréditée : en passant sous silence la dimension artistique, les rédacteurs de ces articles laissent entendre que celle-ci est inexistante et que la guitare n'est pas un instrument de musique digne de considération, mais uniquement un objet du quotidien. En niant ses qualités musicales, ils gomment son intérêt esthétique.

Dans un autre article, deux hommes sont en froid parce que l'un des deux a donné à l'autre un faux billet de vingt-cinq pesetas. L'homme abusé soupçonne le premier de l'avoir volontairement trompé. L'apercevant quelque temps après en train de jouer de la guitare chez un barbier, il cherche à se venger mais c'est finalement lui qui reçoit le coup fatal¹⁴³¹. Dans cet exemple, les objets familiers qui viennent renforcer le « circuit de dérision »¹⁴³² sont le faux billet de banque et la guitare. Leur association est surprenante et d'autant plus remarquable dans le récit de l'enchaînement des faits. Surtout, la mention de la guitare semble sans rapport aucun avec l'affaire. Elle ne constitue même pas le mobile du crime. Au mieux, elle a servi à attirer l'attention du passant qui a entendu son adversaire en jouer. Elle a pu lui être indifférente ou, au pire, renforcé son énervement, aiguillonné son désir de vengeance : le fait de constater que le voleur se divertit peut être perçu comme une provocation, dans la mesure où cela donne l'impression qu'il peut commettre un méfait, rester impuni et, de surcroît, prendre le temps de se réjouir. Mais le rôle de la guitare n'est pas précisé, ce qui renforce l'absurdité de la logique présentée. Cela permet de voir aussi que de nouveau la guitare n'est ni perçue ni présentée comme un véritable instrument de musique digne de considération, puisque le répertoire, la technique de jeu, la qualité du guitariste et la réception du public ne sont pas pris en compte. L'ensemble de ces exemples, leur répétition et leur nombre sont la preuve de cette image négative qu'ils construisent et alimentent à la fois.

L'allusion à la guitare est encore plus remarquable et étonnante lorsque l'instrument apparaît comme le mobile du crime, ce qui arrive à plusieurs reprises, comme on le voit dans la troisième colonne du tableau. Elle est parfois le motif initial de la discorde qui conduit au crime : dans des articles de 1894 et 1908, la querelle naît ainsi au sujet de la possession d'une guitare¹⁴³³ ; en 1886,

¹⁴³¹ « En passant par la rue de Torrijos, Victor Unguera vit que José Antonio était en train de jouer de la guitare chez un barbier établi au numéro 13 de cette même rue et, pénétrant dans l'établissement, il commença à adresser à José toutes sortes d'injures puis tenta de se jeter sur lui, un poignard à la main. L'homme agressé recula et put éviter les coups que son adversaire lui donnait, non sans recevoir un coup de couteau à la main gauche et, se sentant blessé il s'empara d'un fusil qui se trouvait dans une salle voisine et tira sur son adversaire qui mourut sur le champ. » Texte original : « Al pasar por la calle de Torrijos Victor Unguera vio que José Antonio se hallaba tocando la guitarra en una barbería establecida en el número 13 de la indicada calle, y penetrando en el referido establecimiento, principio [sic] a dirigir al José toda clase de improperios, intentando luego arrojarle sobre él navaja en mano. El agredido retrocedió, pudiendo evitar los golpes que su contrario le dirigía, no sin recibir una cuchillada en la mano izquierda, y al sentirse herido se apoderó de una escopeta que había en una habitación inmediata, disparándola sobre su contrario, que quedó muerto en el acto. » [Anonyme], « Sucesos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 novembre 1889, p. 3.

¹⁴³² Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, op. cit., p. 193.

¹⁴³³ Frutos, « Tres crímenes », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 8 décembre 1894, p. 2. [Anonyme], « Formidable guitarrazo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 13 avril 1908, p. 3.

en 1890, en 1902 et en 1906, des meurtres font suite à une demande d'emprunter l'instrument¹⁴³⁴. Pourtant, il ne semble pas que les violences commises soient liées à des raisons commerciales. À chaque fois, la cause des agressions demeure une véritable question, si l'on se tient au texte de ces entrefilets, pour la plupart très brefs. Nous tenterons pourtant de formuler des hypothèses pour expliquer ces mentions de la guitare, un peu plus loin dans notre analyse.

Dans un unique cas, on peut percevoir un enjeu commercial, lorsqu'un guitariste se fait tirer dessus par un tavernier en 1904 : ce dernier se montre jaloux que l'artiste se produise dans des tavernes voisines et refuse de jouer dans son établissement¹⁴³⁵. Dans ce cas, le guitariste est un professionnel ou du moins un artiste qui se produit dans plusieurs débits de boisson et gagne sans doute sa vie de cette manière. Conscient que ce divertissement attire les clients, le tavernier veut aussi le recruter. Cependant, l'agression à l'arme à feu peut paraître disproportionnée et même aberrante, d'autant que l'instrumentiste n'est pas présenté comme un artiste célèbre dont la présence est indispensable pour forger la réputation d'un établissement. Il est au contraire uniquement cité comme un « un individu, joueur de guitare » (« *un sujeto, tocador de guitarra* »), périphrase dont nous avons déjà souligné la connotation dépréciative.

Un dernier exemple nous semble important à signaler : en 1903, le sujet de la discorde est de savoir s'il est possible de jouer de la guitare dans une taverne. Pour confirmer que ce mobile lui semble ridicule, le journaliste précise quelques lignes plus bas, au sujet de ce crime et d'un autre du même acabit : « Ce n'était pas non plus un débat d'une importance et d'une transcendance telles qu'il y avait nécessité de le régler par des coups de feu »¹⁴³⁶. Cette phrase souligne la causalité insuffisante. Elle guide la lecture de l'article. Elle est même un exemple paradigmatique de la conscience de cette insuffisance.

Cette multitude d'exemples donne l'impression que les agressions à cause de la guitare sont récurrentes et donc banales. Néanmoins, il convient de rappeler que la fréquence au sein du

¹⁴³⁴ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 août 1886, p. 2. [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 août 1890, p. 3. Licurgo, « Crimen por una guitarra », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 février 1902, p. 2. [Anonyme], « De Sevilla. Juicio por jurados », *La Correspondencia de España...*, op. cit., 27 mars 1906, p. 3.

¹⁴³⁵ « Un individu, joueur de guitare, qui se consacrait à l'exercice de son art dans les tavernes situées à la China et à la Manigua, fut hier l'objet d'une agression de la part de l'un des propriétaires de ces établissements. Ce dernier, jaloux que le guitariste refusât de venir dans sa taverne le malmena, le jetant au sol et, dans cette position, il sortit son revolver et tira sur le joueur de guitare [...] ». Texte original : « Un sujeto, tocador de guitarra, que se dedicaba á ejercer su arte en las tabernas situadas en la China y en la Manigua, fué ayer objeto de una agresión por parte de uno de los dueños de esos establecimientos. Celoso éste porque aquél no quería concurrir á su taberna, le maltrató de obra, arrojándolo al suelo, y ya en esta situación, sacó un revólver y lo disparó contra el tocador de guitarra [...] ». [Anonyme], « Una agresión », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 mars 1904, p. 3.

¹⁴³⁶ « No era tampoco cuestión de grande importancia y transcendencia, que hubiera necesidad de ventilarla á tiros. », [Anonyme], « Causas por homicidio – Cuestiones de taberna », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 mars 1903, p. 2.

périodique n'est pas nécessairement représentative de la réalité : c'est seulement le signe que ce type de meurtres est considéré comme digne d'être relaté aux lecteurs. Pour qu'un homicide soit rapporté dans un journal, il faut qu'il présente un caractère quelque peu exceptionnel, quelle que ce soit cette « exceptionnalité », comme l'a montré Marie Franco :

Tous les crimes n'ont pas droit à la publication : une sélection est opérée, d'abord par les journalistes et plus tard par la mémoire collective, en fonction des circonstances, des victimes ou des criminels, qui doivent répondre à certains critères. Par exemple, tout crime, pour être sélectionné et « retenu » par cette mémoire, doit déjouer un système d'attente. Tuer par jalousie ou par intérêt ne suffit pas : on resterait dans une « normalité » criminelle, il faut un détail secondaire anormal pour que l'affaire devienne un fait divers : les circonstances, les lieux, les motifs ou les acteurs doivent avoir quelque chose d'irrationnel, parce que non attendus. Il faut par exemple que le motif soit futile, l'assassin inattendu, les victimes très nombreuses ou membres de la famille de l'assassin.

En fait, plus la raison d'un crime échappe au sens commun, considéré comme mesure de toutes choses, plus il a de chances de devenir « populaire ». Le « beau crime » doit obliger le lecteur à se poser des questions, car une part de son attrait dépend de son aura de mystère. Mais un autre mécanisme est en jeu : lorsque le journaliste ou le lecteur s'étonnent de certains actes, des crimes ou des suicides, des circonstances ou des moyens utilisés, cet « étonnement » repose en fait sur l'idée implicite qu'il y aurait donc des crimes ou des suicides justifiés, « normaux ». Si le sens commun pousse à souligner une réalité, c'est une preuve, *a contrario*, qu'il estime que certains cas ne sont pas susceptibles de susciter l'attention¹⁴³⁷.

Ainsi, dans tous les cas où la guitare est le motif d'une rixe aux conséquences funestes, l'intérêt narratif du crime serait précisément à chercher dans le contraste entre la banalité d'un objet dont la valeur pécuniaire est réduite et la gravité de l'acte. C'est sans doute en partie parce que la guitare est un objet du quotidien sans valeur que les crimes commis pour elle sont mentionnés dans la presse. Le faible coût financier de cet instrument fait donc paradoxalement l'intérêt de ces faits divers, le crime passionnel étant pour sa part trop convenu pour susciter l'attention des lecteurs.

Néanmoins, il n'est sans doute pas suffisant d'expliquer la récurrence de ces articles faisant intervenir la guitare par le prix modique de l'instrument et sa banalité. En outre, puisque la dimension musicale importe si peu, il existe nécessairement d'autres raisons de mentionner la guitare dans ces articles : en particulier, au-delà de l'objet « guitare », c'est sur le personnage du guitariste que l'attention se porte.

¹⁴³⁷ Marie Franco, *Le Sang et la vertu...*, op. cit., p. 411.

3.2. Des individus dangereux... et en danger

La troisième catégorie du tableau, qui comprend les quatrième et cinquième colonnes, permet de voir que, dans une grande majorité de situations, le guitariste est directement impliqué dans le crime, comme agresseur ou comme victime.

Il est fréquemment le premier à faire preuve d'agressivité, comme dans le cas déjà cité du guitariste frappant un autre consommateur à coups de bouteille en avril 1910. En mars 1884, un article relatait déjà qu'un groupe d'individus s'était réuni dans une taverne à Madrid pour chanter au son de la guitare. Remarqués par des agents des forces de l'ordre qui s'étaient préalablement déguisés en paysans pour procéder à une arrestation, ces hommes réagissent violemment :

Ayant remarqué qu'il y avait dans la taverne plusieurs individus, dont certains étaient charretiers, au nombre de quinze ou vingt, en train de se divertir en jouant de la guitare, [le lieutenant et le sergent] entrèrent dans le but de voir si celui qu'ils cherchaient se trouvait dans le groupe et ils échangèrent quelques mots avec eux.

Ceux qui étaient dans la taverne sortirent dans la rue et la discussion parvint au point où plusieurs charretiers tombèrent sur le lieutenant et le sergent, et le premier reçut six coups de couteau [...].

Hier matin, le malheureux lieutenant fut conduit au cimetière ; il laisse sa jeune épouse et deux enfants dans la plus grande misère¹⁴³⁸.

Le texte ne précise pas si ce sont les instrumentistes qui, dans le groupe de festoyeurs, ont infligé les coups mortels aux agents, car on ignore qui joue de la guitare et qui chante. Mais la guitare fait partie de la description des criminels qui ne sont identifiés que par leur métier de charretier et leur divertissement, qui consiste à chanter en s'accompagnant avec l'instrument à cordes. Il faut donc voir dans ce passe-temps l'un des critères qui, selon les journalistes de l'époque, permet de repérer les délinquants. En effet, l'opposition entre les noceurs et les garants de l'autorité est mise en relief. Les premiers sont réunis dans une taverne – ce qui suggère leur consommation d'alcool – pour se distraire, tandis que les agents en fonction sont agressés pendant leur activité professionnelle. Ils

¹⁴³⁸ « Notando [el teniente y el sargento] que en una bodega había varios individuos, algunos de ellos carretoneros, en número de 15 á 20, entretenidos en tocar la guitarra, entraron con el objeto de ver si en el grupo se encontraba al que buscaban, y cambiaron algunas palabras con ellos. // Los que estaban en la bodega salieron á la calle y la cuestion llegó á tal punto, que varios carretoneros cayeron sobre el teniente y el sargento, sufriendo el primero por la espalda seis puñaladas [...]. // En la mañana de ayer fué conducido al cementerio el desgraciado teniente, que deja en la mayor miseria á su jóven esposa y dos niños. », B. M., « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 mars 1884, p. 2.

présentent en outre des caractères qui les rendent dignes de compassion, comme leur situation morale et familiale, puisqu'il est précisé que le lieutenant était marié et avait des enfants¹⁴³⁹.

Ce contraste entre les guitaristes et les honnêtes citoyens apparaît à plusieurs reprises, ce qui fait penser, dans un premier temps, à une entreprise d'incrimination des guitaristes, comme dans l'article intitulé « Crime frustré », qui évoque une relation conflictuelle, dans la capitale espagnole, entre un pompier et un guitariste¹⁴⁴⁰. L'intégralité de la description donne tort à l'instrumentiste et raison au pompier, selon les critères moraux en vigueur à l'époque. Ce dernier est doté de toutes les qualités possibles : il est identifié par un prénom et un nom, « Ignacio Martín », est marié, a plusieurs enfants, travaille à l'extérieur pendant la journée, avec une activité non seulement honnête et honorable mais aussi utile pour l'ensemble des citoyens. Et lorsque cela s'avère nécessaire, il fait aux enfants des remontrances décrites comme fermes, justes, sans excès : « Lorsqu'il vit sa fille, une enfant de onze ans, se disputer avec le fils du guitariste, il dut les réprimander tous les deux, en les punissant de quelques gifles »¹⁴⁴¹. Le guitariste, en revanche, se voit affublé de tous les vices : sans patronyme, il n'est identifié que par son prénom « Fernando » ; il vit maritalement avec une femme qui n'est pas son épouse ; sans travail reconnu d'utilité publique, il est mentionné simplement comme « *tocador de guitarra* », périphrase dépréciative pour indiquer que la guitare lui sert de moyen de subsistance. En outre, son fils est présenté comme un menteur geignard qui, suite à l'admonestation du pompier, se plaint démesurément : « Le garçon rentra chez lui en pleurant et en disant à sa mère que le pompier lui avait infligé une énorme raclée ; sa mère l'emmena recevoir les premiers secours de l'hospice, où les agents de garde le reconnurent et ne trouvèrent aucune contusion ni aucune lésion »¹⁴⁴². Par la suite, Fernando sollicite Ignacio Martín pour éclaircir l'affaire et il est bien précisé que la discussion se conclut de façon satisfaisante, au moment où le pompier se rend à son travail. Mais dans la journée, le guitariste et sa compagne se querellent et, lorsque le pompier rentre chez lui ce soir là, le guitariste tire deux balles de revolver dans sa direction, bien qu'il manque sa cible – d'où le titre de l'article : « *Crimen frustrado* ». Des textes comme celui-ci révèlent combien les guitaristes sont déconsidérés parce qu'ils vivent en marge des normes professionnelles et morales de la société traditionnelle : dans le cas de Fernando, son travail nocturne justifie qu'il reste chez lui en journée – mais il se querelle avec sa compagne – alors que

¹⁴³⁹ Marie Franco rappelle en outre, pour la période franquiste, que lorsque la victime est un policier, l'affrontement avec les autorités suggère que les délinquants peuvent faire partie des opposants au pouvoir. Marie Franco, *Le Sang et la vertu...*, *op. cit.*, p. 426.

¹⁴⁴⁰ [Anonyme], « Crimen frustrado », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 octobre 1898, p. 2.

¹⁴⁴¹ « Como viera reñir á su hija, niña de once años de edad, con el hijo del tocador, hubo de regañar á ambos, castigándoles con algunos cachetes. », *Ibidem*.

¹⁴⁴² « El chico se dirigió á su casa llorando y diciendo á la madre que el bombero le había dado una enorme paliza, llevándole aquélla á la casa de socorro del Hospicio, donde le reconocieron los facultativos de guardia, no encontrando contusión ni lesión alguna. », *Ibidem*.

les autres travaillent hors de chez eux. En outre, la situation de concubinage constatée ici place les guitaristes en marge de la société bourgeoise et de l'ordre social. Contrairement au pompier ou au lieutenant de l'exemple précédent, qui avait aussi une épouse et des enfants, les guitaristes que l'on retrouve dans les contextes de crimes sont souvent dans une situation familiale illégitime¹⁴⁴³. En cela, ils se rapprochent des classes ouvrières pour lesquelles la vie en ménage hors mariage est une habitude en Espagne avant 1939. Louis Chevalier synthétise ainsi cette situation : « Le concubinage est une des formes de la civilisation populaire »¹⁴⁴⁴. Il semblerait donc qu'il y ait une forme de « normalité » de ce mode de vie, à la fois en Espagne et en France, du moins au XIX^e et au début du XX^e siècle. Le paradoxe tient au fait que ce mode de vie soit à la fois courant et stigmatisé et c'est le milieu ouvrier ou plus largement les milieux populaires qui sont ainsi visés dans la presse nationale. L'historien du Paris de 1830 déduit deux conséquences de ces unions illégitimes : la première est qu'elles maintiennent les individus concernés en marge de la loi ; la seconde, qui découle sans doute en partie de la première, est d'en dresser un certain nombre contre la loi¹⁴⁴⁵. Pour expliciter cette idée, Louis Chevalier évoque à titre d'exemple les nombreux cas de procès en cours d'assises qui ont pour but de juger des crimes passionnels, plus commis au sein de ces « faux ménages » que dans des couples « légitimes »¹⁴⁴⁶.

Deux réflexions s'imposent à la suite de ces remarques sur la fréquence dans la presse de la présentation des guitaristes comme des individus dangereux : d'une part, s'ils se retrouvent dans la situation de criminels, cela vient confirmer qu'ils font partie de franges exclues de la société et, pire encore, qu'ils n'ont plus d'espérance :

Le crime ne saurait nous intéresser en lui-même, mais seulement parce qu'il est, pour quelques-uns, parce qu'il risque d'être pour beaucoup et parce qu'il est considéré pour la plupart comme pouvant être le point final, le dernier acte d'une existence que tout oriente dans ce sens et non dans un autre¹⁴⁴⁷.

¹⁴⁴³ Dans un autre exemple, une femme dont il est précisé qu'elle a plusieurs amants exige de l'un d'eux qu'il aille emprunter une guitare à un ami. L'amant, obéissant, va solliciter son ami et insiste devant le refus de ce dernier. Des coups s'ensuivent entre les deux hommes, de sorte que les habitants du village de Calahonda (près de Grenade) craignent un règlement de compte. Le lendemain, l'un des deux hommes est abattu sur un chemin de campagne, laissant supposer qu'il s'agit bien de la vengeance attendue. [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 26 août 1886, p. 2.

¹⁴⁴⁴ Louis Chevalier, *Classes laborieuses...*, *op. cit.*, p. 391. Pour l'historien de Paris, « Classes laborieuses et classes dangereuses sont, d'autre part, d'autant plus difficiles à distinguer que les limites entre les groupes que ces catégories rassemblent, apparaissent mal et qu'à la frontière incertaine des uns et des autres se situent des groupes intermédiaires, dont on ne sait s'ils appartiennent davantage aux uns qu'aux autres », *Ibidem*, p. 461. Il faut néanmoins rappeler qu'à la différence des classes ouvrières, susceptibles de s'unir dans le but d'une révolte politique et d'exprimer un cri collectif, les guitaristes sont des individualités artistiques isolées, comme le montre la nature de ces crimes qui trouvent leur source dans la vie privée, même s'ils sont ensuite cités dans des faits divers qui sont publiés, pour leur part, dans l'espace public.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 380-381.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 388.

¹⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 324.

Louis Chevalier rappelle ainsi l'enjeu d'une étude sur le crime : l'acte criminel est le geste désespéré d'un individu qui n'a plus d'issue, d'autant qu'en mettant fin aux jours d'un autre, l'assassin se condamne lui-même à une époque où le meurtre est sanctionné par la peine capitale¹⁴⁴⁸. En tant que criminels, les guitaristes appartiennent à ces catégories d'individus sans espoir et il importera d'éclairer les causes sociales de ce désespoir.

La seconde réflexion que suggère cette analyse concerne le regard ambigu qui est porté sur la population criminelle dont les forfaits sont narrés dans la presse, parfois avec force détails. À la peur et au rejet qu'elles engendrent, s'ajoute une certaine fascination de la part des contemporains. Le crime représente la transgression négative par excellence et, pour cela même, les coupables sont célébrés par les foules et la presse qui cherche à assouvir la curiosité du public, comme le montre Marie Franco :

[On constate un] intérêt passionné des foules pour les affaires célèbres, qui s'est longtemps manifesté par des débordements inconcevables, qui allaient du courrier aux assassins aux excès hystériques au moment des exécutions, ou au fétichisme des objets liés à certaines affaires. Le culte des criminels est une constante et manifeste la duplicité essentielle de la chronique de faits divers, dans laquelle se mêlent le rejet et la fascination¹⁴⁴⁹.

Ce mélange de répulsion et d'attraction est tout à fait présent dans plusieurs articles, par exemple dans celui qui narre par le menu les crimes de Melchor de la Fuente, ou encore dans celui qui relate les préparatifs d'une triple exécution, en 1898. Cet événement attire, aux dires du journaliste, plus de trois mille personnes, fait inédit à Guadarrama¹⁴⁵⁰. De même, la mention si fréquente de la guitare en lien avec des actes assassins suggère qu'elle hérite en partie de cette admiration pour les transgresseurs et de cette réprobation pour leurs actes, puisqu'elle apparaît comme un accessoire associé à l'univers meurtrier. On touche ici au cœur de la réception complexe de la guitare. En concert ou lors des spectacles, elle semble susciter une adhésion dépourvue d'ambiguïté ; absente des institutions, elle semble simplement oubliée, jugée inintéressante ; mais ici, dans le cadre des crimes, alors qu'on pourrait penser qu'elle est purement et simplement rejetée, elle fascine en réalité encore plus. Elle revient de façon presque obsédante dans tous ces articles de faits divers, comme si elle était un élément indispensable lors de ces violences, alors même qu'elle n'y prend

¹⁴⁴⁸ En Espagne, la peine de mort est en vigueur sans exception jusqu'en 1932, date à laquelle le Code pénal est modifié une première fois à ce sujet. Elle est partiellement rétablie en 1934 puis totalement réintroduite dans la loi entre 1938 et 1978, les dernières exécutions capitales ayant lieu en 1975. Voir le site Internet < <http://www.es.amnesty.org/temas/pena-de-muerte/espana-y-la-pena-de-muerte/> >, consulté le 16 octobre 2013.

¹⁴⁴⁹ Marie Franco, *Le Sang et la vertu...*, op. cit., p. 423.

¹⁴⁵⁰ [Anonyme], « Triple ejecución », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 octobre 1898, p. 2.

que rarement part, puisqu'elle n'est pas elle-même une arme. Cette dernière remarque est donc valable même si l'utilisation de la guitare est indirectement liée à l'homicide, comme dans le dernier exemple cité où elle sert à exprimer la joie provocatrice de ceux qui fêtent ces trois exécutions : il est précisé dans l'article du 2 octobre 1898 que la veille de l'exécution, le capitaine de la *guardia civil* intervient dans une taverne où se tient une fête jugée trop bruyante. Le guitariste qu'il interrompt est présenté comme le compagnon d'une femme qui avait été l'amante d'un des condamnés¹⁴⁵¹. La guitare apparaît donc comme un des signes de la joie liée à la mort prochaine de cet ancien rival. Son intérêt réside dans le fait qu'elle manifeste la diversité des émotions évoquées dans un tel récit : le dégoût et la répulsion se mêlent à la réjouissance qu'engendre ce châtement.

Néanmoins, il serait réducteur de croire que les guitaristes sont uniquement vus comme dangereux : ils sont aussi présentés par les journalistes et donc perçus par les lecteurs comme des victimes privilégiées. En mars 1895, un article raconte comment un guitariste est attaqué à l'occasion d'un banquet de noce. Lors de ce mariage célébré le dimanche du Carnaval, les jeunes époux et les invités se rendent à l'auberge de San Miguel se trouvant sur la route de Grenade à Malaga. Vers seize heures, trois individus surgissent au beau milieu de la fête, Antonio Sánchez Guerrero *alias La Mirla*, son frère Francisco *alias Tito* et Antonio Peralta *alias Roelo*, ami et camarade des deux premiers. Ils se mêlent aux invités sans savoir être conviés :

Sans qu'il y ait de cause ni de raison pour cela, *La Mirla* s'assit à côté du joueur de guitare et commença à lui adresser des phrases offensantes. Pour éviter le conflit auquel Antonio Sánchez l'invitait, ce dernier abandonna le lieu où il se trouvait et s'en alla vers la porte de l'auberge. Là, *Roelo* s'approcha de lui et après l'avoir insulté, sortit un coutelas pour l'agresser. Voyant cela, *La Mirla* mit aussi la main sur un couteau pour tuer les porcs et tous deux se lancèrent sur le pauvre guitariste qui, prenant la fuite, se réfugia dans l'auberge, poursuivi par ses agresseurs¹⁴⁵².

Lors de ce mariage, le guitariste est au départ tranquillement installé, puisqu'il anime la fête avec son instrument en accompagnant les épithalames. Il apparaît donc comme un innocent, victime d'une attaque injuste. Étant donné qu'un certain nombre d'articles présentent des situations

¹⁴⁵¹ *Ibidem*.

¹⁴⁵² « Sin que mediara causa ni razón para ello, la Mirla [sic] se sentó junto al tocador de guitarra y comenzó á dirigirle frases ofensivas. Éste, para evitar la cuestión á que el [sic] Antonio Sánchez le provocaba, abandonó el sitio que tenía y se marchó á la puerta de la venta. Allí se le acercó Roelo, y después de insultarle sacó una faca para agredirle, visto lo cual por La Mirla [sic], metió también mano á un cuchillo de matar cerdos, y ambos se lanzaron contra el pobre tocador, que, huyendo, refugiose en la venta, perseguido por sus agresores. », [Anonyme], « La Mirla y Roelo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 mars 1895, p. 1.

similaires, on peut formuler l'hypothèse que le porter d'une guitare fait des instrumentistes une cible privilégiée, par rapport aux autres individus en présence.

Ainsi, un article de 1890 décrit une soirée dans le hameau de Noguerones de la province de Jaén, où quatre jeunes gens partent en bonne entente chanter pour leur dulcinée. Mais avant de se séparer, ils décident de boire un verre ensemble et se disputent fortement à ce propos. La querelle dégénère alors : « À cause du choix de la taverne – la plus proche ou une autre voisine –, l'un des jeunes gens asséna à celui qui portait la guitare deux coups de couteau dans le dos, lui traversant les poumons »¹⁴⁵³. Comme dans l'exemple précédent, le guitariste ne paraît pas avoir provoqué l'offensive. Du moins, rien ne le laisse supposer dans le texte. L'instrumentiste apparaît simplement comme la victime. Dans la mesure où la guitare est apparemment le seul élément qui le distingue des autres, on peut penser qu'il est reçoit les coups parce que, contrairement aux autres peut-être, il peut difficilement se défendre ou prendre la fuite rapidement, étant embarrassé par son instrument. Le même instrument l'empêche par ailleurs de donner lui-même aisément des coups.

Un autre cas confirme l'idée que les guitaristes sont plus vulnérables que les autres. L'homicide se produit au village de l'Escurial, en 1895 : « Dans cette localité, a été commis un double crime qui a horrifié le voisinage. Dimanche dernier, à huit heures du soir, Manuel Aparicio et Santiago Casado, tous deux âgés de seize ans, jouaient de la guitare assis sur le seuil de leur maison, située dans la rue Las Podas »¹⁴⁵⁴. Les premiers éléments de cette description présentent ces jeunes gens comme totalement inoffensifs puisqu'ils se divertissent un dimanche en fin d'après-midi. Le regard porté sur eux leur est donc favorable, comme l'indique la réaction des voisins, précisée dès la première phrase de l'article. Soudain, un ancien détenu de la prison d'Alcala, Francisco Morales, surnommé *El Rojo*¹⁴⁵⁵, surgit et les poignarde :

Sans avoir aucunement été provoqué, *El Rojo* attaqua Aparicio, lui donnant un horrible coup de couteau dans le côté gauche de la poitrine. Aparicio tomba sur le sol gravement blessé. *El Rojo* poursuivit ensuite Casado, qu'il atteignit, et lui donna un horrible coup de couteau qui lui perça le cœur.

¹⁴⁵³ « Por si había de ser en una taberna próxima o en otra inmediata, uno de los jóvenes asestó al que llevaba la guitarra dos puñaladas por la espalda, atravesándole los pulmones. » [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 18 septembre 1890, p. 1.

¹⁴⁵⁴ « Se ha cometido en esta localidad un doble crimen que ha horrorizado al vecindario. El domingo, á las ocho de la noche, sentados á la puerta de su casa, situada en la calle de las Podas, tocaban la guitarra Manuel Aparicio y Santiago Casado, ambos de dieciseis [sic] años de edad. » Mora, « Doble crimen », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 12 décembre 1895, p. 2.

¹⁴⁵⁵ La présence du surnom, comme dans le cas de *La Mirla* et *Roelo* est un signe d'appartenance à la pègre comme le montre le criminologue Bernaldo de Quirós : *La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*, Madrid, B. Rodríguez Serra, editor, 1901, p. 74-76.

Un jeune homme appelé Celestino Humanes ; qui passait près de là, recueillit Casado qui vomissait une grande quantité de sang par la bouche. Celui-ci expira dans les bras de celui qui avait essayé de lui venir en aide¹⁴⁵⁶.

Selon ces informations, les deux jeunes gens n'ont pas le temps matériel de se défendre et meurent presque instantanément. En revanche, quelques minutes après, l'assassin en fuite se jette sur une autre passante qui, elle, possède un défenseur :

Dans sa course il rencontra la femme d'un brigadier-chef, qu'il agressa aussi, en lui donnant une claque.

Le mari courut jusqu'à l'assassin qui put être arrêté par deux gendarmes de la garde civile, qui récupérèrent aussi sur le sol le coutelas que le fugitif avait jeté¹⁴⁵⁷.

Si dans ce cas précis les guitaristes sont les plus vulnérables, c'est d'abord parce qu'ils sont assis à même le sol, et ensuite à cause de l'instrument qu'ils tiennent dans les bras : la guitare est certes légère mais les gêne pour se défendre, sauf s'ils s'en servent pour frapper l'agresseur, ce qui n'est pas forcément un réflexe, surtout s'ils sont attachés à leur instrument et ne s'attendent pas à être violentés. Dans la mesure où ils sont assis à même le sol, les deux mains occupées, ils ne sont pas non plus dans une posture propice à la fuite. Concentrés sur leur activité, ils n'ont pas de raison de se méfier, d'autant qu'ils sont précisément en train de se divertir, un dimanche soir. En revanche, le son des guitares peut attirer l'attention des passants qui les entendent de loin. Un potentiel agresseur repère donc à distance les guitaristes qui représentent donc des cibles tout indiquées.

Le fait que les guitaristes apparaissent alternativement comme agresseurs ou comme victimes révèle aussi la variété des points de vue au sein d'un quotidien comme *La Correspondencia de España* dont les journalistes ne se contentent pas d'incriminer ces artistes : à l'occasion, ils montrent que ces musiciens éveillent la compassion. Ici, le journaliste prend clairement parti pour les guitaristes tués, comme on le voit à travers la dérivation du verbe *horrorizar* décliné sous les formes *horrorizado* et *horrible*, ce dernier adjectif étant répété par deux fois dans l'expression « horrible coup de couteau » (« horrible puñalada »). Les lecteurs contemporains de ces faits sont

¹⁴⁵⁶ « Sin que mediara provocación alguna, el Rojo acometió á Aparicio, dándole una horrible puñalada en el lado izquierdo del pecho. Aparicio cayó al suelo gravemente herido. // El Rojo persiguió después à Casado, á quien alcanzó, dándole una horrible puñalada que le partió el corazón. // Un mozo llamado Celestino Humanes, que pasaba allí cerca, recogió á Casado, el cual vomitaba gran cantidad de sangre por la boca y espiró [sic] en brazos del que pretendía auxiliarme. », Mora, « Doble crimen », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 2.

¹⁴⁵⁷ « En su carrera se encontró con la mujer de un cabo de carabineros, á la cual también agredió, dándole una bofetada. // El marido corrió hasta el asesino y éste pudo ser detenido por dos cabos de la guardia civil, que recogieron también del suelo la faca que había arrojado el fugitivo. », *Ibidem*.

alors incités par le discours du journaliste à s'identifier au voisinage et à partager son effroi. Ils ne sont pas uniquement induits à voir dans le guitariste la figure du délinquant ou du criminel invétéré.

Néanmoins, le regard porté sur eux demeure globalement négatif et ce, pour deux raisons. D'une part, même lorsque la guitare et ses propriétaires suscitent la commisération, ce type de réception suppose que les guitaristes soient placés dans une situation peu enviable – et c'est un euphémisme quand ils sont les victimes – en bas, voire en marge, dans la hiérarchie sociale. Par conséquent, même dans le cas où ils inspirent de la pitié, c'est nécessairement dans une perspective verticale où les guitaristes sont toisés et considérés comme inférieurs. La guitare n'est pas mise en valeur et peut susciter au mieux du désintérêt, au pire de la peur, du dégoût et de la répulsion.

D'autre part, par une sorte de proximité entre agresseurs et victimes, ces individus demeurent associés, dans les mentalités, à l'image d'une violence cruelle et souvent fatale. Le tableau permet de mettre en lumière que, lorsque les données sont connues, celui qui porte la guitare est le plus souvent à la fois agresseur et victime. En effet, à plusieurs reprises, une situation similaire est observable : une querelle débute entre plusieurs individus et la dispute dégénère. Ceux qui sont blessés contrattaquent et les offenseurs du départ subissent un retour de violence, comme cela se produit à Jaén, au cœur de l'été 1886 :

Vendredi dernier, pendant la nuit, plusieurs buveurs se trouvaient à la porte d'une taverne de l'Arc de Noguera à Jaén, chantant au son d'une guitare. Peu de temps après, arrivèrent d'autres amis qui commencèrent à se quereller avec ceux qui étaient assis à cet endroit. Le résultat fut que la guitare fut cassée sur la tête d'une femme, d'un énorme coup. Le pauvre instrumentiste eut moins de chance et reçut une profonde blessure à l'estomac d'un coup d'estoc dont il mourut le lendemain¹⁴⁵⁸.

Dans ce fait divers, l'auteur du coup de guitare n'est pas précisé mais la victime mortellement blessée est en revanche désignée : il s'agit du guitariste. Peut-être reçoit-il le coup en réponse au geste précédent, comme le suggère la comparaison entre la femme seulement blessée et le guitariste, qui trouve la mort. Il reste difficile de démêler la responsabilité des uns et des autres dans cette dispute collective mais la formulation met aussi en relief la dimension comique d'une situation où la guitare est utilisée comme arme. L'expression « *infeliz tañedor* » peut être entendue

¹⁴⁵⁸ « El viernes último, por la noche, se encontraban en la puerta de una taberna del Arco de Noguera en Jaen [...], varios bebedores, cantando al son de una guitarra. A poco llegaron otros amigos, y trabaron cuestión con los que había sentados en el puesto. El resultado fué que á una mujer le rompieron la guitarra en la cabeza, de un golpe tremendo. Más desgraciado el infeliz tañedor, recibió una profunda herida de estoque en el estómago, de la que falleció al día siguiente. » [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 août 1886, p. 2.

comme une antiphrase ironique, signe d'un faux apitoiement pour celui qui est peut-être le premier agresseur et ne mérite donc pas la compassion. Dans cet exemple, le fait que le guitariste soit la victime la plus grave ne semble même pas engendrer de pitié chez le rédacteur de l'article. Dans cette querelle dont la responsabilité est partagée, la seule certitude est finalement que la guitare est mal perçue et mal reçue – dans tous les sens du terme –, à cause de son utilisation comme arme, si incongrue soit-elle.

Dans la plupart des autres articles, on assiste à une escalade de la violence dans laquelle les guitaristes sont diversement impliqués. *A contrario*, dans seulement deux exemples, répertoriés dans le tableau, les guitaristes ne sont ni souffre-douleur ni offenseurs : dans le premier, tiré de l'article intitulé « Triple exécution » que nous avons déjà évoqué, sont détaillés les préparatifs de la mise à mort de trois criminels. À plusieurs reprises les autorités civiles doivent interrompre des fêtards qui jouent de la guitare pendant les nuits précédant les exécutions. Le dernier soir, un guitariste, ancien rival de l'un des criminels surnommé *Cacharro*, se réjouit d'avance que la peine capitale lui soit infligée :

J'ai déjà annoncé les *fêtes* [sic] qu'il y avait dans quelques tavernes.

Le capitaine de la garde civile dut intervenir dans l'une d'elles, obligeant un individu qui jouait de la guitare à arrêter de générer un scandale.

Ce sujet vit avec une femme qui eut des relations avec *Cacharro*¹⁴⁵⁹.

On retrouve la situation de concubinage déjà décrite, avec un amant enthousiasmé par la mort de son rival – en l'occurrence l'assassin *Cacharro*. Il se sert de la guitare pour exprimer une joie cynique. Dans le second exemple, le guitariste est lié à un meurtre sans en être l'auteur ni la victime, mais il en est le témoin¹⁴⁶⁰. Ces deux cas sont le signe que les guitaristes inspirent la méfiance dans la mesure où, quelle que soit leur implication – volontaire ou non, directe ou indirecte – dans les délits commis, ils évoluent dans un milieu perçu comme suspect. Leur image est entachée, en raison de l'univers hostile dans lequel ils se meuvent, d'où la nécessité d'étudier à présent ce dernier.

¹⁴⁵⁹ « Ya anuncié las *juergas* que había en algunas tabernas. // El capitán de la guardia civil tuvo que intervenir en una de aquéllas, obligando á un individuo que tocaba la guitarra á que dejara de producir escándalo. // Ese sujeto vive con una mujer que sostuvo relaciones con Cacharro. », [Anonyme], « Triple ejecución », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 2 octobre 1898, p. 2.

¹⁴⁶⁰ L'assassinat d'un certain Aniceto Plaza a lieu une nuit et pleine rue et son auteur, en fuite, n'a pas pu être identifié. Dans un article qui reprend les éléments de l'enquête, le journaliste anonyme montre qu'aucune piste n'est écartée pour découvrir le meurtrier et différents témoignages sont relatés, dont celui d'un guitariste qui sortait d'une taverne pour aller chercher une guitare dans un autre établissement, au moment où il a vu au coin de la rue Santa Ana un individu en fuite dont il donne le signalement. [Anonyme], « El crimen de la calle de la Ruda », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 février 1905, p. 3.

3.3. Pratiques populaires stigmatisées

Les données du tableau mettent en lumière que les contextes dans lesquels ont lieu ces crimes présentent des similitudes. En particulier, les crimes avec guitare ont majoritairement lieu dans un cadre initialement festif, à trois exceptions près – et si l'on exclut les articles où les circonstances du crime ne sont pas précisées. Or l'analyse plus précise de la situation initiale révèle que ces crimes de sang ont lieu dans un certain type de fêtes. Il ne s'agit pas de celles que les autorités encouragent et que les classes aisées organisent avec soin, afin de réunir dans un cadre structuré et édifiant les tenants d'une culture élégante et raffinée, que Jean-François Botrel, Serge Salaün, Françoise Étienvre appellent la culture « apollinienne », en référence à Nietzsche¹⁴⁶¹. Mais les fêtes meurtrières sont libérées des contraintes morales, « y compris dans l'excès, l'orgiasme, le désordre, la déviance ou la violence ». Pour les auteurs susmentionnés, elles renvoient à une « culture dionysiaque » qui émerge et devient de plus en plus prégnante à partir de 1899-1900 en Espagne¹⁴⁶².

Les crimes avec guitare se produisent ainsi dans des contextes festifs spécifiques, d'abord définis par un même cadre temporel, plus précisément en dehors des heures de travail – c'est-à-dire le soir ou la nuit, et de préférence le week-end – dans des moments propices au divertissement ou à l'oisiveté, selon la perspective adoptée. Analysant l'ensemble des crimes de sang, l'historien Ricardo Campos Marín montre que pendant la Restauration, ils sont plus nombreux en fin de semaine et pendant les périodes de fêtes locales¹⁴⁶³. Les actes délictueux augmentent en particulier le jour de la paie, distribuée normalement le samedi, car les tavernes sont alors davantage fréquentées et la consommation d'alcool est plus importante¹⁴⁶⁴.

Les crimes avec guitare ne diffèrent pas de la plupart des crimes de sang et s'inscrivent au contraire dans une tendance globale, ce qui autorise à les analyser en partie à l'aune des mêmes critères. Ainsi, ils semblent liés à un second facteur, consubstantiel à ces fêtes, celui de la consommation d'alcool. C'est du moins ce que les journalistes sous-entendent : dans le tableau, cet

¹⁴⁶¹ Serge Salaün, Françoise Étienvre et Jean-François Botrel, « Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine : des masses à l'individu », *La réception des cultures...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁶² *Ibidem*, p. 26.

¹⁴⁶³ Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina...*, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴⁶⁴ Ricardo Campos Marín s'appuie en particulier sur des témoignages de 1915. *Ibidem*, p. 157.

élément apparaît, soit parce qu'il est explicitement mentionné, soit parce qu'on peut déduire sa présence grâce à des précisions donnés par les rédacteurs de ces textes quant au lieu du crime, où l'on peut fréquemment vendre et consommer de l'alcool. Dans certains documents, la boisson est présentée comme une cause essentielle de l'escalade de la violence, comme dans l'article intitulé « Dramas du vice. Un mort », publié pendant l'été 1913 :

Almeria (Mercredi, de nuit). On nous fait part depuis le village de Berja d'un violent conflit qui surgit alors que plusieurs individus se trouvaient dans une maison de mauvaise vie pour faire la fête, et qui s'aggrava en raison de l'état d'ébriété dans lequel se trouvaient les adversaires. La dispute dégénéra en bagarre, de sorte que plusieurs coups de feu furent échangés. Alors qu'il s'enfuyait, le joueur de guitare Juan Arévalo fut tué d'une balle dans le dos. L'auteur du forfait s'appelle Alejandro Turnieles¹⁴⁶⁵.

Outre la circonstance nocturne de ce crime, qui renvoie à des moments d'oisiveté pour les travailleurs, on constate que l'ivresse des querelleurs est donnée comme la cause principale de l'amplification de la violence. Ricardo Campos Marín rapporte qu'à partir du début du XIX^e siècle, des études réalisées dans plusieurs pays européens associent délinquance et alcoolisme. Dans ces pays, la lutte contre ce dernier s'organise en partant de l'idée que la consommation d'alcool s'accompagne d'une augmentation proportionnelle du nombre de délits. Psychiatres et criminologues publient des analyses qui établissent des liens entre les deux phénomènes¹⁴⁶⁶. En Espagne, en l'absence de statistiques nationales, le même rapprochement entre criminalité et alcoolisme est effectué à partir de ces études étrangères, de sorte que des affirmations vagues se succèdent sur cette question qui devient un lieu commun, bien qu'aucune démonstration empirique n'ait eu lieu dans la Péninsule¹⁴⁶⁷.

Aussi les articles qui font état de crimes avec des guitares insistent-ils souvent sur la proximité d'un débit de boisson – tavernes, auberges, cafés, *etc.* Ce paramètre spatial permet de terminer de définir les fêtes « dionysiaques » dans lesquelles se produisent les crimes. On retrouve ces éléments dans un exemple daté de 1906 :

¹⁴⁶⁵ « Almería (Miércoles, noche). Comunican del pueblo de Berja que hallándose en una casa de mal vivir varios individuos corriendo una juerga, se suscitó una violenta cuestión, que se agravó á causa del estado de alcoholismo en que se encontraban los contendientes. La discusión degeneró en reyerta, cruzándose varios disparos de arma de fuego. Al huir el tocador de guitarra Juan Arévalo, cayó muerto de un balazo en la espalda. El autor del hecho se llama Alejandro Turnieles. », [Anonyme], « Dramas del vicio. Un muerto », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 août 1913, p. 4.

¹⁴⁶⁶ Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 152.

Se trouvant à Paradas le troisième jour de la foire, l'accusé entra dans une taverne, portant une petite guitare.

Manuel Navarrete la lui demanda, en lui disant qu'il la paierait s'il la cassait, mais en sortant dans la rue, l'accusé suivit Navarrete et sans prononcer une parole lui asséna un coup de couteau qui le tua sur le champ¹⁴⁶⁸.

Dans cet exemple, les précisions spatiale et temporelle permettent de situer les faits dans une taverne pendant les fêtes sévillanes, deux données qui suggèrent la consommation d'alcool, potentiellement excessive, de la part des protagonistes de l'action.

Il convient de rappeler que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et dans les premières décennies du XX^e siècle, la taverne est condamnée par les médecins, par les réformateurs sociaux et par les partis ouvriers qui y voient le lieu où se développe l'alcoolisme des ouvriers, taxés d'irresponsabilité et d'immoralité. Ainsi, pour la mentalité bourgeoise, la taverne est l'espace de rencontre de tous les facteurs de corruption sociale : on y boit, on y fume, on y blasphème et on y gaspille son salaire. Les cafés sont aussi vus comme des lieux insalubres, mal aérés, où la trop grande promiscuité des clients engendre des maladies et facilite leur contagion¹⁴⁶⁹. Pour toutes ces raisons, la taverne – ainsi que le café, comme nous le verrons, – est associée dans l'imaginaire collectif à la criminalité : il semble en permanence y planer le risque d'une bagarre qui s'aggrave, la consommation d'alcool en étant le détonateur¹⁴⁷⁰.

En outre, le lien entre taverne et criminalité dépasse la simple corrélation entre consommation d'alcool et délit. Pour ceux qui combattent ces pratiques à l'époque, la taverne représente un espace de transgression où se rencontrent plusieurs facteurs qui perturbent l'ordre social auquel ils aspirent : lieu polymorphe, elle accueille en son sein des manifestations diverses de la sociabilité des classes populaires, allant du jeu de cartes à la politique en passant par l'organisation de la pègre. Ces pratiques ne correspondent pas au style de vie que la bourgeoisie du XIX^e siècle souhaite imposer¹⁴⁷¹. Sortir l'ouvrier des tavernes est aussi un des objectifs des anarchistes, par exemple. D'où le rejet, perceptible dans certains textes, de ce lieu où voisinent criminels et guitaristes, comme dans cet entrefilet du 3 mars 1903 : « Le mobile du crime fut l'une de ces nombreuses disputes qui surgissent dans les tavernes ; en l'occurrence la question était de savoir si l'on devait

¹⁴⁶⁸ « El procesado, hallándose el tercer día de feria en Paradas, entró en una taberna, llevando una guitarra de juguete. Manuel Navarrete se la pidió, diciéndole que se la pagaría si la rompiera, y al salir á la calle el procesado siguió á Navarrete, y sin mediar palabra alguna le asestó una puñalada que le dejó muerto en el acto. », [Anonyme], « De Sevilla. Juicio por jurados », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 27 mars 1906, p. 3.

¹⁴⁶⁹ Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina...*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 155-156.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 157.

ou non jouer de la guitare »¹⁴⁷². Ce milieu est donc considéré comme criminogène. Peut-être pourrait-on considérer également la guitare comme un « objet criminogène » ?

Lorsque le crime ne se produit pas dans un débit de boisson, il a généralement lieu aux alentours, dans la rue, sur un chemin de campagne ou dans un champ. Ces différents espaces – débits de boisson et extérieur rural ou citadin – présentent un point commun, celui de réunir les catégories de population les plus pauvres, en marge de la société bourgeoise, ce que confirment d'ailleurs les articles étudiés. Ceux-ci ne mentionnent que des individus exerçant des professions manuelles ou des jeunes en train de se divertir, voire les deux à la fois, comme dans l'article intitulé « Double crime », déjà évoqué, où deux jeunes de seize ans se font assassiner sur le seuil de leur maison en 1895. La catégorie sociale de l'une des victimes est indiquée à travers sa profession et celle de son père : « Le pauvre Santiago Casado était fils d'un cantonnier de Guadarrama et maraîcher de métier »¹⁴⁷³. Les cantonniers comme les maraîchers sont des travailleurs manuels qui font partie des classes populaires. Ici, il s'agit en outre d'un jeune homme, ce qui renforce la fragilité et la vulnérabilité sociale de la victime. Il en est de même dans tous les documents dans lesquels des hommes jeunes sont évoqués : si leur profession ou celle de leur père est indiquée, c'est toujours pour préciser qu'ils appartiennent à un milieu simple, sans grandes ressources économiques, dans lequel un salaire en moins n'est pas anodin, d'où le fait que nous ayons réuni ces deux catégories dans le tableau à double entrée.

Aussi la guitare apparaît-elle comme une pratique populaire et le signe de ce milieu social. On peut même subodorer qu'elle est moins évoquée pour pointer du doigt des artistes criminels que pour stigmatiser ces classes sociales, puisque dans ces exemples, nous l'avons vu, la guitare n'est pas considérée comme un instrument artistique. Les guitaristes ne sont pas davantage perçus comme des musiciens. Mais ils sont en revanche présentés comme des fêtards invétérés ou bien, réciproquement, les fêtards inconditionnels des classes populaires ont pour signe distinctif la guitare. La preuve est qu'on ne sait pas toujours qui porte la guitare, voire il arrive que plusieurs personnes jouent simultanément, comme dans le fait divers publié le 4 mars 1884, où le journaliste qui signe B. M. évoque un groupe de quinze à vingt personnes jouant de la guitare pour leur plaisir, sans indiquer combien de guitaristes se trouvent parmi eux¹⁴⁷⁴. Ces hommes sont présentés comme un groupe et, bien que la présence de la guitare soit explicitement mentionnée, signe qu'elle apporte

¹⁴⁷² « El móvil del crimen fué una de tantas cuestiones de las que en las tabernas se suscitan; en aquella ocasión, la de si se había de tocar ó no una guitarra. », [Anonyme], « Causas por homicidio – Cuestiones de taberna », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 3 mars 1903, p. 2.

¹⁴⁷³ « El infeliz Santiago Casado era hijo de un peón caminero de Guadarrama y hortelano de oficio. » Mora, « Doble crimen », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 12 décembre 1895, p. 2.

¹⁴⁷⁴ B. M., « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 4 mars 1884, p. 2.

une information supplémentaire, celui ou ceux qui en jouent ne sont pas distingués parmi les autres. L'instrument vient donc renforcer le caractère populaire de ces individus dont certains sont caractérisés, de surcroît, par leur activité de charretiers, un métier manuel, physique, rustique, qui peut même être considéré comme rustre et grossier. L'objet « guitare » apparaît comme un signe supplémentaire qui permet d'identifier une classe populaire : elle est l'objet visible et tangible du divertissement de classes qui vivent dans les plus grandes difficultés économiques.

Dans l'article « Por roñoso », ceci est flagrant puisque le guitariste se venge sur un client qui refuse de lui offrir un café, comme s'il n'avait pas les moyens de régler une aussi petite dépense¹⁴⁷⁵. Le journaliste insiste apparemment sur la ladrerie du guitariste qui préserve son instrument de musique mais entre les lignes, c'est également l'indigence du musicien qui est soulignée. Et si l'instrument est ici sa seule richesse, comme dans d'autres exemples, il est logique qu'il cherche à le préserver. On voit ici apparaître la fonction économique de la guitare, qui aussi source de revenus. Ce que l'on tenait pour une causalité absurde l'est finalement moins – toutes proportions gardées, bien sûr – que ce que l'on imaginait : considérer la faible valeur financière de la guitare et y voir par conséquent un mobile dérisoire pour un crime, c'est adopter le point de vue des rédacteurs et lecteurs des quotidiens de l'époque, dont le niveau social est supérieur aux propriétaires de ces guitares pour qui l'instrument est parfois le seul bien et le gagne-pain.

Toutefois, ce point de vue ne permet pas d'atteindre le fond du problème. Car la raison profonde de ces crimes se trouve dans le cercle vicieux de la misère, qui jette des individus dans le plus grand abandon économique (et parfois social), dans la rue ou dans les tavernes, où ils dépensent leur maigre salaire et s'enivrent, laissant éclater leur angoisse par des actes sanglants. Dans le cas des guitaristes, le lien établi par Louis Chevalier entre « classes dangereuses » et « classes laborieuses » est hautement pertinent dans la mesure où elles sont « soumises aux mêmes nécessités » :

Comment l'opinion distinguerait-elle enfin ces classes laborieuses et ces classes dangereuses, mêlées les unes aux autres dans leurs échanges sociaux, confondues les unes avec les autres [...] quand elles semblent par ailleurs obéir les unes et les autres au même moment et d'une même manière violente, illégale et, pour tout dire, sauvage, à de mêmes contraintes économiques, politiques ou biologiques ? Crises, émeutes ou épidémies, enflent soudain les masses dangereuses d'effectifs nouveaux, ou plutôt rassemblent criminels et ouvriers, peuple et populace en une même multitude acharnée à de mêmes violences publiques ou privées¹⁴⁷⁶.

¹⁴⁷⁵ [Anonyme], « Por roñoso », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 6 avril 1910, p. 6.

¹⁴⁷⁶ Louis Chevalier, *Classes laborieuses...*, *op. cit.*, p. 464. Il faut néanmoins rappeler que l'analogie avec la classe ouvrière a ses limites dans le cas des guitaristes puisqu'ils ne forment pas une « classe » à proprement parler, d'un côté parce que la guitare est pour certains une activité épisodique et d'un autre côté, parce qu'il s'agit d'une activité solitaire

Le niveau social des guitaristes est sans doute comparable, à bien des égards, à celui de la classe ouvrière, d'autant que certains joueurs de guitare ont par ailleurs une activité professionnelle correspondant à ce niveau social, comme nous venons le voir à travers quelques exemples.

Or cette classe sociale qu'étudie Louis Chevalier naît de l'urbanisation. L'historien du Paris de la Restauration et de la Monarchie de Juillet insiste sur le fait que le crime est « l'un des résultats les plus importants de l'expansion urbaine ; non un phénomène anormal, mais l'un des aspects les plus normaux de l'existence quotidienne de la ville »¹⁴⁷⁷. L'importance quantitative du crime est liée aux transformations démographiques, la population urbaine se trouvant à la fois métamorphosée et augmentée par l'urbanisation. Le crime est alors le fruit de conditions de vie déplorables car les ouvriers vivent dans des logements sombres, étouffants et insalubres, propices aux épidémies et à leur contagion. L'exiguïté de leurs habitations explique leur quête de diversions à l'extérieur de chez eux, dans des lieux considérés par les catégories plus aisées comme immoraux, dont les tavernes évoquées précédemment.

Avant Louis Chevalier, en Espagne à la fin du XIX^e siècle, certains analystes considèrent déjà que l'alcoolisme et la criminalité sont une conséquence de la misère engendrée par l'urbanisation. Et réciproquement, ils estiment que la présence des classes populaires dans les débits de boisson est une cause de la misère, dans la mesure où elle est propice au délitement des liens familiaux et à l'intensification des fléaux subis par la classe ouvrière – chômage, faible salaire, maladies, *etc.* –, renforçant consécutivement la criminalité¹⁴⁷⁸. D'autres analystes considèrent que l'alcoolisme est le révélateur des vices de la classe ouvrière qui gaspille son argent¹⁴⁷⁹. Cette vision montre la force des préjugés. Ce groupe social est jugé négativement selon des critères moraux et sociaux qui contribuent à l'exclure du reste de la société. Selon la classification proposée par André Gueslin, les classes laborieuses font partie des « vulnérables », ce qui correspondrait à un premier niveau d'exclusion, les classes ouvrières étant condamnées en raison des différences économiques et sociales qui la séparent de la société aisée. Mais quel que soit le point de vue privilégié par les analystes, une différence est perceptible entre le regard porté sur les ouvriers citadins et les travailleurs des campagnes, les premiers étant diabolisés, contrairement aux seconds.

La Comisión de Reformas Sociales établit par exemple une typologie des ouvriers selon leur lieu de travail qui souligne le fait que les ouvriers des villes sont plus enclins à l'alcoolisme que ceux

ou d'accompagnement d'autres artistes comme les chanteurs ou les danseurs. Il ne sont pas unis par la conscience de former partie d'un même groupe ou d'une communauté.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. VIII.

¹⁴⁷⁸ Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 99-109.

des campagnes : selon elle, les citadins du secteur des mines ou de l'industrie sont souvent plus éduqués et plus cultivés que les travailleurs des champs mais, sans formation professionnelle, ils tombent souvent dans l'alcoolisme, ce qui les conduit à intégrer la pègre et les réseaux criminels, qui fréquentent aussi assidûment les tavernes. Ils sont aussi plus dangereux car enclins à l'insurrection, à la réception des idées politiques dangereuses. Selon cette même typologie, les ouvriers agricoles et les travailleurs domestiques conservent des traditions et des coutumes leur permettant d'avoir un rythme de vie plus sain et de mener une vie plus « morale », c'est-à-dire plus conforme aux exigences de la société bourgeoise¹⁴⁸⁰.

Malgré ce discours, les articles étudiés révèlent que dans *La Correspondencia de España*, y compris dans l'édition madrilène, les faits criminels rapportés ont autant lieu dans les capitales que dans les villages et sur les routes de campagne des provinces andalouses¹⁴⁸¹. On peut rappeler pour mémoire quelques lieux de ces crimes comme le hameau des Noguerones, dans la commune de Alcaudete (Jaén)¹⁴⁸² ; ou Calahonda¹⁴⁸³ et Chauchina¹⁴⁸⁴ à Grenade ; et encore la petite commune de Berja (province d'Almeria)¹⁴⁸⁵. De même, certains crimes se produisent aux alentours de Madrid, en dehors de la capitale, comme à Alamo, dans la commune de Navalcarnero¹⁴⁸⁶ ou encore près de Vaciamadrid en 1921¹⁴⁸⁷. À l'époque, d'autres analystes pensent que le crime est en réalité aussi important dans les campagnes que dans les villes, également à cause de l'alcoolisme, mais en raison d'un cercle vicieux différent. L'alcoolisme serait selon eux encouragé par les caciques qui, en contrôlant la vente d'alcool, peuvent mieux exploiter et opprimer la population¹⁴⁸⁸.

Pour notre étude, il importe surtout de voir que quelle que soit leur origine géographique, les joueurs de guitare impliqués dans ces crimes se caractérisent par une même pauvreté économique et sociale, sinon culturelle. Et ce, qu'ils soient ruraux ou citadins de plus ou moins longue date. Le fils du guitariste qui s'oppose au pompier se fait soigner à l'hospice¹⁴⁸⁹ ; le jeune « chauffeur » tué par le chef d'exploitation de la propriété de Vaciamadrid est enterré aux frais de son employeur, sa

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 111-117.

¹⁴⁸¹ Lors de nos consultations, nous avons pu constater quelques différences entre les éditions de Madrid et celles des provinces. Cependant, nous basons notre étude en priorité sur l'édition madrilène qui est intégralement numérisée.

¹⁴⁸² [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 18 septembre 1890, p. 1.

¹⁴⁸³ Dans cet article, il est précisé que Calahonda est proche de Grenade, mais aujourd'hui Calahonda est connu comme étant une plage près de Malaga. [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 26 août 1886, p. 2.

¹⁴⁸⁴ [Anonyme], « La Mirla y Roelo », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 4 mars 1895, p. 1.

¹⁴⁸⁵ [Anonyme], « Dramas del vicio. Un muerto », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 7 août 1913, p. 4.

¹⁴⁸⁶ Licurgo, « Crimen por una guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 7 février 1902, p. 2.

¹⁴⁸⁷ [Anonyme], « Un capataz mata a un "chauffeur" », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 5 novembre 1921, p. 1.

¹⁴⁸⁸ Ricardo Campos Marín, *Alcoholismo, medicina...*, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁸⁹ [Anonyme], « Crimen frustrado », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 2 octobre 1898, p. 2.

famille ne pouvant assumer le prix des funérailles¹⁴⁹⁰, *etc.* Cette donnée est vérifiable non seulement pour Madrid et l'Andalousie, mais également pour d'autres régions d'Espagne comme Valence¹⁴⁹¹, l'Aragon¹⁴⁹², le Pays basque¹⁴⁹³, la Catalogne¹⁴⁹⁴, *etc.* En somme, quel que soit le lieu géographique concerné, et même si les journalistes ne formulent pas de rejet explicite dans leurs articles, la guitare fait partie de pratiques condamnables pour la société établie, car elle est un signe de la misère et de ses conséquences¹⁴⁹⁵.

Étant une marque d'indigence et non pas une cause immédiate de la violence, la guitare sert à révéler un mal-être. Dans certains articles, les auteurs montrent bien que les dissensions au sujet de la guitare sont le point de départ ou le prétexte d'oppositions plus fortes. Ainsi, dans « Un torero excité », un torero nommé Ángel García Figueras, plus connu sous le nom de *Padillas*, tire sur le conjoint de sa mère, Ramón Queipo. La guitare marque le début du contentieux mais, peu après, c'est lorsque le torero prend connaissance de faits beaucoup plus graves qu'il va jusqu'à commettre l'acte assassin du 9 octobre 1900, qui le mène sur le banc des accusés un an après les faits : « Entre *Padilla* et Queipo existait quelque mésentente parce que ce dernier avait cassé une guitare appartenant au premier, alors qu'ils s'étaient rendus ensemble à une fête ; ce différent s'aggrava le matin du 9, lorsque García apprit que Queipo avait essayé d'abuser de sa sœur »¹⁴⁹⁶. Autrement dit, la guitare importe surtout comme signe : elle est un élément concret qui permet de signaler la mésentente. Elle est plus largement le révélateur d'une vie pénible dans un milieu hostile, comme le montre l'ensemble de ces documents. C'est pourquoi les faits divers qui font état de crimes apparemment sans cause rationnelle insistent sur la guitare. Roland Barthes montre que dans les faits divers, genre narratif qui accorde une si large place au thème criminel, les objets apparemment les plus insignifiants sont en réalité porteurs de sens :

¹⁴⁹⁰ [Anonyme], « Un capataz mata a un “chauffeur” », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 5 novembre 1921, p. 1.

¹⁴⁹¹ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 septembre 1890, p. 1.

¹⁴⁹² Fondevila, « Muerte en un baile », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 mai 1901, p. 2.

¹⁴⁹³ [Anonyme], « Crímenes », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*, 20 janvier 1908, p. 2.

¹⁴⁹⁴ [Anonyme], « Un atentado », *La Correspondencia de España...*, *op. cit.*

¹⁴⁹⁵ Le « signe » est une adaptation du latin *signum* qui avait le sens général d'« empreinte, de marque distinctive ». Dès ses premiers emplois en français, le terme désigne un élément qui représente une chose ou une idée absente. Depuis la Renaissance, il évoque un « objet matériel simple, perceptible, qui est pris pour substitut d'une réalité complexe différente de lui-même, et tout particulièrement, les éléments de nature linguistique dont se compose toute forme d'énoncé ». Si l'on écarte cet aspect linguistique qui ne semble pas en jeu dans le cas présent, l'instrument à cordes serait un signe de la misère car, par sa seule présence dans un contexte de violence, il permettrait de la signaler, alors qu'elle n'est pas explicitement mentionnée. La définition provient de : Olivier Collet, « Signe », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 573-574.

¹⁴⁹⁶ « Entre *Padilla* y Queipo existían algunos disgustos motivados por haber roto éste una guitarra de aquél, después de haber corrido juntos una juerguecilla ; disgustos que fueron á mayores en la mañana del 9, al enterarse García que se había tratado de abusar de su hermana por parte de Queipo. », Licurgo, « Un torero excitado », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 novembre 1901, p. 1.

Deux thèmes idéologiques sont ici impliqués : d'une part, le pouvoir infini des signes, le sentiment panique que les signes sont partout, que tout peut être signe ; et d'autre part, la responsabilité des objets, aussi actifs en définitive que les personnes : il y a une fausse innocence de l'objet ; l'objet s'abrite derrière son inertie de chose, mais c'est en réalité pour mieux émettre une force causale, dont on ne sait bien si elle lui vient de lui-même ou d'ailleurs¹⁴⁹⁷.

Il semble qu'on puisse parfaitement appliquer à la guitare cette idée d'une « fausse innocence de l'objet ». Au premier abord, elle ne semble pas avoir de lien direct avec le crime mais, comme on vient de le démontrer, elle est un signe de la pauvreté voire de la misère et, finalement, de la violence qu'elles engendrent.

En Espagne, plusieurs anthropologues et historiens tels que Constancio Bernaldo de Quirós (1873-1959), qui a été éduqué par les réformateurs « krausistes » dans l'esprit de la ILE, publient leurs analyses sur les formes de vie de la pègre¹⁴⁹⁸. Constancio Bernaldo de Quirós les définit et les classifie en relation avec la délinquance et la criminalité qui les caractérisent, selon lui. Il décrit avec précision ce qu'il appelle « la mauvaise vie » (« *la mala vida* ») des mendiants, vauriens et criminels¹⁴⁹⁹. Selon une liste établie en 1889 dans *Los malhechores de Madrid* par le juriste et sociologue Manuel Gil Maestre (1845-1912)¹⁵⁰⁰, les *cafés cantantes* figurent en premier lieu parmi ces établissements¹⁵⁰¹. Ils existent alors dans toute la péninsule, accueillent un public divers, ce qui explique le regard dépréciateur porté sur les pratiques qui s'y déroulent. Parmi celles-ci, au milieu des jeux, de la prostitution, des chants et des danses, la guitare intervient, en tant que pilier du flamenco. Aussi pendant cette période la guitare fait-elle l'objet de nombreuses critiques, parce qu'elle apparaît comme un révélateur sonore et visuel de ce que certains considèrent comme la dégénérescence de la société espagnole. La guitare devient, pour certains, signe de décadence. Son image est utilisée pour dénoncer une société jugée à la fois malade et barbare. Dans le même temps, ces marques de rejet suggèrent un mouvement inverse de fascination que nous nous attacherons à expliquer dans ce qui va suivre. Ainsi, dans une société où le flamenco connaît un grand succès, on

¹⁴⁹⁷ Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, op. cit., p. 193.

¹⁴⁹⁸ « Bernaldo de Quirós, Constancio », in *Diccionario histórico de la antropología española*, 1994, p. 409-420.

¹⁴⁹⁹ Constancio Bernaldo de Quirós, *La mala vida...*, op. cit.

¹⁵⁰⁰ Noter que Manuel Gil Maestre est un peu plus âgé et n'a donc pas été formé par les krausistes. Gonzalo Díaz Díaz, « Gil Maestre, Manuel », in *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filosofía « Luis Vives », 1988, III, p. 389-391.

¹⁵⁰¹ Manuel Gil Maestre, *Los malhechores de Madrid*, Madrid, Impr. y Librería de Paciano Torres, 1889, p. 339.

peut observer parallèlement que ce genre artistico-commercial suscite une forte opposition, qui prend notamment pour cible la guitare et les *tocaores*.

Chapitre 11 : Manifestation de la décadence

« flamenquiste »

*Nadie se ha acordado nunca de este Arte, sino para censurarlo*¹⁵⁰².

La guitare est rejetée par une partie de la société en raison de son importance dans le flamenco, précisément à l'époque où celui-ci suscite un fort attrait auprès du public. De plus, la commercialisation de cet art pluriel engendre des réactions négatives, voire une véritable condamnation, car les pratiques et le « produit » culturel sont adaptés pour répondre aux nouveaux modes de consommation.

Nous avons vu au chapitre 8 que le flamenco donne lieu à une mode, le « flamenquisme », que l'on peut comprendre dans deux sens différents. En premier lieu, il s'agit d'un engouement pour le mode de vie gitan de la part de ceux qui sont appelés les *flamencos*. En second lieu, dans les années 1880, le « flamenquisme » se traduit plus particulièrement par un goût pour les deux loisirs de masse que sont la corrida et le flamenco¹⁵⁰³.

Cette mode se propage dans toute l'Espagne et engendre deux conséquences négatives : premièrement, d'un point de vue technique, elle conduit à la banalisation et à la dégradation qualitative du genre. Deuxièmement – et c'est l'aspect qui nous intéresse ici –, du point de vue de la réception, cette commercialisation donne lieu à une opposition virulente qui prend la forme d'un mouvement appelé « antiflamenquisme »*. En effet, le « flamenquisme » est de plus en plus perçu comme un danger pour la nation. Considéré comme un fléau social, une épidémie, il est alors appelé par certains *flamencomanía*¹⁵⁰⁴.

Une élite « éclairée », essentiellement formée d'intellectuels, condamne la mixité sociale engendrée par la mode du flamenquisme, que nous avons analysée au chapitre 8 : selon eux, cette mode alimente une vie de débauche. Elle constitue un obstacle au progrès social et culturel de la population. Ces détracteurs sont surtout des intellectuels libéraux et progressistes qui jugent cette

¹⁵⁰² À propos de l'« art » flamenco : [Anonyme], « Al que leyere », *El Cante*, *op. cit.*

¹⁵⁰³ Selon Sandra Álvarez, « Le tournant du siècle correspond à un engouement des masses pour la manifestation culturelle qu'est le flamenco ». Il semblerait donc qu'on puisse déjà parler de loisir « de masse » pour le flamenco. Sandra Álvarez Molina, *Polémiques autour de l'espagnolisme...*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁰⁴ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 26-27.

forme de « *casticismo* » rétrograde et s'élèvent contre des pratiques dont ils jugent l'ancrage trop populaire¹⁵⁰⁵. Aussi, à la fin du XIX^e siècle, le goût croissant pour le flamenco va de pair avec la recrudescence de la mobilisation de l'élite intellectuelle contre son succès commercial. Elle voit dans cette manifestation culturelle populaire le reflet des valeurs conservatrices et sclérosées de la société espagnole. Cette opposition idéologique sera analysée en détail au chapitre 13 mais nous pouvons déjà préciser que, pour ces intellectuels, l'Espagne ne peut combler son « retard » par rapport aux autres pays d'Europe qu'en devenant une nation moderne à leur image¹⁵⁰⁶. Pour cela, il importe de renoncer à des habitudes de vie qui empêchent, selon eux, un tel développement.

Dès les années 1860, lorsqu'il avait commencé à se faire entendre dans les auberges et les tavernes des bas quartiers et qu'il était devenu le divertissement nocturne d'une catégorie sociale aisée, le flamenco avait alimenté ces critiques. Cependant, l'« anti-flamenquisme » devient plus virulent pendant la période de prospérité du genre, à partir des années 1880 et ce, non seulement à Séville, mais aussi dans d'autres villes andalouses (Malaga par exemple), ou à Madrid¹⁵⁰⁷. L'aversion d'une grande partie de la société est due au développement du flamenco dans les *cafés cantantes*, qui sont considérés comme des lieux avilissants¹⁵⁰⁸. Les « anti-flamenquistes » rendent cette mode responsable de la décadence morale et culturelle de l'époque de la Restauration¹⁵⁰⁹. Dans la mesure où il est une réponse au « flamenquisme », l'« anti-flamenquisme » des années 1880 s'oppose à la fois à l'art musical et au monde taurin. Selon les accusateurs, ce dernier contribue également à la dégradation des mœurs. La critique est donc parfois commune aux deux types de loisirs.

¹⁵⁰⁵ Parmi les hommes de lettres qui sont préoccupés par la dégénérescence culturelle du pays et qui dénoncent le « flamenquisme », on peut mentionner : Benito Pérez Galdos, José Zorrilla, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, *Clarín*, Ramiro de Maeztu, Joaquín Costa, *Azorín*, Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno ou encore Pío Baroja. Cependant, malgré des propos unanimes, tous n'ont pas la même attitude. Certains se contentent de constater l'invasion de la mode du « flamenquisme » comme *Clarín* dans *La Regenta*, Benito Pérez Galdos dans *Fortunata et Jacinta*, etc. S'ajoute à ces grands écrivains une constellation de journalistes, écrivains et dramaturges qui nourrissent le fonds littéraire « anti-flamenquiste » dont Romualdo Álvarez Espino, Lorenzo Leal, Eduardo de Palacio, Gaspar Núñez de Arce, Z. Vélez de Aragón, ou encore Enrique Sepúlveda. Par ailleurs, d'autres « anti-flamenquistes » ont une action plus radicale qui coïncide, autour de 1900, avec le souci des intellectuels d'éduquer les masses. *Ibidem*, p. 27 et 63 à 65. Au cours de notre analyse, nous serons amenés à évoquer les tenants de ces deux attitudes.

¹⁵⁰⁶ Nous évoquons le concept de « nation moderne » au chapitre 12.

¹⁵⁰⁷ José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, *op. cit.*, p. 346.

¹⁵⁰⁸ José Blas Vega et Manuel Ríos Ruiz, « Anti-flamenquisme », in *Diccionario enciclopédico ilustrado...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 27.

¹⁵⁰⁹ La question de l'« anti-flamenquisme » et de la répression qui sévit contre les *cafés cantantes*, par le biais de la législation, est développée dans plusieurs ouvrages : Mercedes Gómez-García Plata, « El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta », *La escena española...*, *op. cit.*, p. 116-124. Mercedes Gómez-García Plata, « Culture populaire et loisir citadin : les *Cafés Cantantes* de 1850 à 1900 », *Du loisir aux loisirs...*, *op. cit.*, p. 122-126. José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, *op. cit.*, p. 339-392. Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 157-218. C'est pourquoi nous ne développerons pas cet aspect, d'autant que même s'il concerne notre sujet, il ne rend pas compte de l'opposition qui s'exprime directement à l'encontre de la guitare.

Une partie de la presse saisit l'occasion pour dénigrer le genre musical en essor. Dans les années 1860, l'offensive restait légère. Uniquement mue par la volonté d'attirer des lecteurs, la presse se contentait d'attaquer les flamencos par l'ironie et le sarcasme¹⁵¹⁰. Cependant, à partir de 1880, la polémique s'agrandit et envahit davantage l'espace public, grâce à l'entrée en scène des nouveaux acteurs que sont les intellectuels et grâce à l'essor de la presse, nouveau moyen de communication de masse. Une série de journaux et de pamphlets entreprennent de combattre de façon de plus en plus systématique les corridas d'abord et, dans une moindre mesure, le flamenco¹⁵¹¹. En effet, même si elle se montre moins agressive envers le flamenco, la presse participe à son discrédit car souvent, les notions de « taurinisme » et de « flamenquisme » sont entremêlées dans les discours. Les opposants forment donc un camp ennemi du flamenco au sens large¹⁵¹².

Surtout, si les « antiflamenquistes » se montrent aussi virulents, c'est parce qu'ils accusent le « flamenquisme » d'être à l'origine des crises successives que traverse l'Espagne. Ils estiment qu'il est la cause de sa faiblesse politique, économique et sociale. Face à l'apathie gouvernementale et à l'engourdissement des institutions sociales et des structures agricoles, le milieu littéraire tente de raviver la vie intellectuelle du pays et trouve dans le flamenco une des causes d'une décadence à laquelle il ne veut pas se résigner¹⁵¹³.

Ce point de vue transparait non seulement dans la presse, mais aussi dans la littérature, comme dans le roman *Mémoires d'un journaliste (La vie littéraire)*, publié en 1890 par le journaliste qui signe sous le pseudonyme Z. Vélez de Aragón¹⁵¹⁴. Ce roman écrit en 1883 présente au chapitre XIV la perception du flamenco par le protagoniste bien nommé Justino del Moral, qui défend les idées de l'auteur. Après avoir décrit son arrivée dans un établissement sale et malodorant et les compagnons avinés qui l'y ont conduit, Justino del Moral conclut que le flamenco est la cause de tous les maux de l'Espagne : « Je m'expliquai tout – notre situation face au monde civilisé, nos gouvernements, notre paresse, notre dégradation, nos coutumes – en une seule phrase, clef magique

¹⁵¹⁰ José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 346.

¹⁵¹¹ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 75.

¹⁵¹² *Ibidem*, p. 88-89.

¹⁵¹³ Pour rappel, dès le début de la Restauration, la Constitution assure localement le pouvoir des caciques et nationalement l'alternance des partis libéral et conservateur par le « pacte du Pardo », signé entre Sagasta et Cánovas del Castillo. Il en résulte un immobilisme gouvernemental qui contribue à affaiblir l'Espagne. Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, op. cit., p. 56. Cette léthargie politique est troublée par l'émergence des premiers mouvements ouvriers et agricoles, avec les bouleversements sociaux qu'ils impliquent, et par les premiers courants régionalistes.

¹⁵¹⁴ De son vrai nom Enrique Vera y González, ce journaliste et écrivain appartient à la Société abolitionniste espagnole. Auteur de nombreux ouvrages sociaux et politiques, il est aussi le dernier directeur du journal fédéraliste madrilène *La República*. Manuel Ossorio y Bernard, « Vera y González (Enrique) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 472.

d'une multitude d'énigmes : à cause du flamenco »¹⁵¹⁵. Cette sentence résume la position des « antiflamenquistes » qui voient dans le flamenco la cause de la situation critique de l'Espagne, du point de vue politique, économique, social et culturel.

Au tournant du siècle, après le « désastre » cubain, l'« antiflamenquisme » devient encore plus virulent et prend une ampleur nationale. Selon Sandra Álvarez, certains « antiflamenquistes » estiment que les arènes, les guitares et les *cantes* flamencos ont commis autant de dégâts que les combats et la guerre de Cuba¹⁵¹⁶. La défaite de 1898 révèle à l'Espagne ses carences culturelles, scientifiques et techniques par rapport aux autres pays européens. Elle engendre une profonde crise de la conscience nationale chez les intellectuels, qui éprouvent un sentiment d'infériorité vis-à-vis des autres nations européennes et entreprennent une réflexion sur l'essence de l'Espagne. Percevant le « flamenquisme » comme une déviation culturelle, une perversion intellectuelle et même une maladie mentale, ils y voient finalement l'une des causes de cet échec¹⁵¹⁷. Le flamenco s'avère ainsi être un bouc émissaire tout trouvé. Ces intellectuels estiment que l'engouement de la population pour les spectacles « flamenquisés » à la mode a conduit le pays à la perte de son empire et de son prestige. Dans les années 1900, ceux qui se considèrent comme « porteurs de conscience face à l'inconscience de la masse »¹⁵¹⁸ s'affirment comme des sauveurs de la léthargie nationale. Obnubilés par la « décadence » dans laquelle le pays est tombé, ils se sentent investis d'une mission : sortir le pays du marasme¹⁵¹⁹. Pour cela, ils prônent de faire table rase du passé et de se tourner vers la modernité. Cela implique pour eux de chercher à réveiller les masses en les délestant de ce qui fait obstacle à leur éducation, dont le flamenco. C'est ainsi que s'explique l'organisation de campagnes « antiflamenquistes » contre la tauromachie et le flamenco, qualifiés de « honte nationale »¹⁵²⁰.

¹⁵¹⁵ « Me lo expliqué todo : nuestra situación ante el mundo civilizado, nuestros gobiernos, nuestra pereza, nuestra degradación, nuestras costumbres, con una sola frase, clave mágica de multitud de enigmas : por lo flamenco. », Eugenio Cobo Guzmán, *El flamenco en los escritores...*, op. cit., p. 85.

¹⁵¹⁶ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 67-68.

¹⁵¹⁷ *Ibidem*.

¹⁵¹⁸ Carlos Serrano, Serge Salauin (éds.), *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, consulté le 21 novembre 2013, p. 133.

¹⁵¹⁹ La « décadence », notion très idéologique, est un terme employé notamment par les intellectuels de la « Génération de 98 ». Unamuno l'utilise par exemple dans : *L'Essence de l'Espagne*, trad. Marcel Bataillon, Madrid, Gallimard [Ensayos], 1967 [1916], p. 179. Au long des XVII^e et XVIII^e siècles, la production théâtrale et artistique diminue de façon drastique en Espagne ; les universités déclinent. Du point de vue scientifique, un décalage s'instaure entre l'Espagne et l'Europe révolutionnée par le rationalisme cartésien ou la physique de Newton. S'ajoutait à cela une perte de pouvoir politique qui se transforma en marginalisation par rapport à l'Europe triomphatrice de l'ère contemporaine. Une haine contre le monde nord-européen prospère se développa en Espagne, alliée à une sensation d'incompréhension, d'échec et d'isolement. Les Espagnols développèrent collectivement un certain complexe d'infériorité, fondé sur la conscience de cette décadence. À la fin du XIX^e siècle, cette décadence est perçue comme le résultat d'un « désastre intérieur », une idée accentuée par la défaite de 1898. José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 83-84 et 333.

¹⁵²⁰ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 57 et 68.

Le contexte ainsi présenté, il nous appartient de montrer à présent dans quelle mesure la guitare, qui est un des piliers du flamenco, est une cible de l'« anti-flamenquisme ». Nous verrons notamment pourquoi elle est visée par les critiques, alors que l'« anti-flamenquisme » s'oppose plus à la corrida et au mode de vie flamenco qu'à l'art musical¹⁵²¹. Enfin, nous expliquerons pourquoi elle est au cœur de certaines critiques, alors qu'elle intervient pourtant par ailleurs dans d'autres contextes musicaux, ce qui aurait pu la préserver de telles accusations.

1. Des arts « dégénérés »

1.1. Accords et à cris

La guitare est d'abord directement visée par l'« anti-flamenquisme » car elle est perçue comme un instrument bruyant. Elle est accusée de participer au tapage diurne et le plus souvent, nocturne. Des exemples le montrent, aussi bien en Andalousie qu'à Madrid. À Séville, le journal conservateur *El Porvenir* se fait le réceptacle des récriminations des habitants du voisinage qui se plaignent de ne pas pouvoir dormir en silence :

Très souvent se présentent à notre rédaction des personnes qui ont l'affreux vice de travailler dix ou douze heures par jour et qui exigent de dormir la nuit mais qui ne le peuvent pas, parce que d'autres plus riches, plus heureuses, passent la nuit à « boire, chanter et danser » au son des claquements de mains et des guitares¹⁵²².

Dans cet extrait d'un article publié le 24 mai 1884, l'auteur anonyme reproche aux musiciens de déranger le voisinage par leurs chants et leurs danses en utilisant la guitare, qui participe à ce tumulte. Le locuteur assume ainsi le rôle de relais, en se présentant comme le porte-parole des mécontents et en précisant que leurs plaintes sont fréquentes, ce qui vient renforcer son argumentation. Il prend parti pour les récriminateurs, qui possèdent selon lui de nombreuses

¹⁵²¹ Au momento où nous avons défini le flamenco, nous avons précisé qu'il correspondait à un art de vivre et non seulement à un genre artistique. Nous renvoyons au chapitre 2, dans la partie consacrée à cette définition (« 1.2. Définition du flamenco »).

¹⁵²² « Muy a menudo se presentan en nuestra redacción personas que tienen el feo vicio de trabajar diez o doce horas al día y que tienen la exigencia de querer dormir por las noches, y que no pueden efectuarlo, porque otras más ricas, más felices, se pasan las noches “cañeando, cantándose y bailándose” al son de palmas y guitarras. », [Anonyme], *El Porvenir*, 24 mai 1884, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 353.

qualités morales : ils sont présentés comme des travailleurs honnêtes et consciencieux, comme le suggère ironiquement l'antiphrase les qualifiant de « *personas que tienen el feo vicio de trabajar diez o doce horas al día* ».

On peut également relever le paradoxe qui consiste à présenter les musiciens comme de riches oisifs, alors que nos analyses précédentes ont au contraire permis de mettre en lumière l'indigence de bon nombre d'entre eux. On peut y voir une lourde ironie symétrique à celle qui concerne les « honnêtes gens » : en dépit de leur pauvreté, les musiciens font comme s'ils étaient riches, puisqu'ils prennent le temps de se divertir et de consommer. En outre, si certains musiciens utilisent l'instrument dans le cadre d'une activité professionnelle, cet article ne semble pas prendre en compte cet aspect, puisqu'il présente leur jeu comme un vain divertissement. Les musiciens sont ainsi opposés aux travailleurs diurnes qui, à l'inverse, n'auraient ni les finances ni le temps pour s'offrir de tels amusements. Le locuteur donne un contenu moral à son accusation, caractéristique du discours tenu par le quotidien conservateur *El Porvenir*, qui défend une éthique bourgeoise stricte. Cet article montre dans quelle mesure des journaux locaux andalous relaient des règlements de comptes entre voisins en prenant position pour les opposants au flamenco. La médiatisation de ces tensions révèle une réception négative de la guitare flamenca et renforce cette position accusatrice en la diffusant et en l'amplifiant par un discours ironique.

Bien que l'article se poursuive par des précisions sur le caractère local de ce dérangement nocturne, en décrivant un tableau « purement sévillan »¹⁵²³, des attaques similaires se retrouvent dans les journaux madrilènes, preuve que l'opposition à la guitare flamenca n'est pas une spécificité andalouse. Ainsi, l'auteur anonyme de l'article « Jipíos matutinos » publié dans *La Correspondencia de España* le 24 avril 1895, évoque dans son titre les « gémissements matinaux » d'un flamenco et les décrit de la façon suivante :

Remarquables étaient ceux que lançait hier, dans la taverne du n°8 de la rue de la Cruz, un individu, vraiment *flamenco* qui, au rythme de la guitare, entonnait le *jaleo*, les *guajiras*, la *soleá* et tout le répertoire des *crâneurs*.

Alors que notre homme se trouvait au climax de son chant, un agent de l'autorité entra et intima au chanteur d'interrompre ses élans flamencos ; mais ledit individu, qui s'écoutait lui-même avec délectation (tandis qu'un autre l'accompagnait par des *claquements de semelles*) désobéit à l'agent, en ayant avec lui une très vive altercation, qui s'acheva en prévention¹⁵²⁴.

¹⁵²³ « de pura sangre sevillana », *Ibidem*, p. 353.

¹⁵²⁴ « Notabilísimos eran los que lanzaba ayer mañana, en la taberna número 8, de la calle de la Cruz, un individuo, *flamenco* de verdad, que al compás de la guitarra entonaba el *jaleo*, las *guajiras*, la *soleá* y todo el repertorio de la gente *crua*. // Cuando nuestro hombre estaba en el período álgido de su cante, entró un agente de la autoridad á [sic] intimó al cantor depusiera sus ímpetus flamencos ; pero el aludido, que estaba escuchándose á sí propio con deléite [sic] (mientras que otro le acompañaba con *pataitas*), desobedeció al agente, sosteniendo con él vivísimo altercado, que

Cet incident madrilène atteste que les accusations contre la guitare flamenca n'apparaissent pas exclusivement en Andalousie à la fin du XIX^e siècle. La scène a aussi quelque chose de comique. La phraséologie spécifique, en italiques dans le texte original, comme « un individu réellement *flamenco* » (« un *flamenco* de verdad »), l'allusion aux fanfarons (« la gente *crua* ») et aux claquements de semelles (« *pataitas* ») renvoient au genre artistique et au mode de vie flamencos. La critique est aussi virulente que dans l'exemple précédent, et on retrouve la même ironie, par exemple à travers le plaisir que prend le musicien à s'écouter, alors qu'il dérange les autres. L'auteur insiste sur les élans et le climax du chant qui rendent paradoxalement l'individu sourd au point de ne pas entendre le représentant de la loi. L'auteur de cet entrefilet se positionne en faveur des gardiens de l'ordre, c'est-à-dire de l'ensemble de la société établie, rejetant le chanteur à la guitare du côté des exclus.

Ces deux exemples présentent une similitude intéressante à relever : la guitare y est critiquée en même temps que le chant flamenco. Comme ce dernier est le plus souvent accompagné par l'instrument à cordes, une bonne partie des accusations portent sur les deux en même temps. Il importe donc de comprendre ce qui est reproché au chant flamenco.

Celui-ci est taxé de grossièreté et d'abjection¹⁵²⁵. Par opposition à l'esthétique communément admise du chant lyrique ou du chant populaire, les sons rauques émis par les chanteurs flamencos sont perçus comme trop gutturaux. Le public, qui n'est pas habitué au « chant profond », s'appuie sur cette distinction pour le critiquer, en le comparant notamment à des bruits d'animaux. Le champ sémantique de la bestialité imprègne les discours des accusateurs, comme Enrique Sepúlveda. Entre 1885 et 1888, celui-ci publie des chroniques annuelles consacrées aux événements les plus remarquables de Madrid. L'une d'elles, intitulée « Celles qui chantent des *peteneras* », porte sur les interprètes féminines des *peteneras* pendant l'été 1886. Cette chronique fait partie de l'ouvrage intitulé *La vida de Madrid en 1886*, publié l'année suivante. Le chroniqueur y décrit des soirées artistiques dans des maisons de bonne famille, où des jeunes filles sont incitées par leurs parents et par les invités à chanter du flamenco. Le locuteur émet un jugement sur ces interventions :

Personne ne dirait que cette voix avinée et cassée est celle d'une demoiselle, qui fut l'émule du rossignol lorsque les *peteneras* n'existaient pas encore ; mais l'élégance du chant

terminó en la prevención. », [Anonyme], « Jipíos matutinos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 24 avril 1895, p. 1.

¹⁵²⁵ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 96.

flamenco consiste précisément à épeler des mots avec des grognements nasaux et à les accentuer avec des cadences sauvages, comme celles du bramement de certaines antilopes¹⁵²⁶.

Poursuivant la même métaphore filée, l'auteur explique que le succès des chanteuses dans les *cafés cantantes* détruit à jamais leur voix, la rendant rauque pour toujours. Il évoque ensuite la diffusion de cette mode dans les demeures bourgeoises comme dans les milieux les plus humbles :

Cependant, les maîtresses des pensions de familles qui ont des filles cultivent avec une véritable fureur l'aboiement flamenco. À l'heure de déjeuner, à l'heure de dîner, à chaque fois que des hôtes sont présents, Lolita gratte sa guitare [...].

Et qu'on se le tienne pour dit, au cas où quelque amatrice demeure cachée alentour, les *peteneras* sont descendues des cuisines aux garages, et ceux qui les chantent avec des hurlements incivils sont les vendeurs d'eau, les balayeurs et les fermiers¹⁵²⁷.

Des grognements aux hurlements indistincts en passant par les bramements d'antilopes et les aboiements de chiens, les sons produits par ces femmes sont dépourvus de toute humanité. Elle n'ont plus de voix mais profèrent seulement des cris d'animaux. La comparaison avec le raffinement du rossignol est évoquée, pour mieux être écartée. Ces métaphores successives contribuent à présenter le flamenco comme une pratique « sauvage »¹⁵²⁸. La guitare, l'interprète et son chant sont rejetés à la fois en dehors du champ de l'art et de toute pratique civilisée. La critique esthétique s'accompagne d'un argument social, comme on peut le voir au second paragraphe : le flamenco semble provenir des classes plus aisées (« *las patronas de las casas de huéspedes* ») et se répand parmi les domestiques. À chaque fois, l'on constate que la guitare est indissociable de la

¹⁵²⁶ « Nadie diría que aquella voz vinosa y quebrada fuera la de una señorita, émula del ruiseñor cuando no había peteneras por el mundo ; pero el chic del cante flamenco consiste precisamente en deletrear palabras con gruñidos nasales, y en acentuarlas con cadencias bravas, como las de la brama de ciertos antílopes. », Eugenio Cobo Guzmán, « Enrique Sepúlveda », in *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Cornellà de Llobregat [Barcelona], Aquí + más multimedia, Fundació Gresol Cultural, 1997, p. 40.

¹⁵²⁷ « En cambio, las patronas de las casas de huéspedes que tienen hijas cultivan con verdadero furor el ladrillo flamenco. A la hora de comer, a la hora de cenar, siempre que hay huéspedes presentes, Lolita pulsa la guitarra [...]. // Sirva de gobierno, por si queda por ahí oculta alguna aficionada, que las peteneras han descendido de las cocinas a las cocheras, y que las cantan con aullidos inciviles los aguadores, los barrenderos y los rancheros. », *Ibidem*, p. 41.

¹⁵²⁸ Dans son analyse des classes « dangereuses », Louis Chevalier évoque un cercle vicieux qui renforce la dynamique d'exclusion, et que nous pouvons reprendre ici en l'appliquant aux flamencos. Il estime que ces classes sont « dangereuses » parce qu'elles agissent en fonction de l'opinion qu'on porte sur elles et deviennent justement « sauvages » : « Considérées par les autres et par elles-mêmes comme étant en marge de la civilisation urbaine, reléguées aux frontières de l'empire du mal, comment s'étonner si elles se conduisent conformément à cette opinion, à cette condamnation ? Sauvages on les dit, sauvages on les veut. Sauvages elles seront donc, de toutes les manières et à tous les moments de leur existence ». Louis Chevalier, *Classes laborieuses...*, *op. cit.*, p. 451-453 et 530-531. Ainsi, quelques décennies après l'époque étudiée par Louis Chevalier, et dans un autre contexte, la société établie espagnole reprend à son compte l'opposition entre la civilisation urbaine et les flamencos, qui sont jugés grossiers, incultes, « sauvages », parce qu'ils ont un mode d'expression qui semble violent, irrationnel, instinctif et proprement barbare.

voix ou plutôt de ce qui est présenté comme des cris, de sorte qu'elle apparaît comme l'instrument propre aux bestiaux¹⁵²⁹.

Mais l'hostilité au « flamenquisme » n'est pas l'apanage de la sphère intellectuelle du pays : elle est partagée par de larges secteurs populaires qui créent de véritables bastions « antiflamenquistes »¹⁵³⁰. Au début du XX^e siècle, Eugenio Noel, chef de file du mouvement, en est l'instigateur¹⁵³¹. Il fonde un réseau de six sociétés disséminées sur tout le territoire espagnol, qui semblent avoir eu une résonance particulière dans le Nord, à Gijón et à Eibar (Pays basque). Prétendument apolitiques, ces associations sont surtout accueillies au sein de cercles républicains, socialistes ou anarchistes qui, autour de 1910, orientent leur action contre les courses de taureaux et le flamenco, perçus comme des instruments d'aliénation collective¹⁵³².

En plus de ces campagnes, Eugenio Noel consacre l'intégralité de sa production littéraire à l'antiflamenquisme. Il rédige quatorze essais sur ce thème entre 1912 et 1920 environ¹⁵³³. Eugenio Noel juge le chant flamenco brutal, stupide et vulgaire. Si Enrique Sepúlveda emploie le registre animal pour le qualifier, Eugenio Noel utilise le champ sémantique de la physiologie pour exprimer son dégoût. Il décrit une voix malade, qui fait penser à des « vomissements » et qui prononce des paroles « enveloppées de morve »¹⁵³⁴. Sandra Álvarez relève d'autres procédés littéraires de la rhétorique de Eugenio Noel comme l'hyperbole ou encore « le champ lexical de la rupture (la voix se casse, se brise), celui de la torture (elle se tord, s'enroule, se visse, tourne comme une spirale), celui du broyage (lancer, écraser, broyer, fouetter), et celui de la colère (aboyer, hurler, geindre, rager) »¹⁵³⁵. Lorsque le chant est ainsi raillé, la guitare qui l'accompagne pâtit aussi de cette réception négative, même si elle n'est pas directement citée dans ces critiques : en effet, puisque la

¹⁵²⁹ Alors que dans nombre de poèmes, nous avons pu observer une personnification positive de la guitare, on constate ici qu'elle est au contraire « déshumanisée », dans la mesure où elle n'est plus l'instrument d'êtres humains qui se comportent comme tels. Nous analyserons plus loin une gravure de Goya sur laquelle la guitare est placée dans les bras d'un singe, gravure réutilisée par les antiflamenquistes.

¹⁵³⁰ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 174.

¹⁵³¹ Écrivain, critique et journaliste, il s'appelle en réalité Eugenio Muñoz Díaz (Madrid, 1885-Barcelone, 1936). Après avoir étudié au séminaire San Dámaso à Madrid puis avoir entrepris des études de philosophie et lettres à l'Université Centrale, il entre volontairement dans l'armée pour combattre dans la guerre au Maroc en 1909. Il devient correspondant de plusieurs journaux. Ses écrits se caractérisent par son radicalisme et par sa verve, ce qui lui vaut de dures critiques et inimitiés. Pendant plusieurs années, il mène une violente campagne « antiflamenquiste » dans les Ateneos et les théâtres d'Espagne. Il produit plus de trois mille conférences et articles en ce sens. Il est plusieurs fois condamné, emprisonné et contraint à l'exil. En 1923, il part en Amérique latine et y prononce des discours sur les hommes et les affaires d'Espagne. Il est aussi l'auteur de romans anticléricaux et satiriques. Federico Carlos Sáinz de Robles, « Noel Muñoz, Eugenio », in *Ensayo de un diccionario de la literatura. Tomo 2: Diccionario de escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, vol. 2, p. 261-263. Rosa Navarro Durán, « Noel, Eugenio », in *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, p. 331.

¹⁵³² Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, op. cit., p. 174-175.

¹⁵³³ *Ibidem*, p. 87.

¹⁵³⁴ *Ibidem*, p. 97.

¹⁵³⁵ *Ibidem*, p. 152.

guitare est l'unique instrument qui accompagne le chant flamenco, et puisqu'elle est indispensable dans les spectacles publics, comme nous l'avons montré au chapitre 2, la guitare ne peut manquer d'être discréditée par ces considérations esthétiques. Si le « chant » est bestial, la guitare produit des rythmes jugés sauvages¹⁵³⁶.

De la même manière, lorsque les critiques passent de la dimension esthétique à des questions éthiques, la guitare est visée en même temps que le chant. En effet, dans l'esprit des détracteurs, les chants flamencos sont assimilés à des chansons immorales, comme cela apparaît par exemple dans des articles que publie le journal *El Progreso* au cours de l'été 1884¹⁵³⁷. Datés respectivement des 27 juillet et 27 août, ces articles reviennent d'abord sur les plaintes du voisinage susmentionnées, concernant le tapage nocturne, puis les journalistes anonymes ajoutent que ces pratiques musicales devraient aussi être interdites en raison de paroles qui « offensent la morale » (« *ofenden a la moral* »¹⁵³⁸). À chaque fois, il est spécifié que ces chants sont accompagnés à la guitare. On voit ainsi que même si la guitare ne peut pas être à proprement parler accusée d'immoralité, elle est associée au répertoire qu'elle accompagne et corrélativement condamnée pour des raisons indépendantes de la qualité musicale. Des critiques du même ordre sont adressées à la danse flamenca, que la guitare rythme également. C'est pourquoi, dans ce domaine, la guitare est aussi associée à un loisir inconvenant.

1.2. Complice d'une danse lascive

Les danseuses de flamenco sont jugées dépravées ; elles sont souvent assimilées à des prostituées, pour des raisons subjectives et objectives : d'une part, leur attitude est perçue comme lubrique et, d'autre part, elles sont ainsi déconsidérées à cause du commerce parallèle qui fait suite à un certain nombre de spectacles. Les objections les plus directes portent sur les gestes des *bailaoras*, qui scandalisent ceux qui n'y voient que des contorsions voluptueuses¹⁵³⁹. Selon Sandra Álvarez, Eugenio Noel utilise essentiellement deux stratégies pour dénigrer les *bailaoras* : soit il les oppose à leurs consœurs de danse classique, soit il compare leurs mouvements à la gestuelle de

¹⁵³⁶ Nous verrons des exemples qui l'attestent dans la partie « 2. Emblème macabre ».

¹⁵³⁷ *El Progreso* (1883-1908) est le principal journal libéral de Séville. Plusieurs directeurs se succèdent, le plus représentatif étant Juan Sánchez Lozano. Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, *op. cit.*, p. 189-190.

¹⁵³⁸ [Anonyme], [Sans titre], *El Porvenir*, Sevilla, 27 juillet 1884 et [Anonyme], [Sans titre], *El Porvenir*, Sevilla, 27 août 1884, cités in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, *op. cit.*, p. 355.

¹⁵³⁹ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 61.

la corrida¹⁵⁴⁰. Ainsi, Eugenio Noel entreprend d'animaliser les déhanchés des *bailaores* pour les rendre risibles. Les comparaisons entre danse flamenca et *faena* taurine ouvrent sur un horizon de bestialité. La première est présentée comme une « danse macabre », ou comme une « une danse *torera* ». La juxtaposition d'adjectifs tels que « anti-esthétique, macabre, luxurieuse, infâme et épouvantable » caractérise une danse que Noel juge répugnante et barbare au point de l'associer conjointement à la mort, au sexe et au sang¹⁵⁴¹.

Cependant, Sandra Álvarez estime que Eugenio Noel est un témoin lucide de l'état décadent du flamenco : il existerait ainsi une certaine clairvoyance des anti-flamenquistes qui savent parfois porter un regard perspicace sur une réalité artistique misérable, alors qu'est donné à voir au public un produit culturel « dénaturé »¹⁵⁴². Eugenio Noel se fonde donc sur le flamenco tel qu'il était avant sa commercialisation, car aux yeux des puristes, il s'agissait d'un art plus authentique et vraiment « profond ». Nous avons évoqué précédemment la dégradation du genre qui s'est effectivement produite à partir de sa commercialisation.

Néanmoins, les accusations qui incluent la guitare se situent majoritairement sur le plan éthique et non pas esthétique. Ceci est sensible dans certains articles de presse d'Eugenio Noel, que l'on trouve dans ses propres revues, organes d'expression de son combat. Il devient l'éditeur de deux hebdomadaires, *El Flamenco* et *El Chispero* : le premier, qui ne compte que trois numéros, est publié les 12, 19 et 26 avril 1914. Le second, qui ne comporte pas plus de quatre numéros, paraît les 10, 24, 31 mai et le 7 juin de la même année. Ces deux périodiques éphémères, interrompus pour des raisons économiques, sont ouvertement consacrés à l'anti-flamenquisme comme l'annonce leur sous-titre : « *semanario anti-flamenquista* »¹⁵⁴³. Pour donner une assise intellectuelle à son entreprise Eugenio Noel sollicite des hommes de lettres renommés comme Miguel de Unamuno (1864-1936), Azorín (1873-1967) ou Jacinto Benavente (1866-1954). Ces hebdomadaires se caractérisent par la présence d'abondantes gravures et illustrations. L'objectif est d'opposer les valeurs du « régénérationnisme » comme le progrès ou le pacifisme, aux valeurs jugées « barbares » de l'univers flamenquiste. Ainsi, par exemple, dans le premier numéro de *El Chispero* publié le 10 mai 1914, Eugenio Noel écrit que tous les problèmes qui accablent l'Espagne sont dus à la fréquentation des arènes¹⁵⁴⁴. Il n'établit pas de hiérarchie entre ces maux et condamne vulgarité

¹⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 100.

¹⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 153.

¹⁵⁴² *Ibidem*, p. 131.

¹⁵⁴³ On peut même voir dans leur titre un calque ironique et parodique d'hebdomadaires taurins comme *La Lidia*. *Ibidem*, p. 88.

¹⁵⁴⁴ Ce numéro est le quatrième, si l'on considère que *El Chispero* correspond à la suite logique du précédent périodique, *El Flamenco*.

et homicides dans une même phrase. Il y inclut aussi le chant et la danse flamenca. La guitare est présentée comme une « complice » de cette dernière :

Voici les caractères de notre lignage qui sont issus des arènes : la plupart des crimes à l'arme blanche ; le maquereau ; l'homme qui met sa prestance personnelle au-dessus de toute autre morale ; la grossièreté ; le manque d'éducation nationale ; le paso-doble et ses dérivés ; le chant profond et les canailleries de la danse flamenca, qui a la guitare pour complice ; la haine de la loi ; le banditisme [...]. Tout, tout est corrompu, avili, dégénéré, pourri, à cause de ces émanations qui vont des arènes à la ville et d'ici aux campagnes¹⁵⁴⁵.

Ces extraits ne sont pas issus d'un article exclusivement consacré à la guitare mais celle-ci est citée au sein de la liste des dépravations auxquelles est censé conduire le « flamenquisme » (au sens large, celui de « taurinisme »). Pour Eugenio Noel, les arènes sont le point de départ de la décadence de la société espagnole, décrite par le biais d'une énumération qui peut sembler absurde, étant donné son caractère hétéroclite et son absence apparente d'organisation logique. Eugenio Noel met sur le même plan des actes et des attitudes de gravités très diverses. Ce qui importe ici surtout, c'est qu'à ses yeux, la guitare entre dans la dynamique malsaine engendrée par la mode des corridas et du flamenco, puisqu'elle est personnalisée au moyen du substantif « complice ». Ce terme n'est pas employé au hasard car Eugenio Noel l'utilise à plusieurs reprises pour décrire l'instrument à cordes, comme dans un autre article intitulé « Guitare espagnole », sur lequel nous reviendrons¹⁵⁴⁶. On retrouve ici un procédé souvent utilisé pour la guitare : la personnification. Cependant, d'habitude, cette figure de style est employée dans un sens positif. Ici, elle-ci renforce certes le lyrisme du texte, mais surtout le caractère hyperbolique et caricatural du réquisitoire. En particulier, la personnification contribue à présenter l'instrument comme s'il était doté d'intentions moralement condamnables. La guitare est associée à la danse, elle-même jugée vulgaire et malintentionnée. Eugenio Noel sous-entend que le flamenco est un spectacle licencieux, et que la guitare participe pleinement de ce caractère.

Indirectement, cette danse lascive est reliée au milieu de la prostitution qui est également mentionné dans cette citation à travers l'évocation du « maquereau » (el « *chulo* »). De son côté, Louis Chevalier montre, dans son analyse de l'accroissement des villes, que l'urbanisation va de

¹⁵⁴⁵ « De las plazas de toros salen estos rasgos de la estirpe ; la mayor parte de los crímenes de la navaja ; el chulo ; el hombre que pone la prestanda personal sobre toda otra moral ; la grosería ; la ineducación nacional ; el pasodoble y sus derivados ; el canto hondo y las canalladas del baile flamenco, que tiene por cómplice la guitarra ; el odio a la ley ; el bandolerismo ; [...] todo, todo está maliciado, picardeado, bastardeado, podrido, por esas emanaciones que vienen de las plazas a la ciudad y desde aquí a los campos. », Eugenio Noel, « Lo que sale de las plazas de toros », in *El Chispero*, Madrid, 10 mai 1914, p. 14-15.

¹⁵⁴⁶ « cómplice de nuestras desdichas », Eugenio Noel, « Guitarra española », in *El Flamenco*, Madrid, 26 avril 1914, p. 4.

pair avec une augmentation de la misère et de la prostitution¹⁵⁴⁷. Or le succès de la marchandisation du flamenco est largement dû à celui des danseuses qui s'exposent aux yeux du public. Pour le cas particulier de la scène espagnole de l'entre-deux-siècles, Serge Salaün a montré combien les femmes sont à la merci d'une demande masculine croissante dont les danseuses, par leur exhibition sur la scène, sont les premières victimes¹⁵⁴⁸.

Dans les journaux madrilènes, les scandales portant sur la prostitution éclatent régulièrement et il arrive que la danse flamenca et la guitare soient mises en cause, comme éléments de ce mode de vie irrégulier. Ainsi, dans un article du 2 août 1901, publié dans *La Correspondencia de España*, un trafic de jeunes filles mineures est dénoncé par un journaliste anonyme. Malgré le peu de renseignements que fournit l'auteur de cet entrefilet, il est précisé que la traite a eu lieu dans une académie de danse illégale où chansons, danses et guitares flamencas se font entendre¹⁵⁴⁹. Cette dénonciation, dans un quotidien d'informations générales tel que *La Correspondencia de España*, révèle que l'assimilation entre le flamenco et la « mauvaise vie » n'est pas seulement le fait des « antiflamenquistes ». Les critiques portant sur la danse flamenca et la guitare proviennent donc d'accusations d'ordre éthique particulièrement graves. Cependant, il convient de les nuancer de deux manières.

D'une part, elles semblent en partie dépourvues de fondement puisque la grande majorité du public n'a pas accès à l'essence de l'art « profond ». Seul le produit « dénaturé », « frelaté » est commercialisé de sorte qu'en réalité, le rejet porte davantage sur le « flamenquisme » que sur la forme authentique du flamenco, qui est réservée à l'usage privé et méconnue du grand public. D'autre part, la danse flamenca suscite en fait autant d'admiration que de dégoût, y compris chez les antiflamenquistes. Eugenio Noel utilise par exemple l'adjectif « formidable », pour la qualifier, exprimant un mélange de rejet et fascination, signe d'une attirance ambivalente pour cet art¹⁵⁵⁰. Surtout, le fait même d'accorder autant d'importance au flamenco dans ses écrits atteste son intérêt passionné pour le sujet. Son opposition est donc à considérer également dans cette perspective.

Néanmoins, par cette vaste accusation qui mélange les arts et tous les désordres, les guitaristes sont rendus coresponsables de la situation désastreuse de l'Espagne. Ici, il s'agit de la danse ; précédemment, nous avons vu que le chant était dénigré. La guitare est donc critiquée à la fois à cause des nuisances sonores auxquelles elle contribue et en raison de sa collaboration avec un

¹⁵⁴⁷ Louis Chevalier, *Classes laborieuses...*, *op. cit.*, p. 323.

¹⁵⁴⁸ Serge Salaün, « Las mujeres en los escenarios españoles (1890-1936). Estrellas, heroínas y víctimas sin saberlo », *Les spectacles en Espagne...*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁵⁴⁹ [Anonyme], « Sigue el tráfico. Otra muchacha vendida », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 2 août 1901, p. 1.

¹⁵⁵⁰ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 153-154.

répertoire de chant jugé malsain et avec une danse perçue comme lascive. Indéfectiblement liée à deux arts condamnés avec virulence, elle pâtit du discrédit dont ils font l'objet. Dans la mesure où ils sont considérés comme des arts corrompus, elle subit les mêmes accusations, le chant et la danse étant eux-mêmes vus comme une facette d'un mode de vie décadent. En conséquence, l'association permanente de la guitare aux autres arts comporte des implications sur le plan moral puisqu'elle est incriminée dans la dégénérescence de la « race » espagnole¹⁵⁵¹. Eugenio Noel fait des guitaristes les collaborateurs de ceux qui conduisent l'Espagne à sa perte. On constate donc combien la guitare est déconsidérée en Espagne pour des raisons essentiellement non musicales, parce qu'elle est assimilée au mode de vie flamenco, et ce même si elle n'est pas seulement utilisée dans le contexte de l'art flamenco. À une époque où sont recherchées les raisons du « désastre » espagnol, le fait que la guitare apparaisse essentiellement comme un instrument populaire et flamenco joue en sa défaveur.

Nous avons jusqu'à présent analysé les accusations portant sur le chant et la danse, pour montrer que la guitare est touchée par l'antiflamenquisme lorsque celui-ci s'attaque aux deux autres arts flamencos. À présent, nous allons voir que l'instrument n'est pas seulement dénigré de façon indirecte : il fait lui aussi l'objet de critiques acerbes, qui le visent directement.

2. Emblème macabre

Bien qu'associée au chant et à la danse, la guitare ne peut pas être accusée d'être hurlante comme la voix ou lascive comme la danse. En revanche, les *tocaores* sont dénigrés pour d'autres raisons, y compris par les autres artistes du *cuadro*. Nous allons dans un premier temps aborder le regard dépréciateur que portent parfois sur eux les *cantaores* et les *bailaores*, indépendamment de l'antiflamenquisme. Puis, nous reviendrons ensuite sur les critiques dont sont victimes les guitaristes dans le cadre de ce dernier.

¹⁵⁵¹ Ce terme polysémique est souvent utilisé dans les écrits de Eugenio Noel. Il s'agit d'une construction culturelle et pseudo-scientifique utilisée à l'appui d'un projet idéologique. Nous étudierons l'importance de cette notion en cinquième partie, dans l'étude sur l'identité nationale. Cependant, on peut dès à présent percevoir que la guitare est évoquée au sein de polémiques qui sont en réalité de profonds débats sur l'« essence » de la nation.

En premier lieu, certains artistes flamencos semblent déprécier leurs confrères *tocaors*. Ces derniers constatent qu'ils sont accusés de toutes les erreurs commises sur les planches au cours des spectacles. Bien que nous n'ayons pas trouvé d'exemples de ces reproches, nous présentons ci-dessous le témoignage d'un guitariste qui prend la défense de l'ensemble des instrumentistes, en dénonçant l'attitude des autres artistes du *cuadro*. Rafael Marín, l'auteur de la première méthode pour guitare flamenca, décrit ce comportement hautain de la façon suivante :

Il est curieux de voir que, lorsqu'ils se trompent, le *cantaor* ou le *bailor* se tournent vers le guitariste et le regardent en indiquant l'erreur que ce dernier a commise. Et le public qui ne comprend pas ces spectacles pense presque la même chose que les premiers, de sorte que, si on analyse attentivement, le guitariste est le plus mal rémunéré, le moins bien considéré, *etc.*, *etc.*, alors qu'il est généralement la partie la plus remarquable et la principale de tout une scène¹⁵⁵².

Dans cet extrait, le guitariste se plaint que les instrumentistes sont jugés responsables des faux pas des danseuses et des fausses notes des chanteurs. Pour Rafael Marín, la déconsidération dont les guitaristes de flamenco sont victimes se situe à trois niveaux. D'abord, ils sont sous-estimés par les autres artistes, qui sont en quelque sorte leurs pairs et qui sont censés connaître le mieux la musique. Par voie de conséquence, ils sont dédaignés par les spectateurs, qui font confiance aux autres artistes, mieux mis en avant, et ne reconnaissent pas les *tocaors* à leur juste valeur. Enfin, ceci se traduit sur le plan financier, puisque les *tocaors* sont moins rémunérés que leurs compagnons de scène. Certes, il convient de nuancer les propos de Rafael Marín qui se montre ici peut-être excessif, comme l'indique le fait qu'il retranscrive le seul point de vue des guitaristes. De plus, la formulation superlative qui clôt cette citation révèle la subjectivité et la partialité du locuteur qui fait de la guitare l'instrument le plus notoire et le plus important du *cuadro*. Certes, la guitare est un élément essentiel du groupe, puisqu'elle offre le cadre rythmico-harmonique indispensable aux autres artistes. Mais elle est rarement soliste, surtout à l'époque de publication de l'ouvrage de Rafael Marín, en 1902.

Toutefois, dans la mesure où Rafael Marín est lui-même guitariste de flamenco, cette explication a valeur de témoignage d'époque et révèle l'amertume d'instrumentistes qui se sentent insuffisamment considérés. Sa déclaration révèle que la réception négative de l'instrument ne vient

¹⁵⁵² « Es curioso ver que, al equivocarse el cantador ó bailador, han de volver la cara y mirar al tocador indicando el error que ha padecido, y el público no inteligente en estos espectáculos opina casi del mismo modo que los primeros, siendo así que, si se analiza detenidamente, el tocador es el peor retribuido, peor mirado, etc., etc. ; pero que suele ser por lo general la parte más saliente y principal de todo un tablado. », Rafael Marín, *Método de guitarra (flamenco)*..., *op. cit.*, p. 179.

pas seulement des individualités extérieures au flamenco et ignorantes de la musique. Au contraire, une hiérarchie interne existe entre les artistes et l'ascendant des chanteurs et des danseurs sur le public renforce l'image négative de la guitare auprès de celui-ci.

Danseurs et chanteurs reconnaissent parfois eux-mêmes l'injustice qui est faite à la guitare, surtout lorsque ce sont des instrumentistes talentueux et virtuoses qui jouent, et qui mériteraient davantage d'attention pour leur art. Le *cantaor Fernando el de Triana* évoque ainsi le maigre accueil réservé à un guitariste de l'envergure de Ramón Montoya :

J'ai écouté ce vrai phénomène d'art et de virtuosité, il y a moins de deux ans, à la feria de San Miguel, au Salon Imperial de Séville, jouer une introduction de *soleares* (air de Patiño) [...]. Mais qu'elle fut mal récompensée, cette grande œuvre ! Personnellement, je suis d'avis que ces jeux doivent être réservés à des solos de guitare ou à des *cantes* plus sérieux [...].

Il n'est pas juste que tant de grandeur à la guitare reçoive du *cante* une si infime récompense, et encore moins lorsque le guitariste est Montoya : le vrai virtuose d'un instrument si divin¹⁵⁵³.

Dans ce passage, *Fernando el de Triana* souligne que l'accompagnement du chant à la guitare est ingrat, pour deux raisons. D'abord, le guitariste n'est pas écouté pour lui-même. Dans l'exemple cité, il s'agit d'une introduction de *soleares*, c'est-à-dire qu'au moment où le guitariste joue, le public est dans l'attente de l'intervention du soliste chanteur. Il ne prête donc pas une attention soutenue au jeu de l'instrumentiste lorsque celui-ci intervient. De plus, le jeu du guitariste flamenco est enserré dans une structure musicale rigide qui l'oblige à jouer à certains moments clefs, ici en introduction. Le *tocaor* est donc limité à la fois dans le temps, car il est censé jouer jusqu'à ce que le chanteur émette le désir de rentrer, et dans la forme, puisqu'il doit se tenir au canon de la *llamada*, qui sert d'introduction au chant. C'est pourquoi *Fernando el de Triana* préconise que le jeu des grands instrumentistes soit développé dans des « solos » plus développés.

En outre, pour *Fernando el de Triana*, il existe un problème de répertoire : le guitariste doit se plier aux souhaits du *cantaor*, comme dans le cadre de cette feria populaire. Or au moment évoqué par *Fernando el de Triana*, deux ans avant la rédaction de ses mémoires, un guitariste comme Ramón Montoya est en mesure d'offrir des *falsetas* élaborées et personnalisées, d'une certaine solennité. Ces *falsetas* ne sont pas toujours mises en valeur par le chanteur qui, à cette époque,

¹⁵⁵³ « A este verdadero fenómeno de ejecución y arte le escuché aún no hace dos años por la feria de San Miguel, en el Salón Imperial, de Sevilla, una introducción de soleares (aire de Patiño) [...]. ¡Y qué mal recompensada fué [sic] tan magna obra! Yo soy de opinión que esos toques deben reservarse para solos de guitarras o para cantes más serios [...]. / No es justo que tanta grandiosidad en la guitarra tenga tanta ínfima recompensa en el cante, y mucho menos cuando el guitarrista es Montoya : el verdadero virtuoso de tan divino instrumento. », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, op. cit., p. 200 et 202.

mélange parfois flamenco et variétés, comme nous avons déjà pu le montrer, un répertoire hybride qui ne fait pas honneur à la gravité de l'art profond.

L'hybridation croissante du chant et de la danse avec les variétés et le music-hall porte donc préjudice à l'image de la guitare qui, selon certains artistes, ne suit pas cette évolution¹⁵⁵⁴. *Fernando el de Triana* déplore l'asservissement du jeu guitaristique aux désirs des autres artistes. L'expression d'un tel regret est d'autant plus importante à prendre en compte qu'elle vient d'un *cantaor*, qui est par conséquent bien placé comme chanteur spécialiste de flamenco, pour évoquer une réalité dont il perçoit les enjeux en profondeur.

Le paradoxe de la guitare flamenca est que les artistes qu'elle accompagne attendent d'elle une soumission à leurs vœux car, initialement, elle se cantonnait à son rôle d'accompagnement. Des tensions apparaissent à partir du moment où certains guitaristes développent leur jeu virtuose et soliste, ce qui génère une rivalité avec les artistes qu'ils accompagnent. C'est le cas entre Ramón Montoya et Antonio Chacón. Comme nous l'avons expliqué au chapitre 2, ce dernier craint que le célèbre *tocaor* ne lui fasse de l'ombre et, tout en reconnaissant son talent, il cherche sans cesse à le rabaisser à un simple rôle d'accompagnement, de manière à ce qu'il ne porte pas ombrage à sa propre interprétation chantée. Ainsi, les autres artistes du *cuadro* sont directement et personnellement responsables d'un regard négatif ou du moins ambigu, parfois teinté de jalousie, sur la guitare.

Dans le cadre de cette partie sur la réception négative de la guitare et plus précisément, dans ce chapitre sur le regard dépréciateur porté sur la guitare flamenca, il était important de montrer que les *tocadores* ne bénéficient pas de toute la considération à laquelle ils aspirent, au sein même du milieu flamenco dans lequel ils évoluent. Cependant, la plus forte opposition provient, comme on peut s'en douter, des anti-flamenquistes, un point qu'il convient à présent de développer.

Les anti-flamenquistes s'attaquent directement à la guitare flamenca, comme l'atteste un article de Eugenio Noel consacré à l'instrument. Publié le 26 avril 1914, il s'intitule « Guitare espagnole »¹⁵⁵⁵ et porte sur la situation de la guitare en Espagne. En réalité, il s'agit surtout d'une critique de la guitare au sein du flamenco, comme on peut s'y attendre de la part d'un journal anti-flamenquiste. Plus précisément, l'auteur s'attaque à la guitare flamenca par opposition à la guitare savante, qu'il estime plus raffinée. Il s'insurge d'autant plus contre ce qu'il considère

¹⁵⁵⁴ Javier Molina considère que la guitare s'améliore techniquement entre la fin du XIX^e siècle et les premières décennies du XX^e siècle, tandis que le chant et surtout la danse perdent en qualité. Javier Molina, *Javier Molina, jerezano...*, *op. cit.*, p. 42-43.

¹⁵⁵⁵ Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*, p. 4.

comme une guitare populaire dégradée que la guitare est, pour lui, l'instrument national. Dans cet article, Eugenio Noel confronte donc deux types de guitares, en mêlant questions esthétiques et éthiques. Il établit un lien entre l'évolution historique de la facture et de la technique de la guitare, et la décadence de l'Espagne. Cette prise de position radicale ne l'empêche pas de manifester un profond attachement à l'instrument et d'envisager le futur avec confiance à la fin de l'article. Agrémenté de sept illustrations, celui-ci occupe entièrement la page 4 du journal. Il est structuré en cinq paragraphes d'inégale longueur [Cat. 21].

Dans les deux premiers, qui forment plus de la moitié du texte, l'auteur insiste sur l'opposition entre la guitare savante et la guitare flamenca, vue comme une mauvaise guitare populaire. La première lui semble aristocratique, élégante, car elle interprète un répertoire d'œuvres classiques, composées par Mozart, Bach, Schumann, Schubert, Chopin, Mendelssohn ou encore Tárrega. Elle est jouée par des artistes talentueux comme Pujol, Tárrega, Llobet ou Manjón. Mais elle est tombée dans l'oubli et dédaignée par la majorité des Espagnols : « L'aristocratique *vihuela* est morte [...]. Mais le peuple possède sa propre guitare »¹⁵⁵⁶. Le « peuple », tel qu'il est présenté par Eugenio Noel, se caractérise par un manque d'exigence et avilit toute beauté. Il préfère par exemple la méthode pour guitare flamenca de Rafael Marín et le jeu du *tocaor Paco de Lucena* à tout autre. Selon Noel, le « peuple » privilégie ce qui grince et produit des sons discordants, ce qui crispe et horrifie l'auditeur. Cette partie de l'article se termine par la suggestion d'une solution pour sortir de cette dynamique fatale.

Dans les deux paragraphes suivants, plus courts, Eugenio Noel évoque avec lyrisme et élégie l'évolution de la guitare. Il revient notamment sur les modifications historiques de sa facture. Exclamations et questions rhétoriques sont ponctuées par un jeu de mots sur le terme *cuerda* qui fait allusion à la fois à l'adjonction progressive de cordes à l'instrument au long des siècles et, selon Noel, à l'absence de sagesse, de bon sens, de ladite guitare. En espagnol, en effet, l'adjectif *cuerdo* signifie sensé, judicieux, raisonnable. Noel demande ainsi un « homme de génie qui ajout[e] à la guitare la corde du bon sens et la rend[e] plus humaine »¹⁵⁵⁷. Par ce jeu sur la polysémie du terme *cuerda*, Noel montre qu'il aspire à une forme de personnification de la guitare. Connaissant les critiques habituelles qu'il formule et sa tendance à l'animalisation des artistes flamencos que nous avons évoquée au début de ce chapitre, nous pouvons en déduire qu'il voudrait précisément que la guitare soit jouée de façon moins sauvage et plus délicate. De cette manière, c'est bien évidemment les flamencos eux-mêmes qu'il accuse, et non pas l'instrument lui-même, comme nous allons le

¹⁵⁵⁶ « La vihuela aristocrática [...] ha muerto [...]. Pero el pueblo tiene su guitarra. », *Ibidem*.

¹⁵⁵⁷ Texte original : « [un] hombre de genio que añadiera á la guitarra la cuerda del sentido común y la hiciera más humana », *Ibidem*.

voir. Le quatrième paragraphe expose les causes de la dégradation de la guitare mais envisage néanmoins le futur avec optimisme. Le dernier alinéa s'ouvre sur une unique phrase moralisante dans laquelle l'auteur invoque un meilleur sort pour la guitare que la dégradation à laquelle sa pratique semble vouée.

Cette présentation de la structure de l'article permet de mettre en relief l'idée essentielle qui le parcourt : Eugenio Noel cherche à montrer en quoi « le peuple » est responsable des dégâts subis par la guitare qui accompagne les échecs de l'Espagne et il suggère des solutions pour rompre ce cercle vicieux. « Le peuple » (« *El pueblo* »), qui est mentionné à de très nombreuses reprises dans le même artiste, en anaphore, n'est jamais défini précisément. Pourtant, on peut comprendre en lisant l'article que Eugenio Noel l'identifie à « la race » (« *la Raza* » ou « *la raza* » dans l'article). Autrement dit, le peuple ne se limite pas aux classes populaires, selon Noel. Il s'agit de l'ensemble de la société qui se laisse prendre par la mode du flamenquisme. Toutes les classes sociales sont donc concernées, en un sens. Le terme « pueblo » est utilisé dans un sens péjoratif, pour désigner l'ensemble de personnes caractérisées par leur vulgarité et leur manque de distinction, quelle que soit la classe sociale à laquelle elles appartiennent. Ce « peuple » est critiqué parce qu'il est fataliste et que son pessimisme va de pair avec un amoindrissement des mœurs. Ainsi Noel ne s'oppose ni au folklore ni à la musique populaire espagnol qu'il juge particulièrement riches. En revanche, il considère que cette richesse n'est pas mise à profit et qu'elle est même gâchée en raison des mauvais goûts de ce peuple. Nous pouvons à présent éclairer quelques expressions clefs de cet article.

À la fin du premier paragraphe, Eugenio Noel insiste sur l'engrenage dont la guitare est prisonnière parce qu'elle est l'instrument obligé du flamenco commercial : en envahissant le pays, le « flamenquisme » a détruit les us et coutumes. La guitare, qui fait partie de ces coutumes, est une victime collatérale de cette dévastation : « Le flamenquisme a pourri les germes du génie national et fait des ravages sur la guitare »¹⁵⁵⁸. Par cette phrase, on comprend que la mode commerciale ici dénoncée a transformé et perverti la guitare, en raison de sa vulgarité. Le terme « flamenquisme » a ici le sens de mode à outrance du flamenco, devenu un art édulcoré, inauthentique¹⁵⁵⁹. D'autre part, la guitare est présentée comme un élément du « génie national », c'est-à-dire de ce que l'Espagne a de plus remarquable et de plus authentique. La conséquence de l'avitissement d'un instrument qui accompagne tous les Espagnols est qu'elle devient « complice de tous [leurs] malheurs »¹⁵⁶⁰. On

¹⁵⁵⁸ « El flamenquismo ha podrido los gérmenes del genio nacional y ha hecho estragos en la guitarra. », *Ibidem*.

¹⁵⁵⁹ Ceci donne à penser que Eugenio Noel est antiflamenquiste mais pas nécessairement opposé au flamenco comme « art profond », authentique. Voir les explications de Sandra Álvarez, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 169-170.

¹⁵⁶⁰ « cómplice de todas nuestras desdichas », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*, p. 4.

retrouve à travers cette expression la personnification de la guitare utilisée à plusieurs reprises par Eugenio Noel. Il lui attribue en l'occurrence des intentions malveillantes. Eugenio Noel complète cette figure de style par une hyperbole qui présente la situation de l'Espagne comme désespérée. Cela contribue à souligner l'importance de la guitare pour les Espagnols en toutes circonstances, y compris lorsque les mœurs se relâchent, ce que Noel déplore.

Le deuxième point à souligner est le mélange permanent entre le jugement esthétique et la condamnation morale. Ceci apparaît à plusieurs reprises, notamment lorsque vers la fin du troisième paragraphe, il évoque métaphoriquement la guitare sous les traits d'une « vieille entremetteuse qui traîne [la Race] dans les lupanars »¹⁵⁶¹. Cette nouvelle personnification dénigrante permet de boucler le cercle vicieux que décrit Noel : le peuple espagnol se laisse entraîner par une mode immorale et la guitare, qui fait partie de son quotidien, en subit les conséquences puisqu'elle fait partie des nouvelles mœurs corrompues. Réciproquement, elle est à l'origine de coutumes perverses puisqu'elle encourage la prostitution et le proxénétisme, dans la mesure où elle amollit la volonté des hommes, qui se rendent dans les maisons de passe. La guitare semble donc à la fois corrompue et corruptrice, selon Noel.

Chez Noel, qui révèle dans le premier paragraphe une fine connaissance de l'histoire de la guitare, de son répertoire et même des exigences des guitaristes savants pour jouer d'une guitare de qualité, cette dimension morale est inséparable de la question esthétique. Dans le pénultième paragraphe, l'auteur évoque les causes de la décadence de la guitare, notamment la mode du « gitanisme », et sa confiance dans une régénération future. Alors, pour lui, les chants populaires « ne seront plus comme aujourd'hui prostitués dans de fatidiques alliances de beauté et de monstruosité »¹⁵⁶². Ce vœu formulé par Eugenio Noel à la fin de son article contient trois idées : d'abord, l'importance de la morale sexuelle, avec les métaphores de la prostitution et de l'alliance (« *contubernio* ») ; ensuite, le lien entre cet aspect moral et la modernité esthétique, à travers l'union jugée funeste du beau et du monstrueux. Enfin cette formule atteste le goût de l'auteur pour la musique populaire, qui correspond pour lui à la beauté lorsqu'elle n'est pas entachée de flamenquisme. Pour Noel, les airs populaires appartiennent à la poésie et sont par conséquent remplis de noblesse. Ainsi, une fois encore, Eugenio Noel manifeste un profond attachement, affectif et esthétique à la guitare, en même temps qu'il dénonce son avilissement dans la mode du flamenquisme. En somme cet article révèle que si les « anti-flamenquistes » sont particulièrement et directement opposés à la guitare, c'est en raison de sa pratique au sein du flamenco, et plus précisément d'un flamenco hybride, gâté par les effets pervers de sa commercialisation.

¹⁵⁶¹ « Esa vieja tercera que la arrastra [la Raza] a los lupanares », *Ibidem*.

¹⁵⁶² « no serán como hoy prostituidos en fatídicos contubernios de belleza y monstruosidad », *Ibidem*.

Enfin, si la guitare est placée sous les feux des critiques, c'est en raison de ce que véhicule son image, qui a d'autant plus d'impact que l'instrument est aisément représenté, comme nous l'avons souligné. Eugenio Noel lui-même y fait allusion. D'abord, par la métaphore de l'« emblème macabre »¹⁵⁶³ qu'il lui applique dans le troisième paragraphe du même article, l'écrivain fait de la guitare une représentation de la mort. Le terme « *emblema* » est important car il renvoie à une image dont le premier rôle est de frapper l'imagination pour mieux convaincre. Il peut devenir une représentation symbolique, ce qui est le cas de la guitare comme nous le verrons au chapitre 14. Dans la mesure où il constitue une figure essentielle de l'art de résumer et frapper l'esprit à la fois, il revêt une valeur exemplaire en offrant une image condensée d'une réalité complexe¹⁵⁶⁴. La guitare, en tant qu'« emblème macabre » apparaît certes comme une image, une forme, mais elle signifie davantage. Elle est investie d'une profondeur de sens. Noel perçoit en elle l'attribut d'un cortège de puissances invisibles qui conduisent à la fin spirituelle et morale de ceux qui en sont les victimes. Il voit en elle une représentation concrète des forces mortifères de la société. Cette expression métaphorique met en relief le fait que l'image de l'instrument alimente le cercle vicieux dans lequel elle est à la fois victime et agent de dégénérescence sociale.

La première caractéristique de l'emblème est qu'il s'agit d'une image. C'est peut-être précisément en raison de sa propension à être représentée que la guitare semble être particulièrement attaquée, notamment par Eugenio Noel, dans sa revue illustrée, qui se caractérise par la présence de très nombreuses illustrations. La guitare apparaît ainsi dans plusieurs articles de revues illustrées qui s'opposent au flamenco.

Quatre gravures de Goya sont reproduites dans deux numéros du journal publiés respectivement le 26 avril et le 7 juin 1914¹⁵⁶⁵. Ces caricatures furent gravées dans les dernières années du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle pour dénoncer les vicissitudes de la société de l'époque et, de manière plus générale, les travers humains. Goya utilisa ponctuellement le motif de la guitare, dans plusieurs séries d'estampes qui ne s'attaquaient pas spécialement à la musique. L'objectif était de déployer « des insinuations critiques, satiriques et moralisatrices très profondes, avec l'humour tragique propre à la caricature européenne de l'époque des Lumières »¹⁵⁶⁶. La guitare était un moyen parmi d'autres de souligner différents vices. Plus d'un siècle après, Eugenio Noel réutilise

¹⁵⁶³ « Esa guitarra es un emblema macabro. », *Ibidem*.

¹⁵⁶⁴ Aline Loicq, « Emblème », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, Deuxième éd. rev. et augm, p. 180-181.

¹⁵⁶⁵ Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco, op. cit.* Miguel de Unamuno, « Tres cartas de Unamuno », in *El Chispero*, 7 juin 1914, p. 2-4.

¹⁵⁶⁶ Gabriel Martín Roig, *La Caricature*, trad. Emmanuelle Thomas, Paris, Gründ, 2004, p. 18.

ces caricatures avec un autre objectif : en réunissant des gravures comportant des guitares qui n'étaient pas destinées initialement à être rassemblées, et en ajoutant une légende personnelle au bas de ces dessins, Eugenio Noel met en valeur l'instrument de musique, toujours dans une perspective de satire sociale mais selon une orientation antiflamenquiste, ce qui conduit à l'envisager autrement.

Ainsi, dans l'article « Guitarra española » du 26 avril 1914, sont reproduites plusieurs photographies et estampes où la guitare apparaît comme l'« emblème » d'une société en déperdition. Trois travaux de Goya sont placés en bas de la page, à gauche, au milieu et à droite. Pour notre analyse, leur intérêt réside surtout dans l'interprétation qu'en donne Eugenio Noel [Cat. 21]¹⁵⁶⁷.

Le premier, à gauche, représente un moine guitariste. Il s'agit de la reproduction d'un dessin de Goya au crayon sur papier vergé de couleur grise (191 x 151 mm). Daté des dernières années du graveur (1824-1828), il n'a pas donné lieu à une gravure¹⁵⁶⁸. Il représente un religieux, reconnaissable à sa tunique avec capuche, qui joue de la guitare debout. Il semble avoir les yeux fermés, sans doute en signe de concentration. Il est tourné vers une partition posée sur le haut d'une chaise, à droite du dessin : ce siège, qui sert de pupitre improvisé, est dessiné légèrement en retrait par rapport au guitariste. À ses pieds, un vêtement informe jonche le sol. Malgré la présence de la partition qui suggère que le guitariste possède une culture musicale savante, et en dépit des vêtements qui permettent d'identifier un religieux, Eugenio Noel propose une autre interprétation de ce dessin et voit dans ce personnage un artiste flamenco comme l'atteste la légende : « Un flamenco, de Goya. Rien de plus profondément ironique et juste. Un poème gratuit de cette méchante main qui nous fit tant de bien. »¹⁵⁶⁹ Certes, la caricature d'un moine constituait initialement, de la part de Goya, une critique du mode de vie, des mœurs et des vices attribués aux ecclésiastiques. Cependant pour le dessinateur, il ne s'agissait pas nécessairement de critiquer les flamencos qui d'ailleurs ne se produisaient pas en public à son époque. Pour Ozvan Bottois qui s'est penché sur l'interprétation des gravures tauromachiques de Goya, il n'est d'ailleurs pas possible de déterminer si Goya adhérerait aux pratiques qu'il représentait ou s'il les condamnait¹⁵⁷⁰.

¹⁵⁶⁷ Dans le catalogue, reproduction de la page 4 du numéro de *El Flamenco* du 26 avril 1914. Remarque : les deux autres images sont des photographies. Face à un portrait d'Emilio Pujol en haut à gauche, est placée à droite la reproduction d'une photographie de *tuna* : dans la légende, Eugenio Noel déplore que l'image que les étudiants donnent d'eux-mêmes à l'étranger soit celle de jeunes gens pauvres et déguisés.

¹⁵⁶⁸ Francisco de Goya y Lucientes, *Fraille guitarrista*, 191 x 151 mm, 1824-1828.

¹⁵⁶⁹ « Un flamenco, de Goya. Nada más profundamente irónico y justo. Un poema de gracia de aquella mano mala que tanto bien nos hizo », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*

¹⁵⁷⁰ Ozvan Bottois s'intéresse surtout aux gravures de *La Tauromachie*. Mais sa réflexion peut être étendue à l'univers flamenco. Ozvan Bottois, « *La Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », in *Goya y su contexto*, Zaragoza, Edición de la Institución « Fernando El Católico », 2013, p. 185.

De surcroît, malgré la simplicité de son habillement, le musicien joue devant une partition. Or la lecture de la musique a toujours été l'apanage de classes sociales détentrices d'une culture savante, ce qui n'est pas le cas de la plupart des flamencos. Eugenio Noel s'approprie donc le dessin de Goya en en faisant anachroniquement une critique des flamencos.

La seconde illustration, qui se trouve au milieu en bas de la page, est la reproduction d'une gravure à l'eau-forte*, aquatinte* et pointe sèche* communément intitulée « Aveugle enlevé sur les cornes d'un taureau », dont la taille originale est de 175 x 215 mm. Cette estampe qui ne fait initialement partie d'aucune série ou collection, est datée d'avant 1804, mais sa première édition est, selon Harris, celle de Delâtre à Paris en 1867¹⁵⁷¹. Il s'agit d'une estampe additionnelle présente dans l'*Album de Ceán*, Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) étant un ami de Goya connu pour son opposition à la tauromachie¹⁵⁷². Cette eau-forte représente un taureau ayant embroché sur ses cornes un aveugle. Celui-ci porte une cape, un tricorne et une guitare, et s'agrippe à l'échine du taureau qui le soulève, de sorte que ses pieds ne touchent pas terre. Il lève le bras droit dans un équilibre pour le moins instable. Sur les dessins préparatoires on peut lire diverses légendes. L'une d'elles est écrite en français : « Aveugle saisi par un taureau qui se croyait touché par un passant officieux ». Cette gravure est aussi accompagnée du titre « Barbare diversion »¹⁵⁷³, qui est possiblement de la main de Goya. Ce titre provient en effet d'une annotation manuscrite de l'épreuve ajoutée à l'exemplaire de la première édition de *La Tauromachie* ayant appartenu à Ceán Bermúdez. Selon une première interprétation qui tiendrait compte de ce titre en espagnol, Goya semble se moquer des amusements « barbares » du peuple représenté par le taureau qui se divertit aux dépens d'un infirme. Le taureau renverrait au divertissement cruel de la corrida. Cependant, comme le relève Ozvan Bottois, l'estampe ne représente pas une passe réglementaire dans la tauromachie. On ne peut donc pas savoir si Goya critique la corrida ou s'il condamne certaines pratiques qui n'obéiraient pas aux règles de la tauromachie, alors en cours de fixation¹⁵⁷⁴. Le jugement personnel de Goya est donc difficile à déterminer si l'on se tient à ses gravures et le titre qui les accompagne n'est pas toujours plus éclairant.

En outre, sur le dessin préparatoire au crayon rouge qui se trouve au musée du Prado, apparaît un autre titre, « Que Dieu vous le rende », comme s'il s'agissait du propos tenu par l'aveugle à

¹⁵⁷¹ *Catálogo de las estampas de Goya*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, p. 58.

¹⁵⁷² Ozvan Bottois, « *La Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », *Goya y su contexto*, op. cit., p. 182.

¹⁵⁷³ « *Barbara diversion* », *Catálogo de las estampas...*, op. cit., p. 58.

¹⁵⁷⁴ Ozvan Bottois, « *La Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », *Goya y su contexto*, op. cit., p. 184-185.

l'adresse du taureau¹⁵⁷⁵. Ce titre, éclairé par la légende antiphrastrique « Voici la voix du Public rationnel, religieux, illustré de l'Espagne » que l'on trouve sur le manuscrit de Ceán, suggère que l'aveugle a pris le taureau pour une âme charitable qui aurait voulu l'aider à s'orienter, et qu'il l'en remercie¹⁵⁷⁶. Selon cette légende, la gravure peut se comprendre comme une moquerie à l'égard de l'aveugle, qui revêt ici l'allure d'un pantin à la merci du bovidé¹⁵⁷⁷. L'infirme incarnerait le peuple espagnol, « aveuglé » par manque d'éducation et de culture, et incapable de distinguer un de ses semblables d'un bovin. La bénédiction qu'il émet, selon le titre, serait la preuve de son obscurantisme, donnant à comprendre les adjectifs « rationnel, religieux, illustré » inscrits sur le manuscrit, comme une formule antiphrastrique et ironique.

Cependant, Eugenio Noel donne à nouveau une interprétation toute personnelle de cette gravure qu'il reproduit dans son journal, puisqu'il présente comme unique légende la suivante, probablement de sa main si l'on en juge par le style :

Un sale coup de Don Francisco. Voici le Destin de notre patrie et nos Universités. L'Étudiant se divertit pendant qu'il étudie. Que faire ? Comment mieux « tuer » le temps fripon ? Mais le « temps » qui en Espagne est un « taureau » bientôt nous rattrape et nous transforme en « saucisse »¹⁵⁷⁸.

Dans cette légende, Eugenio Noel identifie le taureau à la corrida et au temps qui passe. L'aveugle est vu, sans doute à cause du tricorne, comme un étudiant qui ne songe qu'à se divertir par des chants avec guitare – ce qui renvoie à la reproduction de la photographie de la *tuna*, en haut de la même page. Noel y voit la cause de la décadence de toute l'Espagne et interprète la prise du taureau comme une vengeance du temps qui passe. Le taureau vient mettre un terme aux amusements qu'il juge immoraux, en transformant paradoxalement les fêtards en morceau de boucherie – alors qu'à l'inverse ce sont habituellement les humains qui mangent du taureau. Si Noel voit dans le taureau l'allégorie du temps, c'est parce que selon lui les Espagnols perdent le leur à assister à des corridas. Eugenio Noel modifie donc l'interprétation de la gravure de Goya, en

¹⁵⁷⁵ Cette légende est en espagnol. Texte original : « Dios se lo pague a usted », Tomás Harris, *Goya. Engravings and lithographs*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1983 [Oxford, Bruno Cassirer, 1964], vol. 2, p. 45.

¹⁵⁷⁶ « Ésta es la voz del Público racional, religioso, ilustrado de España », *Catálogo de las estampas...*, *op. cit.*, p. 44. Certains critiques pensent que cette légende est de la main du fils de Ceán Bermúdez, qui aurait écrit sous la dictée de son père. Ozvan Bottois, « *La Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », *Goya y su contexto*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁵⁷⁷ Alfonso Emilio Pérez Sánchez et Julián Gállego, *Goya. The complete etchings and lithographs*, Munich et New York, Prestel, 1995, p. 219.

¹⁵⁷⁸ « Una jugarreta de Don Francisco. Así es el Destino patrio y nuestras Universidades. El Estudiante se divierte, mientras estudia. ¿Qué hacer? ¿En qué otra cosa mejor “matar” el pícaro tiempo? Mas el “tiempo”, que en España es un “toro”, nos coge de pronto y nos hace “salchicha” », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*, p. 4.

fonction de sa propre époque et de son opinion personnelle. Il transforme radicalement le point de vue de Goya, surtout si l'on considère, comme Fred Licht, l'admiration que le graveur manifesta pour les spectacles taurins, non seulement au moment où il réalisa *La Tauromachie*, dans les années 1820 mais déjà bien avant, à travers les portraits et petites scènes d'arènes peintes à Madrid dans les années 1770¹⁵⁷⁹. Au contraire, Eugenio Noel fait du goût des Espagnols pour la corrida et le flamenco – représenté par la guitare – une perte de temps et un vice qu'ils doivent payer cher.

Dans la troisième iconographie de Goya du même numéro du journal, le journaliste donne un sens semblable à la gravure qui a été intitulée « Le chanteur aveugle », et qui est reproduite en bas à droite de la même page. Elle appartient à la dernière série d'estampes isolées de Goya, datées des années 1824-1828, alors qu'il se trouvait à Bordeaux ; elle n'a pas été éditée du vivant de l'auteur¹⁵⁸⁰. Les premières éditions ne sont pas connues mais il semblerait qu'elles aient été produites à Paris dans la deuxième moitié du XIX^e siècle¹⁵⁸¹. Cette estampe à l'eau-forte, aquatinte, lavis* et burin, qui mesure dans sa version originale 190 x 120 mm, représente elle aussi un non-voyant¹⁵⁸². Cette fois, il est assis sur un tas ou un bloc de pierre, revêtu d'un chapeau, et il porte une guitare de petite taille dans les mains. Il a la bouche ouverte comme pour chanter. Son visage déformé suggère l'expression de la souffrance, qui peut s'expliquer par la situation pénible de l'aveugle contraint de mendier. Le graveur était sans doute d'autant plus sensible à la situation des guitaristes dans la rue qu'il jouait lui-même de la guitare, comme l'atteste une lettre à son ami Martin Zapater en 1780¹⁵⁸³. Cependant, la façon dont il traite le sujet diffère des tableaux de ses contemporains européens qui accordaient de l'importance à ces scènes populaires, et les traitaient avec davantage de réalisme. En outre, ses contemporains privilégiaient la peinture de concerts dans un cadre raffiné, comme par exemple le peintre français Louis-Michel van Loo (1707-1771) qui, lors de sa visite en Espagne dans les années 1740, peignit la famille royale assistant à un concert d'élégants musiciens¹⁵⁸⁴. Par comparaison, chez Goya, on découvre une ironie mordante, perceptible dans la déformation des traits : il présente ici un guitariste grimaçant.

Cette grimace peut aussi être interprétée comme la douleur exprimée dans le chant, affliction que l'on retrouvera dans le chant flamenco¹⁵⁸⁵. Mais, comme nous l'avons souligné, il est trop tôt

¹⁵⁷⁹ Fred Licht, *Goya*, trad. Marie Grocholska et Michael Gibson, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 321.

¹⁵⁸⁰ Catálogo de las estampas..., *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁸¹ Tomás Harris, *Goya. Engravings...*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁵⁸² *Ibidem*.

¹⁵⁸³ Julián Gállego, « Late etchings », Alfonso Emilio Pérez Sánchez et Julián Gállego, *Goya. The complete etchings and lithographs*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵⁸⁴ Sarah Symmons, *Goya*, Singapore, Phaidon Press Limited, 1998, p. 58.

¹⁵⁸⁵ Julián Gállego, « Late etchings », Alfonso Emilio Pérez Sánchez et Julián Gállego, *Goya. The complete etchings and lithographs*, *op. cit.*, p. 207.

au moment où Goya grave cette estampe pour que ce musicien puisse être un *cantaor*¹⁵⁸⁶. Cependant, Eugenio Noel interprète de nouveau cette gravure à sa manière, en ajoutant la légende : « Guitariste de Goya, répétant l’adage “tuer le temps”. Nous tuons même le temps, nous ! »¹⁵⁸⁷ Eugenio Noel considère que ce guitariste aveugle représente par antonomase tous les Espagnols qui perdent leur temps à jouer du flamenco. En accolant l’adverbe « même » (« *hasta* ») à la lexie figée « tuer le temps » (« *matar el tiempo* ») dans la phrase « *hasta el tiempo matamos* », Eugenio Noel renvoie au sens littéral du verbe « tuer » (*matar*) et sous-entend que les Espagnols ne se contentent pas de mettre à mort des taureaux mais que ce faisant, ils perdent définitivement leur temps. De nouveau, la guitare est utilisée en référence à l’univers flamenco au sens large, en incluant le milieu taurin, alors que telle n’était sans doute pas l’intention initiale de Goya.

Enfin, la quatrième estampe de Goya reproduite par Eugenio Noel se trouve dans un autre numéro du journal, celui du 7 juin 1914, alors que la revue a pris le nom de *El Chispero*, au milieu d’un article composé de trois lettres de Miguel de Unamuno, adressées au directeur du journal¹⁵⁸⁸. Cette estampe [Cat. 12] est issue des *Caprices*, série de quatre-vingts gravures où Goya ridiculisa les défauts propres à chaque individu, dénonça de nombreux vices humains et stigmatisa les abus politiques commis en Espagne. Les *Caprices* réunissent des personnages très divers (sorcières, vieillards, prostituées, dandys, moines, médecins, ivrognes, agents de police...) et témoignent de l’intérêt du peintre pour leur profil physique, éthique, social et culturel. Goya se pencha sur le peuple et ses coutumes, sur « cette foule qui [révéla] son vrai visage derrière des masques, laissant alors libre cours à sa personnalité collective », comme le synthétise Gabriel Martín Roig¹⁵⁸⁹.

L’estampe reproduite dans *El Chispero*, qui porte le numéro 38 dans les *Caprices*, est connue sous le titre ironique « Brabisimo ! ». Elle fut originellement réalisée à l’eau-forte*, aquatinte* brunie et pointe sèche¹⁵⁹⁰. Elle représente un âne, assis sur son postérieur comme un être humain, à l’écoute d’un singe debout dans une posture aussi anthropomorphique, jouant d’une guitare sans cordes. Au second plan à droite, derrière l’âne, se trouvent deux hommes aux traits difformes en train de rire ou d’applaudir le singe : ils sont manifestement satisfaits de ce qu’ils écoutent [Cat. 12]. La ridiculisation des comportements humains par la référence animale était déjà une tradition

¹⁵⁸⁶ Cette eau-forte a d’ailleurs également été rapprochée de trois images de prisonniers que l’artiste avait créées une dizaine d’années plus tôt, dans la mesure où ce musicien se trouve dans la même position que ces prisonniers en cellule, assis sur une pierre. Julián Gállego, *Ibidem*.

¹⁵⁸⁷ « Guitarista de Goya, ensayando el adagio “matar el tiempo”. ¡Hasta el tiempo matamos nosotros!... », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁸⁸ Miguel de Unamuno, « Tres cartas de Unamuno », *El Chispero*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵⁸⁹ Gabriel Martín Roig, *La Caricature*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁹⁰ Dimensions originales : 215 x 150 mm, Tomás Harris, *Goya. Engravings...*, *op. cit.*, p. 110.

ancienne à l'époque de Goya, avec une utilisation fréquente de l'âne pour représenter l'ignorance ou la pédanterie¹⁵⁹¹. Dans la série des *Caprices*, l'estampe n°38 se trouve précisément insérée dans une série où l'âne est le personnage principal (n°37 à 42). Cette eau-forte a été accompagnée de différents commentaires qu'on peut encore lire sur les manuscrits¹⁵⁹². Sur l'un deux, daté d'environ 1800, Goya critiquait les effets de mode : « Même les ânes applaudissent la mauvaise musique à la mode quand ils voient que d'autres crient "Bravissimo !" »¹⁵⁹³. En fonction de ce commentaire, on comprend que la guitare représente une musique de piètre qualité « à la mode » mais Goya critique aussi ceux qui l'applaudissent, représentés ici par les deux hommes grimaçants du second plan. Il se moque de ceux qui, naïvement, imitent les spectateurs en applaudissant ce qui ne mérite pas de l'être. Goya offre donc une satire des différents publics, les silhouettes du second plan venant compléter le premier public, qui semble encore plus idiot puisqu'il est représenté par le baudet, assis docilement face au singe.

Dans un second commentaire de Goya, qui apparaît dans un manuscrit se trouvant au musée du Prado, l'attitude de l'âne, qui attire le regard par sa taille et sa blancheur, apparaît comme l'objet essentiel de la critique du graveur : « Si pour le comprendre les oreilles suffisaient, il n'y aurait personne de plus intelligent, mais il est à craindre qu'il applaudisse ce qui ne sonne pas »¹⁵⁹⁴. Dans ce second commentaire, Goya ne mentionne pas les animaux et montre qu'au-delà, il vise les travers humains. Par périphrase, « ce qui ne sonne pas » (« *lo que no suena* ») renvoie à la guitare sans cordes : celui qui en joue, représenté par un primate, est donc ridiculisé car il ne sait pas en jouer, ou ne s'est pas aperçu qu'il tenait l'instrument à l'envers. Mais surtout, de nouveau, c'est l'auditeur qui est au centre de la satire : il est évoqué par l'allusion métonymique aux grandes oreilles (dans la légende). Sa stupidité est mise en relief par la référence antiphrastique à l'intelligence. Si l'objectif de cette eau-forte est de censurer les vices, de susciter le rire, elle interpelle aussi le lecteur en lui donnant à réfléchir sur son attitude de spectateur. Les guitaristes ne semblent donc pas directement attaqués par Goya.

Par ailleurs, cette eau-forte a aussi été interprétée de façon plus politique, comme une caricature des soirées musicales organisées pour le roi Charles IV (1788-1808) – représenté par l'âne – par

¹⁵⁹¹ Il suffit de penser aux nombreuses fables qui ridiculisent la figure du « baudet ». Voir Phèdre, « Asinus et galli », La Fontaine, « Le meunier, son fils et l'âne », etc. Auguste Delalain (éd.), *Ésope en trois langues ou Concordance de ses fables avec celles de Phèdre, Faerne, Desbillons, Lebeau, De La Fontaine, Richer, et autres célèbres fabulistes français*, Paris, Imprimerie d'Auguste Delalain, 1816, 494 p.

¹⁵⁹² Javier Blas, José Manuel Matilla et José Miguel Medrano, *El libro de Los Caprichos*. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, p. 216.

¹⁵⁹³ « Hasta los burros aplauden por moda la música mala, cuando ven que otros dicen brabisimo. », *Catálogo de las estampas...*, *op. cit.*, p. 290.

¹⁵⁹⁴ « Si para entenderlo bastan las orejas, nadie habrá mas inteligente ; p.°es de temer q.e aplauda lo que no suena. », Javier Blas, José Manuel Matilla et José Miguel Medrano, *El libro de Los Caprichos...*, *op. cit.*, p. 216.

Manuel Godoy (1767-1851), cet homme politique aussi contesté qu'influent, qui fut nommé Secrétaire d'État et « Prince de la Paix ». On disait de lui qu'il avait l'habitude de jouer et de chanter des boléros et des séguedilles en s'accompagnant à la guitare pour s'attirer les faveurs de la famille royale¹⁵⁹⁵. Dans toutes ces interprétations de l'estampe de Goya émises à son époque, le primate à la guitare n'est pas le personnage le plus moqué, et l'instrument ne semble pas ouvertement critiqué.

En revanche, la reproduction de cette estampe dans le journal antiflamenquiste d'Eugenio Noel, avec une légende de sa main en lieu et place de celles de l'époque de Goya, au milieu de la publication de trois lettres de Miguel de Unamuno s'attaquant au flamenco et surtout aux corridas, jette davantage le discrédit sur la guitare¹⁵⁹⁶. En effet, le singe instrumentiste est le seul personnage de l'estampe qui permette d'établir un lien avec le flamenco, objet de la critique de Noel. Le fait que ce dernier place l'estampe de Goya dans son journal signifie qu'il assimile ce primate à un guitariste de flamenco : il offre donc une interprétation personnelle et en partie anachronique puisque la guitare populaire existait déjà à l'époque de Goya mais le flamenco n'avait pas la forme qu'il revêtit au début du XX^e siècle. Cette interprétation témoigne là encore de la réception que Noel veut susciter, comme le révèle la légende qu'il ajoute, et dans laquelle il s'adresse aux lecteurs, qu'il veut influencer :

Cet âne trouve admirable la façon dont joue ce singe. C'est que dans la *région des égaux* il ne peut en arriver autrement. On ne proteste pas contre les grands vices du peuple quand on est vicieux, peureux usurier. Nous voulions dire cela à nos amis... qui ne savent pas qui était Goya¹⁵⁹⁷.

À travers ce commentaire, Eugenio Noel s'adresse à ceux qui ne connaîtraient pas un des plus grands graveurs espagnols de tous les temps. Il raille les ignorants, ceux qui sont dépourvus de la culture des élites, la seule qu'il juge valable, qui comprend aussi bien les gravures de Goya que la musique classique. Dans un pays où tout le monde se vaut comme le suggère l'expression « la région des égaux », ceux qui offrent une culture au rabais sont condamnables. L'expression « *la región de los iguales* » peut sans doute être comprise, dans ce contexte, comme une critique de

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁹⁶ Nous n'étudions pas ici les lettres de Miguel de Unamuno car elles évoquent surtout la corrida et ne mentionnent pas du tout la guitare.

¹⁵⁹⁷ « A ese borrico le parece admirable cómo toca ese mono. Y es que en la *región de los iguales* no puede menos de suceder así. No se protesta contra los grandes vicios del pueblo cuando se es vicioso, miedoso y logrero. Queríamos decir esto a nuestros amigos los... que no saben quién era Goya. », Légende de Eugenio Noel, sous l'illustration de Goya, au sein de l'article constitué par les trois lettres de Miguel de Unamuno, « Tres cartas de Unamuno », *El Chispero*, *op. cit.*, 7 juin 1914, p. 3.

l'aplanissement des valeurs : si tout les masses partagent les mêmes goûts, les mêmes divertissements à la mode, leur culture devient homogène et nivelée par le bas, c'est-à-dire de plus en plus triviale et vulgaire. C'est du moins ce que laisse entendre cette formulation. Ceux qui offrent de tels divertissements sont représentés par le singe à la guitare : à l'origine de la dégénérescence de la société, ils sont jugés responsables des « grands vices du peuple » (« *los grandes vicios del pueblo* »), pour citer l'expression hyperbolique de cette légende. De même, ceux qui les encouragent, et qui sont ici représentés par l'auditeur attentif, sont critiqués pour leur mauvais goût. Certes, comme Goya, Eugenio Noel vise à la fois les mauvais musiciens et le public. Mais à la différence de ce dernier, il utilise la guitare pour dénoncer une pratique artistique et musicale spécifique, le flamenco commercial. Celui-ci correspond pour Noel à une culture à la fois vile et bestiale, ridicule et honteuse.

En somme, le détournement de ces images par Eugenio Noel ne doit sans doute pas être entendu comme une critique pure et simple de la guitare en tant qu'instrument de musique, puisque nous avons vu que dans l'article « Guitare espagnole » précédemment étudié, le même auteur aspire à une reconnaissance de l'instrument en dehors du flamenco commercial. En revanche, la guitare est si indispensable au flamenco et si présente dans la musique populaire qu'il est facile et pratique d'utiliser des images – en l'occurrence des caricatures – sur lesquelles elle apparaît, pour dénoncer un genre esthétique. Extrêmement fréquente dans l'iconographie, la guitare peut aisément être utilisée pour servir une idéologie, quelle qu'elle soit¹⁵⁹⁸. Ici, elle sert paradoxalement à dénoncer un genre musical auquel elle participe pleinement.

Comme nous l'avons vu, le mépris envers les guitaristes flamencos est perceptible premièrement chez les autres artistes du *cuadro* autour de 1902, comme l'atteste la citation de Rafael Marín ; deuxièmement, il est exprimé de façon virulente par les « antiflamenquistes », en particulier Eugenio Noel dans les années 1910. Troisièmement, ce rejet apparaît enfin, en 1922, dans des journaux censés adopter un point de vue plus neutre, comme *Blanco y Negro* : destiné à une classe sociale aisée, ce journal illustré est en effet moins connoté « antiflamenquiste » que *El Flamenco* ou *El Chispero*. Il offre pourtant à l'occasion une critique des guitaristes flamencos, comme on peut le voir par exemple à travers le dessin humoristique publié dans le numéro du 1^{er} octobre 1922 signé « Manchon »¹⁵⁹⁹. Cette illustration occupe pratiquement une pleine page et mesure 20 x 14,8 cm ;

¹⁵⁹⁸ On se souvient par exemple des tableaux de Julio Romero de Torres sur lesquels la guitare apparaît. Ils constituent plus un hommage au flamenco que l'inverse.

¹⁵⁹⁹ Ramón Manchón Herrera est un illustrateur d'origine canarienne, né en 1883. Influencé par l'Art nouveau, il est un représentant du modernisme espagnol. Sa vie professionnelle se partage entre sa charge de fonctionnaire rattaché à différents ministères, et une prolifique activité de dessinateur. Il collabore avec de nombreuses revues comme *La*

elle attire fortement le regard bien qu'elle soit en noir et blanc dans un hebdomadaire qui comporte des illustrations en couleurs [Cat. 15]. Sur ce dessin, un homme et un couple dialoguent, comme l'atteste la légende au bas du document :

Confusion

- Vous savez sans doute jouer de la guitare et chanter du flamenco ?
- Pour qui me prenez-vous ? Moi je suis un tueur de taureaux qui fait de la littérature et qui joue du violon !¹⁶⁰⁰

L'attitude des personnages permet de deviner que celui qui pose la première question est l'homme du milieu, le plus grand en taille, élégamment vêtu : il porte un costume duquel on voit dépasser le large col d'une chemise blanche et une lavallière¹⁶⁰¹ ; ses souliers sont vernis et il porte les accessoires du bourgeois – chapeau, canne et pardessus. Ce personnage arbore le sourire affable et supérieur de celui qui, par la classe sociale à laquelle il appartient, possède une connaissance superficielle et stéréotypée du monde flamenco dont il croit tout savoir. D'où sa question posée sur le ton de l'évidence. À son bras, se tient une femme tout aussi élégante avec des chaussures à talon, une robe décolletée à motifs, à la taille non marquée, selon la mode européenne des années 1920¹⁶⁰², un chapeau à plumes et une longue étole négligemment jetée sur l'épaule, qu'elle retient légèrement de sa main gauche. Tous deux font face à un troisième individu qui, par son attitude, semble défier son interlocuteur : campé sur ses jambes au point de se tenir cambré, il pose les mains sur ses hanches et regarde le personnage central avec un rictus. À défaut de l'habit de lumière du torero, il arbore un chapeau à larges bords – qui peut faire penser au chapeau cordouan –, une chemise à col cassé avec un nœud papillon, ainsi qu'une veste cintrée pourvue de manches à boutons. Un mouchoir blanc sort de sa poche. Comme la ceinture très serrée à ses hanches, le bas de sa tenue interpelle : le revers de son pantalon est visible et il porte des guêtres. Ce personnage est ridicule en raison de son accoutrement et ce caractère est accentué par sa petite taille. Il reconnaît son office de torero par la périphrase « tueur de taureaux ». Mais il rejette les clichés qui lui sont traditionnellement associés, comme le montrent cette tenue vestimentaire et sa réponse outrée à celui qui croit voir en lui un flamenco (au sens large). Au contraire, le torero oppose la

Esfera, Blanco y Negro ou encore le périodique taurin *La Lidia*. Sa contribution à *Blanco y Negro* commence en 1909 et se poursuit jusqu'en 1935. Il illustre aussi d'autres publications. Il est considéré par certains critiques comme un des principaux représentants de l'humour graphique espagnol au XX^e siècle. Jonathan Allen, « Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente », in *Moralía. Revista de estudios modernistas*, 2007, p. 31-35.

¹⁶⁰⁰ « Confusión / – ¿Usted sabrá tocar la guitarra y cantar flamenco ? / – ¿ Por quién me ha tomado usted ? ¡Yo soy un matador de toros que hace literatura y toca el violín! », Manchon, *Confusión*, 20 x 14,8 cm, *Blanco y Negro*, 1^{er} octobre 1922.

¹⁶⁰¹ James Laver, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter, Paris, Thames & Hudson, 1990, p. 221.

¹⁶⁰² *Ibidem*, p. 229-239.

littérature et le violon, qu'il dit pratiquer, au chant flamenco et à la guitare, révélant son rejet des différents arts du flamenco au profit d'arts « savants ». Pour lui, les *coplas* flamencas ne font pas partie de la grande littérature ; de la même manière, la guitare est uniquement associée au flamenco, qui correspond à un répertoire populaire grossier.

Ce qui est en jeu ici, c'est d'une part le prestige de l'art flamenco, et en particulier de la guitare, qui le symbolise ; et d'autre part, la domination d'une pensée unique, soumise aux canons de la société établie « bien-pensante », la société bourgeoise à laquelle appartient le couple, et que tente d'imiter le torero interrogé. Ce dessin humoristique offre une double satire de la société, en dénonçant à la fois les préjugés tenaces du couple bourgeois et les travers des flamencos qui s'efforcent d'échapper à l'image que l'opinion publique leur accole. Sur ce document, le flamenco rejette, du moins en paroles, des pratiques jugées triviales. Ce dessin ne permet pas de connaître l'opinion de l'illustrateur, Ramón Manchón, d'autant que celui-ci collabore un temps avec des périodiques taurins comme *La Lidia*. Cependant, on peut y voir la dénonciation humoristique de plusieurs passions manifestées par une partie de la société espagnole. D'une part, la passion pour la corrida et les toreros parfois érigés en icônes voire en idoles¹⁶⁰³ ; et d'autre part, le rejet par les flamencos de l'univers dans lequel ils évoluent et auxquels ils sont associés de façon stéréotypée. Ce dessin reflète donc les tensions entre la société et le milieu flamenco mais aussi, au sein de ce dernier, entre toreros et artistes, qui appartiennent à des milieux proches mais ne veulent pas être assimilés à un même mode de vie.

Au terme de ces troisième et quatrième parties, les divergences de regards portés sur la guitare apparaissent clairement.

La troisième partie nous avait permis de montrer à quel point les différents types de guitares sont appréciés en fonction des répertoires – populaire, classique ou flamenco –, des spécificités de chaque public et de l'évolution des goûts et des modes de consommation des loisirs. Cependant cette réception positive est souvent le fait de non spécialistes de la musique, si l'on excepte les guitaristes qui apprécient l'instrument dont ils pérennisent la diffusion.

Cette quatrième partie a été l'occasion de mettre en relief le fait que l'opposition à la guitare est liée à d'autres problématiques, souvent éloignées de considérations musicales ou artistiques. La guitare est déconsidérée et les guitaristes réprouvés pour des raisons économiques, sociales et

¹⁶⁰³ Sandra Álvarez Molina, *Tauromachie et flamenco...*, *op. cit.*, p. 122.

fréquemment morales. Les « joueurs de guitare » sont perçus dans leur ensemble et sans distinction comme des marginaux auxquels on attribue une ou plusieurs de ces caractéristiques : la pauvreté, la cécité, l'ivrognerie, ou encore la délinquance. Ils sont assimilés à une population de « mauvaise vie ».

Ces jugements positifs et négatifs apparaissent dans sources diverses. Étant donné que notre étude porte essentiellement sur des écrits, en particulier sur la presse, cette dépréciation apparaît surtout exprimée par des hommes lettrés – écrivains, compositeurs, journalistes, universitaires, tenants d'une idéologie « *regeneracionista* », etc. Néanmoins, dans la mesure où elles sont publiées et diffusées, ces idées se répandent et imprègnent les imaginaires, construisant et façonnant l'opinion publique dans un sens ou dans l'autre. La confusion la plus évidente vient de l'assimilation de la guitare à un instrument exclusivement populaire, dont la version la plus moderne, au goût du jour – souvent jugée de mauvais goût – serait la guitare flamenca. La guitare apparaît pour certains comme un signe de la « dégénération », en un sens exactement opposé à la « régénération » à laquelle aspire précisément les intellectuels de la « Génération de 98 ».

Une véritable contradiction se fait jour entre les louanges apparemment unanimes du public qui écoute l'instrument de musique et les silences ou les condamnations des intellectuels, hommes de lettres, compositeurs classiques, gouvernants et folkloristes qui ont un pouvoir de décision sur l'entrée – ou plutôt l'absence éloquente – de l'instrument dans les institutions. De leur côté, les medias jouent un rôle de plus en plus essentiel en raison de leur diffusion croissante. Dans la mesure où ils sont le vecteur de ces différents points de vue, ils contribuent à mettre en lumière ces réceptions contradictoires.

Pourtant, malgré ces divergences, la guitare est très souvent évoquée comme « l'instrument national » en Espagne dans les sources écrites de diverses tendances idéologiques et politiques, comme nous allons le montrer à présent. Quels sens revêt cette expression, à une époque où pour beaucoup, la « régénération » apparaît nécessaire ? Nous allons voir que si le terme « national » est unanimement accordé à l'instrument – à « l'unisson », pourrait-on dire – la place qui lui est attribuée est variée, en raison de la disparité des points de vue concernant le rôle de la culture et l'essence de la nation. Autrement dit, les chapitres précédents suggèrent que si la guitare suscite des discours opposés, « discordants », à son égard, ceux-ci révèlent des tensions historiques bien plus grandes que les dissonances dont l'instrument est lui-même accusé comme instrument populaire.

Dans la cinquième partie, nous verrons que la notion d'« instrument national », perçue comme un cliché imposé de l'étranger, un stéréotype, une « espagnolade », une caricature, ou au contraire un facteur de « régénération », révèle la diversité des conceptions de la nation qu'ont les Espagnols en cette période charnière de l'entre-deux siècles. Ainsi, derrière cette question qui porte sur un

instrument de musique, et dont on pourrait penser, par conséquent, qu'elle conduit à des questionnements esthétiques, se cachent surtout des enjeux sociaux, économiques et politiques, à différentes échelles régionale, nationale et européenne. En définitive, l'intérêt de notre réflexion se trouve dans un paradoxe : l'instrument de la fête, symbole de cohésion, d'union et de rassemblement, révèle au contraire dissonances et discordances.

**CINQUIÈME PARTIE : LA GUITARE,
INSTRUMENT NATIONAL ? AMBIGUÏTÉS ET
PARADOXES**

Il s'agira dans cette cinquième et dernière partie de réfléchir à la question qui a motivé l'ensemble de ce travail, celle de savoir si les Espagnols – et en particulier les Madrilènes et les Andalous – considèrent la guitare comme un instrument « national » en Espagne, dans la période allant de 1883 à 1922.

Nous allons pour cela étudier des documents dans lesquels la guitare est soit acceptée en tant qu'« instrument national », soit rejetée à ce titre. Cependant, aucune de ces sources n'offre de définition de l'adjectif « national ». Nous allons même voir que, selon les textes, son sens diffère. Nous nous emploierons donc à chaque fois à essayer de comprendre le ou les sens que recouvre l'adjectif lorsqu'il est employé pour qualifier la guitare ou la musique qu'elle interprète.

À aucun moment il ne faudra négliger le fait que cette expression puisse correspondre à un stéréotype, avec les avantages et les inconvénients que cela comporte. En effet, le stéréotype est une représentation qui, comme le rappelle Andrea Fernández-Montesinos, peut être définie par son caractère de généralisation, qui conduit à générer des caricatures, déforme la réalité et en présente donc une image faussée. Le stéréotype est aussi par définition répété de bouche à oreille, sans avoir fait l'objet d'une expérience personnelle. Enfin, le stéréotype est une représentation qui place l'entité visée en situation d'infériorité par rapport au groupe qui le crée, ce qui est particulièrement le cas de l'Espagne vis-à-vis de la France au XIX^e siècle, l'Espagne étant considérée comme l'Orient de l'Europe, à un moment de suprématie occidentale¹⁶⁰⁴. Le stéréotype peut à la fois exercer une influence négative dans la construction de l'identité nationale et, au contraire, renforcer ce processus. Nous verrons qu'il a une fonction cognitive, sociale et littéraire. Grâce à sa stabilité – présente dès la première acception du terme, dans son sens littéral, comme procédé de reproduction typographique¹⁶⁰⁵ –, le stéréotype peut favoriser le sentiment d'unité du groupe visé, contribuant à son maintien, sa préservation ou sa protection. Nous verrons donc comment le stéréotype de la guitare comme « instrument national » influe sur la construction de l'identité nationale.

Pour cela, il importe de définir l'adjectif « national ». Il semble logique de partir de la définition que donne le *Diccionario de la Real Academia Española*, puisque nous allons analyser des textes en espagnol. Cependant, la version la plus récente de ce dictionnaire ne donne que deux acceptions, qui sont les suivantes : « 1) Qui appartient ou qui est relatif à la nation. 2) Originnaire d'une nation,

¹⁶⁰⁴ Andrea Fernández-Montesinos, *L'Espagne éternelle. La pervivencia de los estereotipos románticos de España en Francia durante la guerra civil española*, thèse en cours sous la direction de Juan Pablo Fusí, Universidad Complutense de Madrid, 2014, chap. 1.

¹⁶⁰⁵ Florence de Chalonge, « Stéréotype », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 585-586.

par opposition à *étranger* »¹⁶⁰⁶. Nous allons bien sûr tenir compte de ces deux définitions dans l'analyse qui va suivre, mais nous allons également prendre en compte les acceptions du terme données dans un dictionnaire français tel que le *Trésor Informatisé de la Langue Française*, qui est plus précis. Il définit ce vocable hautement polysémique, en fonction de six sens différents, qui peuvent s'ajouter les uns aux autres ou se concurrencer : 1) qui appartient à la nation, qui lui est propre ; 2) qui caractérise la nation, la distingue des autres nations ; 3) qui défend ses intérêts, la sert ; qui est en faveur de son développement, de son indépendance ou de sa formation ; 4) qui concerne une nation dans sa totalité – par opposition à local ou régional ; 5) qui appartient à l'État, est géré, organisé au niveau de l'État ; 6) qui est issu de la nation et la représente¹⁶⁰⁷. Nous prendrons donc le soin de vérifier dans quelle mesure la guitare peut correspondre à l'une, l'autre ou à l'ensemble de ces définitions qui appellent d'ores et déjà quelques commentaires.

La définition 2 et en partie la 6 rappellent que la nation ne se conçoit qu'en étroite relation avec l'étranger, d'abord par discrimination, en opposition à lui, mais aussi en fonction de la manière dont l'étranger perçoit lui-même la nation. Aussi, dans cette partie, la question du regard des étrangers et du « miroir » que les étrangers tendent aux Espagnols dans leur processus d'auto-identification sera fondamentale et toujours sous-jacente¹⁶⁰⁸.

La définition 4 invite en théorie à concevoir la nation par opposition à une entité correspondant à un territoire géographique plus réduit, la région. Ce qui est national doit donc en théorie s'opposer à ce qui est régional. Nous verrons que la question du territoire est essentielle. En particulier, dans le cas espagnol, l'adjectif *nacional* s'applique à des objets qui peuvent être représentatifs à plusieurs échelles territoriales : la question de savoir si la guitare est un instrument national peut, selon le cas renvoyer à celle de savoir si ce dernier peut être considéré comme « andalou », « espagnol », « régional » (et pas nécessairement andalou) mais aussi – quoique de façon plus marginale – « ibérique » ou même « hispanique ». Nous allons voir dans quelle mesure de tels adjectifs sont

¹⁶⁰⁶ « 1) Perteneiente o relativo a una nación. 2) Natural de una nación, en contraposición a *extranjero* », « Nacional », in *Diccionario de la Real Academia Española*, en ligne : <<http://lema.rae.es/drae/?val=nacional>>, 2001, consulté le 9 septembre 2014. Également peu précisé dans le dictionnaire général de María Moliner, l'adjectif « nacional » n'est pas cité dans les dictionnaires spécialisés de concepts tels que : Javier Fernández Sebastián, Juan Francisco Fuentes (éds.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 694 p. Javier Fernández Sebastián, Juan Francisco Fuentes (éds.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 1395 p. Sandrine Kott et Stéphane Michonneau, *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, 414 p.

¹⁶⁰⁷ « National », in *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne : <<http://www.cnrtl.fr/definition/national>>, consulté le 6 mars 2014.

¹⁶⁰⁸ Comme le rappelle Anne Souriau, « Il ne suffit pas pour qu'un art soit dit national qu'une nation le cultive dans une forme qui lui soit particulière ; il s'agit surtout d'une forme d'art revendiquée par elle comme l'expression de son esprit. C'est pourquoi la recherche d'un art national se rencontre surtout après une période d'influence étrangère, quand une nation veut affirmer son identité culturelle. », Anne Souriau, « National », in Étienne Souriau, Anne Souriau (éds.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3^e éd., p. 1115-1116.

appliqués à la guitare selon les tendances, les idéologies et les périodes. Ces différentes conceptions de l'objet national sont parfois conflictuelles mais pas toujours incompatibles et peuvent même se renforcer mutuellement.

La définition 5 invite très clairement à se poser la question du rapport de la guitare à l'État¹⁶⁰⁹. Il s'agira de réfléchir à la façon dont la guitare est insérée dans les circuits officiels. Cette interrogation est d'autant plus importante concernant l'Espagne que, si le processus de nationalisation peut être considéré comme réussi à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle du point de vue culturel et intellectuel, ce processus ne s'est en revanche pas totalement concrétisé du point de vue politique, en raison d'un manque d'intervention de l'État, comme le montre José Álvarez Junco¹⁶¹⁰. Pour ce dernier, le « processus de nationalisation du XIX^e siècle a été mené à bien, mais non avec toute la force nécessaire pour garantir un succès final »¹⁶¹¹. Nous montrerons dans quelle mesure ces faiblesses se répercutent sur le processus d'assimilation culturelle de la guitare par les Espagnols, toujours en fonction de leurs origines régionales et selon les périodes.

Surtout, ces définitions conduisent inévitablement à chercher à définir le concept de « nation » qui, comme le rappelle José Álvarez Junco, fait souvent l'objet de définitions confuses et contradictoires¹⁶¹². Cette notion, qui changea radicalement avec la Révolution française, a beaucoup évolué. En Espagne, le terme apparut dans son sens politique actuel plein et entier au sein la Constitution de Cadix de 1812¹⁶¹³. Cependant, son sens a continué d'évoluer par la suite et, surtout, il a été revendiqué par différents groupes en fonction d'idéologies très diverses. De fait, l'identité collective de ceux qui se reconnaissent dans une même « nation » est le fruit d'un processus permanent de réajustement et de définition, comme le rappelle Iñaki Iriarte López¹⁶¹⁴. Il convient donc de récapituler les différentes conceptions de la nation qui s'élaborent au cours du XIX^e siècle et pendant notre période.

En Espagne, le processus de nationalisation commença avec la guerre de 1808-1814 qui fut appelée à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle la « Guerre d'Indépendance ». Autrement dit, la nation espagnole apparut en même temps que les autres pays d'Europe : « l'identité espagnole

¹⁶⁰⁹ Cette acception est véritablement en lien avec le concept d'État-nation, la France étant l'exemple paradigmatique d'une nationalisation réussie à partir de l'État.

¹⁶¹⁰ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 213.

¹⁶¹¹ *Ibidem*, p. 409.

¹⁶¹² José Álvarez Junco, Justo Beramendi et Ferran Requejo, *El nombre de la cosa...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁶¹³ *Ibidem*, p. 18-19.

¹⁶¹⁴ Iñaki Iriarte López, « Identidad », *Diccionario político y social del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 647.

faisait ainsi son apparition comme nation moderne, peu ou prou aux mêmes dates que la majorité des autres unités de son genre : vers l'année 1800 »¹⁶¹⁵.

Ce furent les élites libérales qui créèrent et diffusèrent avec succès le « mythe national » selon lequel les Espagnols avaient lutté ensemble contre l'envahisseur français et avaient démontré de cette façon leur profonde adhésion à leur identité. Ces élites étaient des intellectuels issus de milieux culturels urbains proches du centre de pouvoir politique, en relation avec la bureaucratie et elles tendaient à être circonscrites à la capitale politique. Pour cela, elles mettaient tous leurs espoirs dans l'action gouvernementale, concevant l'État comme « agent nationalisateur et modernisateur »¹⁶¹⁶. Par leur intercession, le « sentiment d'espagnolité » fut ratifié dans les années 1840-1850¹⁶¹⁷. La construction de l'identité nationale se réalisa notamment à travers un processus de nationalisation de la culture qui, selon Juan Pablo Fusi, s'acheva définitivement dans les premières années de la Restauration¹⁶¹⁸, moment où commence notre étude.

Dans les années 1880, l'idée de nation est également défendue par les conservateurs, qui identifient la nation à la patrie, à une Espagne monarchique unifiée autour du catholicisme. Les conservateurs sont soutenus par l'Église et représentent les idées d'un peuple majoritairement rural et attaché aux traditions. À partir des années 1870, ils s'opposent aux défenseurs d'un internationalisme – l'Antéchrist étant devenu l'Internationale – qui serait, selon eux, préjudiciable à l'unité de la nation. Désormais, les catholiques, « défenseurs de l'autorité et de l'ordre social, se distingu[ent] par leur amour pour la nation, pour leur patrie »¹⁶¹⁹.

Comme le régime de la Restauration établi par la Constitution du 30 juin 1876 est l'œuvre d'un conservateur, Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897), il est fondé sur une conception unitaire de la nation. Ainsi qu'il le déclare dans son discours à l'Athénée du 6 novembre 1882, Antonio Cánovas del Castillo conçoit la nation comme indissoluble. Pour lui, la nation est identifiée à la

¹⁶¹⁵ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 133. Nous allons reprendre ici l'évolution du concept de nation en Espagne depuis le XIX^e siècle et ne pouvons malheureusement pas développer dans ces pages une longue réflexion sur le concept de nation, dans son sens moderne, afin de ne pas nous éloigner de notre étude de la guitare. Cependant, il nous semble important de rappeler que les définitions classiques de la « nation moderne » ont été élaborées par Eric Hobsbawm, Ernest Gellner ou Benedict Anderson, auxquels nous pouvons ajouter Anthony D. Smith, pour les liens entre l'ethnicité et le nationalisme. Pour Gellner, l'Espagne fait partie des nations modernes, *i.e.* celles où la construction nationale s'est opérée depuis l'État. Nous allons montrer que cette construction a ses faiblesses, en nous appuyant sur la thèse de « faible nationalisation de l'Espagne », qui explique la naissance et la consolidation des nationalismes périphériques, thèse amplement diffusée par Borja de Riquer, mais énoncée avant par Javier Corcuera et reprise par Antonio Elorza. Voir : Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Folio histoire, Paris, Gallimard, 1992, en particulier le chapitre 1 « La nation, une nouveauté : de la révolution au libéralisme » ; Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1989, [1^e éd. en anglais, 1982] ; Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1^e éd. 1983].

¹⁶¹⁶ *Ibidem*, p. 207-210.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶¹⁸ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶¹⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 238.

patrie qu'est l'Espagne, conçue comme une « communauté historique et territoriale, étatique et culturelle, essentielle et permanente »¹⁶²⁰. En outre, partant de la conviction que les nations sont une création divine, il considère la monarchie héréditaire, fondement de la continuité de la nation, comme la forme politique idéale. Il en résulte que, par opposition à la conception d'Ernest Renan, la « nationalité ne peut en aucune façon être l'œuvre d'un assentiment collectif constamment ratifié par ses membres »¹⁶²¹. Pour Juan Pablo Fusi, la Restauration consolide alors « des sentiments nationaux, des théories de l'Espagne et des interprétations du fait national qui imprégnaient la politique espagnole et probablement la conscience collective d'une grande partie de la société »¹⁶²².

Cependant, la défaite de 1898 marque un tournant fondamental dans l'idée que les Espagnols se font de la nation. Conservateurs et libéraux se mettent alors à partager l'idée que la nation espagnole est décadente, dégénérée, qu'elle a perdu sa splendeur passée. S'ensuit un pessimisme généralisé, un sentiment d'infériorité des Espagnols par rapport à l'Europe, qui se manifeste notamment dans les œuvres des auteurs qui ont ensuite été précisément rassemblés sous l'appellation de la « Génération de 98 ». Leur obsession est de découvrir l'origine des maux des « Espagnols » ; ils expriment l'angoisse collective. José Álvarez Junco rappelle qu'alors, la qualité des deux facteurs constitutifs de la nation est remise en cause : le territoire et la race¹⁶²³.

Ces écrivains déplorent en effet une « dégénération » de la race¹⁶²⁴. Le terme de « dégénération » révèle une peur de la modernité, des processus d'industrialisation et d'urbanisation qui avaient engendré l'hégémonie européenne sur le reste de la planète. Cette inquiétude va de pair avec une crainte de la disparition du monde rural et agraire, et de sa substitution par des phénomènes jugés dangereux¹⁶²⁵. La rhétorique sur la dégénération, vue comme une perte de force et de stabilité, est alors résumée dans la métaphore sexuelle d'une perte de la masculinité, représentant la force humaine, matérielle et morale. Or cette rhétorique, qui aurait

¹⁶²⁰ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations..., op. cit.*, p. 128.

¹⁶²¹ *Ibidem*, p. 129.

¹⁶²² *Ibidem*, p. 131.

¹⁶²³ José Álvarez Junco, « La nación en duda », in Juan Pan-Montojo (éd.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 452-455. Pour ne pas alourdir cette introduction, qui vise à définir le terme « nacional » et à éclaircir l'évolution complexe de la notion de « nation », nous définissons plus loin le concept de « race », dans un passage qui lui est spécifiquement consacré. Voir la fin du chapitre 12 : « 3.3. Ibérisme et panaméricanisme », p. 573.

¹⁶²⁴ L'Espagne ne fait pas exception dans le concert des nations européennes. Anne-Marie Thiesse souligne ce paradoxe : « Le passage de la nation comme principe intemporel à l'État-nation, organisation qui ne peut perdurer qu'en s'adaptant, met au jour cette contradiction entre fixité et évolution. Et fait naître une angoisse : la disparition de la nation. La nation éternelle, en s'incarnant, devient sujette à la morbidité et à la mortalité. C'est au moment où triomphe l'État-nation comme forme d'organisation politique par excellence, à la fin du XIX^e siècle, que le discours sur la décadence de la nation prend toute sa force. Contemporain du biologisme social, il dénonce un effondrement interne qu'il attribue à une pathologie affectant le corps de la nation. Et il lance une exhortation : il faut régénérer la nation ». *La Création des identités..., op. cit.*, p. 232.

¹⁶²⁵ José Álvarez Junco, « La nación en duda », *Más se perdió..., op. cit.*, p. 457.

pu sembler propre à une vision du monde conservatrice – disposée à interpréter la modernité comme une dégradation morale due à un éloignement des vertus traditionnelles – est également adoptée par les progressistes¹⁶²⁶. Idéologues de gauche comme de droite sollicitent une « régénération », prise dans un sens chirurgical – selon la métaphore du « chirurgien de fer » proposée par Joaquín Costa : tous veulent que le corps social soit renforcé par l’amputation des organes pourris. Selon José Álvarez Junco, « le cadre mental général dans lequel la “génération 98” – qui se considèr[e] elle-même comme progressiste et modernisatrice – insèr[e] son explication des maux de la nation, et du désastre de 1898 en particulier, possèd[e], par conséquent, beaucoup plus d’éléments communs avec celui des milieux conservateurs que ce que les uns et les autres auraient voulu admettre »¹⁶²⁷.

Or ces intellectuels constituent pour la première fois un groupe visible pour le public, qui exerce une certaine influence politique¹⁶²⁸. Ils sont convaincus d’être la conscience de la nation. Tous ne sont pas soumis aux mêmes influences intellectuelles, mais ils vivent dans les mêmes circonstances sociales et politiques et sont absorbés par des préoccupations analogues. Ils adoptent une perspective essentiellement morale et établissent un lien entre la crise de la nation et celle du rationalisme positiviste. Leur pessimisme les conduit à l’individualisme et au nihilisme. Aussi s’opposent-ils autant à la raison, à la science, au progrès, qu’à l’Église et au pouvoir politique. Ils développent des propositions politiques contradictoires mais partagent en revanche la conviction que la régénération doit passer par la culture, la création artistique¹⁶²⁹.

Ce petit tour d’horizon de l’évolution de l’idée de « nation » espagnole ne serait pas complet si nous n’évoquions en outre l’importance des régions et du régionalisme, et la naissance de nationalismes périphériques. Comme le rappellent Joost Augusteijn et Eric Storm, plusieurs mouvements régionaux commencent à solliciter une autonomie politique, des lois propres ou même l’indépendance au sein de différents pays d’Europe¹⁶³⁰. Or, les identités de régions n’ayant pas d’ambitions séparatistes s’affirment également de façon croissante à la fin du XIX^e siècle.

¹⁶²⁶ *Ibidem*, p. 460.

¹⁶²⁷ « El marco mental general en el que la “generación del 98” – que se consideraba a sí misma progresista y modernizadora – insertaba su explicación de los males nacionales, y del Desastre del 98 en particular, tenía, por tanto, muchos más elementos comunes con el de los medios conservadores de lo que unos y otros hubieran querido admitir. », *Ibidem*, p. 462.

¹⁶²⁸ José Álvarez Junco, « Prólogo », in Eric Storm, *La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 15. Ils regroupent d’abord à la fin du XIX^e siècle Gumersindo de Azcárate (1840-1917) ou Antonio Cánovas del Castillo, puis Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), Joaquín Costa (1846-1911), Ángel Ganivet, Miguel de Unamuno (1864-1936) et Azorín (1873-1967), et enfin José Ortega y Gasset (1883-1955), qui ouvre la génération suivante, parfois appelée la « génération 14 ».

¹⁶²⁹ *Ibidem*, p. 16-18.

¹⁶³⁰ En Norvège, en Suède, en Pologne, en Irlande, en Espagne (Pays basque et Catalogne), Joost Augusteijn, Hendrik Jan Storm (éds.), *Region and State in Nineteenth-century Europe : Nation-building, Regional Identities and Separatism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 1. Ces régionalismes qui donnent naissance à des nationalismes concurrents

L'émergence de ce type de nationalisme et de régionalisme peut être interprétée comme une nouvelle phase du processus de construction nationale, à la suite de celle entreprise par les élites et l'État à partir du début du XIX^e siècle. Cette nouvelle étape correspond précisément à la période de notre étude : pour Joost Augusteijn et Eric Storm, entre 1890 et 1914, il s'agit même de « l'âge d'or du régionalisme »¹⁶³¹. Dans toute l'Europe, cette période se caractériserait par le fait que de jeunes intellectuels, ressortissants de sociétés provinciales, entreprennent de s'adresser à de larges publics pour mobiliser classes moyennes et populaires afin de célébrer une identité commune. Celle-ci n'est pas fondée sur la célébration d'un passé mythique mais sur une culture populaire contemporaine comme le folklore, les savoir-faire, les coutumes et les traditions rurales, en choisissant les plus spécifiques dans chaque région. Explorer les traits spécifiques de chaque région est considéré comme une tâche patriotique, dans la mesure où chacune a des caractéristiques particulières constitue en cela une partie indispensable à la nation. Le régionalisme culturel a des implications politiques, même si elles ne sont pas toujours mentionnées ouvertement¹⁶³² : il renforce le sens de l'unité de la nation. L'idée est d'intégrer les habitants d'une province à la communauté nationale en leur montrant qu'ils font partie intégrante de la patrie, par l'adoption de leurs traditions et coutumes comme une part essentielle de l'héritage national¹⁶³³.

En Espagne, ce type de réflexion est développé par exemple par Ángel Ganivet, dans *Idearium español* (1897)¹⁶³⁴. Il considère les effets déstabilisants de la modernisation de la société. Il défend notamment l'importance de préserver les us et coutumes de Grenade, sa ville natale¹⁶³⁵. Les idées de ces intellectuels sur les identités nationale et régionales ont beaucoup influencé les écrivains, musiciens, artistes et architectes de leur époque, comme Miguel de Unamuno, *Azorín*, Ramiro de Maeztu ou encore Ignacio Zuloaga, qui s'est attaché à peindre les paysages de Castille¹⁶³⁶.

Ce récapitulatif de l'évolution de l'identité nationale en Espagne dans notre période d'étude met en lumière la diversité des perspectives adoptées, qui incluent différents modèles de la nation, parfois antagoniques, comme l'ont montré des chercheurs qui se sont récemment intéressés à la

au nationalisme centralisateur sont certes très importants mais nous ne les étudierons pas dans le détail, puisque notre recherche porte essentiellement sur Madrid et l'Andalousie.

¹⁶³¹ « the golden age of regionalism », *Ibidem*, p. 2.

¹⁶³² Ces jeunes activistes s'opposent à la science et au progrès jugés dévastateurs, ainsi qu'à l'internationalisme ; ils n'adoptent pas la vision rationaliste libérale héritée des Lumières. Mais ils ne sont pas pour autant des conservateurs à proprement parler, dans la mesure où leur pessimisme n'est pas fondé sur une vision du monde religieuse.

¹⁶³³ Joost Augusteijn, Hendrik Jan Storm (éds.), *Region and State....*, *op. cit.*, p. 37 et 45.

¹⁶³⁴ Ángel Ganivet, « *Idearium español* », in *Obras completas. Prólogo de Melchor Fernández Almagro*, Madrid, Aguilar, 1951, vol. 1, p. 149-310.

¹⁶³⁵ Ángel Ganivet, « Granada la bella », in *Obras completas. Prólogo de Melchor Fernández Almagro*, Madrid, Aguilar, 1951, vol. 1, p. 104-108.

¹⁶³⁶ Joost Augusteijn, Hendrik Jan Storm (éds.), *Region and State....*, *op. cit.*, p. 44.

conflictualité du processus¹⁶³⁷. Il nous faudra tenir compte de tous ces aspects pour pouvoir parvenir à déterminer si la guitare peut ou non être considérée comme un instrument national en Espagne, entre 1883 et 1922¹⁶³⁸.

Pour ce faire, il importe de rappeler la triple ambivalence de la guitare, que nous avons mise en lumière au cours de ce travail. D'abord, la guitare est un instrument à la fois populaire et savant, qui devient de plus en plus savant au cours de ces trente-neuf années, et ce dans deux domaines, le flamenco et la musique classique, qui restent néanmoins toujours fortement imprégnés de caractère populaire. Mais les éléments populaires sont transformés, réélaborés, de plus en plus travaillés. La guitare évolue donc d'un point de vue technique comme nous l'avons démontré dans la première partie (chap. 1 et 2) et il convient à présent de montrer dans quelle mesure cette transformation influence l'appropriation de la guitare comme instrument « national » à Madrid et en Andalousie.

Ensuite, la guitare est à concevoir non seulement comme instrument de musique mais aussi comme sujet d'œuvre littéraire ou picturale. Elle doit être appréhendée comme source d'inspiration d'autres œuvres artistiques, en prenant en compte ses dimensions visuelle et matérielle, comme cela a été mis en lumière dans la deuxième partie (chap. 3 à 5). Elle présente un intérêt comme accessoire ou décor de théâtre et, à ce titre, elle joue un rôle essentiel dans le processus de nationalisation de la culture, au XIX^e comme au XX^e siècle. Nous montrerons que cette double dimension sonore et visuelle influe aussi bien positivement que négativement sur le processus de reconnaissance de la guitare comme instrument national.

La troisième ambivalence tient au fait que la guitare est un instrument populaire – dans les deux sens du terme : instrument propre aux classes populaires et instrument plaisant à un large public (objet de la troisième partie) – qui souffre néanmoins d'un manque de considération de la part des élites et des gouvernants. Elle manque d'assise étatique et institutionnelle. La description de ces carences, qui vont parfois de pair avec un rejet explicite, a fait l'objet de la quatrième partie. Cette troisième ambivalence est à son tour capitale dans la légitimation de l'instrument comme étant « national ».

Les réponses à la question qui sous-tend l'ensemble de cette dernière partie, à savoir dans quelle mesure la guitare peut être considérée comme un « instrument national » entre 1883 et 1922, seront formulées en trois temps. Nous verrons d'abord quels sont les groupes qui assument l'idée que la

¹⁶³⁷ Pere Gabriel, Jordi Pomés, Francisco Fernández Gómez (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, 554 p.

¹⁶³⁸ Comme on peut le constater, nous ne donnons pas de définition du concept de nation dès maintenant, de manière à mettre en avant ces différents points de vue. Cependant, après avoir analysé un certain nombre de sources dans lesquelles la guitare est mentionnée en tant qu'instrument national, nous proposerons une analyse à partir de la définition de « nation » que donne José Álvarez Junco dans *El nombre de la cosa...*, op. cit., p. 64. Voir chapitre 14 : « 2. Symbole problématique ».

guitare puisse être ainsi qualifiée et pourquoi, en tenant compte de la diversité des acceptions de l'expression (chap. 12). Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à ceux qui s'opposent à cette idée, qu'ils perçoivent comme une « espagnolade », un stéréotype (chap. 13). Le dernier chapitre sera consacré à la place de la guitare comme « symbole de la communauté nationale », un symbole problématique qui relèverait d'un nationalisme « trivial » ou « banal ».

Chapitre 12 : Un cliché assumé

À la lecture des périodiques madrilènes ou andalous, on constate que la guitare est fréquemment présentée comme un instrument « national », jouant un répertoire « national » ou de la musique « nationale ». Cependant, il semble que cette expression, jamais explicitée, soit souvent floue et ambiguë, étant utilisée pour désigner des réalités différentes. Dans la mesure où elle est employée dans des journaux de diverses tendances, on peut dire que les journalistes s'approprient la guitare, mais pas tous de la même manière. Nous allons voir comment cette même désignation se déplace d'un camp idéologique à l'autre, avec des connotations variées. Nous verrons ainsi successivement que l'adjectif « national » peut aussi bien être utilisé pour qualifier un instrument conçu spécifiquement comme « andalou », plus largement comme « espagnol », ou encore comme « régional » – et non pas seulement andalou.

1. Andalousisme

L'assimilation entre ce qui est national et ce qui est andalou au XIX^e siècle correspond au phénomène de l'« andalousisme ». Joaquín Álvarez Barrientos le définit comme un concept esthétique, artistique et idéologique qui s'est déployé dans les années 1830-1840, et qui est un aspect du « *costumbrismo* »¹⁶³⁹ : il consiste à reprendre les stéréotypes andalous, déjà présents dans la littérature au moins depuis le XVII^e siècle, qui montrent l'Andalousie comme la plus belle terre au monde. Les étrangers eurent un rôle très important dans la fixation de cette image de l'Andalousie, exotique et pittoresque.

Cette image influença la population observée par ces voyageurs qui, dans la majorité des cas, l'assuma et se comporta en fonction d'elle. Les peintres, musiciens et écrivains andalous acceptèrent parfois comme réelles ces représentations topiques, et contribuèrent eux-mêmes à les fixer ou à les nuancer. Cette attitude se maintient jusqu'au XIX^e siècle, au moment où

¹⁶³⁹ Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz, op. cit.*, p. 14 et 17. Nous avons défini le « *costumbrismo* » au premier chapitre.

l'andalousisme devient une position éthique et esthétique, diffusée aussi bien par de grands auteurs que par les aveugles dans les rues, par le biais de la *literatura de cordel*. On a pu le voir à travers les représentations littéraires et artistiques étudiées en deuxième partie. Pour Joaquín Álvarez Barrientos, le caractère andalou s'est particulièrement accentué, par rapport aux autres régions, dès le XVIII^e siècle, surtout à Séville et Cadix qui avaient une personnalité marquée depuis le XVI^e siècle. En raison de leur situation géographique, la présence des idées et modes étrangères est plus prégnante dans ces deux villes. La résistance à ces influences extérieures y est d'autant plus forte. Pourtant, Cadix et Séville ne sont pas totalement comparables, dans la mesure où Cadix est une ville plus commerciale et cosmopolite que Séville¹⁶⁴⁰.

Au XIX^e siècle, suite à l'invasion napoléonienne et en réaction aux idées libérales, s'y radicalisèrent, en conséquence, des attitudes considérées comme nationales. Ainsi, de même que le *costumbrismo*, l'andalousisme se manifesta comme une idéologie nationaliste conservatrice, face au libéralisme qui paraissait dissoudre l'esprit national¹⁶⁴¹. L'art et la littérature aux traits andalousistes défendaient au contraire des valeurs présentées comme authentiquement espagnoles, face à l'influence des cultures étrangères comme l'opéra italien ou la mode française. Pour Joaquín Álvarez Barrientos, l'« andalousisme » était alors le résultat d'une opération politique et culturelle de défense de ce qui était purement autochtone (*castizo*). Il se présentait donc comme un phénomène de résistance unificateur de la nation face à l'emprise des autres nations européennes¹⁶⁴².

Cependant, la construction de cette image andalouse, qui partait de l'observation d'une réalité, perdit de sa validité en devenant une image stéréotypée, codifiée, limitée à des manifestations artistiques répétitives et sans originalité. Les types du *majo*, de la danseuse ou du bandit andalous furent petit à petit vidés de leur contenu et devinrent des vestiges de ce qui avait existé auparavant, quoique différemment, et qui était désormais considéré comme caractéristique de toute l'Espagne. En effet, progressivement, les caractéristiques andalouses s'étaient étendues à toute la nation en un processus d'identification de l'Andalousie à l'Espagne et réciproquement¹⁶⁴³.

¹⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 14 et 16.

¹⁶⁴¹ En effet, comme l'explique José Álvarez Junco, les libéraux avaient pour axe principal la monarchie, créatrice de l'unité politique à laquelle les étrangers identifiaient l'« Espagne ». Cependant, une telle identité se fondait sur la culture castillane, propre à la zone centrale, certes majoritaire dans le reste du pays, mais qui n'était pas dominante partout. Aussi, « lorsqu'on parlait de la nation espagnole comme d'une entité unique et solide, on parlait, en partie, d'une fiction et on oubliait les héritages historiques fragmentés que recouvrait la littérature officielle. », José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁶⁴² Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz*, *op. cit.*, p. 12 et 15.

¹⁶⁴³ *Ibidem*, p. 17.

Or, ainsi que le rappelle Joaquín Álvarez Barrientos, si le *costumbrismo*, comme genre ou concept historico-esthétique spécifique, s'est essentiellement développé entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les années 1850, il perdure au XX^e siècle et imprègne une grande partie de la production littéraire et artistique de cette période¹⁶⁴⁴. Nous allons voir de quelle manière il est présent, dans sa version andalousiste, au sein des sources qui portent sur la guitare.

1.1. Dans la presse sévillane

Le cliché andalousiste, diffusé en premier lieu par les voyageurs étrangers, se maintient fortement dans les guides de voyage¹⁶⁴⁵, ainsi que dans la presse locale de différentes tendances politiques. Dans l'exemple suivant, tiré d'un article publié le 5 mars 1887 dans le journal sévillan *El Cronista*, l'adjectif « nacional » est employé de façon ambiguë :

Un concertiste de guitare : un remarquable concertiste de guitare se trouve à Cadix et bien qu'il y ait peu de temps qu'il se soit fait connaître, il a déjà recueilli de nombreux applaudissements dans les principales villes d'Espagne ; Monsieur Rivera, puisque ainsi s'appelle l'artiste dont nous nous occupons, s'est consacré depuis son enfance à l'étude du classique instrument national. Et il a si bien réussi à maîtriser ses difficultés, et il a adapté pour lui les productions des grands maîtres avec tant de goût artistique, que c'est en l'écoutant qu'on peut comprendre les beautés que renferme le précieux instrument [...]¹⁶⁴⁶.

Dans cet article, l'instrument est qualifié à la fois de « classique » et de « national » (« *clásico y nacional instrumento* »), sans que le sens d'aucun de ces adjectifs apparaisse clairement. Étant donné le contexte, on peut supposer que l'instrument est ici perçu comme un instrument

¹⁶⁴⁴ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶⁴⁵ Ainsi, on retrouve la mention de la guitare comme instrument typiquement andalou dans les guides de voyages. Voir par exemple : Pedro de Madrazo, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Vol.2 : Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884, vol. 2, p. 15. Ramón Martínez García, *Una excursion en diez y seis jornadas por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Tánger, Cabo Espartel, Gibraltar, Algeciras, Ronda, Bobadilla, Málaga, Granada y a casa*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, [1897], p. 62. Ciro Bayo, *Lazarillo español: guía de vagos en tierras de España por un peregrino industrial*, Madrid, Lib. de Francisco Beltrán, [1911], p. 92, 96, 98, 106, 123 et 246.

¹⁶⁴⁶ « Un concertista de guitarra : Encuéntrase en Cádiz un notable concertista de guitarra que aunque hace poco tiempo se dio a conocer, ha recogido ya abundante cosecha de aplausos en las principales poblaciones de España ; el señor Rivera, que así se llama el artista de que nos ocupamos, se dedicó desde la niñez al estudio del clásico y nacional instrumento y ha conseguido dominar sus dificultades de tal modo y ha adaptado a él las producciones de los grandes maestros con tanto gusto artístico, que escuchándole es como se pueden comprender las bellezas que encierra el preciado instrumento [...]. », [Anonyme], *El Cronista*, 5 mars 1887, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 181.

caractéristique et représentatif de la nation, permettant de la distinguer des autres¹⁶⁴⁷, mais on ne peut pas encore savoir si celle-ci recouvre géographiquement l'Andalousie ou l'Espagne entière. Une première piste nous est donnée par le fait que l'article est publié dans un journal sévillan, et que le journaliste anonyme s'adresse au public de Cadix devant lequel l'artiste s'apprête à jouer. En outre, l'adjectif « national » est employé en référence au répertoire interprété, qui est précisé quelques lignes plus bas :

Hier, nous avons eu le plaisir d'écouter Monsieur Rivera à la rédaction et il nous a beaucoup impressionnés : nous avons entendu les plus célèbres guitaristes, Arcas, Parga, *etc.*, et après avoir entendu M. Rivera, nous pouvons affirmer sans que l'on nous accuse d'exagération, qu'un artiste si distingué peut figurer aux côtés de ces célèbres maîtres : des compositions de Bellini, Donizetti, Gounod et d'autres éminences de l'art musical furent parfaitement interprétées par M. Rivera, qui a terminé sa visite en jouant *un brillant pot-pourri d'airs nationaux* avec lequel il a achevé de montrer la maîtrise absolue et la profonde connaissance qu'il possède de son instrument¹⁶⁴⁸.

L'adjectif est utilisé, cette fois, pour qualifier les « airs nationaux » (« *aires nacionales* ») joués à la guitare. Bien que le terme ne soit pas davantage défini, le répertoire interprété est détaillé, ce qui permet d'en déduire le sens. M. Rivera¹⁶⁴⁹ joue des transcriptions de compositeurs d'opéras du XIX^e siècle qui sont italiens (Bellini, Donizetti) et français (Gounod). Il interprète également des « airs nationaux » (« *aires nacionales* »), qui renvoient à des airs populaires particulièrement répandus en Andalousie, essentiellement des airs de danse issus de l'école boléra et des danses folkloriques, souvent andalouses et de plus en plus flamenquisées (*bulerías, alegrías, tangos*), en plus des danses d'autres origines (valse, mazurkas, habaneras, par exemple). L'adjectif « national » dans l'expression *aires nacionales* renvoie donc paradoxalement au folklore andalou ou à des musiques d'ailleurs, ces deux répertoires étant répandus en Andalousie. Il signifie donc à la fois « populaire », « folklorique » et pour certaines pièces, « andalou ». Dans tous les cas, il s'oppose aux œuvres étrangères de Bellini, Donizetti et Gounod. On constate que le journaliste ne prend pas la peine de définir l'adjectif qu'il emploie pour la deuxième fois dans le même article,

¹⁶⁴⁷ Ces définitions correspondent aux acceptions 1 et 2 de « national » que nous avons indiquées en introduction.

¹⁶⁴⁸ « Anoche tuvimos el gusto de escuchar al señor Rivera en nuestra redacción y nos dejó gratamente impresionados : hemos oído a los más celebres guitarristas, Arcas, Parga, etcétera, y después de oír al Sr. Rivera, podemos afirmar sin que se nos tache de exagerados, que tan distinguido artista puede figurar al lado de aquellos célebres maestros : composiciones de Bellini, Donizzetti, Gounod y otras eminencias del arte musical fueron interpretadas perfectamente por el Sr. Rivera, que terminó su visita tocando *un brillante potpourri de aires nacionales* con que acabó de demostrar el dominio absoluto y profundo conocimiento que de su instrumento posee. », [Anonyme], *El Cronista*, 5 mars 1887, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?.., op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁴⁹ Il n'a pas été possible de trouver de plus amples renseignements sur ce guitariste. Il n'est mentionné dans aucun des différents dictionnaires biographiques consultés.

dans un sens légèrement différent. L'auteur agit comme si la notion allait de soi et pouvait être comprise instinctivement par les lecteurs du journal andalou *El Cronista*. Dans le second cas, le terme, en italique, est utilisé pour définir la partie du répertoire de la guitare qui est la plus populaire. Or nous avons montré aux chapitres 1 et 2 que ce répertoire populaire est très influencé par les airs andalous et, de plus en plus, par le flamenco. On perçoit donc l'association, certes non explicite mais bien présente, entre ce qui est appelé « national » et ce qui, de fait, correspond à une pratique locale.

Le cliché ici utilisé est assumé par le journaliste, non seulement par le double emploi du terme, mais également par la défense et l'éloge de l'instrument que le journaliste entreprend de réaliser à la fin de l'article :

Nous ne sommes pas de ceux qui croient que la guitare est un instrument de peu de valeur qui mérite l'oubli dans lequel elle se trouve aujourd'hui ; nous ne sommes pas de ceux qui cultivent cette croyance, et encore moins après avoir entendu le concertiste en l'honneur duquel nous écrivons ces lignes, et dans les mains duquel la classique guitare s'élève à la catégorie des instruments de musique les plus artistiques et les plus importants¹⁶⁵⁰.

Sachant que ces extraits proviennent du journal sévillan *El Cronista*, publié à partir de 1886 comme continuateur de *El Heraldo*, on peut essayer d'interpréter le sens de ces propos en fonction de l'orientation politique de ce journal : comme le rappelle Antonio Checa Godoy, *El Heraldo* et *El Cronista* sont les organes de l'éphémère parti libéral réformiste de Francisco Romero Robledo (1838-1906). Créé en 1886, ce parti réintègre le canovisme en 1891. Lorenzo Leal y Ramírez Arias (1860-1891) fonde et dirige à ses débuts *El Cronista*, qui perdure jusqu'en 1896. Les cinq dernières années, il devient pleinement conservateur. Bien qu'il soit un organe de parti, il est l'un des journaux sévillans les plus lus vers 1888¹⁶⁵¹. L'article présenté ici correspond donc aux premières années du journal, au moment où il est plus libéral. C'est donc à ce moment que la guitare est présentée comme un instrument national, c'est-à-dire andalou ou populaire. Faut-il pour autant associer les libéraux à une telle conception de la guitare ?

Il faut bien sûr tenir compte du fait qu'avant d'être d'une tendance ou d'une autre, ce journal est surtout un journal sévillan, et que pour les locaux, la musique populaire correspond avant tout à la musique régionale. Ainsi, dans la presse andalouse de la fin du XIX^e siècle, lorsqu'un guitariste joue

¹⁶⁵⁰ « No somos de los que creen que la guitarra « un instrumento de poca valía que merece el olvido en que hoy se tiene ; no somos de los que abrigan tal creencia, mucho menos después de haber oído al concertista en cuyo obsequio escribimos estas líneas, y en cuyas manos la clásica guitarra se eleva a la categoría de los más artísticos e importantes instrumentos músicos. », [Anonyme], *El Cronista*, 5 mars 1887, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 181-182.

¹⁶⁵¹ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, op. cit., p. 189.

un répertoire qualifié de « brillant pot-pourri d'airs nationaux », il s'agit en réalité d'airs populaires majoritairement andalous ou du moins à la mode en Andalousie. Cependant, il serait erroné de voir dans l'expression « airs nationaux » un discours nationaliste idéologiquement marqué. C'est simplement le signe que dans la culture andalouse, le processus de nationalisation culturelle a bien fonctionné, mais à un niveau essentiellement régional.

La conscience d'une culture locale spécifique est fortement ancrée dans les imaginaires, comme le montrent les lignes sur M. Rivera dans *El Cronista* en 1887. C'est aussi le cas pour Francisco Tárrega, évoqué dans un entrefilet du journal sévillan *El Tribuno* publié le 3 mars 1888 : « Dimanche prochain, il donnera un concert de guitare à quinze heures, à la demande de ses amis et admirateurs, et interprètera, entre autres pièces, les *Airs nationaux* d'Arcas »¹⁶⁵².

Comme nous avons commencé à le voir dans l'exemple antérieur, la guitare peut être considérée comme un instrument « national » parce qu'elle joue des pièces à caractère folklorique répandues en Andalousie. Dans ce second exemple, le répertoire est précisément mentionné, puisqu'il s'agit d'un des recueils les plus en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle, à savoir les *Aires Nacionales* de Julián Arcas (1832-1882). En 1888, le répertoire dont il est l'auteur est toujours joué par un des plus célèbres guitaristes espagnols, Francisco Tárrega. Or si l'on suit la classification établie par Eusebio Rioja, le répertoire composé par Julián Arcas se décline en trois tendances¹⁶⁵³ : d'une part, la création d'un répertoire à partir de thèmes populaires, comme les morceaux intitulés *Boleras*, *Bolero*, *Tango*, *Jota*, ou encore *Panaderos* ; d'autre part, la transcription d'opéras comme *Le Barbier de Séville*, *Le Trouvère* ou *Lucia di Lammermoor* ; enfin, des compositions personnelles qui comprennent des Préludes, des Fantaisies, etc. Parmi le premier type de pièces, qui correspondent aux « airs nationaux », on constate les influences de diverses régions et surtout la grande prégnance de la musique andalouse : en effet, les *Boleras*, *Bolero* et *Punto de la Habana*, par exemple, sont issus du folklore andalou du milieu du XIX^e siècle et imprégnés du flamenco naissant, même s'ils ne correspondent pas totalement à l'esthétique flamenca. Des pièces comme *Rondeña*, *Soleá* et *Panaderos* sont des morceaux déjà très flamencos¹⁶⁵⁴. Parce qu'il est l'auteur d'un tel répertoire, Arcas est présenté par certains musicologues comme le père de la guitare flamenca¹⁶⁵⁵. Il y a donc bien une forte connexion, voire une assimilation, dans certains cas, entre un répertoire andalou, de plus en plus flamenquisé, et un instrument qualifié de « national ».

¹⁶⁵² « El domingo a las tres de la tarde dará un concierto de guitarra, a ruego de sus amigos y admiradores, interpretando en el programa, entre otras piezas, los Aires Nacionales, de Arcas. », *El Tribuno*, 3 mars 1888, cité in José Luis Ortiz Nuevo, *¿Se sabe algo?...*, op. cit., p. 182.

¹⁶⁵³ Eusebio Rioja, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, [s. l.], Texto e Imagen, 1990, p. 33.

¹⁶⁵⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 46.

Le journal *El Tribuno*, dont est issu l'article portant sur Francisco Tárrega, paraît entre 1884 et 1896. Antonio Checa Godoy le décrit comme un journal libéral progressiste, à la frontière entre monarchiste et républicain. Dirigé par Federico Barbado Patiño (1851-1916), il naît de la fusion entre *La Izquierda liberal* (1883-1884) et le journal monarchiste démocrate *La Tribuna* (1882-1884). Il devient ponctuellement l'un des journaux les plus lus de Séville¹⁶⁵⁶. Par conséquent, l'image de la guitare comme un instrument « national » – c'est-à-dire jouant un répertoire hybride, très inspiré du folklore andalou et de plus en plus flamenco –, est répandue dans des journaux andalous de tendance progressiste à la fin des années 1880. Les journalistes andalous écrivant dans ces publications contribuent donc à faire persister l'image andalousiste, en se l'appropriant et en l'adaptant au cas de la guitare, signe que le localisme demeure très fort.

1.2. Dans la presse madrilène

Un phénomène similaire est observable dans la presse madrilène : la guitare est présentée comme un instrument « national » avec une référence au répertoire andalou, internationalement connu et associé à l'ensemble de l'Espagne. La presse madrilène montre que des Espagnols assument de donner une telle image d'eux-mêmes à l'étranger, comme on peut le constater dans plusieurs articles parus dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

La question de l'image de la nation espagnole est particulièrement en jeu et prend une dimension politique dans un contexte d'échanges diplomatiques. La mention de la guitare en fait alors un instrument représentatif de la nation espagnole, comme on peut le voir dans un article publié dans *La Correspondencia de España* le 11 septembre 1889¹⁶⁵⁷. Dans celui-ci sont évoqués des cadeaux offerts par la reine régente Marie-Christine d'Autriche (1858-1929) au sultan marocain Hassan 1^{er} (1836-1894) à l'occasion d'une rencontre diplomatique.

En effet, le 25 septembre 1889, Hassan 1^{er} reçoit à Tanger les représentants des pays qui possèdent des terres et des biens au Maroc depuis la Conférence de Madrid de 1880¹⁶⁵⁸. Il est prévu que le ministre plénipotentiaire d'Espagne, Francisco Rafael Figuera, présente ensuite au sultan ses

¹⁶⁵⁶ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, op. cit., p. 191.

¹⁶⁵⁷ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 septembre 1889, p. 3.

¹⁶⁵⁸ Manuel Fernández Rodríguez, *España y Marruecos en los primeros años de la Restauración (1875-1894)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Centro de Estudios Históricos, 1985, p. 248.

lettres de créances le 29 septembre¹⁶⁵⁹. En de telles circonstances, une remise de présents au sultan est de rigueur. Aussi, le quotidien madrilène publie quelques jours avant, le 11 septembre, la liste de ces cadeaux qui doivent partir pour Tanger en prévision de cette rencontre :

On destine à la cour du sultan : trois tapis en velours, un timbre, douze couvertures de Jerez et de Valence, un sous-main en cuir de Russie, une riche horloge de table, et finalement un jouet automatique, qui consiste en un Noir luxueusement vêtu, qui joue de la guitare avec une perfection qu'envierait Juan Breva, et qui comblera sans doute le temps libre de quelque odalisque aimable et désœuvrée¹⁶⁶⁰.

Dans cet entrefilet, la guitare n'est certes pas explicitement mentionnée comme un instrument « national ». Toutefois, cette série de cadeaux s'inscrit dans un contexte de « nationalisation » des monarques à partir de la fin du XIX^e siècle en Europe¹⁶⁶¹, c'est-à-dire dans le processus de construction identitaire, par le biais de l'organisation de cérémonies, d'actes officiels comme ici, au moment où le ministre nommé apporte au sultan ses lettres de créance. La Reine régente n'étant pas présente, elle fait envoyer des cadeaux qui contribuent à renforcer la symbolique identitaire de la nation qu'elle représente.

L'énumération ci-dessus fait état de trois types de présents : certains sont typiques de diverses régions d'Espagne, comme les couvertures de Jerez et de Valence ; d'autres sont choisis comme marque de raffinement. C'est le cas des tapis en velours, du sous-main en cuir de Russie, ou encore de l'horloge de table. Enfin, des cadeaux répondent à un souci de modernité, comme la boîte à musique. Cependant, ce dernier présent n'est pas seulement un mécanisme moderne, car il représente un guitariste « Noir luxueusement vêtu » (« *negro lujosamente vestido* »), jouant mieux que *Juan Breva*. Cette description de caractères apparemment hétéroclites donne l'impression d'un mélange de clichés pour le moins surprenant. La peau noire du guitariste fait sans doute écho aux origines orientales de la guitare, celle utilisée lors des *zambras**, fêtes qu'organisaient notamment les Maures en Espagne. C'est potentiellement une manière pour l'Espagne de rappeler au sultan marocain les liens historiques et culturels entre l'Afrique et la Péninsule ibérique. Les vêtements dont le personnage est pourvu prouvent une volonté de montrer la richesse économique du pays qui offre le présent, tout en mettant en valeur la statuette du musicien. Enfin, l'aspect qui nous intéresse

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 249. Francisco Rafael Figuera avait été nommé au Maroc le 11 mars de la même année. *Ibidem*, p. 230.

¹⁶⁶⁰ « Para los personajes de la corte del sultan se destinan : tres alfombras de terciopelo, un timbre, doce mantas entre jerezanas y valencianas, una cartera de despacho de piel de Rusia, un rico reloj de sobremesa, y finalmente, un juguete automático, consistente en un negro lujosamente vestido, que toca, con perfección que envidiaría Juan Breva, la guitarra, y que sin duda entretendrá los ocios de alguna gentil a la par que aburrida odalisca. », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁶¹ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 15.

le plus ici est que le journaliste précise que le jouet mécanique produit avec sa guitare une musique dont pourrait être jaloux *Juan Brea* (1844-1918). En 1889, celui-ci est le plus réputé des *cantaores* de Malaga. Il a alors acquis une renommée nationale dans le flamenco, au point d'être invité à jouer pour les monarques Alphonse XII (1874-1885) et Alphonse XIII, le premier lui ayant accordé une pension à vie¹⁶⁶². Il est surtout réputé pour ses interprétations vocales mais à cette époque les chanteurs savent également s'accompagner à la guitare, ce qui explique l'association établie entre la figurine de guitariste et *Juan Brea* – même si Juan Brea n'était ni noir ni particulièrement renommé pour son jeu guitaristique¹⁶⁶³.

À travers cet exemple, on voit que les monarques jouent sur le cliché, en utilisant une figurine de guitariste comme objet représentatif de l'Espagne à l'étranger. Plus précisément, ce cliché est interprété par le journaliste comme une référence directe au flamenco, donc à un répertoire gitano-andalou, même si la figurine ne possède ni les traits ni l'habillement d'un flamenco. C'est bien la preuve que dans l'esprit d'une partie des Espagnols, ici en particulier sous la plume d'un journaliste du quotidien national madrilène d'information générale *La Correspondencia de España*, la guitare est spontanément associée à l'Andalousie, et plus précisément au flamenco. Ce cadeau revêt une valeur symbolique : la guitare est utilisée comme emblème de la nation espagnole, et évoquée dans la presse comme si le flamenco pouvait représenter l'ensemble de l'Espagne, avec l'assentiment des gouvernants. Cette image est diffusée auprès de lecteurs espagnols, dans le cadre d'une représentation de l'Espagne destinée à l'échange diplomatique. Elle atteste donc une construction identitaire « nationale » par les Espagnols eux-mêmes vis-à-vis des étrangers : les premiers, qui assument ce cliché, contribuent à le faire perdurer.

Un autre article paru le 25 février 1895 dans le même quotidien madrilène fait aussi allusion à l'image que les Espagnols acceptent de donner d'eux-mêmes à l'étranger, donc à l'identité nationale qu'ils déclinent eux-mêmes. Il évoque le « populaire guitariste *Paco el de Lucena*, qui se trouve actuellement à Paris pour faire connaître notre musique nationale de guitare [...] »¹⁶⁶⁴. Le répertoire du *tocaor Paco de Lucena* est détaillé dans l'article qui fait mention des « *soleares, tangos, panaderas, guajiras, etc.*, joués avec une habileté sans pareille par l'enthousiaste artiste andalou »¹⁶⁶⁵. Cette énumération, ainsi que la mention de l'origine de l'artiste en fin de phrase,

¹⁶⁶² Alphonse XIII commence son règne personnel en 1902, après la régence de sa mère, Marie-Christine d'Autriche.

¹⁶⁶³ *Fernando el de Triana* évoque *Juan Brea* comme « le chanteur des malagueñas les plus pures connu à ce jour ». Texte original : « el más puro malagueño conocido hasta hoy », Fernando el de Triana, *Arte y artistas...*, op. cit., p. 17.

¹⁶⁶⁴ « El popular guitarrista Paco el de Lucena, que se halla actualmente en París haciendo conocer nuestra música nacional de guitarra. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 25 février 1895, p. 3.

¹⁶⁶⁵ « soleares, tangos, panaderas, guajiras, etc., tocadas con habilidad sin igual por el inspirado artista andaluz. », *Ibidem*.

révèlent que le journaliste anonyme identifie le flamenco à ce qu'il appelle plus haut « notre musique nationale de guitare » (« *nuestra música nacional de guitarra* »). L'utilisation de la première personne du pluriel vient confirmer qu'il s'agit d'un journaliste espagnol – peut-être andalou – qui écrit dans le quotidien madrilène. Cet article permet donc de vérifier, lui aussi, que ce que certains Espagnols présentent aux Français à la fin du XIX^e siècle comme « [leur] musique nationale » est du flamenco. Ils continuent à diffuser le cliché outre-Pyrénées, comme en témoigne l'intention prêtée à *Paco de Lucena* « qui se trouve actuellement à Paris » (« *que se halla actualmente en París* »). En outre, ils font persister l'idée dans la Péninsule ibérique qu'il s'agit d'un quotidien diffusé dans toute l'Espagne, et donc essentiellement lu par un public péninsulaire susceptible de s'inclure à la lecture dans cette première personne du pluriel.

En définitive, on voit apparaître que dans un certain nombre de cas, des Espagnols, Andalous ou Madrilènes présentent la guitare comme un instrument « national » parce qu'elle interprète un répertoire populaire andalou, voire spécifiquement flamenco, comme si la musique nationale s'y résumait. Ce point de vue semble partagé à la fois par la presse andalouse politisée et par la presse madrilène d'information générale, signe qu'il y a un certain accord sur cette conception de la guitare. Il convient néanmoins de ne pas surinterpréter ces textes en leur attribuant un ton volontairement nationaliste et fortement imprégné, concernant ces concerts, d'idéologie conservatrice ou libérale. L'andalousisme ne revêt pas encore de valeur politique.

1.3. Andalousisme historique et *costumbrismo*

Dans les premières décennies du XX^e siècle, l'andalousisme se transforme et perdure sous deux formes. D'une part, il continue à subsister comme forme pérenne du *costumbrismo* andalou. D'autre part, il prend une connotation politique chez les tenants de l'« andalousisme historique ».

Ces derniers développent dans les années 1910 l'idée selon laquelle l'Andalousie est l'âme de l'Espagne, sous la houlette du juriste Blas Infante (1885-1936), qui présente une conférence devant la section de sciences morales et politiques de l'Athénée sévillan le 23 mars 1914, dans laquelle il définit les fondements de « l'idéal andalou », idéal développé dans son livre du même nom¹⁶⁶⁶. Les andalousistes établissent les fondements du régionalisme andalou dans le projet de Constitution

¹⁶⁶⁶ Juan Antonio Lacomba Abellán, *Blas Infante: la forja de un ideal andaluz*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1983, p. 36 et 50-53.

d'Antequera qui avait été élaboré par des fédéralistes républicains de 1883, mais ils formulent un idéal régionaliste – et non pas nationaliste –, puisqu'il n'est pas séparatiste. Ils considèrent en effet que la régénération de l'Espagne se fera par et grâce à celle de l'Andalousie¹⁶⁶⁷.

Les défenseurs de l'andalousisme historique s'expriment dans des revues spécifiques. En particulier, la revue culturelle *Bética*, publiée à Séville à partir de 1913, est la première des publications régionalistes qui se succèdent dans la région¹⁶⁶⁸. Elle est financée et dirigée par Félix Sánchez Blanco jusqu'à son arrêt en 1917. Dans ses pages sont publiés des articles littéraires et des critiques d'art, ainsi que des articles des défenseurs du mouvement régionaliste andalou, comme Blas Infante, Alejandro Guichot, ou encore Isidro de las Cagigas. Celui-ci est primé par l'Athénée de Séville en 1914 pour une conférence intitulée « Notes pour une étude du régionalisme andalou » (« *Apuntaciones para un estudio del regionalismo andaluz* »)¹⁶⁶⁹, qu'il publie ensuite dans *Bética*, le 20 septembre 1914, avec le même titre. Dans ce texte, il commence par établir une différence entre le régionalisme, en faveur duquel il se prononce, et le fédéralisme, auquel il s'oppose. Pour lui, le premier prend son origine dans les régions mais possède une finalité beaucoup plus large que la seule région. Il juge la conscience populaire comme un élément déterminant pour définir une nation, dans la mesure où elle est créatrice de sentiments innés et spontanés. Il rappelle l'importance du *Volkgeist* comme esprit social ou public. Après avoir évoqué ces données théoriques, il formule des idées concrètes sur sa propre région : selon lui, il existe bien une région andalouse mais pas encore de régionalisme, car tout ce qui est andalou inonde l'Espagne. Dans toute la péninsule ibérique on danse, on s'habille, on vit à la manière andalouse, ce qui empêche la création d'un sentiment régionaliste¹⁶⁷⁰. On peut comprendre cette idée grâce à l'exemple de la guitare qu'il donne lui-même :

Nous nous trouvons donc devant un cas étrange et peu fréquent. Le cas d'une région qui, bien que géographiquement située en périphérie de la nationalité espagnole est, d'un point de vue moral et vital, l'un des organes centraux, au point qu'elle produise plus d'influence en Espagne que la Castille elle-même, qui a pourtant une situation plus avantageuse. C'est pourquoi pour les étrangers – qui, parce qu'ils nous regardent de plus loin voient mieux que nous – toute l'Espagne est sentimentalement andalouse. Et de même que personne ne s'imagine qu'un joueur de cornemuse est espagnol, ils croient que tous les Espagnols jouent

¹⁶⁶⁷ Blas Infante, *Ideal andaluz*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1992 [1914], 282 p.

¹⁶⁶⁸ Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, op. cit., p. 281.

¹⁶⁶⁹ Juan Antonio Lacomba Abellán, *Teoría y praxis del andalucismo*, Málaga, Ed. Librería Ágora, 1988, p. 27.

¹⁶⁷⁰ Isidro Cajigas (de las), « Apuntaciones para un estudio del regionalismo andaluz », in *Bética*, Sevilla, 20 septembre 1914, p. 2-3. Dans la revue, le nom de famille de l'auteur est orthographié avec un « j ».

de la guitare et portent un chapeau à larges bords, quand ils n'arborent pas le costume classique des bandits de nos montagnes¹⁶⁷¹.

Dans cet exemple, Isidro de las Cagigas reprend ouvertement l'idée que les étrangers se font de l'Espagne et se l'approprient, la considérant plus fondée que ce que les Espagnols pensent généralement d'eux-mêmes. Selon lui l'Andalousie, bien qu'excentrée, représente paradoxalement bien mieux l'Espagne que toute autre région, y compris la Castille. Pour étayer son argument, il prend l'exemple de la guitare – dont il est sous-entendu qu'elle est un instrument andalou, mais pas exclusivement – et rappelle que les Espagnols sont vus comme des guitaristes et non comme des musiciens jouant d'autres instruments, originaires d'autres régions espagnoles comme la *gaita*, davantage assimilée à la Galice. La guitare peut-être assimilée à l'Andalousie, mais pas seulement. Pour lui, cet exemple doit servir sa cause et appuyer ses idées, résumées au préalable dans le même article.

Isidro de las Cagigas s'appuie sur des arguments quantitatifs : les guitaristes sont plus nombreux que les joueurs de pelote basque ou de *gaita*. Puis il passe à des considérations qualitatives et explique qu'il n'existe pas de régionalisme andalou parce que les Andalous diffusent leurs arts à l'Espagne entière : « nous incorporons à l'Espagne tout ce qui nous appartient »¹⁶⁷². Dans son discours transparaît la profonde conviction que la culture andalouse envahit toute l'Espagne de manière concrète et tangible : c'est pourquoi il n'y a pas de sentiment régionaliste fort, car la culture régionale se confond avec un ensemble plus vaste, elle se diffuse trop largement pour qu'il y ait un sentiment identitaire à l'échelle régionale.

La référence à la guitare renvoie indirectement au genre flamenco, auquel Blas Infante attache beaucoup d'importance. En effet, la conception de Blas Infante repose notamment sur une conception du « génie andalou », inspirée du concept d'« esprit espagnol » élaboré par Ángel Ganivet dans *Idearium español* : pour Ganivet, le génie d'un peuple se révèle dans son art. Blas Infante montre, de même, que celui du peuple andalou se manifeste dans ses chants. Enracinant le flamenco et le *cante jondo* dans un passé lointain, Blas Infante étaye sa propre lecture de l'histoire¹⁶⁷³. Il cherche à convaincre les élites intellectuelles de Séville que le peuple andalou est

¹⁶⁷¹ « Nos hallamos, pues, ante un caso extraño y poco frecuente. El caso de una región que siendo geográficamente, extremo de la nacionalidad española, sea moral y vitalmente, una de sus vísceras centrales, hasta tal punto que produce ella más influencia dentro de España que la misma Castilla con su situación tan ventajosa. De aquí que para los extranjeros – que al mirarnos desde más lejos distinguen más fuertemente que nosotros – sea toda España sentimentalmente andaluza y en tanto que a ninguno se le figura que sea español un tañedor de gaita, creen que todos los españoles tocan la guitarra y llevan sombrero de alas anchas, ya que no el traje clásico de los bandoleros de nuestras serranías. », *Ibidem*, p. 3.

¹⁶⁷² « todo lo nuestro lo incorporamos a España. », *Ibidem*, p. 4.

¹⁶⁷³ Blas Infante, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1929-1933, 206 p.

asservi, aliéné depuis la Reconquête, mais qu'il n'est pas pour autant un peuple inférieur¹⁶⁷⁴. L'« andalousisme historique » repose donc sur l'importance d'un génie et d'une culture propres à l'Andalousie, dont le flamenco est un des éléments caractéristiques.

Cependant, selon Isidro de las Cagigas, il existe un autre problème, qui touche à l'intellectualisation de ce phénomène. Selon lui, le régionalisme politique n'existe pas, car il n'est pas diffusé correctement :

Comment croire que l'essence du problème régionaliste d'Andalousie réside dans ses guitaristes ou dans ses toreros ?

Certains croient que ce sont des détails insignifiants, sans importance, sans l'actualité que doit avoir en soi un problème [...]. Nous nous trouvons devant un problème éminemment et essentiellement populaire. Le Régionalisme ne s'invente pas, ne se fabrique pas avec des phrases brillantes en un discours de propagande, ni avec l'éloquence enivrée d'un banquet politique. Le Régionalisme doit être recherché dans l'intimité du peuple, dans ses sentiments typiques, dans ses manifestations spontanées [...]¹⁶⁷⁵.

L'auteur insiste sur la façon dont le régionalisme andalou doit se répandre et prendre corps : il doit passer par « le peuple » (« *el pueblo* ») et revêtir une dimension affective. Ce régionalisme comporte un aspect sentimental puisqu'il s'agit d'un andalousisme à chercher dans l'« intimité du peuple ». Il s'agit donc ici d'un andalousisme plus culturel que politique.

Isidro de las Cagigas reprend ici les fondements de l'andalousisme historique tel que le conçoit Blas Infante, lorsqu'il évoque la spécificité du régionalisme andalou : il a une finalité expansive, dans la mesure où il comporte un « fort courant de sympathie envers les autres régions espagnoles »¹⁶⁷⁶. Il n'est pas séparatiste, au contraire, puisque l'Andalousie ne tend pas à la création d'un État propre. Les andalousistes sont favorables à une unique patrie espagnole, qu'ils « absorberaient », d'une certaine façon, puisqu'ils considèrent que l'Andalousie est l'âme de l'Espagne.

Mais après avoir ainsi rappelé les fondements théoriques de l'andalousisme historique, l'auteur rappelle la réalité pratique contemporaine : il manque selon lui un sentiment profondément enraciné

¹⁶⁷⁴ Jacques Maurice, « Le nationalisme andalou », in Francisco Campuzano Carvajal, *Les Nationalismes en Espagne : de l'État libéral à l'État des autonomies (1876-1978)*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2001, p. 364-365.

¹⁶⁷⁵ « ¿Cómo creer que la esencia del problema regionalista de Andalucía esté en sus guitarristas o en sus toreros ? / Porque hay quien cree que estos son detalles nimios, sin importancia, sin la actualidad que debe tener en si un problema [...]. Nos hallamos ante un problema eminente y esencialmente popular. El Regionalismo no se inventa, no se fabrica con frases brillantes en un discurso de propaganda, ni con la oratoria embriagada de un banquete político. El Regionalismo ha de buscarse en la intimidad del pueblo, en sus sentimientos típicos, en sus manifestaciones espontáneas. », Isidro Cajigas (de las), « Apuntaciones para un estudio del regionalismo andaluz », *Bética, op. cit.*, p. 4.

¹⁶⁷⁶ « fuerte corriente de simpatía hacia las demás regiones españolas », *Ibidem*, p. 4.

dans la vie espagnole, un désir de l'idéal andalou. C'est pourquoi il conclut son article en insistant sur le fait qu'il faut concrétiser cet idéal en le faisant surgir du peuple et non en le fabriquant de façon artificielle¹⁶⁷⁷. Pour parvenir à réaliser cet idéal, il faut « imposer des règles »¹⁶⁷⁸, de manière à transformer les sentiments diffus en idées puissantes. La fin de l'article, au conditionnel, montre bien que l'auteur épouse le projet de Blas Infante mais reconnaît son caractère hypothétique et le décalage avec la réalité des années 1910¹⁶⁷⁹.

Ainsi, la spécificité des années qui précèdent la Première Guerre mondiale réside dans l'émergence d'un idéal politique propre en Andalousie, chez un noyau d'intellectuels qui tentent de diffuser l'idée que leur région, dont la culture envahit l'Espagne entière, est à même de fédérer l'unité nationale de l'Espagne, de réunir le pays en créant une nation forte. Cet idéal, qui se fonde sur des considérations économiques – l'andalousisme a des fondements géorgistes et revendique avant tout une défense de la terre¹⁶⁸⁰ –, utilise la question de la diffusion de la culture et de la reconnaissance de cette culture spécifique à l'étranger, comme on l'a vu dans cet article, pour prouver le rôle spécifique, fondamental et fondateur de l'Andalousie. En ce sens, la guitare, présentée comme un instrument « national », est utilisée comme un des ingrédients qui doivent servir à l'unification nationale. Elle est présentée comme un élément parmi d'autres devant servir ce dessein, comme on le voit à l'évocation de la corrida, « fête nationale », qui doit également y contribuer.

Dans la mesure où l'andalousisme historique puise ses racines dans le géorgisme¹⁶⁸¹, est proche de l'anarchisme et prend son origine dans le fédéralisme républicain de la fin du XIX^e siècle, il est assimilé à un mouvement progressiste. Dans l'ensemble du livre de Blas Infante, *Ideal andaluz*, on constate à la fois un vrai désir de conquérir et de reconquérir une dignité, pour aller à l'encontre de l'infériorité du peuple andalou et une dimension sociale liée au géorgisme, qui passe par le projet d'une réforme agraire permettant une redistribution de la terre¹⁶⁸². La guitare est donc ici défendue comme instrument « national » par des progressistes, puisque dans son article Isidro de las Cagigas

¹⁶⁷⁷ « Es preciso, pues, concretar este ideal, no fabricándolo, sino haciéndolo surgir del pueblo con sus vigores y hasta con sus defectos » *Ibidem*.

¹⁶⁷⁸ « trazar una norma » *Ibidem*.

¹⁶⁷⁹ « De este modo, los que fueron sentimientos innatos y confusamente sentidos serían después ideas poderosas que desarrollarían toda la vitalidad adormecida de la masa. De este modo se crearía el sentimiento del núcleo andaluz para impulsarlo hacia su finalidad » *Ibidem*.

¹⁶⁸⁰ Manuel Morales Muñoz, « Regionalismos y nacionalismos “no históricos” en la España de la Restauración, 1874-1931 », in Jean-Louis Guereña, *Les Nationalismes dans l'Espagne contemporaine : idéologies, mouvements, symboles*, Paris, éd. du Temps, 2001, p. 214.

¹⁶⁸¹ Théorie économique de l'Américain Henry George (1839-1897). Les andalousistes proposent des solutions géorgistes au problème de la terre : l'abolition de la propriété privée ; l'imposition d'une taxe unique basée sur la valeur sociale du sol et une réforme agraire qui permettrait l'amélioration des conditions de vie et de travail et la naissance d'une large classe moyenne rurale. *Ibidem*, p. 214-215.

¹⁶⁸² Blas Infante, *Ideal andaluz*, op. cit., 282 p.

insiste sur le fait que la guitare est l'instrument le plus représentatif de l'Espagne, ce qui n'est pas le cas d'autres instruments de musique issus d'autres régions. Pour lui, c'est le signe de l'importance fondamentale, unique, essentielle et majeure de l'Andalousie dans la construction de l'identité nationale espagnole dans son ensemble.

Certes, par rapport au tournant plus politique que prendra l'andalousisme dans les années suivantes, notamment dans la revue *Andalucía* qui, à partir de 1916, revêt un caractère social plus marqué¹⁶⁸³, l'andalousisme présenté dans *Bética*, entre 1913 et 1917, est plus « culturaliste », pour reprendre le terme de Manuel Morales Muñoz¹⁶⁸⁴. C'est-à-dire qu'il n'est pas encore imprégné de velléités nationalistes à proprement parler. L'« andalousisme culturaliste » se contente de défendre la récupération de la culture andalouse à travers le folklore. Il est donc idéologiquement plus conservateur¹⁶⁸⁵. Néanmoins, cet andalousisme se fait le vecteur d'idéaux régénérationnistes. Il semble en tout état de cause être une transcription plus politique des réflexions menées à la fin du XIX^e siècle par un intellectuel comme Ángel Ganivet – du moins théoriquement, car l'andalousisme historique n'a pas pu mener beaucoup d'actions pratiques. Eric Storm et Joost Augusteijn montrent que son ambition est de proposer une régénération de la nation qui passe par une exploitation active du folklore¹⁶⁸⁶. Ainsi, l'idée que la guitare soit un instrument andalou apte à représenter la nation espagnole dans son ensemble est présente en Andalousie dans des milieux influencés à la fois par le régénérationisme et par le géorgisme¹⁶⁸⁷.

Parallèlement, à Madrid, où se sont aussi développées à l'extrême les attitudes dites typiquement « espagnoles » et « andalouses », le cliché *costumbrista* persiste également. Étant la capitale,

¹⁶⁸³ Avant l'extinction de *Bética*, la revue *Andalucía* paraît également à Séville, entre juin 1916 et septembre 1917. C'est aussi une revue mensuelle, publiée par le Centro Andaluz de Séville. Elle est beaucoup plus spécifiquement régionaliste et politique. Ceux qui y collaborent sont pratiquement les mêmes que pour *Bética* mais dans *Andalucía*, ils revendiquent plus explicitement l'autonomie administrative et la réforme agraire. Après la disparition des deux revues sévillanes, le régionalisme andalou est exprimé à Cordoue où est publiée la revue *Córdoba* puis une autre, également intitulée *Andalucía*. Cette dernière, qui est un hebdomadaire, prend plus d'envergure que les précédentes. Elle semble être l'organe le plus abouti de l'andalousisme historique. Elle est dirigée par le journaliste cordouan Eugenio García Nielfa et Blas Infante y publie sa série d'articles sur le *latifundismo*. Elle est éditée entre 1918 et le printemps 1920, année qui marque le reflux de l'andalousisme historique. Antonio Checa Godoy, *Historia de la prensa...*, *op. cit.*, p. 281-282.

¹⁶⁸⁴ Manuel Morales Muñoz, « Regionalismos y nacionalismos “no históricos” en la España de la Restauración, 1874-1931 », *Les nationalismes dans l'Espagne...*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁶ Joost Augusteijn, Hendrik Jan Storm (éds.), *Region and State...*, *op. cit.*, p. 50-51.

¹⁶⁸⁷ Le géorgisme pénètre en Espagne à la fin du XIX^e siècle, *via* les écrits de Joaquín Costa. Voir conférence donnée par Fernando Arcas Cubero sur « Blas Infante y el Andalucismo. Su tiempo », pendant l'été 2009 à Archidona.

Madrid est un lieu de passage particulièrement propice à la diffusion de l'andalousisme au-delà de l'Andalousie, comme le rappelle Joaquín Álvarez Barrientos¹⁶⁸⁸.

Ainsi, on retrouve le cliché traditionnel de la guitare comme un instrument andalou représentatif de la culture nationale, dans un article intitulé « Nuits de Triana », publié le 5 novembre 1922 dans la revue illustrée madrilène *Blanco y Negro*¹⁶⁸⁹. Le journaliste et romancier gaditan José Bruno y décrit les soirées du quartier sévillan où il a vécu avant de s'installer à Madrid¹⁶⁹⁰. Son article est accompagné d'illustrations du Sévillan Andrés Martínez de León (1895-1978)¹⁶⁹¹. Tous deux reprennent les stéréotypes que l'on trouve déjà dans les sources *costumbristas* du XIX^e siècle.

L'article constitue dans son ensemble un éloge du quartier sévillan de Triana, qui est présenté dès les premières lignes à travers une métaphore picturale, comme un « modèle toujours ancien et toujours nouveau »¹⁶⁹². Cette expression inscrit d'emblée l'article dans la tradition *costumbrista*. Après avoir décrit le paysage et la situation du quartier dans la ville, au bord du Guadalquivir, l'auteur offre une peinture idéalisée du climat sévillan, de l'atmosphère paradisiaque qui y règne, avant de décrire les habitants, eux aussi magnifiés. Le journaliste perpétue l'image traditionnelle de la douceur de vivre sévillane.

L'allusion aux habitants conduit José Bruno à évoquer le *topos* des rencontres galantes. Est alors introduite une métaphore musicale qui fait intervenir l'instrument de musique :

Triana la belle, celle des nuits incomparables ! On n'a pas encore créé le Nocturne aux évocations de barcarolle qui, dans le silence rythmé et expressif du fleuve, embrasse mollement Triana dans une amoureuse boucle, tandis que Triana fixe dans l'eau calme ses lumières vives, comme d'obsédantes pupilles... Nocturne avec des inflexions évanescentes de *coplas*, de rires de fiancés et de fillettes brunes qui font sonner leurs castagnettes, de soliloques et de pincements de guitares...¹⁶⁹³

¹⁶⁸⁸ Joaquín Álvarez Barrientos, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », *Costumbrismo andaluz, op. cit.*, p. 16.

¹⁶⁸⁹ José Bruno, « Noches de Triana », in *Blanco y Negro*, Madrid, 5 novembre 1922, p. 29.

¹⁶⁹⁰ Né à San Fernando (Cadix) en 1898, José Bruno exerce le journalisme à Séville puis s'installe à Madrid où il collabore à différents périodiques, dont *Blanco y Negro* et *Los Lunes del Imparcial*. Il est l'auteur de nombreux romans et nouvelles. « Bruno, José », in Instituto nacional del libro español (éd.), *Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Instituto nacional del libro español, 1973, p. 331.

¹⁶⁹¹ Peintre, illustrateur et dessinateur né à Coria del Río, il effectue des études de dessin à l'École des Beaux-Arts de Séville. Il collabore avec plusieurs journaux dont *El Noticiero Sevillano* puis, à Madrid, de façon régulière, avec *El Sol* et *La Voz*. Il expose pratiquement tous les ans à Séville et à Madrid, où il s'établit en 1931. À Jaén et Valence pendant la Guerre civile, il est emprisonné entre 1939 et 1945. Dans ses dessins comme dans sa peinture, il recrée des types et des scènes populaires de son époque. Artiste *costumbrista*, il s'intéresse particulièrement à la vie sévillane, aux fêtes locales et au monde taurin. F. S. P., « Martínez de León, Andrés », in *Diccionario de artistas contemporáneos de Madrid*, Madrid, Alderabán, 1996, p. 455. Francisco Cuenca Benet, « Martínez de León, Andrés », in *Museo de pintores y escritores andaluces contemporáneos*, La Habana, Rambla, Bouza y Ca, 1923, p. 182.

¹⁶⁹² « modelo siempre antiguo y siempre nuevo », José Bruno, « Noches de Triana », *Blanco y Negro, op. cit.*, p. 29.

¹⁶⁹³ « ¡Triana la bella, la de las incomparables noches! Aún no se ha creado ese Nocturno, con evocaciones de barcarola, con el silencio pautado y expresivo del río, que abraza blandamente a Triana en enamorado rodeo, mientras

La guitare n'est ici utilisée que comme stéréotype, comme lieu commun. Elle est certes mentionnée au moment d'évoquer une pièce musicale, le nocturne¹⁶⁹⁴. Cependant, elle n'est pas directement évoquée pour son jeu musical, mais simplement comme potentielle source d'inspiration d'un nocturne qui porterait sur Triana, s'il existait. Elle renvoie donc doublement à une irréalité rêvée, dans la mesure où elle participe à la fois du lieu commun du *locus amoenus* andalou, et d'un thème musical encore inexistant.

Si l'on effectue une analyse de l'ensemble de l'article, en se fondant en particulier sur sa conclusion à la page suivante, on observe qu'il s'agit d'un panégyrique de Triana qui a pour but de montrer son importance au sein de toute l'Espagne. Le glissement est opéré à partir de l'association entre Triana et Séville, dans le pénultième paragraphe : « Triana, petite Séville, et Séville en grand »¹⁶⁹⁵. Dans cette expression, Triana, qui prend une valeur métonymique, est présentée comme si elle incarnait l'essence de la ville entière. Elle semble pouvoir se substituer à Séville, le quartier étant présenté à la fois comme une version réduite de la ville, et comme une réserve de l'ensemble de ses richesses, ainsi que le souligne l'antithèse entre « *pequeña* » et « *en grande* ». Le glissement se poursuit, dans la dernière phrase de l'article : « Tant que Triana existera, Séville existera, et l'Espagne sourira »¹⁶⁹⁶. De nouveau, le style est poétique, la formule lyrique, notamment grâce au procédé d'épanadiplose en espagnol : « *Mientras Triana exista existirá Sevilla* ». La dérivation du verbe *existir* renforce la figure métonymique antérieure : Triana apparaît comme la condition de l'existence de Séville et comme une cause nécessaire du bonheur de l'Espagne, qui est personnifiée grâce au verbe *sonreír*.

Cet article offre ainsi une vision traditionnelle de l'Espagne, où les richesses de l'Andalousie sont présentées comme le trésor national, à travers l'exemple des soirées de Triana. La guitare, elle, est un ingrédient poétique de cette vision idéalisée. Le journaliste José Bruno et l'illustrateur Andrés Martínez de León, qui représente la guitare au fond d'une calèche sur la gravure de la

Triana fija en el agua mansa sus vivas luces, como obsesionantes pupilas... Nocturno con desmayados dejos de coplas, de risas de novios, de niñas morenitas que suenan sus palillos, de soliloquios y punteos de guitarras... », *Ibidem*, p. 29.

¹⁶⁹⁴ En 1884, le dictionnaire *Academia Usual* répertorie trois définitions du terme « Nocturno » dans le champ musical : 1. « morceau de musique tendre et sentimental, destiné à être chanté pendant la nuit par deux voix seules ou davantage, ou avec un accompagnement doux ». Original : « Mús. Pieza de música de carácter tierno y sentimental, destinada á cantarse durante la noche por dos ó más voces solas, ó con acompañamientos dulces ». 2. « morceau de musique instrumentale, dont la douce mélodie tend à exprimer la paisible tranquillité de la nuit ». Original : « Mús. Pieza de música instrumental, con cuya suave melodía se quiere expresar la apacible tranquilidad de la noche ». 3. « Sérénade où l'on chante et joue des compositions de caractère sentimental ». Original : « Mús. Serenata en que se cantan ó tocan composiciones de carácter sentimental. », « Nocturno », in *Academia Usual*, 1884, consulté sur le site Internet de la Real Academia Española le 19 mai 2014.

¹⁶⁹⁵ « ¡Triana, pequeña Sevilla, y Sevilla en grande... », José Bruno, « Noches de Triana », *Blanco y Negro*, op. cit., p. 30.

¹⁶⁹⁶ « Mientras Triana exista existirá Sevilla y sonreirá España. », *Ibidem*.

première page de l'article, contribuent à pérenniser le cliché de la guitare comme un instrument typiquement andalou, propre aux soirées dans Triana, quartier présenté comme l'archétype de la vie sévillane et l'essence de l'Espagne [Cat. 16].

Sur l'illustration, la guitare n'occupe pas beaucoup d'espace. Elle est à peine suggérée par quelques traits, comme bagage de la calèche, c'est-à-dire au sein d'une image figurant une scène du quotidien. Mais sa présence révèle qu'elle est précisément vue comme indispensable dans ce quotidien. Pour reprendre les propos d'Eliseo Trenc, qui a analysé l'iconographie de *Blanco y Negro*, dans certaines pages, la modernité apparaît, notamment par la présence du style décoratif et graphique de l'Art nouveau. Mais dans l'ensemble, Eliseo Trenc note la présence encore très forte d'un « langage réaliste-descriptif, de ton aimable », qu'il qualifie de « très traditionnel à la fois dans sa thématique, où l'anecdote et le pittoresque aimable dominant, et dans sa technique [...] »¹⁶⁹⁷. L'importance des scènes folkloriques andalouses viendrait du fait que Torcuato Luca de Tena (1861-1929), fondateur de la revue, était andalou et que « beaucoup de ses amis peintres l'étaient aussi, ce qui explique la présence constante dans la revue de types andalous, de patios fleuris, de scènes bigarrées de la rue et de scènes de genre [...] »¹⁶⁹⁸. Eliseo Trenc en vient alors à montrer le traditionalisme de la revue : « le paysagisme qui règne dans *Blanco y Negro*, surtout andalou [...], est tout à fait conventionnel à l'époque et montre le goût esthétique petit-bourgeois »¹⁶⁹⁹. En effet, l'art régionaliste est encouragé par la bourgeoisie qui souhaite une revitalisation du passé, de la tradition, et non l'innovation. Eliseo Trenc en déduit que la revue est fortement empreinte de nationalisme¹⁷⁰⁰. Ceci tendrait à prouver que le nationalisme espagnol, qui est sans doute celui auquel Eliseo Trenc fait ici allusion, puisqu'il ne précise rien, se fonde, du moins en partie, sur une valorisation de l'Andalousie.

Le texte de José Bruno et l'illustration d'Andrés Martínez de León sont à analyser dans une même perspective : la guitare est présente dans leurs œuvres comme une richesse de l'Andalousie, région d'origine de ces deux artistes dont ils s'enorgueillissent, même s'ils résident dans la capitale et publient dans un journal madrilène à diffusion nationale. De plus, José Bruno invite explicitement les lecteurs à adopter leur point de vue. À la fin de l'article, la première personne du pluriel est utilisée, dans le but de susciter les éloges : « Triana s'impose à notre admiration et à nos

¹⁶⁹⁷ Eliseo Trenc Ballester, « La modernité de l'image ou une image de la modernité ? », in *Le Projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, Paris, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2001, p. 104-105. Eliseo Trenc parle d'une « position éclectique de la revue du point de vue esthétique » car il y a « juxtaposition des deux styles, y compris dans la même page. », p. 105.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 104.

¹⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 108-109.

¹⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 109-110.

louanges »¹⁷⁰¹. Ce qui est frappant, c'est de voir à quel point *Blanco y Negro* reprend en 1922 le pouvoir de séduction de l'imagerie romantique qu'avaient consignée les voyageurs, essentiellement français, comme le fait remarquer Hervé Poutet :

La revue s'efforce d'entretenir ses lecteurs (lectrices?) dans l'illusion du mythe fondateur d'une Ibérie arcadienne, celle de l'*Andalusiade*, dont la vie des champs est miraculeusement préservée, et le patrimoine archéologique, architectural et historique d'une richesse incomparable [...]¹⁷⁰².

Les objets quotidiens et usuels, dont la guitare fait partie, sont alors « figés dans une aimable muséographie, sans cesse opposés à la montée de la modernisation et à sa routinisation afférente, objets de sarcasmes et surtout d'amertume »¹⁷⁰³. Cette posture, selon Hervé Poutet, s'inscrit dans le cadre d'une politique touristique qui prend naissance sous Alphonse XIII (1902-1931), avec la première disposition officielle de planification du tourisme¹⁷⁰⁴. C'est donc désormais le fruit d'une politique nationale d'aller chercher les stéréotypes « dans le paradis andalou, source inépuisable d'où émane la séduction ambiguë d'un archaïsme préservé et d'un sous-développement ennobli par les vertus dépuratives du soleil »¹⁷⁰⁵. Parfois avec une tonalité nostalgique, comme dans cet article, l'héritage culturel andalou est récupéré, transformé en patrimoine national, comme si on voulait le préserver de la modernisation et du nivellement. *Blanco y Negro* n'adopte donc pas une prise de position novatrice. Pour Hervé Poutet, sa position est ambiguë : la revue représente « une illustration notoire de l'amalgame entre des processus d'élaboration nationale et de construction touristique. On y retrouve aussi la duplicité d'une réflexion sur le devenir du nationalisme espagnol écartelé entre l'inertie du casticisme, et la foi volontariste dans la régénération »¹⁷⁰⁶. Cette prise de position n'est pas anodine et doit être interprétée dans le cadre d'une ambition politique, celle de

¹⁷⁰¹ Texte original: « Triana se impone a nuestras admiraciones y a nuestras alabanzas », José Bruno, « Noches de Triana », *Blanco y Negro*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁷⁰² Hervé Poutet, « L'invitation au voyage », *Le projet national...*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷⁰³ *Ibidem*, p. 166.

¹⁷⁰⁴ Par un décret du 6 octobre 1905, le comte de Romanones, alors ministre du Fomento, crée la « Comisión Nacional para el Turismo » (1905-1911). Certes, à compter du décret du 19 juin 1911, cette structure cesse d'exister, mais elle est remplacée par la « Comisaría Regia de Turismo » (1911-1928), présidée par le marquis Benigno de la Vega-Inclán (1858-1942), écrivain, collectionneur et archéologue. Ce mécène éclairé perçoit d'emblée le rôle important que peut jouer concrètement le tourisme pour l'économie et le développement de l'Espagne. Il est le premier promoteur du tourisme espagnol (culturel, urbain et rural). *Ibidem*, p. 153-154.

¹⁷⁰⁵ *Ibidem*, p. 166.

¹⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 156-157.

convaincre les lecteurs espagnols que la diversité régionale, en particulier les spécificités andalouses, sont le signe d'une nation unie et féconde, dont témoigne l'abondant patrimoine¹⁷⁰⁷.

En définitive, l'article « Noches de Triana », comme l'illustration qui l'accompagne, révèlent la permanence des stéréotypes romantiques et *costumbristas* : ils présentent une image idéalisée du quartier sévillan de Triana transformé en archétype de l'Espagne. Tous deux font allusion à la guitare, qui fait partie des ingrédients de cette Séville idéalisée et participe de cette manière d'une vision conservatrice traditionnelle de la nation.

Aussi, si l'on compare l'article d'un andalousiste comme Isidro de las Cagigas en 1914 et celui publié dans *Blanco y Negro* en 1922, on constate que la guitare est dans tous les cas utilisée comme un instrument « national », c'est-à-dire représentatif de l'Espagne dans son ensemble, parce qu'elle est vue comme un instrument andalou, mais à partir de deux postures différentes. Celle de l'andalousiste révèle une prise en compte de la réalité tragique de l'Andalousie, en proie à une grave crise agraire, à partir d'une idéologie géorgiste, proche de l'anarchisme, alors que celle des collaborateurs de *Blanco y Negro* reflète au contraire la volonté de pérenniser l'image stéréotypée d'une Andalousie idéale, selon une vision traditionnelle. L'image de la guitare, perçue comme un instrument andalou – et dont la pratique musicale n'est pas nécessairement prise en compte – sert donc à renforcer plusieurs conceptions opposées, voire contradictoires, de la nation.

Ces analyses nous permettent d'aboutir à la conclusion qu'en Andalousie comme à Madrid, certains Espagnols acceptent, voire renforcent l'image construite par les voyageurs. Ils consomment et diffusent le stéréotype selon lequel la guitare est un instrument national. Jean-René Aymes et Serge Salaün considèrent que cette constante, enracinée dans les siècles passés, demeure vraie tout au long du XX^e siècle :

L'espagnolade revêt invariablement un habit à volants, une *peineta* dans les cheveux, une chanson enflammée sur les lèvres et un rythme de guitare et de castagnettes. Mais le stéréotype n'est pas destiné au seul étranger et Mérimée n'est pas coupable de tout, ni Luis Mariano, ni Francis López : il est avant tout produit, reproduit et consommé par les Espagnols eux-mêmes (même si le cliché est dynamisé par certaines vagues en France, du temps des romantiques et de Mérimée, par exemple), sans discontinuer depuis des siècles¹⁷⁰⁸.

Cette citation appelle deux remarques. D'une part, le stéréotype de la guitare s'inscrit dans un réseau de clichés, comme le relèvent les auteurs. D'autre part, comme tout cliché, elle est réduite à

¹⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 164-165. On peut penser ici également aux quatorze panneaux de Sorolla pour la Hispanic Society : lui aussi choisit de peindre la diversité des régions espagnoles, tout en donnant la priorité à l'Andalousie, du moins si l'on considère le nombre de panneaux qui lui sont consacrés, comme nous l'avons expliqué au chapitre 5.

¹⁷⁰⁸ Jean-René Aymes et Serge Salaün, *Être espagnol*, [Paris], Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 12.

des éléments très simples. La guitare « andalouse » est limitée à son aspect populaire, avec parfois des précisions qui renvoient plus particulièrement à la musique flamenca. La mode du flamenco contribue même à donner une nouvelle vigueur au stéréotype, en dépit des progrès techniques réalisés par les guitaristes de plus en plus virtuoses de la guitare flamenca. Quant au développement de la guitare classique, il n'est jamais pris en compte dans ce cadre : la guitare andalouse utilisée pour représenter l'Espagne se résume, dans le meilleur des cas, à un instrument capable de jouer un répertoire hybride, à la fin du XIX^e siècle.

Cependant, l'identification de la guitare à un instrument « national » ne recouvre pas toujours cette seule référence à une guitare andalouse capable de représenter l'ensemble de la nation. Parfois, la guitare est identifiée à la patrie Espagne dans son ensemble, sans référence particulière au Sud ni à une quelconque région particulière.

2. Signe du patriotisme espagnol

Parallèlement à cette conception d'un instrument capable de représenter l'Espagne en raison de ses spécificités andalouses, transparaît tout au long de la période l'idée que la guitare est un instrument espagnol au sens large. La guitare apparaît comme l'instrument qui symbolise le patriotisme, celui-ci pouvant être défini, selon Sandrine Kott et Stéphane Michonneau, comme un « sentiment d'attachement au groupe défini non seulement en termes culturels et ethniques mais aussi en termes de loyauté à une dynastie qui le dirige »¹⁷⁰⁹. Ceux-ci précisent que cette orgueil qui se réfère à l'ethnie ou au groupe culturel diffère du nationalisme tant que « d'une part, la culture n'a pas été investie par l'État et, d'autre part, la personnalité collective et populaire ne sert pas à légitimer cet État »¹⁷¹⁰.

En fonction des étapes et des épreuves traversées, le patriotisme se manifeste de diverses manières. La guitare, pour sa part, semble particulièrement souvent exhibée comme signe de cet attachement à la patrie dans des contextes où la relation avec l'étranger est forte : exil des Espagnols loin de la péninsule, départ à l'étranger ou retour après une absence, *etc.* Autrement dit,

¹⁷⁰⁹ Sandrine Kott et Stéphane Michonneau, « Patriotisme et régionalisme », in *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, p. 308. Les auteurs de cet ouvrage partent de la notion de « patriotisme ethnique » proposée par José Álvarez Junco pour élaborer cette définition.

¹⁷¹⁰ *Ibidem.*

la guitare est plus souvent reconnue comme possession identitaire par les Espagnols dans des circonstances où il s'avère nécessaire d'opérer une différenciation avec d'autres nations, et d'affirmer l'unité du pays, par-delà ses nuances régionales.

2.1. Objet de glorification de la patrie

Dans les années 1880, l'attachement à la guitare comme preuve de patriotisme apparaît dans des contextes pacifiques. Deux exemples nous semblent particulièrement intéressants car ils révèlent la diversité de l'expression de ce patriotisme.

Le premier est une partition offerte par un compositeur, un certain M. Picornell, au roi Alphonse XII en 1884. L'entrefilet de *La Correspondencia de España* qui y fait référence le 11 janvier 1884 indique le titre du morceau composé à son intention, qui révèle la déférence du musicien envers le monarque : « Le retour du courageux jeune souverain Alphonse XII de son voyage en Allemagne »¹⁷¹¹. Cette pièce musicale est une marque de patriotisme, dans la mesure où le monarque représente la nation sous la Restauration. En l'absence de précisions données par *La Correspondencia de España*, il est malheureusement difficile de replacer cette composition musicale dans son contexte. Peut-être peut-on faire un lien avec le conflit qui oppose l'Espagne à l'Allemagne l'année suivante, en 1885, au sujet des îles Carolines ? Cela aurait alors été l'occasion de dynamiser le patriotisme espagnol. Dans tous les cas, l'image alors diffusée d'Alphonse XII, dans l'entreprise de redorer la monarchie, est celle du roi soldat, le roi patriote. Or ce morceau, qui est une œuvre de circonstance, est précisément composé pour la guitare, considérée comme l'instrument spécifique de la nation, comme l'indique la phrase introductive de l'article : « La guitare, l'instrument classique national, vient d'obtenir un nouveau triomphe »¹⁷¹². Le reste de l'entrefilet précise que ce succès tient notamment à l'appréciation du monarque, qui déclare avoir été touché par ce présent, qu'il juge de qualité, et en remercie chaleureusement l'auteur. Il n'est pas anodin que l'instrument utilisé pour réaliser cet hommage au roi soit la guitare : ce choix est révélateur du fait que la guitare représente, aux yeux du compositeur – et manifestement du rédacteur de l'article – l'instrument le plus représentatif de la nation. Elle permet d'exprimer par le

¹⁷¹¹ « El regreso del valiente joven soberano D. Alfonso XII de su viaje a Alemania », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*

¹⁷¹² « La guitarra, el clásico instrumento nacional, acaba de obtener un nuevo triunfo », *Ibidem.*

biais de l'art ce sentiment d'attachement du compositeur envers le monarque et donne à ce dernier l'occasion d'exprimer en retour sa gratitude à l'un de ses sujets.

De plus, on peut remarquer que M. Picornell, dont le talent musical est aujourd'hui méconnu ou même oublié, écrit une partition qualifiée de « brillante composition », pourvue d'un titre, et présentée comme le « fruit de son inspiration et de son travail »¹⁷¹³. Ces précisions semblent indiquer que la guitare est employée comme un instrument savant, ou du moins pouvant interpréter un répertoire hybride fortement influencé par un répertoire populaire oral, mais qui serait ici fixé sur le papier. Cette trace écrite, la partition que le compositeur dédicace et souhaite laisser à la postérité, est une œuvre musicale, qui est donc prévue pour être interprétée sur une durée. Pour cela, elle est apte à évoquer un voyage, en l'occurrence le « retour » du jeune roi. Le titre du morceau est en tout cas programmatique : il fait référence à l'acte du monarque de revenir dans son pays, après un déplacement en Allemagne. Le compositeur utilise donc la guitare pour signifier ce mouvement à la fois temporel et géographique. Il attribue à la guitare la fonction d'évoquer un déplacement vers le territoire espagnol, conçu comme une destination désirable et accueillante pour un monarque admiré de ses sujets. C'est indirectement la marque d'un attachement de l'artiste lui-même à sa patrie. En principe, le destinataire de cette œuvre est unique, mais la mention dans le journal madrilène de cette composition permet d'en faire la publicité et offre au rédacteur du journal l'occasion de formuler le lieu commun selon lequel la guitare est l'instrument « classique national ». Cette expression atteste la prise de position également patriote du journaliste anonyme, avec pour effet possible le corrélatif renforcement du patriotisme des lecteurs du quotidien national.

Le second exemple renvoie à un événement qui se produit la même année mais dans un tout autre contexte : il s'agit de l'exposition de produits de l'industrie manufacturière inaugurée le 6 octobre 1884 au pavillon du parc du Retiro à Madrid et organisée par une société de « Développement des Arts » (le « Fomento de las Artes »)¹⁷¹⁴. À cette occasion est mis en place un

¹⁷¹³ « brillante composición [...], fruto de su inspiración y trabajo », *Ibidem*.

¹⁷¹⁴ Cette société est issue d'une association privée, la « Société pour la propagation et l'amélioration de l'éducation populaire » (« Sociedad para propagar y mejorar la educación del pueblo »), fondée en 1838 dans le but de créer cinq écoles gratuites, qui furent placées peu de temps après sous la direction de la municipalité. Cette association créa en 1849 une nouvelle école gratuite sous le nom de « Velada de Artistas y Artesanos », avec le concours des mêmes associés et avec l'intervention des pouvoirs publics dans son administration. À la suite de la révolution de septembre 1868, cet établissement prit le nom de « Fomento de las Artes », reçut des subventions du gouvernement, de la municipalité, et fut une des institutions les plus utiles à l'enseignement des classes industrielles. Vicente Mestre y Amabile, *Discours prononcés par M. Vicente Mestre y Amabile sur les œuvres d'instruction populaire en Espagne et dans l'Amérique latine. Congrès de Paris*, Paris, Imprimerie Chaix, 1889, p. 309. En outre, selon ses statuts de 1871, le « Fomento de las Artes » était une « Société d'artisans, d'artistes, d'industriels et de tous ceux qui peuvent contribuer à l'émancipation des classes travailleuses » (« Sociedad de artesanos, artistas, industriales y de todos aquellos que puedan contribuir a la emancipación de las clases trabajadoras »), dont l'objectif était l'instruction, le bien-être et le progrès de ces classes. Antonio Viñao Frago, « A la cultura por lectura, las bibliotecas populares (1869-1885) », *Clases populares...*, *op. cit.*, p. 327.

Concours de l'industrie et de la manufacture (« *Certamen fabril y manufacturero* ») destiné à mettre en valeur la production réalisée en Espagne¹⁷¹⁵. Joaquín Olmedilla y Puig, l'auteur de l'article qui décrit cette exposition destinée à mettre en valeur l'industrie espagnole, indique qu'elle présente une grande variété d'objets répartis en neuf salles et seize sections¹⁷¹⁶. Tout en vantant les mérites de cette initiative et son intérêt, il insiste sur le caractère hétéroclite des objets présentés au public, parmi lesquels se trouvent des photographies, des corsets, des chapeaux, des pianos, ainsi que des guitares : « Ensuite plusieurs guitares sont exposées par Juan Sanchez [sic] de Linares. L'une d'elles est composée d'une immense multitude de pièces, vrai modèle de patience [...] »¹⁷¹⁷. Les hyperboles attestent d'emblée l'enthousiasme général de l'auteur qui veut faire la publicité de l'exposition.

En outre, son discours est empreint de patriotisme : « Tout cet ensemble d'objets qui, quoique pas très nombreux, et dans les modestes limites de ce concours, suscite dans notre esprit une agréable impression et fait concevoir de doux espoirs pour le monde industriel et artistique de notre patrie [...] »¹⁷¹⁸. L'emploi des adjectifs contribue à donner une tonalité lyrique et laudative aux propos. La référence explicite à l'Espagne comme « notre patrie » (« *nuestra patria* ») révèle la fierté que veut explicitement affirmer l'auteur vis-à-vis de son pays. Ce patriotisme se manifeste dans deux directions. D'une part, l'auteur s'enorgueillit (« on ne peut qu'éprouver de la fierté »)¹⁷¹⁹ de montrer que l'Espagne participe pleinement au progrès et à la civilisation, contrairement aux préjugés : « l'industrie dans notre pays, qui n'est pas si en retard qu'on le croit d'habitude, fort injustement »¹⁷²⁰. Joaquín Olmedilla y Puig affirme ainsi indirectement qu'une des finalités de cette exposition est de prouver que l'Espagne avance au même rythme que les autres pays européens. Comme le rappelle Anne-Marie-Thiesse, les expositions – surtout les expositions internationales,

¹⁷¹⁵ Joaquín Olmedilla y Puig, « La exposición fabril y manufacturera », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 octobre 1884, Abelardo de Carlos, p. 11.

¹⁷¹⁶ Né à Madrid en 1842, il est docteur en médecine en 1873. Plusieurs chaires de Professeur lui sont attribuées avant qu'il ne soit élu académicien à la Real Academia Nacional de Medicina en 1889. Primé pour de nombreux travaux par diverses académies et sociétés scientifiques, il collabore à différents journaux. Il est membre de plusieurs sociétés savantes et membre honoraire du Fomento de las Artes. Il meurt en 1914. [Anonyme], « 1890 – Olmedilla y Puig, Joaquín », in *Site Internet de la Real Academia Nacional de Medicina*, en ligne : <<http://www.ranm.es/academicos/academicos-de-numero-antiores/1023-1890-olmedilla-y-puig-joaquin.html>>, consulté le 8 mai 2014.

¹⁷¹⁷ « Hay a continuación expuestas varias guitarras por D. Juan Sanchez de Lináres [sic], una de las cuales está compuesta de inmensa multitud de piezas, verdadero modelo de paciencia [...] », Joaquín Olmedilla y Puig, « La exposición fabril y manufacturera », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷¹⁸ « Todo ese conjunto de objetos, que aunque no muy numeroso, y dentro de los modestos límites [sic] de este concurso pueden contemplarse, infunde en el ánimo grata impresión [sic] y hace concebir muy lisonjeras esperanzas en el mundo industrial y artístico [sic] de nuestra patria [...] », *Ibidem*.

¹⁷¹⁹ « no puede menos [sic] de sentirse orgullo », *Ibidem*.

¹⁷²⁰ « la industria en nuestro país [sic], que no se halla en tan grande atraso como de ordinario se cree, con harta injusticia. », *Ibidem*.

ce qui n'est pas le cas de celle-ci – sont de « hauts lieux d'exhibition identitaire »¹⁷²¹. Joaquín Olmedilla y Puig insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur l'importance des expositions à cette époque et sur leurs enjeux, qu'elles soient nationales ou internationales. Dans ce contexte, les guitares apparaissent comme un objet d'artisanat spécifique à l'Espagne, d'autant plus admirable que l'une d'elles est d'une facture particulièrement complexe, même si celle-ci n'est pas industrielle. La présence de ces instruments de musique auprès des pianos, qui représentent un instrument luxueux à une échelle plus internationale, se veut une marque de la qualité espagnole, pour certains objets originaux par rapport à des productions étrangères.

La deuxième caractéristique de ce patriotisme est l'importance accordée aux régions : pour l'auteur de cet article, la « patrie » à laquelle il est attaché se compose d'une multitude de régions. Il déplore d'ailleurs que certaines d'entre elles soient insuffisamment représentées : « Il est cependant fort dommage que se soient retirées quelques provinces espagnoles travailleuses qui, par leur présence, auraient fait briller l'Exposition d'une manière extraordinaire [...] »¹⁷²². L'auteur ne précise pas quelles régions manquent, mais il spécifie l'origine andalouse des guitares, signe de l'importance de cette provenance à ses yeux. Pour lui, l'unité de la nation n'est pas incompatible avec les richesses diverses et variées des différentes régions qui la composent : elle est au contraire renforcée par celles-ci.

Enfin, et c'est précisément ce à quoi ces réflexions aboutissent, il y a dans cette initiative une finalité éducative des classes populaires, qui est inhérente aux objectifs de la société du « Fomento de las Artes ». Son objectif est en effet de « propager l'instruction et la culture parmi les classes populaires » et d'« élucider les problèmes les plus importants liés à l'enseignement des enfants », comme le rappelle l'auteur de l'article¹⁷²³. Un tel souci n'est pas dénué d'ambition « nationaliste » ou « nationalisatrice », comme le montre la conclusion de l'article sur « cet événement, digne d'être accueilli avec des applaudissements par l'opinion, d'être suivi par tous ceux qui s'enthousiasmeraient des gloires de la patrie »¹⁷²⁴. Le but avoué est de renforcer les liens qui unissent les Espagnols entre eux et d'accroître leur fierté envers leur pays.

Il n'est pas anodin qu'une telle exposition soit organisée par cette société. Certes, à cette époque elle a commencé à recevoir quelques fonds publics, et la présence du directeur de l'Agriculture, de

¹⁷²¹ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷²² « Lástima grande, sin embargo, que se hayan retraído algunas industrias provinciales españolas, cuya concurrencia á esta Exposición [sic] la hubiese abriantado de un modo extraordinario [...] », Joaquín Olmedilla y Puig, « La exposición fabril y manufacturera », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷²³ « propagar la ilustración [sic] y la cultura entre las clases populares » et « dilucidar los más importantes problemas relativos á la enseñanza de la niñez », *Ibidem*.

¹⁷²⁴ « este acontecimiento, digno de ser acogido con aplauso por la opinión [sic], y de ser secundado por cuantos se precien de entusiastas de las glorias patrias », *Ibidem*.

l'Industrie et du Commerce indique que le Gouvernement soutient cet événement organisé au pavillon du Retiro¹⁷²⁵. Néanmoins, le Fomento de las Artes n'en reste pas moins une initiative privée. On peut donc voir transparaître dans l'organisation de cet événement un des signes de la faiblesse du processus de nationalisation étatique, qui est caractéristique de l'Espagne à la fin du XIX^e siècle, comme l'a montré par exemple José Álvarez Junco¹⁷²⁶. Dans le cas spécifique de la guitare, nous verrons les implications que cela peut avoir pour un instrument ainsi exhibé comme national. En l'occurrence, sa présence au sein de l'exposition peut se comprendre comme une manière de séduire le public de l'exposition, qui y voit un objet du quotidien, dont il connaît l'utilisation et sait admirer la fabrication. Elle peut aussi s'entendre comme une manière d'inviter les classes ouvrières, destinataires explicites des activités du Fomento de las Artes, à s'enorgueillir d'un tel objet, fruit de leur production, à le considérer comme représentatif de la nation et même de sa modernité.

2.2. L'accessoire du combattant

L'insurrection cubaine conduit les Espagnols à repenser et à reformuler leur conception de la nation. La guitare, fréquemment évoquée comme un accessoire qu'emportent les soldats avec eux, ainsi que nous l'avons vu au chapitre 1, est souvent utilisée dans la presse pour exprimer l'enthousiasme des hommes partant combattre, attestant ainsi leur bonne volonté à vouloir défendre leur patrie. Dans tous les cas, la guitare est mentionnée comme un signe de l'Espagnol, sans distinction d'origine régionale. Au début du conflit, l'image de la guitare sert d'abord à refléter le patriotisme des soldats, comme cela apparaît dans l'article intitulé « Joies et tristesses » (« *Alegrías y tristezas* »), publié le 8 septembre 1895 dans *La Correspondencia de España*, qui évoque le départ d'un peu plus de cent trente hommes depuis la Galice :

Tous les expéditionnaires étaient très contents ; ils criaient à la gloire de l'Espagne et du capitaine qui dirigeait l'expédition.

¹⁷²⁵ « bajo la presidencia del Sr. Director de Agricultura, Industria y Comercio », *Ibidem*.

¹⁷²⁶ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 213.

Une fois embarqués dans les voitures, certains commencèrent à jouer de la guitare, d'autres à faire sonner les castagnettes, et la plupart à chanter, donnant une preuve éloquente du bon esprit qui les animait pour aller s'incorporer dans les files¹⁷²⁷.

Dans cet article, le journaliste anonyme veut traduire la joie des soldats en partance. Pour cela, il fait référence à leurs chants avec guitare et castagnettes : selon lui, leur attitude et leurs propos montrent qu'ils veulent défendre leur patrie, l'Espagne. Un autre détail permet de voir que le journaliste veut donner l'impression d'une généralisation de l'usage de la guitare en Espagne – et pas seulement en Andalousie, par exemple – il s'agit du fait que le train parte de Galice – même si les hommes qui embarquent à cet endroit viennent de diverses zones géographiques. Enfin, l'article est publié dans le journal national *La Correspondencia de España*, signe que cette image est diffusée dans toute l'Espagne.

Les représentations des soldats avec des guitares sont courantes comme nous avons pu le voir dans la deuxième partie de ce travail, au chapitre 4, à travers les nombreux poèmes, proverbes et *coplas* où le moi poétique prend les traits d'un soldat espagnol. Nous avons aussi observé ce phénomène à plusieurs reprises sur des dessins et gravures qui reprennent ce thème dans la presse, indiquant que des soldats espagnols de toutes les régions partent avec des guitares. Cette image est fortement associée à l'idée de défense de la patrie que diffuse la presse, comme l'atteste une gravure signée « J. N. » intitulée « En route pour la guerre » (« *En camino de la guerra* ») dans la revue illustrée *Nuevo Mundo* du 28 novembre 1895 [Cat. 13]. Celle-ci se compose de trois vignettes correspondant au triple sous-titre « À la gare – à la maison – sur le bateau » (« *En la estación – en el hogar – en el buque* »). Elles retracent les moments liés au départ avec, de haut en bas, les adieux sur le quai, les effusions de larmes des femmes dans le logis et enfin, l'attente sur le bateau. Sur cette troisième vignette, on voit trois soldats avec à leurs pieds, au premier plan à droite, une guitare. La présence de cet élément dans le contexte du départ pour la guerre lui donne un sens patriotique, comme le rappelle aussi l'article qui jouxte cette gravure et qui porte sur l'« apprentissage de la mort » (titre de l'article : « *Tropas a Cuba. El aprendizaje de la muerte* »). En outre, le lien entre la guitare et la patrie espagnole est souligné par la présence du drapeau replié qui est dessiné en arrière-plan des trois vignettes, et qui permet de conférer à l'ensemble de la gravure une unité visuelle. Bien qu'il ne soit pas identifiable, puisqu'il est replié et qu'il apparaît en noir et blanc, on peut penser qu'il s'agit du drapeau rouge et jaune qui, après avoir été revendiqué

¹⁷²⁷ « Todos los expedicionarios iban contentísimos, dando vivas á España y al capitán de ejército que mandaba la expedición. // Una vez embarcados en los coches comenzaron, unos á tocar la guitarra, otros á sonar las castañuelas y los más á cantar, dando una prueba elocuente del buen espíritu que les animaba para ir á incorporarse á las filas. », [Anonyme], « Alegrías y tristezas », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 3.

par les libéraux, est devenu officiellement le drapeau des forces armées, au titre de « drapeau de la guerre », par un décret royal du 13 octobre 1843¹⁷²⁸. Pendant le règne d'Isabelle II et sous la Restauration, il revêt une connotation conservatrice, car il est identifié à la monarchie espagnole¹⁷²⁹. Il représente donc la patrie à défendre.

Rares sont les gravures qui illustrent un état d'esprit différent de cet enthousiasme mythique diffusé dans la presse. Un exemple se trouve sur l'illustration intitulée « Troupes en marche vers Cuba » (« *Tropas a Cuba* »), publiée le 5 décembre 1895 dans *Nuevo Mundo* [Cat. 24]. Cette illustration est présentée comme une gravure d'après nature (« *apunte del natural* ») du correspondant artistique « Pellicer Monseny »¹⁷³⁰. On y voit un soldat avec une guitare nonchalamment posée sur l'épaule droite, qui tient son baluchon dans la main gauche tout en fumant, signe d'indolence. Son pas traînant exprime lassitude et ennui, ce qui correspond au titre donné à cette vignette : « Un indifférent »¹⁷³¹. Mais cette image de soldat isolé est contrebalancée par une autre, sur la même page, qui représente, sur un espace bien plus conséquent, un ensemble de soldats s'élançant vers le quai¹⁷³². Sur celle-ci on peut voir, à droite, dans la foule, un des soldats qui brandit une guitare. Il en joue tout en marchant, de sorte qu'elle contribue à souligner l'allégresse du départ, de même que les chapeaux levés et les drapeaux tendus qui dépassent de la foule. La guitare est donc d'abord l'accessoire qui représente le soldat, par synecdoque, tandis qu'il incarne lui-même par antonomase la patrie en marche. De plus, lorsqu'elle est ainsi levée, tout en étant grattée par le soldat, la guitare rappelle le sentiment patriotique qui conduit le soldat à quitter ses proches pour le bien commun : elle serait alors le signe d'un nationalisme actif et sonore de ceux qui agissent pour défendre leur patrie, l'Espagne entière.

L'image univoque donnée par la presse exige une mise en perspective avec ce qui s'est réellement produit : les spécialistes qui se sont penchés sur la question de la mobilisation effective des troupes et de leurs marques de patriotisme s'accordent sur deux points : le premier, c'est que

¹⁷²⁸ Le processus de nationalisation du drapeau est long et heurté dans le cas espagnol, signe de la faible intervention de l'État dans ce processus. Il faut en effet attendre un décret d'Alphonse XIII promu par Antonio Maura le 25 janvier 1908 pour que soit établie l'obligation de la présence dudit drapeau, les jours de fête nationale, sur tous les édifices publics au service de l'État. Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen*, op. cit., p. 84-85.

¹⁷²⁹ *Ibidem*, p. 104.

¹⁷³⁰ Bien que dans la revue *Nuevo Mundo* le nom de l'illustrateur soit orthographié sans le « t », nous pensons qu'il s'agit de Joan Pellicer Montseny, dessinateur né à Barcelone en 1863 et mort à La Escala en 1914. Son style est influencé par José Luis Pellicer, son oncle et son maître. Il commence par réaliser des modèles de fleurs et de fruits pour faïence et céramique, avec beaucoup de succès à son époque. Il participe à l'Exposition des Arts industriels de 1892, entre autres expositions. Puis il se consacre à l'illustration de livres et collabore à des hebdomadaires de divertissement en vogue à son époque, en particulier *L'Esquella de la Torratxa* et *La Campana de Gracia*. Ces précisions biographiques proviennent de José F. Ráfols, « Pellicer Montseny, Joan », in *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1951-1954, 3 vol., p. 215.

¹⁷³¹ « Un indiferente », Pellicer Monseny, « Tropas a Cuba », in *Nuevo Mundo*, Madrid, 5 décembre 1895, p. 6.

¹⁷³² « Camino del muelle », *Ibidem*.

durant les premiers mois de la guerre de Cuba, il y eut effectivement de fréquentes fêtes d'adieux destinées aux troupes qui s'embarquaient pour Cuba. Mariano Esteban de Vega montre cela essentiellement pour le cas de la Castille¹⁷³³, mais Manuel Pérez Ledesma observe le même phénomène dans d'autres régions – il évoque Séville, Cadix, Valence, Barcelone, Santander, etc.¹⁷³⁴ Ce dernier précise que pendant l'année 1895, alors que plus de cent mille hommes sont recrutés et envoyés à Cuba, ce qui correspond à l'effort militaire le plus important réalisé jusqu'alors pour une puissance coloniale, quelques mobilisés seulement se montrent réfractaires ; mais ces réactions négatives sont finalement peu importantes par rapport au climat patriotique généralisé¹⁷³⁵.

Le second point sur lequel s'accordent les historiens est le rôle crucial des « agents de mobilisation ». Les étudiants, parfois quelques associations et les autorités locales, ont joué un rôle dans l'organisation de célébrations patriotiques. Mais ce sont surtout la presse et l'Église qui sont intervenues en ce sens¹⁷³⁶. La presse a contribué à créer un climat d'opinion presque unanimement favorable à la guerre. « En général, la presse espagnole promut un bellicisme systématique, d'exaltation de l'héroïsme »¹⁷³⁷, consistant notamment à insulter l'adversaire, en sous-estimant largement la capacité militaire des insurgés cubains et de l'armée américaine. Pour Mariano Esteban de la Vega, cette attitude est due au développement d'un nouveau type de presse, dont le contenu n'est pas seulement informatif mais essentiellement commercial. En raison de la concurrence, et pour attirer de nouveaux lecteurs, la presse, surtout à Madrid, exploite le sentiment patriotique¹⁷³⁸.

Pour Manuel Pérez Ledesma, l'importance de ces « agents de mobilisation » implique que les manifestations patriotiques ne doivent pas être considérées totalement comme l'expression spontanée d'une conscience nationale qui réclame l'unité du territoire face aux insurgés et aux États-Unis¹⁷³⁹. Ce patriotisme serait plutôt le fruit d'une organisation préalable, qui serait non seulement le fait de la presse mais aussi celui des forces politiques auxquelles cette dernière peut être subordonnée. À ce sujet, Manuel Pérez Ledesma se réfère surtout à l'Église, qui s'est fortement

¹⁷³³ Mariano Esteban de Vega, « La movilización patriótica en las provincias castellanas durante la Guerra de Cuba, 1895-1898 », in Pere Gabriel, Jordi Pomés, Francisco Fernández Gómez, Mariano Esteban de Vega (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, p. 198.

¹⁷³⁴ Manuel Pérez Ledesma, « La sociedad española, la guerra y la derrota », *Más se perdió en Cuba...*, op. cit., p. 93-94.

¹⁷³⁵ *Ibidem*, p. 94-95.

¹⁷³⁶ Mariano Esteban de Vega, « La movilización patriótica en las provincias castellanas durante la Guerra de Cuba, 1895-1898 », *España Res publica...*, op. cit., p. 205.

¹⁷³⁷ *Ibidem*.

¹⁷³⁸ *Ibidem*.

¹⁷³⁹ Manuel Pérez Ledesma, « La sociedad española, la guerra y la derrota », *Más se perdió en Cuba...*, op. cit., p. 102.

impliquée dans le développement des sentiments patriotiques et bellicistes¹⁷⁴⁰. Ce peut être une piste d'interprétation par rapport aux marques de patriotisme manifestées, guitare en main, par les soldats représentés sur les gravures mentionnées, lors de la première année du conflit.

Un troisième point nous semble par ailleurs important à prendre en compte pour nuancer l'image donnée dans la presse : parallèlement à toutes ces expressions de patriotisme, ont lieu quelques marques d'opposition de la part des réservistes qui ne veulent pas partir et ce, dès l'annonce de la mobilisation des réservistes de remplacement, le 29 juillet 1895, cinq mois après l'insurrection¹⁷⁴¹. Au final, un nombre assez élevé de jeunes hommes réussit à éviter de partir, à savoir environ un quart des jeunes hommes prévus. En somme, pendant les années du conflit, surtout au départ – moment qui correspond aux dates des sources présentées ci-dessus –, de larges secteurs de la société expriment bien un réel patriotisme ou se laissent emporter par la vague de bellicisme à laquelle les incitent les différents agents de mobilisation. Néanmoins, finalement, ceux qui doivent se sacrifier ne sont pas nécessairement ceux qui impulsent ce patriotisme, comme ont pu le relever certains intellectuels de l'époque¹⁷⁴².

Parallèlement aux réactions négatives de l'opinion publique, il faut prendre en compte les positions divergentes des responsables politiques. Contrairement au parti conservateur, le parti libéral se montre ainsi plus favorable à des négociations qu'à la « politique de la guerre ».

Dans ce cadre général, la guitare est considérée de façon unanime comme l'instrument indispensable au soldat patriote. Elle devient un lieu commun dans les discours des parlementaires pendant le conflit, tels qu'ils sont retranscrits dans la presse – du moins avant la censure. Les 26 et 27 juin 1896, par exemple, les débats qui ont lieu au Sénat sont publiés dans *La Correspondencia de España*, et le sénateur libéral Amalio Gimeno y Cabañas, qui intervient lors de ces deux sessions ne manque pas de mentionner l'instrument de musique¹⁷⁴³ :

¹⁷⁴⁰ Celle-ci est en effet concernée par la guerre, non seulement parce qu'elle possède des terres et a des ordres religieux dans les colonies, mais aussi en raison de la conception ecclésiastique d'une « nationalité chrétienne ». D'une part, les catholiques considèrent que l'unité de la nation est due à Dieu et ne peut par conséquent pas être mise en question ; d'autre part, l'Église voit cette guerre comme une « croisade » contre une nation protestante, les États-Unis (et aux Philippines, les hérétiques sont les francs-maçons). En tenant compte de cet aspect, on peut concevoir que la guerre a pris sa place dans une vision générale de l'Espagne traditionaliste, dans laquelle le clergé et l'Église ont été particulièrement impliqués. Les groupes républicains ont également pu exprimer une exaltation patriotique, mais dans une moindre mesure, et depuis une position idéologique opposée à celle de l'Église. *Ibidem*, p. 103-104 et 106.

¹⁷⁴¹ Plus importantes que les émeutes, dont nous avons dit qu'elles ne sont pas très nombreuses alors, de multiples stratégies sont mises en œuvre légalement ou illégalement pour éviter la mobilisation, comme la renonciation au service actif de la part des militaires professionnels, le paiement d'une somme forfaitaire, le fait de se faire juger « non apte », ou encore la fuite et la désertion (2,68% en 1895). *Ibidem*, p. 112.

¹⁷⁴² *Ibidem*, p. 113-115 et 119.

¹⁷⁴³ Amalio Gimeno y Cabañas, comte de Gimeno, né à Carthagène en 1852 et mort à Madrid en 1936 est un médecin, scientifique et homme politique espagnol. Il occupe plusieurs ministères sous le règne d'Alphonse XIII (ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, de la Marine, etc.). Affilié au parti libéral, il est élu député pour la circonscription de Valence en 1886 puis représente l'université de Valence au Sénat à partir de 1893, avant de devenir

M. Jimeno [sic] termine son brillant discours en adressant un souvenir ému et éloquent à l'armée qui lutte à Cuba pour l'intégrité du territoire, alors que le soldat garde le sourire aux lèvres et le souvenir de la patrie dans le cœur, l'arme et la guitare (Très bien, très bien)¹⁷⁴⁴.

Après de brefs échanges, la séance, houleuse, est finalement suspendue jusqu'au lendemain. Le marquis de Vahamonde¹⁷⁴⁵, qui appartient également au parti libéral, réutilise la même image dans son intervention, comme le souligne le rapporteur de la séance suivante : « Il parle du soldat espagnol qui, “avec sa guitare, de petites olives [...] va se battre tout heureux” »¹⁷⁴⁶. Lors de ces sessions parlementaires, les débats portent sur le fait de mener une « politique de la guerre » jusqu'au-boutiste ou de ménager les forces espagnoles, en tenant compte de leur état. Le parti conservateur est favorable à la première option, à l'inverse du parti libéral. L'intervention du comte de Gimeno est donc à comprendre comme un hommage aux combattants, tandis que le marquis de Vahamonde utilise quant à lui cette image en un sens ironique. Comme l'écrit le rapporteur de la deuxième séance, le marquis de Vahamonde exprime clairement son souhait qu'il soit rapidement mis fin à la guerre :

L'orateur indique que la perle des Antilles est une riche perle qui coûte cher à l'Espagne.
–Je ne veux pas – dit-il – de perle à ce prix ! Ce qu'il faut, c'est soutenir notre honneur national¹⁷⁴⁷.

Ces séances ont en effet lieu au mois de juin 1896, alors que le général Valeriano Weyler (1838-1930) a été nommé à la tête des armées depuis le mois de janvier de la même année pour remplacer le général Arsenio Martínez Campos (1831-1900). Ce dernier, partisan de négociations, avait dû y renoncer en raison de l'échec de sa politique. Le général Valeriano Weyler, en revanche, défend

sénateur à vie de 1908 à 1923. Archivo del Senado, « Gimeno y Cabañas, Amalio », in *El Senado entre 1834 y 1923*, site Internet du Sénat : <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=1221>>, consulté le 9 mai 2014.

¹⁷⁴⁴ « Termina su brillante discurso el Sr. Jimeno dedicando un sentido y elocuente recuerdo al ejército que lucha en Cuba por la integridad del territorio, llevando el soldado la sonrisa en sus labios y el recuerdo de la patria en el corazón, en el arma y en la guitarra. (Muy bien, muy bien). », « Senado », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 juin 1896, p. 2.

¹⁷⁴⁵ Sénateur à vie à partir de 1864. Archivo del Senado, « Rodríguez Vahamonde, Teófilo. Marqués de Vahamonde », in *El Senado entre 1834 y 1923*, Site Internet du Sénat espagnol, <<http://www.senado.es/web/conocersenado/senadohistoria/senado18341923/senadores/fichasenador/index.html?id1=266>>, consulté le 9 mai 2014.

¹⁷⁴⁶ « Habla del soldado español, que “con su guitarra, unas aceitunitas [...] marcha tan contento á pelear”. », « Senado », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 juin 1896, p. 2.

¹⁷⁴⁷ « Expone el orador que la perla de las Antillas es una dichosa perla que cuesta mucho a España. / – ¡No quiero – dice – perlas á ese precio! Hay, sí que sostener nuestro honor nacional. », *Ibidem*.

une position beaucoup plus dure et n'envisage que l'extermination des rebelles pour conduire l'Espagne à la victoire¹⁷⁴⁸. Les conservateurs adoptent une politique nationaliste plus radicale, car pour eux, il s'agit de défendre l'unité de l'Espagne – en effet, pour beaucoup, le conflit cubain n'est pas considéré comme une guerre coloniale mais comme un conflit intérieur¹⁷⁴⁹. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre les propos du comte de Gimeno et du marquis de Vahamonde, qui font partie de la minorité libérale. Tous deux cherchent à montrer qu'ils sont « nationalistes », c'est-à-dire qu'ils tiennent à défendre la nation espagnole, ce que les conservateurs font également, mais dans une perspective différente. Pour ceux-ci, il s'agit de préserver l'unité, l'intégrité et le prestige de la monarchie catholique. Pour les libéraux, il faut préserver la vie des soldats espagnols qui sont partis se battre, alors que le gouvernement sait par avance que cette guerre sera perdue. Toutefois, les deux sénateurs utilisent dans des sens différents la même image. Le premier utilise la métaphore de la guitare pour montrer que les soldats espagnols sont courageux et patriotes. La guitare est le symbole de ce patriotisme. Il veut témoigner aux troupes son soutien, même s'il préférerait arrêter la guerre. Le marquis de Vahamonde, quant à lui, utilise la même image mais de façon ironique, les diminutifs qu'il emploie (« *aceitunitas* », « *cañita* ») révèlent le procédé antiphrastique qui vise à dévoiler, en creux, la dureté des conditions de vie des hommes à Cuba.

Ces explications permettent d'interpréter autrement les images des soldats avec guitare : l'instrument est à comprendre comme un symbole du patriotisme que veulent aviver la presse et l'Église. En ce sens, il est au service d'une idéologie nationaliste offensive. Cependant, comme instrument du soldat – nous l'avons vu à travers certains des poèmes dans lesquels elle permet d'exprimer la nostalgie ou la peine – la guitare est aussi l'objet qui permet d'exprimer la souffrance de celui qui est un homme espagnol, avant d'être un soldat. Dans le contexte de la guerre, qui est sans doute le plus propice à révéler la conception de la nation des différents partis, la guitare est donc utilisée comme symbole du patriotisme en dépit des divergences idéologiques, aussi bien dans les sources qui veulent exalter la guerre que dans les propos des libéraux. On peut faire le lien avec les deux gravures de Pellicer qui sont côte à côte sur la même page [Cat. 24] : celle qui s'intitule « Un indifférent » (« *Un indiferente* ») sert de faire-valoir à l'élan patriotique généralisé. Par ailleurs, le fait que la guitare soit présente dans l'une et l'autre gravure montrerait que la guitare transcende l'idée de patriotisme pour être vraiment le signe d'une appartenance nationale.

¹⁷⁴⁸ Raymond Carr, *España...*, *op. cit.*, p. 370. Joseph Pérez, *Histoire de l'Espagne*, *op. cit.*, p. 616-617.

¹⁷⁴⁹ José Antonio Olmeda, « Ejército y nacionalismo », in Andrés de Blas Guerrero (éd.), *Enciclopedia del nacionalismo*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 119.

2.3. La tradition comme marque de distinction

Dans les premières décennies du XX^e siècle, on trouve toujours des articles dans lesquels la guitare est présentée comme un instrument national représentant l'Espagne entière. Cependant, ce n'est plus par opposition aux insurgés cubains ou aux soldats américains qu'il importe de montrer la spécificité de l'Espagne. La question lancinante est celle de sa capacité – ou de son incapacité – à faire partie des pays « civilisés ». Alors que l'Espagne a connu une défaite, considérée comme un véritable « désastre », les intellectuels déplorent l'état de décrépitude de leur nation. C'est pourquoi, au tout début du siècle, même lorsque le thème des articles porte sur l'industrie espagnole, c'est souvent pour en souligner les difficultés. Ainsi, par exemple, le 3 janvier 1904, la revue illustrée *Alma española* publie un article sur une usine de fabrication de cordes de guitares, sur les conseils de Benito Pérez Galdós (1843-1920) qui est allé la visiter au préalable¹⁷⁵⁰.

Comme l'indique María Pilar Celma Valero, dès l'article inaugural de la revue paru le 8 novembre 1903, l'écrivain, « parrain spirituel » de la revue, avait invité les lecteurs à faire la distinction entre bonnes et mauvaises traditions : Benito Pérez Galdós considère que les efforts de tous les Espagnols doivent être orientés vers la mise en lumière des traditions qui peuvent régénérer la nation. Il contribue à l'orientation libérale et à la mission constructive que se donne la revue qui, dans sa première période, arbore non seulement un titre indiquant son idéal patriotique, mais aussi le drapeau rouge et jaune en frontispice¹⁷⁵¹.

Aussi, dans l'article du 3 janvier 1904, Manuel Carretero, qui fait partie des auteurs habituels de la revue à ce moment-là, annonce aux lecteurs qu'il veut leur faire découvrir, photographies à l'appui, une industrie « authentiquement espagnole, telle que la fabrication des cordes de guitare »¹⁷⁵². Cette usine est présentée d'emblée comme une entreprise dont le principal intérêt est d'être une des seules à produire des cordes pour la guitare dans toute l'Espagne. Pour cela, Manuel Carretero semble au premier abord s'enorgueillir de l'existence de cette entreprise « espagnole ». Il insiste en premier lieu sur la technique de fabrication des cordes, qui est présentée en détail grâce aux photographies. Il s'intéresse ensuite à l'activité commerciale de l'entreprise :

L'usine réalise environ 40 000 paquets par an ; c'est l'une des deux ou trois qui existent à Madrid ; en province, il n'en existe aucune. Ses exportations à l'étranger et dans le reste de

¹⁷⁵⁰ Manuel Carretero, « Una fábrica de cuerdas de guitarra », in *Alma española*, Madrid, 3 janvier 1904, p. 6-7.

¹⁷⁵¹ María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo...*, op. cit., p. 95-98.

¹⁷⁵² « una industria tan interesante como genuinamente española, cual es la fabricación de las cuerdas de guitarra », Manuel Carretero, « Una fábrica de cuerdas de guitarra », *Alma española*, op. cit., p. 6.

l'Espagne sont considérables, parce que ces mêmes cordes sont utilisées pour le violon, la *bandurria*, la harpe, etc.¹⁷⁵³

Cet article sur la fabrication de cordes de guitares semble d'abord montrer l'insertion féconde de l'instrument dans un réseau économique dynamique. L'entreprise est rentable – elle fait travailler douze hommes toute l'année – et fait usage des transports modernes. En effet, la matière première manque à Madrid et doit donc être achetée aux provinces, avant que les cordes ne soient revendues à l'extérieur, y compris à l'étranger. Cette entreprise, pratiquement unique en son genre, a donc un rayonnement international. Elle concerne certes divers instruments à cordes pincées, mais c'est bien parce qu'elle fabrique des cordes pour la guitare en particulier qu'elle est considérée comme authentiquement espagnole – outre le fait qu'elle soit localisée à Madrid.

Cependant, et c'est là tout le paradoxe, cette entreprise qui possède des caractéristiques aussi modernes, a pourtant besoin de rester ancrée dans la tradition et ne peut pas être transformée par la mécanisation des processus de fabrication. Quand Manuel Carretero évoque avec le jeune patron de l'usine la possibilité d'utiliser des machines plus récentes, celui-ci rejette cette idée. Se montrant attaché aux traditions de ses ancêtres, il répond que le produit serait moins réussi dans ce cas, et que les gains seraient moindres¹⁷⁵⁴.

María Asunción Mora Martínez, qui a étudié les vingt-trois numéros de la revue *Alma española* publiés entre le 8 novembre 1903 et le 30 avril 1904, souligne l'importance pour les rédacteurs d'évoquer tous les aspects de la vie nationale¹⁷⁵⁵. Cette revue a joué un rôle fondamental dans la vie culturelle de l'époque : unifier et ouvrir des chemins à la jeunesse littéraire et journalistique, rassemblée sous le nom de « Génération de 98 ». Les collaborateurs aspirent à ce que cette revue serve de lien entre tous les écrivains préoccupés par l'avenir de l'Espagne. Dans leurs articles, ils mettent en valeur la crise politique et intellectuelle profonde que subit l'Espagne, ainsi que le désir de régénération qui habite ces auteurs. Aussi étudient-ils minutieusement les différents aspects de la nation, afin de la « soigner » de ses maux. Les thèmes varient selon les articles mais conservent cette finalité. Pour María Asunción Mora Martínez, ce texte de Manuel Carretero est le premier d'une série d'articles dont l'objectif est de faire connaître au public l'état d'abandon de l'industrie espagnole. En ce sens, la mention du fait que cette usine de guitare soit l'une des seules de Madrid,

¹⁷⁵³ « La fábrica concluye unos 40 000 mazos al año ; es una de las dos o tres que hay en Madrid ; en provincias no existe ninguna. Su exportación al extranjero y resto de España es considerable, porque estas mismas cuerdas son las que se utilizan para violín, bandurria, arpa, etc. », *Ibidem*, p. 7.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 6.

¹⁷⁵⁵ María Asunción Mora Martínez, « La revista *Alma Española*: literatura y política en la Generación del 98 », in Universidad de Alicante (éd.), *Anales de literatura española*, 1986-1987, p. 296.

et qu'il n'y en ait pas en province, donnerait à comprendre la pauvreté industrielle de l'Espagne¹⁷⁵⁶. De fait, les conditions dans lesquelles travaillent les ouvriers sont déplorables : les ateliers sont vétustes, sans outillage moderne. Pour accéder à ces ateliers, Manuel Carretero précise qu'il a dû traverser des cours d'immeubles sales et miséreuses¹⁷⁵⁷.

À la lumière de cette étude, on comprend l'ambiguïté de cet article, publié dans une revue consacrée à l'information générale mais qui présente un engagement politique fort, consécutif au pessimisme général de la société après le « désastre » de 1898. En définitive, le message qu'il véhicule semble revêtir une triple dimension.

D'abord, le texte et les photographies – dans cet article apparaissent trois photographies représentant différentes étapes de la fabrication des cordes – ont pour fonction de faire prendre conscience d'un patrimoine national commun. L'auteur de l'article l'affirme lui-même en commençant son propos : « nous sommes les premiers – si notre mémoire ne nous trompe pas – à faire connaître au public la curieuse information qui se trouve en tête de ces lignes »¹⁷⁵⁸. La rhétorique imagée et la reproduction des photographies par Compañy montrent l'ambition du journal d'inviter le lecteur à visualiser concrètement les activités de cette usine, ou du moins à les imaginer plus aisément. Cette entreprise est censée être méconnue, voire inconnue pour les lecteurs : Manuel Carretero confesse sa propre ignorance, avant d'avoir été convié par Benito Pérez Galdós à la découvrir. Son article a donc pour but de révéler aux lecteurs leur patrimoine, de leur faire prendre conscience de la spécificité de leurs richesses culturelles traditionnelles, dans la mesure où il s'agit d'une production qui conserve des méthodes ancestrales.

Le second aspect du message est perceptible à travers le fait que la modernité de l'entreprise n'est pas totalement mise en valeur, sans doute parce que l'instrument « national » est un instrument traditionnel et que sa fabrication correspond essentiellement à des techniques artisanales. L'instrument à cordes n'est pas évoqué dans sa dimension musicale mais comme objet manufacturé, qui a une capacité limitée à s'adapter à la modernité dont l'auteur vante les mérites.

Enfin, dans la mesure où l'objectif de la revue est de mettre en valeur des activités qui contribuent à tirer l'Espagne de son état moribond¹⁷⁵⁹, Manuel Carretero évoque ici cette entreprise spécifique car il considère que cette activité manufacturière traditionnelle peut être propre à la régénération de la nation.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 295-296 et 314.

¹⁷⁵⁷ Manuel Carretero, « Una fábrica de cuerdas de guitarra », *Alma española*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁷⁵⁸ « Somos los primeros – si nuestra memoria no nos engaña – en dar á conocer al público la curiosa información título de estas líneas. », *Ibidem*, p. 6.

¹⁷⁵⁹ Jean-Claude Rabaté, « Régionalismes et nationalismes dans leurs images ou les mémoires des “Espagnes” (1898-1936) », in *Image et Mémoires*, Lyon, Publication du GRIMH / GRIMIA, Université Lumière – Lyon 2, 21-22-23 novembre 2002, p. 368.

Plus tard, en 1917, un autre article fait intervenir de façon centrale la question de la modernité, tout en évoquant l'importance pour des Espagnols de disposer d'une guitare lorsqu'ils se trouvent à l'étranger. Ceci apparaît dans l'article publié par l'ingénieur Ubaldo Fuentes Birlayn¹⁷⁶⁰ dans *La Ilustración Española y Americana* le 22 juillet 1917 sous le titre « La participation espagnole dans quelques manufactures gigantesques de matériel de guerre »¹⁷⁶¹, en pleine Première Guerre mondiale.

Quoique neutre, l'Espagne contribue à l'effort de guerre comme le montre par exemple le recrutement de plusieurs milliers d'ouvriers espagnols en France pour fabriquer du matériel de guerre. Dans cet article, l'ingénieur espagnol insiste sur l'importance pour l'Espagne de participer au progrès technique et expose avec précision le rôle des ingénieurs, des directeurs et des ouvriers espagnols dans l'amélioration et la production de l'armement français. Cet article, qui développe ainsi l'aspect scientifique, est représentatif du positivisme qui imprègne la revue illustrée madrilène¹⁷⁶². Il vise à montrer que l'Espagne est vraiment présente dans la marche vers la modernité industrielle et que c'est pour elle une nécessité économique de continuer à y contribuer dans le futur. Écrivant de Paris où il collabore avec des entreprises étrangères, Ubaldo Fuentes Birlayn exprime un grand attachement à son pays et un profond patriotisme, d'ailleurs caractéristiques de *La Ilustración Española y Americana*¹⁷⁶³. Il évoque par exemple l'habileté des ouvriers espagnols et de son collaborateur M. Storm, qu'il appelle à plusieurs reprises ses « compatriotes ».

Après avoir décrit en détail les innovations auxquelles contribuent les ouvriers espagnols, qu'il juge talentueux, il fait allusion, à la fin du texte, à leurs conditions de vie à Clichy ou à Suresnes. À leur intention, de petits pavillons ont été préparés avec toutes les commodités : chacun est pourvu de six lits, avec trois lavabos permettant de recevoir de l'eau froide et de l'eau chaude. Il n'y manque ni chauffage ni armoires pour ranger le linge. L'article se conclut sur un élément qui permet de personnifier ces habitations pour leur donner un caractère espagnol :

Dans chacun d'entre eux l'on observe la propreté la plus extrême et un ordre parfait ; et pour qu'il y ait une note d'art et de joie, chaque pavillon est entouré d'un petit jardin, et dans chaque compartiment est suspendue au mur la classique guitare. De ses notes vibrantes et mélancoliques elle pourra dissiper la nostalgie d'une patrie absente qui dort là-bas, derrière

¹⁷⁶⁰ Cet ingénieur madrilène est directeur de la Compañía Arrendataria et représentant en Espagne de la Compagnie Thomson Houston de Méditerranée. Il est l'auteur de *La utilización de las fuerzas naturales y el proyectado Canal del Guadarrama: conferencia*, Madrid, L. Miñor e hijo, 1892, 29 p.

¹⁷⁶¹ Ubaldo Fuentes Birlayn, « La participación española en algunas manufacturas gigantescas de material de guerra », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 juillet 1917, Abelardo de Carlos, p. 4-6.

¹⁷⁶² María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo...*, op. cit., p. 17 et 19.

¹⁷⁶³ *Ibidem*, p. 17.

les âpres massifs des Pyrénées, poursuivant son rêve de paresse, d'imprévoyance et d'abandon¹⁷⁶⁴.

De nouveau, la guitare est mentionnée dans un contexte étranger, en l'occurrence la France, en tant qu'objet représentatif de l'Espagne absente : elle est le seul objet évoqué en ce sens dans cet article et dans les précédents que nous avons cités. Elle fonctionne comme symbole officieux de la patrie, autour duquel se retrouvent les classes populaires – ici, les ouvriers. Elle est accrochée au mur, dans chaque pavillon, pour que ces classes s'identifient à elles, en souvenir des traditions espagnoles. Il est d'ailleurs frappant de constater que dans un contexte où sont vantées la modernité, l'industrialisation et l'urbanisation – ces ouvriers habitent dans la banlieue de Paris, comme le souligne l'auteur –, la guitare fonctionne comme l'unique repère traditionnel auquel se raccrocher. La patrie est donc identifiée à un socle historique, fait de souvenirs communs et de coutumes liées à des lieux précis.

L'utilisation de la guitare pour renvoyer à des traditions rurales apparaît comme une constante. Elle est utilisée comme symbole de l'anti-modernité. De nouveau, on ne peut que constater l'ambiguïté d'une telle présentation de l'instrument à cordes : d'une part, sa présence est connotée positivement, pour répondre à un besoin de ces ouvriers exilés dans un pays industrialisé, le temps de la guerre. D'autre part, elle renvoie à leur patrie, qui est décrite comme endormie, paresseuse, indolente. Cette ambivalence ne sera pas sans conséquence et laisse déjà supposer pourquoi certains Espagnols s'opposent au cliché de la guitare comme instrument national.

Toutefois, avant de traiter cet aspect, il importe de montrer quelles sont les autres acceptions de la nation que recouvre la notion d'instrument « national ».

3. Au service d'autres identités

Comme nous allons l'étudier dans les paragraphes qui suivent, la guitare contribue à renforcer d'autres identités que l'identité andalouse ou espagnole dans la péninsule ibérique, aussi bien à la périphérie que dans les régions intérieures. Nous verrons aussi qu'elle sert également à renforcer des identités qui dépassent le cadre géographique et étatique de l'Espagne proprement dite.

¹⁷⁶⁴ « En todos ellos se advierte la pulcritud más extremada y el orden más perfecto ; y para que no falte la nota de arte y de alegría, cada pabellón se ha rodeado de un jardincillo, y en cada compartimento cuelga la clásica guitarra que con sus notas vibrantes o melancólicas distraiga la nostalgia de una patria ausente, que allá, tras los ásperos macizos del Pirineo, duerme su sueño de pereza, de imprevisión y de abandono. », Ubaldo Fuentes Birlayn, « La participación española en algunas manufacturas gigantescas de material de guerra », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 6.

3.1. Accompagnement des chants catalans et basques

Dans son discours à l'Athénée du 6 novembre 1882, Antonio Cánovas del Castillo reconnaît qu'aucun amour commun n'unit les ressortissants des différentes régions d'Espagne¹⁷⁶⁵. De fait, des particularismes régionaux apparaissent déjà clairement, surtout en Catalogne et au Pays basque. Ils sont le résultat de longs processus d'intégration et de structuration régionales ayant abouti à la consolidation d'identités propres et particulières¹⁷⁶⁶. Cette concrétisation de la conscience collective d'une identité commune s'est élaborée sur des fondements historiques, institutionnels, linguistiques et culturels, la musique jouant une part non négligeable dans ce processus, notamment par le biais du chant en catalan ou en basque. Dans la mesure où la guitare a pu constituer un accompagnement habituel pour ces chants, elle a contribué à ce phénomène de construction d'identités nationales alternatives à la nationalité espagnole.

Comme le détaille José Subirá, en Catalogne, Josep Anselm Clavé (1824-1874) joua un rôle essentiel en créant les sociétés chorales de l'Orfeo Catalan. Son action fut élaborée depuis une perspective républicaine, l'objectif étant de faire participer la Catalogne à la modernité européenne en permettant aux classes ouvrières d'avoir accès à la culture¹⁷⁶⁷. En 1845, il commença par diriger une société fondée par plusieurs artisans, « La Aurora », afin d'organiser des *estudiantinas* associant des guitares, des mandolines, des *bandurrias* et d'autres instruments populaires. Ce noyau servit de fondement à la création d'une première société chorale espagnole, « La Fraternidad », toujours dirigée par Clavé, à laquelle il associa la danse. Le premier concert fut donné à l'automne 1851. De fil en aiguille, la société se transforma, évolua et donna naissance à de nombreuses sociétés répandues dans toute la Catalogne¹⁷⁶⁸. Ainsi, Josep Anselm Clavé contribua à renforcer la culture régionale en donnant au chant en catalan une vigueur particulièrement forte. Comme l'explique José Álvarez Junco :

Ces choeurs stimulèrent le surgissement de ce qui était alors seulement une conscience régionaliste, aussi bien à Barcelone qu'à Bilbao, Saint-Sébastien, Pampelune et même en

¹⁷⁶⁵ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, op. cit., p. 128.

¹⁷⁶⁶ *Ibidem*, p. 150.

¹⁷⁶⁷ José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 651.

¹⁷⁶⁸ *Ibidem*, p. 651-652.

Galice. Certains faits prouvent que cette conscience locale s'intégrait sans difficultés au sein de l'espagnolisme, comme par exemple le fait qu'une des productions les plus connues de Clavé fût le *Gloria a España*. Ces réseaux culturels, cependant, conflueront facilement avec les nationalismes périphériques, lorsque ceux-ci naîtront, après 1898¹⁷⁶⁹.

Ces propos permettent d'appréhender le rôle de ces chœurs dans la formation d'une identité catalane, même si au départ celle-ci ne s'oppose pas à l'identité espagnole. Au milieu du XIX^e siècle, la guitare était suffisamment répandue en Catalogne pour servir dans le processus de construction d'une identité régionale. Au chapitre 1, nous avons d'ailleurs étudié un article dans lequel il apparaissait clairement que Josep Anselm Clavé, initié au solfège et au violon, avait délaissé ces activités pour s'adonner à l'instrument à cordes populaire. Cette partie de son parcours demeure dans la mémoire journalistique puisqu'elle est rapportée par *Kasabal* dans *La Correspondencia de España*, plus de vingt ans après la mort du musicien, le 24 mai 1896¹⁷⁷⁰. Josep Anselm Clavé reste ainsi une image vivante d'un Catalan ayant utilisé la guitare dans le processus de renforcement du régionalisme catalan.

De la même manière, quoique depuis une idéologie contraire, le Basque José María Iparraguirre (1820-1881) utilisa la guitare comme vecteur de transmission de la culture basque. En raison de ses positions carlistes, il dut s'exiler mais rentra à Madrid en 1853, date à laquelle il composa son chant le plus célèbre, *L'Arbre de Guernica (Gernikako Arbola)*¹⁷⁷¹. Ses déplacements obligés lui valurent une image de « barde errant » avec sa guitare, image qui est passée à la postérité, puisqu'elle est évoquée par des musicologues comme José Subirá¹⁷⁷².

Même après sa mort, la presse continue de s'en faire l'écho. Ainsi, le 10 mai 1884, *La Correspondencia de España* évoque les polémiques engendrées au Pays basque à la suite du décès de José de Zubiria (1823-1884), le fidèle ami de José María Iparraguirre qui avait hérité de la guitare de ce dernier à sa mort. Se pose alors la question de savoir s'il est possible de vendre « l'instrument avec lequel l'immortel chanteur de l'Arbre de Guernica a si souvent éveillé

¹⁷⁶⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 198-199.

¹⁷⁷⁰ Kasabal, « Actualidades », *La Correspondencia...*, op. cit.. Voir notre analyse au chapitre 1.

¹⁷⁷¹ Pour ne pas nous éloigner de notre propos, nous ne l'analyserons pas ici, mais María Nagore Ferrer est l'auteur d'un article dans lequel elle étudie notamment « Gernikako Arbola » : la musicologue montre comment la musique peut devenir « un véhicule d'identité qui crée ou accentue le sentiment d'appartenance à un groupe », Voir : « Del Gernikako Arbola a la Marsellesa de la Paz. Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914) », in *Revista Internacional de los Estudios Vascos (RIEV)*, 2007, vol. 52 / 1, p. 107.

¹⁷⁷² José María Iparraguirre participe à la première guerre carliste (1833-1840). En désaccord avec la Convention d'Ognate signée en 1839, il doit s'exiler. Emportant sa guitare, il parcourt l'Europe et se rend en Amérique, où il chante en espagnol et en basque, notamment des morceaux de sa composition. En 1853, il est gracié et rentre s'installer à Madrid jusqu'à sa mort, sans cesser de chanter son attachement au Pays basque. Son œuvre la plus connue « Guernikako Arbola » est plus tard élevée par ses compatriotes au rang d'hymne basque (officieux). José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 653.

l'enthousiasme patriotique du peuple basque »¹⁷⁷³. Le quotidien madrilène précise qu'un journal basque – qu'il ne nomme pas – s'y oppose au nom des quatre provinces basques, car il s'agit à ses yeux d'un « glorieux instrument »¹⁷⁷⁴. Cet « enthousiasme patriotique » (« *el entusiasmo patriótico* ») serait donc limité aux Provinces basques, c'est-à-dire en incluant la Navarre.

En 1890, une statue est érigée à son effigie, comme le rappelle José Subirá¹⁷⁷⁵. Cet événement est commenté dans la presse madrilène le 30 septembre 1890 par un journaliste qui signe « Aguilar ». Il décrit cet hommage dans un article qui occupe presque l'intégralité de la première page du journal *La Correspondencia de España*. Il rapporte notamment que lors de l'inauguration de la statue à Villarreal de Urrechua (Guipuzcoa) le 28 septembre, le compositeur et musicologue basque Antonio Peña y Goñi (1846-1896)¹⁷⁷⁶ a prononcé un discours qui est reproduit au sein de l'article d'Aguilar. Dans ce panégyrique en hommage à Iparraguirre, il le décrit « avec pour blason le culte de la patrie, enlacé à une guitare comme inséparable amante, artiste effréné, aventurier colossal qui chanta devant le monde entier et eut pour scène le monde [...] »¹⁷⁷⁷. Il revient sur les différentes étapes de son parcours et en particulier sur l'utilité qu'eut pour lui la guitare. Il raconte notamment une anecdote – réelle ou inventée – selon laquelle Iparraguirre serait venu en aide à un pauvre guitariste désargenté pendant son exil londonien. Montant sur scène à sa place, il aurait alors chanté ce qui deviendra l'hymne *Gernikako Arbola* et aurait obtenu de chaleureux applaudissements ainsi qu'une somme d'argent conséquente, qu'il aurait laissée au malheureux guitariste. Antonio Peña y Goñi prononce un discours nourri d'hyperboles pour faire d'Iparraguirre un « héros » national. Cette insistance sur l'instrument accompagnant en permanence le « barde errant » permet de décrire avec tout autant de lyrisme la statue érigée en son honneur, où sa figure est précisément sculptée avec une guitare :

Fixez les yeux sur cette statue. Ce n'est ni le guerrier ni le conquérant, sa main droite n'empoigne aucune arme homicide ; ce n'est pas le sage, vous ne verrez autour de lui aucun

¹⁷⁷³ « El instrumento con que tantas veces despertó el entusiasmo patriótico del pueblo vascongado. », [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 10 mai 1884, p. 2.

¹⁷⁷⁴ « glorioso instrumento » *Ibidem*.

¹⁷⁷⁵ José Subirá, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 653.

¹⁷⁷⁶ Originaire de Saint-Sébastien, Antonio Peña y Goñi fait partie des créateurs de la critique taurine qui acquièrent un prestige et une reconnaissance exceptionnels sous la Restauration. Il est aussi l'auteur de la première histoire de la zarzuela, *La ópera española y la música dramática en el siglo XIX*, en 1881. Il voit dans la zarzuela comme dans la taumachie une expression authentique du peuple espagnol en raison de leur succès populaire. Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 135-136. Serge Salaün le présente comme un intellectuel de la bourgeoisie libérale, dynastique et modérée de la Restauration. Serge Salaün, « El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936) », *Les spectacles en Espagne...*, *op. cit.*, p. 177.

¹⁷⁷⁷ « con el culto a la patria por escudo, abrazado a una guitarra como amante inseparable, artista sin freno, aventurero colosal que cantó ante el mundo entero y tuvo al mundo por escenario [...] », Aguilar, « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 30 septembre 1890, p. 1.

instrument scientifique ; ce n'est pas l'artiste célèbre mondialement, l'idole du public, ivre d'applaudissements, riche et puissant peut-être, ne cherchez ni le laurier sur son front ni la lyre à ses pieds. C'est le pauvre fils du peuple, l'humble paysan, le déshérité, le paria. [...] Il tient à la main sa guitare¹⁷⁷⁸.

Ce discours reproduit dans la presse, tout comme les photographies qui sont conservées de Iparragirre [Cat. 38]¹⁷⁷⁹, ou encore la statue ainsi décrite, révèlent combien la guitare a pu être importante dans l'itinéraire musical et idéologique du musicien basque. La guitare joue un rôle capital dans sa démarche de diffusion de la musique populaire pendant sa vie. Après sa mort, le fait qu'un journal basque exprime le désir que cette guitare tombe dans le domaine public et soit donc « nationalisée » vient le confirmer. Cette nationalisation étant limitée semble-t-il aux quatre provinces basques, si l'on s'en tient à la citation du journal.

L'exemple du républicain catalan et du carliste basque révèlent que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et pour des raisons idéologiques différentes sinon opposées, la guitare sert à renforcer la culture régionale, qui donnera ensuite lieu aux deux nationalismes les plus affirmés et les plus opposés à l'espagnolisme. La guitare apparaît donc comme un instrument « national » mais dans le cadre d'idéologies différentes, ce qui suppose d'utiliser ce terme en prenant acte de l'importance de sa polysémie. En effet, la guitare serait paradoxalement l'instrument « national » capable de représenter aussi bien la nation espagnole que des « nations » en puissance, même si celles-ci affirmeront plus tard une volonté séparatiste. Toutefois, la guitare apparaît tout autant comme un instrument de l'affirmation culturelle de l'Aragon, qui représente au contraire une culture régionale compatible avec l'espagnolisme.

¹⁷⁷⁸ « Fijad los ojos en esa estatua. No es el guerrero, no es el conquistador, no empuña su diestra ninguna arma homicida ; no es el sabio, no veréis en torno suyo ningún instrumento de la ciencia ; no es el artista de fama mundial, idolo de públicos, ebrío de aplausos, rico y poderoso quizá, no busquéis en su frente el laurel ni a sus pies la lira. Es el pobre hijo del pueblo, el campesino humilde, el desheredado, el paria. [...] lleva en su mano la guitarra. », *Ibidem*.

¹⁷⁷⁹ Voir annexe. Juan San Martín, « Joxe María Iparragirre tocando la guitarra », in *site Internet de l'Archivo General de Gipuzkoa*, en ligne : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/45/Joxe_Mari_Iparragirre_Balerdi.jpg/220px-Joxe_Mari_Iparragirre_Balerdi.jpg, [avant 1881], consulté le 10 juin 2011. Un portrait photographique semblable, représentant Iparragirre avec les cheveux et la barbe blanche, et tenant une guitare, est reproduit au sein d'un cadre ovale, dans José Subirá, *Historia de la música española...*, op. cit., p. 653.

3.2. La fête aragonaise

Cette idée semble d'autant plus avérée si l'on prête attention aux nombreux articles de journaux qui, sur l'ensemble des quatre décennies qui nous occupent, révèlent la prégnance de la guitare comme instrument emblématique de l'Aragon, à travers le répertoire précis de la *jota*.

Ceci est perceptible dans des tableaux de Joaquín Sorolla par exemple, où des Aragonais sont représentés avec une guitare, et où l'Aragon est représenté par la *jota*, qui implique l'accompagnement par l'instrument¹⁷⁸⁰. De même, des lithographies* parues dans la revue *Nuevo Mundo* représentent des Aragonais, enfants mendiants ou saltimbanques, avec une guitare [Cat. 8].

Les fêtes organisées par les Aragonais font en effet systématiquement intervenir l'instrument à cordes, qui permet de jouer l'air à danser le plus populaire d'Aragon. Ainsi, par exemple, le 22 mars 1894, un article de *La Correspondencia de España* invite tous les Aragonais résidant à Madrid à se réunir, le jour de la vigile pascalle, autour d'un banquet. Plusieurs personnalités sont nommées, dont une série de guitaristes : « Les grands artistes de la guitare Angel Sola[#] et Santiago Lapuente[#], Marcelino Unceta[#], le comte de la Viñaza[#] et tant d'autres, animeront le banquet »¹⁷⁸¹. Cette réunion festive a pour fonction de renforcer les liens de la communauté aragonaise vivant à Madrid, en perpétuant les traditions régionales, ce qui est à la fois un signe du régionalisme, et une manière de le renforcer, comme le rappelle le journaliste aragonais Mariano de Cavia (1855-1920), cité dans cet article :

Cette idée répond à celle émise par le très distingué écrivain aragonais Mariano de Cavia, qui rappelait il y a quelques jours la nécessité pour les Aragonais d'avoir leur moment d'effusion, alors que toutes les provinces d'Espagne célèbrent leurs traditions et leurs gloires¹⁷⁸².

¹⁷⁸⁰ Voir les deux tableaux de Sorolla (huiles sur toile) : Joaquín Sorolla, *Tipos aragoneses*, 209 x 143 cm, 1912. Joaquín Sorolla, *Aragón. La jota*, 349 x 300,5 cm, 1914. On peut aussi rappeler que le Valencien Joaquín Sorolla peint de nombreux tableaux de sa région d'origine avec guitare, signe qu'elle sert à la représentation des coutumes régionales de presque toute l'Espagne, en définitive, à travers les coutumes régionales. Mais ne pouvant traiter tous ces aspects dans ce travail fondé sur les zones madrilène et andalouse, nous avons fait le choix de traiter le cas aragonais, qui nous semblait plus spécifique et plus fécond par rapport à la problématique de la construction de l'identité nationale.

¹⁷⁸¹ « Los grandes artistas de la guitarra Angel Sola [sic] y Santiago Lapuente, Marcelino Unceta, el conde de la Viñaza y tantos otros, darán animación a este banquete. », [Anonyme], « La fiesta de la jota », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 mars 1894, p. 3.

¹⁷⁸² « Responde esta idea a la emitida por el distinguidísimo escritor aragonés Mariano de Cavia, que hace días recordaba la necesidad de que los aragoneses tuvieran su momento de expansión, ahora que todas las provincias de España celebran sus tradiciones y sus glorias. », *Ibidem*.

Ces festivités correspondent donc à des moments de renforcement du régionalisme aragonais, qu'elles aient lieu à Madrid, comme l'attestent divers articles de 1894, 1895, 1908¹⁷⁸³ ou encore à Saragosse, ainsi que le rapporte le numéro de *La Correspondencia de España* du 16 octobre 1900¹⁷⁸⁴. En 1901, un autre article décrit un orchestre aragonais, composé de plus de quatre-vingts chanteurs et guitaristes, en expliquant qu'il vient jouer à Madrid, à la demande de la communauté aragonaise, après être intervenu à la *feria* de Séville¹⁷⁸⁵ : ceci est le signe que la culture aragonaise est exportée avec enthousiasme dans diverses régions d'Espagne, toujours avec guitare. De la même manière, en 1922, la chanteuse María Reyes, originaire de Huesca, chante à Barcelone des *jotas* avec accompagnement de guitare, un répertoire où elle excelle particulièrement selon le critique du concert¹⁷⁸⁶ : celui-ci insiste sur ce point pour montrer que la chanteuse brille dans le répertoire qui lui est le plus naturel, celui de sa région d'origine. La même année, toujours à Barcelone, à l'occasion des fêtes de Nuestra Señora del Pilar, un ensemble de musiciens d'une *rondalla* appartenant à la communauté aragonaise de la capitale catalane joue des *jotas* devant la mairie, en pleine nuit devant un public nombreux et chaleureux¹⁷⁸⁷. Un tel événement est aussi le signe de la prégnance de la culture aragonaise dans les autres régions¹⁷⁸⁸. Elle fonctionne comme une force fédératrice et constitue une véritable identité collective, dans le sens où les Aragonais se reconnaissent comme appartenant à l'Aragon, au point de se réunir et de former une « communauté » lorsqu'ils se trouvent en dehors de leur région d'origine. La fierté des Aragonais est donc fondée sur la possession d'une culture commune, au sein de laquelle l'élément musical est essentiel. En particulier la *jota*, qui donne parfois son nom à ces fêtes et qui fournit le titre de

¹⁷⁸³ *Ibidem*. [Anonyme], « La fiesta aragonesa », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 27 mai 1895, p. 3. [Anonyme], « Fiesta regional. La colonia aragonesa », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 octobre 1908, p. 2.

¹⁷⁸⁴ Fondevila, « Las fiestas del Pilar », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 16 octobre 1900, p. 3.

¹⁷⁸⁵ [Anonyme], « Festival de la jota en Apolo », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 avril 1901, p. 2.

¹⁷⁸⁶ [Anonyme], « María Reyes », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 4 août 1922, p. 4.

¹⁷⁸⁷ Febus, « En Barcelona: Serenata al Ayuntamiento », in *El Sol*, Madrid, 13 octobre 1922, p. 3.

¹⁷⁸⁸ On peut penser qu'une si forte présence aragonaise dans les autres régions est au moins partiellement due à la pauvreté de l'Aragon qui serait, pour cette raison, une terre d'émigration. À ce sujet, citons un extrait du roman de Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*, dans lequel les Aragonais apparaissent comme les pauvres de Valence : « En medio de este continuo pregonar, entre la descarga de ofertas a grito pelado, destacábanse algunas voces melancólicas y tímidas ofreciendo “¡medias y calcetines!” Eran los sencillos aragoneses, golondrinas de invierno que, al caer las primeras nieves que dejan el campo muerto y el hogar sin pan, levantan el vuelo con su cargamento de lana, y desde el fondo de la provincia de Teruel llegan a Valencia, ofreciendo lo que la familia fabrica durante el año. Eran los seres pacienzudos, honradotes y laboriosos a quienes la insolencia valenciana designa con el apodo de churros, título entre compasivo e infamante. Robustos, cargados de espalda, con la cabeza inclinada como signo de perpetua esclavitud y miseria, veíanseles pasar lentamente con su traje de paño burdo, estrecho pañizuelo arrollado a las sienes, y entre éste y el abierto cuello de la camisa el rostro rojizo, agrietado y lustroso, con espesas cejas y ojillos de inocente malicia. Colgando de los brazos o en el fondo de dos bolsones de lienzo, llevaban las medias de lana burda y asfixiante, los calcetines ásperos que un puñal no podría atravesar. Es el capital de su familia; lo que la mujer y las hijas han hecho unas veces al sol, guardando las ovejas, y otras de noche, junto a los sarmientos husmeantes de la cocina. », Vicente Blasco Ibáñez, *Arroz y tartana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978 [1894], p. 11-12.

plusieurs de ces articles, est nécessairement accompagnée à la guitare, comme l'expliquent les historiens et musicologues qui se sont intéressés à cette musique et à son accompagnement :

Elle commence normalement par un prélude vif exécuté par des instruments à cordes : guitares, *guitarros*, etc. ; le chant vient ensuite, plus lent et, enfin, un postlude instrumental un peu plus vif, comme si c'était la voix du peuple qui manifestait la joyeuse émotion qu'il avait reçue¹⁷⁸⁹.

Les propos du musicologue Julián Ribera y Tarragó (1858-1954) sont confirmés et précisés par ceux de l'Aragonais Antonio Beltrán Martínez (1916-2006), qui indique que la partie instrumentale de la *jota* est confiée à un ensemble d'instruments à cordes, la *rondalla*, canoniquement composée de guitares, de luths, de *bandurrias*, de *guitarricos* ou de *requintos**, de tambours de basque et de castagnettes. Les guitares jouent la basse en plaquant les accords. Le luth réalise le contrepoint ou renforce la basse des guitares. Pour Antonio Beltrán Martínez, la *rondalla* date du XVIII^e siècle¹⁷⁹⁰. Un autre Aragonais spécialiste du folklore de sa région, Demetrio Galán Bergua (1874-1970), fervent défenseur de la *jota* comme un patrimoine exclusivement aragonais, rapporte l'existence d'au moins treize *rondallas* aragonaises entre 1875 et la toute fin du XIX^e siècle¹⁷⁹¹.

Cette utilisation de la guitare contribue de façon importante au sentiment d'identité régionale. De fait, les morceaux joués à la guitare sont souvent qualifiés de « nationaux », comme dans cet article publié le 27 mai 1895 dans le même périodique madrilène :

Le double quatuor de *bandurrias* et de guitares fut obligé de rejouer une fantaisie sur des thèmes d'airs nationaux, tous les exécutants ayant été très applaudis [...].
L'organisateur de la fête, le sympathique Aragonais Santiago Lapuente chanta plusieurs *coplas* régionales, en s'accompagnant à la guitare¹⁷⁹².

L'expression « *aires nacionales* », que nous avons traduite par « airs nationaux », révèle de nouveau l'identification entre l'adjectif « nacional » et le folklore local, ici évoqué à travers

¹⁷⁸⁹ « Comienza regularmente con vivo prelude ejecutado por instrumentos de cuerda: guitarras, guitarros, etc.; sigue luego el canto más pausadamente y, por fin, un postludio instrumental algo más vivo, como si fuera la voz del pueblo que manifiesta la alegre emoción recibida. », Julián Ribera y Tarragó, *La música de la jota...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁷⁹⁰ Antonio Beltrán Martínez, *La jota aragonesa: factores etnológicos para su conocimiento*. Conferencia organizada por el Círculo Medina y pronunciada el día 5 de abril en el Centro Mercantil, Zaragoza, Coso aragonés del ingenio, Sección femenina de Zaragoza, 1960, p. 19.

¹⁷⁹¹ Demetrio Galán Bergua, *Aragón en la jota y la jota en Aragón*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1960, p. 35.

¹⁷⁹² « El doble cuarteto de bandurrias y guitarras se vió obligado á repetir una fantasía sobre motivos de aires nacionales, siendo muy aplaudidos todos los ejecutantes [...]. / El organizador de la fiesta y simpático aragonés Santiago Lapuente cantó varias coplas de la tierra, acompañándose con la guitarra. », [Anonyme], « La fiesta aragonesa », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 3.

l'expression « *coplas de la tierra* ». Historiquement, comme le rappelle José Álvarez Junco, « l'Aragon et l'Espagne n'étaient absolument pas des termes opposés, l'affirmation de *lo aragonés* était au contraire, en 1808-1814, l'une des manières de se proclamer espagnol »¹⁷⁹³. En 1895, il semble que le nationalisme espagnol et le régionalisme aragonais ne soient pas en concurrence, du moins du point de vue culturel et musical. La forte affirmation d'une telle culture régionale ne s'oppose pas politiquement à l'espagnolisme¹⁷⁹⁴. Comme le rappelle Manuel Morales Muñoz, le régionalisme aragonais n'a jamais connu d'expression politique, hormis brièvement en Catalogne, entre 1917 et 1922¹⁷⁹⁵. Juan Pablo Fusi résume ainsi la situation dans les différentes régions espagnoles :

Le régionalisme était dans la plupart des cas un sentiment vague et non politique, la simple manifestation d'un attachement et d'un orgueil localiste. Et en tout cas c'était un régionalisme intégré, c'est-à-dire complémentaire des sentiments espagnolistes qui imprégnaient en même temps la conscience d'une majorité d'Espagnols dans les différentes régions et provinces du pays¹⁷⁹⁶.

Autrement dit, la guitare, dont il est si souvent écrit qu'elle interprète des « airs nationaux », sert à renforcer l'identité régionale. Dans le cas de l'Aragon, elle contribue dans le même temps à conforter le sentiment d'espagnolité. De nouveau, on constate l'omniprésence de la guitare, dès qu'il s'agit de construire une identité, fût-elle espagnole ou régionale, ce qui serait le signe d'une acceptation de l'instrument comme symbole officieux d'une patrie composée de diverses échelles.

¹⁷⁹³ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁹⁴ La particularité des manifestations régionales aragonaises est qu'elles se présentent comme nationales au sens où elles incarneraient une essence espagnole. Le cas de l'Aragon serait donc davantage à rapprocher de celui de l'Andalousie que du Pays basque ou de la Catalogne. Cependant, la différence avec l'Andalousie, c'est que là où l'assimilation entre la culture andalouse et l'Espagne est due à une image romantique diffusée originellement par des étrangers, l'association entre la culture aragonaise et l'Espagne est plutôt due à l'histoire politique de l'Espagne. Cette identification de l'Aragon à l'Espagne date sans doute du mariage d'Isabelle I^e de Castille (1451-1504) et de Ferdinand II d'Aragon (1452-1516), qui a donné lieu à l'union des deux grandes monarchies de Castille et d'Aragon.

¹⁷⁹⁵ Manuel Morales Muñoz, « Regionalismos y nacionalismos "no históricos" en la España de la Restauración, 1874-1931 », *Les nationalismes dans l'Espagne...*, *op. cit.*, p. 219-220.

¹⁷⁹⁶ Juan Pablo Fusi, *Espagne, nations...*, *op. cit.*, p. 146.

3.3. Ibérisme et panaméricanisme

L'utilisation de la guitare pour exprimer une identité collective se vérifie enfin à une échelle supérieure à l'Espagne, celle de la péninsule ibérique dans son entier et celle des anciennes colonies américaines. En effet, si faibles et utopiques qu'aient été l'ibérisme et le panaméricanisme à cette époque, ils ont aussi pu s'exprimer à l'aide d'un instrument aussi ordinaire que la guitare.

Ainsi, par exemple, en 1890, le séjour d'étudiants portugais musiciens à l'université de Salamanque donne lieu à des discours en faveur d'une union ibérique comme le montre un article anonyme de *La Correspondencia de España* paru le 10 avril :

Hier après-midi, il y eut une session à l'Université. Les étudiants de Salamanque et ceux des académies de Coimbra, Porto et Lisbonne prononcèrent des discours enthousiastes dans lesquels ils plaidèrent pour la fédération ibérique.

En terminant la session, tous criaient : Vive l'Espagne ! Vive le Portugal ! Vive la fédération ibérique !

Dans tous les discours, la note dominante fut de protester contre les agressions de l'Angleterre envers le Portugal.

L'*estudiantina* portugaise se compose de cent treize individus, et comporte un orchestre de violons, de flûtes et de guitares, de sorte qu'ils exécutent des morceaux de grande qualité¹⁷⁹⁷.

Dans ce cas particulier, les étudiants enthousiastes à l'idée de partager une passion commune semblent exprimer un désir de rapprochement politique des nations portugaise et espagnole. Ils ont alors trois points communs : leur statut d'étudiant, leur opposition à l'Angleterre et leur passion pour la musique. En citant si brièvement ces trois aspects hétéroclites, l'auteur de cet entrefilet montre qu'il ne prend pas vraiment au sérieux cette attitude estudiantine, aussi déterminée soit-elle. De fait, elle paraît plutôt relever de l'anecdote. En outre, ce désir de « fédération ibérique » (« *la federación ibérica* ») n'est pas incompatible avec un attachement envers le Portugal et l'Espagne, comme l'attestent les vivats concernant chacun de ces deux pays.

Comme l'expose José Álvarez Junco, l'union ibérique fit bien partie des « idéaux de la révolution libérale espagnole durant la plus grande partie du XIX^e siècle »¹⁷⁹⁸. En effet, l'élimination

¹⁷⁹⁷ « Ayer tarde hubo sesión en la Universidad, pronunciándose entusiastas discursos, en los que se abogó por la federación ibérica, por los estudiantes de Salamanca y los de las academias de Coimbra, Oporto y Lisboa. / Al terminar la sesión todos gritaban ¡Viva España! ¡Viva Portugal! ¡Viva la federación ibérica! / En todos los discursos, la nota dominante fue de protesta contra los atropellos de Inglaterra a Portugal. / La estudiantina portuguesa se compone de 113 individuos, y cuenta con una orquesta de violines, flautas y guitarras, con que ejecutan muy escogidas piezas musicales. », [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 10 avril 1890, p. 3.

¹⁷⁹⁸ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 375.

des frontières découlait de l'idéal de progrès, tel qu'il était formulé depuis le XVIII^e siècle, de sorte que les nationalismes du XIX^e siècle tendaient à l'unification, à la création de grands espaces étatiques. Il semble que le nationalisme « ibérique » était l'un des débouchés possibles de l'espagnolisme, qui « se serait volontiers dissous dans cette unité de portée péninsulaire »¹⁷⁹⁹. Toutefois, jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, le plan d'union ibérique ne dépassa pas le stade du balbutiement. Des mesures pratiques furent proposées comme la construction d'un chemin de fer Madrid-Lisbonne, une communication télégraphique, la concession mutuelle de droits politiques, l'unification des poids et mesures, la suppression des douanes, la fondation d'un Athénée pour l'ensemble de la Péninsule, *etc.*, mais ces projets ne virent pas le jour. En outre, la question de la fusion dynastique se posa : d'abord, en 1846, à travers le projet libéral monarchiste du mariage d'Isabelle II puis, en 1868-1873, avec l'idée de mettre un souverain portugais sur le trône vacant d'Espagne. L'idée de fédération ibérique, quant à elle, fait partie de l'utopie républicaine et s'inscrit dans la continuité de la république universelle. Cependant, d'une part, les Portugais craignaient l'absorption de leur pays par l'Espagne et, d'autre part, la France et l'Angleterre s'y opposèrent. Aussi, toute possibilité réaliste de concrétiser l'un de ces projets disparut¹⁸⁰⁰.

Au cours des décennies suivantes, les projets continuent de surgir, mais de plus en plus minoritaires ou utopiques. Ainsi, en 1890, date à laquelle est publié l'entrefilet cité ci-dessus, Rafael María de Labra (1840-1918) se prononce au Congrès espagnol en faveur de l'ibérisme, garantissant que l'union n'amoindrirait pas l'indépendance portugaise. En 1893, un grand nombre de Portugais, députés, directeurs de journaux, professionnels libéraux et financiers, assistent au congrès républicain espagnol qui se tient à Badajoz, si bien que celui-ci se déroule sous la double présidence de l'Espagnol Nicolás Salmerón (1838-1908) et du Portugais Sebastião de Magalhães Lima (1850-1928). Ce dernier publie *A Federação Ibérica* (1892) et envisage une fédération latine puis mondiale. Ces années-là sont aussi celles de la création d'une Ligue ibérique, dont le correspondant est le Portugais Joaquim Pedro de Oliveira Martins (1845-1894). Cette décennie finale du XIX^e siècle coïncide, de surcroît, avec la crise portugaise de l'« ultimatum »¹⁸⁰¹, qui donne lieu à une fugace renaissance de l'ibérisme au sein de l'ambiance de défense des « nations latines »,

¹⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 375.

¹⁸⁰⁰ *Ibidem*, p. 376-378.

¹⁸⁰¹ Un contentieux oppose le Portugal et le Royaume-Uni à propos de la domination sur l'Afrique dite « méridionale ». Le Portugal ne cache pas son objectif de réunir le Mozambique et l'Angola en annexant les territoires situés entre les deux. Or ce projet, connu sous le nom de « carte rose » s'oppose aux plans anglais qui visent à réunir Le Cap et le Caire. Le 11 janvier 1890, un ultimatum anglais exige que le Portugal retire ses troupes postées entre le Mozambique et l'Angola. Le gouvernement portugais est obligé de céder, provoquant une vague d'indignation dans le pays, contre l'Angleterre et contre la monarchie. Des émeutes éclatent face à cette humiliation nationale. Une première révolte républicaine a lieu mais échoue début 1891.

face à la toute-puissance anglo-saxonne¹⁸⁰². C'est cet état d'esprit qui est retranscrit dans l'entrefilet de *La Correspondencia de España*, où étudiants espagnols et portugais proposent de s'unir dans une commune défense contre l'Angleterre. Mais José Álvarez Junco montre que finalement « l'anglophobie finit par encourager la revendication de l'identité portugaise et non l'ibérisme »¹⁸⁰³. Il qualifie la période de 1890 à 1926 d'« étape de nationalisation très intense » au Portugal, allant plutôt dans le sens de l'hispanophobie que de l'ibérisme¹⁸⁰⁴. C'est pourquoi en définitive, l'historien et politologue propose l'analyse suivante de la situation :

Malgré le soutien d'élites politiques et culturelles, surtout des libéraux, [ce projet] n'avait jamais été populaire. Les opportunités politiques ne manquèrent pas mais le climat international ne favorisa pas cette mise en œuvre. Il serait cependant injuste d'attribuer cet échec à des raisons extérieures, car celles-ci auraient difficilement pu freiner un élan unitaire s'il avait existé¹⁸⁰⁵.

Par conséquent, les élans d'enthousiasme des étudiants portugais et espagnols en 1890 à Salamanque ne sont pas représentatifs d'un état d'esprit partagé par de larges secteurs de la population. Ils témoignent simplement d'une entente et d'une complicité particulière entre ces étudiants, sans doute très idéalistes. Il ne faudrait sans doute pas en faire une lecture abusive. Cependant, ce qui nous intéresse en l'occurrence, c'est de voir que l'instrument à cordes n'est pas absent de ces expressions de « fédération ibérique ». Bien qu'utopique, ce projet se manifeste ici alors que les étudiants partagent un goût commun pour la musique, qui se manifeste dans la constitution d'orchestres avec des guitares. L'instrument à cordes étant présent dans les deux pays – même s'il présente des différences organologique et de répertoire –, il fonctionne comme un signe identitaire qui rapproche les jeunes gens et qui participe de leur désir de « fédération », pour reprendre le terme du texte. Un autre détail à relever est que ce souhait se manifeste par opposition à l'Angleterre, de sorte que la guitare fonctionnerait comme signe identitaire des pays du Sud, par opposition à la culture britannique ou plus généralement à l'Europe du Nord. La guitare serait alors un instrument apte à dépasser le cadre strictement national de l'Espagne pour englober un territoire géographique plus vaste mais connexe, qui se circonscrit, dans ce cas, à la péninsule ibérique.

¹⁸⁰² José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 378-379.

¹⁸⁰³ *Ibidem*, p. 379.

¹⁸⁰⁴ Au Portugal, ces années sont aussi marquées par l'essor du républicanisme. La monarchie tombe en 1910, conduisant à un renforcement de la nation. *Ibidem*.

¹⁸⁰⁵ *Ibidem*.

Pour d'autres cependant, la guitare est un signe beaucoup plus large de communion de la « race » hispanique. On trouve en effet dans de nombreux récits et poèmes publiés dans la presse des allusions au fait que la guitare est un instrument en usage outre-Atlantique. Sa mention contribue à définir l'identité collective des peuples américains, en lien avec l'Espagne présentée comme la mère patrie. On trouve en particulier ces documents dans la revue illustrée *La Ilustración Española y Americana*, dont le titre même indique qu'elle porte aussi bien sur la culture espagnole que latino-américaine¹⁸⁰⁶. Dans les textes de cette revue, la guitare est mentionnée selon deux orientations complémentaires : elle est présentée comme un souvenir de l'Espagne, conçue comme la « mère patrie » et comme un instrument populaire caractéristique de l'Amérique latine, hérité de l'Espagne. Dans les deux cas, elle crée un lien et elle est un point commun entre les cultures des deux régions du monde, qui semblent souvent n'en former qu'une, les coutumes latino-américaines apparaissant comme un prolongement de la culture espagnole.

Ainsi, dans un article de Eusebio Martínez de Velasco intitulé « *L'estudiantina* espagnole “Figaro” à Guayaquil. Sérénade sur la place Bolivar », paru le 15 octobre 1884¹⁸⁰⁷, l'auteur décrit le chaleureux accueil offert en Équateur à l'orchestre d'étudiants espagnol, parti pour une tournée en Amérique depuis 1878. Il est principalement formé de guitares mais comporte aussi des *bandurrias*, des violons ou encore des castagnettes. Eusebio Martínez de Velasco cite alors un certain N. A. Gonzalez, originaire d'Équateur, qui a accepté de donner son avis sur la venue de ces étudiants. Celui-ci reconnaît au préalable n'avoir aucune connaissance musicale lui permettant de juger l'aspect artistique, mais accepte en revanche de se prononcer sur les enjeux politiques de leur venue :

Ces guitares parlent ; ces *bandurrias* pleurent ; ce violon chante ; ces castagnettes dansent ; ce violoncelle gémit, mon cher ami. Quant à l'importance *politique*, pour ainsi dire, que revêt la visite que les étudiants viennent de nous rendre, vous savez qu'elle est immense. – Avec la vive imagination et la versatilité qui, malheureusement, constituent le mode d'être de toute la race latine, nous, Américains, avons oublié pendant longtemps que l'Espagne est notre mère¹⁸⁰⁸.

¹⁸⁰⁶ Marta Giné, « La recepción del extranjero en *La Ilustración Española y Americana* », in Marta Giné, Marta Palenque, José M. Goñi, (éds.). *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, vol. 9, éds. Marta Giné, Marta Palenque et José M. Goñi, Bern, Peter Lang, 2013, p. 19-28.

¹⁸⁰⁷ Eusebio Martínez de Velasco, « La estudiantina española “Figaro” en Guayaquil. Serenata en la plaza de Bolívar », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3-5.

¹⁸⁰⁸ « Esas guitarras hablan ; esas bandurrias lloran ; ese violin [sic] canta ; esas castañuelas bailan ; ese violoncelo solloza, mi querido amigo. – En cuanto a la importancia política, por decirlo así, que tiene la visita que acaban de hacernos los estudiantes, usted sabe que es inmensa. – Con la viveza de imaginación y versatilidad de carácter, que constituye el modo de ser, por desgracia, de toda la raza latina, los americanos hemos olvidado durante mucho tiempo que España es nuestra madre. », *Ibidem*.

Pour ce Latino-Américain, ces étudiants qui viennent jouer de la musique espagnole, avec des instruments typiques, dont la guitare, les *bandurrias* ou les castagnettes, rappellent la force du lien avec l'Espagne, un lien indissoluble qui revêt un caractère génétique, « racial ». David Marcilhacy rappelle l'importance de contextualiser les réflexions des intellectuels de l'époque sur la « race »¹⁸⁰⁹ :

Apparue, au milieu du XIX^e siècle, dans les milieux panhispanistes comme formule susceptible d'être opposée à la « race anglo-saxonne », la notion de *raza* ne connut de véritable essor et ne se dota d'une charge idéologique forte qu'à partir des années 1910 [...]. La définition de cette notion apparaît dans un contexte historique précis, celui du régénérationnisme et de la crise de la conscience nationale consécutive à la perte des dernières colonies espagnoles. En effet, c'est dans ce cadre que furent définies les grandes orientations de l'hispano-américanisme, comme aiguillon du renouveau national. La conception d'une communauté culturelle transatlantique, désignée ou non par le terme de *Raza*, reposait sur tout un ensemble de facteurs qui devaient servir de ciment unitaire à la nation espagnole comme aux différents pays qu'elle englobait¹⁸¹⁰.

L'importance de la race apparaît de façon récurrente dans les articles qui établissent un lien entre les cultures espagnole et latino-américaine. Pour certains, comme pour Francisco Cobos¹⁸¹¹ dans un article daté du 30 juillet 1915, l'art est l'un des meilleurs « ambassadeurs » de la race hispano-américaine, dont il fait l'apologie¹⁸¹². Dans cet article, il proclame avec emphase que la race qui a de grands artistes se sent fière d'accomplir un noble destin. L'art réalise à ses yeux une mission civilisatrice : il élève les peuples et unit les hommes à travers les frontières, quelle que soit la distance. Au sein d'une même race, l'art est pour lui unique, il a un langage propre, spécial, compréhensif pour tous les peuples et individus de cette race, au point de les identifier en un unique

¹⁸⁰⁹ David Marcilhacy rappelle la polysémie du terme *raza* en Espagne au tournant du siècle. Il considère que la définition qui, peu ou prou s'est maintenue jusqu'à nos jours en espagnol est donnée par la Real Academia Española, selon laquelle « le terme devait procéder du latin "radix, radicis", qui signifie racine ou origine. Le terme espagnol prenait alors trois sens applicables à l'homme : celui de caste, d'origine ou de souche ; celui d'ascendance et de descendance, de lignée ou de famille ; celui de division de l'espèce humaine en plusieurs variétés selon des caractères héréditaires. Et l'article de préciser que ces variétés anthropologiques renvoyaient généralement à la couleur de la peau. » Pour David Marcilhacy, « La race, comme l'ethnie, relève de la croyance, du sentiment, de la représentation collective. Il faut concevoir la « Raza hispana » comme une construction culturelle et pseudo-scientifique à l'appui d'un projet politique. La dimension politique était consubstantielle à l'emploi du terme *raza* dans l'aire hispanique. », *Une histoire culturelle de l'hispano-américanisme (1910-1930) : l'Espagne à la reconquête d'un continent perdu*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, 2006, p. 38 et 43.

¹⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 43 et 57.

¹⁸¹¹ Il s'agit du docteur Francisco Cobos, médecin qui arrive de Buenos Aires en Espagne autour de 1900 et devient le principal promoteur d'un projet de création d'une Université Hispanoaméricaine à Salamanque. Voir l'article de Ignacio García, « Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en el Buenos Aires de 1898. La redefinición de los conceptos de hispanismo en América y de americanismo en España », in *Revista Iberoamericana*, janvier-mars 2002, LXVIII, p. 60.

¹⁸¹² Francisco Cobos, « Los embajadores del ideal hispano-americano. El más noble embajador, el arte », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 juillet 1915, Abelardo de Carlos, p. 2-3.

idéel¹⁸¹³. Après cette introduction générale, il décrit le rôle des différents arts, à commencer par la peinture, avant de s'intéresser à la musique :

Dans la musique, nous avons aussi, en même temps, les harmonies les plus mystiques pour l'orgue de nos églises, les chansons les plus typiquement populaires et joyeuses, pour les cordes de nos guitares, et les *saetas* les plus tristes, les plus plaintives, les plus déchirantes et les plus profondément sentimentales, pour nos voix.

Par ces manifestations universelles de la beauté, qui sont universellement appréciées et admirées, les Américains, de même que les Espagnols, se sentent fiers des gloires communes de l'art de notre propre race¹⁸¹⁴.

Dans ce passage, le docteur Francisco Cobos évoque différents répertoires et place sur le même plan la musique religieuse et les chants populaires, auxquels la guitare semble réservée. Il porte un regard univoque sur la beauté de ces deux types d'expression musicale, regard qu'il étend à l'ensemble des Américains, comme le montre la dérivation de l'adjectif « universel » dans le second paragraphe. Pour lui, la musique est un motif de fierté commune à la race, ce qui signifie qu'elle favorise un type de patriotisme élargi à plusieurs nations : la « mère patrie », l'Espagne, et les pays latino-américains. Dans ce processus d'unification culturelle, la guitare est uniquement perçue comme un instrument profane et populaire, par contraste avec la musique d'église, accompagnée à l'orgue.

C'est ce qui ressort également de la littérature latino-américaine publiée dans les pages de *La Ilustración Española y Americana*. La guitare est présentée comme un instrument populaire spécifique à l'Amérique dans différents genres littéraires, et tout d'abord au sein de légendes. La guitare est ainsi omniprésente dans « El ombú del payador* » présenté par Emili Hugué del Villar (1871-1951) comme une narration créole, dans le numéro du 22 novembre 1900¹⁸¹⁵. De même, le conte sud-américain « *La lechuza* », publié par l'écrivain argentin Manuel Baldomero Ugarte (1875-1951) le 22 mai 1919, décrit la vie en Argentine en mentionnant la place de la guitare¹⁸¹⁶.

¹⁸¹³ *Ibidem*, p. 2.

¹⁸¹⁴ « En la música, tenemos también, al mismo tiempo, las armonías más místicas para el órgano de nuestras iglesias, las canciones más genuinamente populares y alegres, para las cuerdas de nuestras guitarras, y las saetas más tristes, más quejumbrosas, más desgarradoras y más hondamente sentimentales, para nuestras gargantas. // Por estas manifestaciones universales de la belleza, que son universalmente apreciadas y admiradas, los americanos, lo mismo que los españoles, se sienten orgullosos de las glorias comunes del arte de nuestra misma raza. », *Ibidem*, p. 3.

¹⁸¹⁵ Emili Hugué del Villar, « El ombú del payador (narración criolla) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 novembre 1900, Abelardo de Carlos, p. 10-14. L'auteur, d'origine barcelonaise, émigre à dix-sept ans en Amérique latine et rentre en Espagne en 1900, moment où il commence à se consacrer au journalisme.

¹⁸¹⁶ Manuel Ugarte, « La lechuza (cuento sub-americano) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 mai 1919, Abelardo de Carlos, p. 6-7.

Cependant, la guitare est surtout évoquée en détail dans les articles qui décrivent plus directement la musique populaire locale, par exemple dans l'article de Pedro Sañudo Autrán du 8 janvier 1886, qui porte sur la *zamacueca*, une danse populaire au Chili et dans tout le Pacifique. Même si l'auteur reconnaît que la *zamacueca* est parfois accompagnée au piano, il rappelle que la guitare constitue l'accompagnement historique de cette danse¹⁸¹⁷. De même, dans un article sur la *milonga* publié le 8 décembre 1885, le même journaliste évoque l'omniprésence de l'instrument à cordes – qu'il cite cinq fois – pour accompagner ce chant populaire argentin¹⁸¹⁸. Après avoir évoqué l'origine et l'évolution historique de la *milonga*, il décrit son contenu dans le présent :

Le *payador* des *milongas* raconte toujours sa propre histoire, les sentiments de son âme, les émotions qu'il ressent, de manière extrêmement tendre, en versifiant des phrases qui sont la plupart du temps peu savantes mais toujours inspirées, et il arrache aux cordes de sa guitare des cris du cœur qui simulent des gémissements¹⁸¹⁹.

Dans cet extrait, outre l'utilisation du présent et la répétition de l'adverbe « toujours » (« *siempre* ») qui indique une description de la *milonga* telle qu'elle est habituellement interprétée, on constate que le chanteur populaire utilise la guitare pour accompagner ses vers improvisés. De fait, le terme argentin « *payador* », utilisé pour faire allusion au chanteur dans cet extrait comme dans les autres sources que nous avons mentionnées ci-dessus – en particulier la légende « El ombú del payador » – implique que le musicien utilise la guitare pour s'accompagner dans ce répertoire populaire¹⁸²⁰.

Enfin et surtout, c'est au travers du genre poétique que la guitare est la plus directement présente comme instrument populaire d'Amérique latine, en lien avec l'Espagne comme mère patrie¹⁸²¹. Dans la revue illustrée madrilène, on trouve ainsi des compositions au titre évocateur comme « La guitarra del gaucho » du dramaturge et poète espagnol Marcos Zapata Mañas (1842-1913), publiée

¹⁸¹⁷ P. Sañudo Autrán, « La Zamacueca », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 janvier 1886, Abelardo de Carlos, p. 15.

¹⁸¹⁸ P. Sañudo Autrán, « La Milonga », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 décembre 1885, Abelardo de Carlos, p. 7-10.

¹⁸¹⁹ « El payador de las milongas narra siempre su propia historia, los sentimientos de su alma, las emociones que experimenta, de manera tiernísima, con versificación y con frases la mayor parte de las veces poco cultas, pero siempre inspiradas, y arranca de las cuerdas de su guitarra ayes del corazón que simulan quejidos. », *Ibidem*.

¹⁸²⁰ Définition : « En Argentine, en Bolivie, au Chili et en Uruguay, chanteur populaire qui, en s'accompagnant à la guitare et généralement en duo avec un autre chanteur, improvise sur des thèmes variés ». Texte original : « Arg., Bol., Chile y Ur. Cantor popular que, acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto con otro, improvisa sobre temas variados. », « Payador », in *Diccionario de la Real Academia Española*, Consulté en ligne, < <http://lema.rae.es/drae/?val=payador> >, le 21 mai 2014.

¹⁸²¹ Luis F. Leal Pinar a réuni environ deux cents poèmes d'auteurs espagnols et latino-américains portant sur la guitare dans son ouvrage *Antología iberoamericana de la guitarra*, Madrid, Alpuerto, 1987, 466 p.

le 8 mai 1901¹⁸²². L'instrument, sujet principal de ce poème, y apparaît comme le moyen d'expression des Argentins en milieu rural, ces hommes qui, profondément patriotes, sont attachés à la nature de leur pays et savent chanter dans leurs poèmes les richesses de leur nation.

Aussi n'est-il pas anodin que la guitare soit évoquée au sein d'un poème en lien avec la fête du 12 octobre, jour de la « fête de la race », sous le titre « l'Espagne et l'Amérique le 12 octobre 1917 »¹⁸²³. L'Argentin Ernesto Mario Barreda (1883-1958) y fait lui aussi l'apologie de la race dans un poème aux vers amples, en dodécasyllabes, avec une rime assonante alternée. Dans une tonalité épique, il revient sur des moments historiques fondateurs, comme l'arrivée des Espagnols en Amérique. À chaque nouvelle étape apparaît le même vocatif, en anaphore : « Oh, race d'Iberia ! » Puis il s'attache à décrire un présent qu'il juge particulièrement fécond, grâce à la collaboration de l'Espagne et de l'Amérique latine, deux régions du monde habitées par une même race :

Pampas de ma terre, plaines de Castille,
où se détachent ranchs et moulins :
la vie féconde chante sur la treille
et l'âme profonde sur les chemins,
Vos Pyrénées, avec nos Andes,
tissent la légende, [...]
la même guitare à la voix populaire,
nous chante une chanson, qui se noie dans la douleur¹⁸²⁴.

Comme l'auteur de ce poème, le moi poétique se présente comme un Latino-Américain (« *Pampas de mi tierra* », « *nuestros Andes* »), ce qui permet de décrire des paysages différents de ceux de la péninsule ibérique (« *llanos de Castilla* », « *vuestros Pirineos* »). Ces paysages sont pourtant comparables puisqu'on trouve dans les deux cas aussi bien des plaines que des chaînes de montagne. De même, certains aspects culturels sont communs, notamment, dans le domaine musical, la guitare populaire, qui sert à l'accompagnement des chants les plus expressifs et les plus douloureux, comme le laissent percevoir les derniers vers cités. Plus précisément, cet instrument de musique sert à exprimer l'affliction, sentiment négatif de ceux qui souffrent, les membres les plus humbles de la « race ». La guitare est d'ailleurs évoquée au sein de la description d'un même cadre

¹⁸²² Marcos Zapata, « La guitarra del gaucho », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 mai 1901, Abelardo de Carlos, p. 14.

¹⁸²³ Ernesto Mario Barreda, « España y América en el 12 de octubre de 1917 », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 juin 1918, Abelardo de Carlos, p. 6.

¹⁸²⁴ « Pampas de mi tierra, llanos de Castilla, / donde se destacan ranchos y molinos ; / la vida fecunda cantando en la trilla / y el alma profunda sobre los caminos, / Vuestros Pirineos van con nuestros Andes / tejiendo leyenda [...], / la misma guitarra de voz popular, / nos canta un cantar, que en dolor se anega. », *Ibidem*.

rural. Le poète veut montrer qu'en 1918, l'Espagne et l'Amérique ne partagent pas seulement une même langue mais aussi des coutumes, un mode de vie, une culture. C'est bien le signe que la guitare est utilisée comme élément contribuant à forger une identité nationale qui engloberait un espace géographique et humain plus large, au-delà de l'Atlantique.

De fait, ce poème, dont le titre fait référence à la date du 12 octobre 1917, est publié le 30 juin 1918, à un moment clef, puisque le 12 octobre est devenu fête nationale en Espagne deux semaines auparavant : le 8 mai 1918, le gouvernement conservateur d'Antonio Maura présente aux Cortès un projet de loi pour déclarer fête nationale le 12 octobre, avec la dénomination de « fête de la Race ». Le 12 octobre est finalement déclaré jour de fête nationale en vertu de la loi du 15 juin 1918¹⁸²⁵. Cependant, au cours des années précédentes, la fête du 12 octobre est déjà célébrée en Espagne comme « fête de la Race »¹⁸²⁶. Selon David Marcihacy :

La fête nationale du 12 octobre devint une réalité au cours des années 1910 en raison d'un double contexte, international avec la guerre mondiale et national avec la montée des forces contraires au régime de la Restauration. Plus largement, cette consécration fut aussi le résultat d'un processus qui visait à développer le sentiment national des masses qui avait été engagé depuis la fin du siècle précédent avec l'essor du régénérationnisme¹⁸²⁷.

De plus, « entre 1913 et 1917, pas moins de dix républiques latino-américaines décrétèrent fête officielle le jour de la Découverte »¹⁸²⁸, ce qui explique la date de 1917 en tête de ce poème composé par l'écrivain argentin.

Or il ne faut pas oublier qu'il existe à cette époque un « panaméricanisme »¹⁸²⁹, qui est selon José Álvarez Junco une autre des possibilités de « projection extérieure du nationalisme espagnol » et qui correspond à l'« unité de toute l'Amérique hispanophone, ainsi que de la vieille métropole coloniale »¹⁸³⁰. Précisément, du point de vue espagnol, l'apport le plus important du panhispanisme fut le Douze-Octobre. Cependant, en Espagne, comme pour le projet ibérique, il s'agit d'un idéal qui, quoique longtemps caressé par certaines élites politiques, reste minoritaire et manque de possibilités réelles : selon José Álvarez Junco, dans l'ensemble, les « initiatives unificatrices provinrent du Nouveau Monde plus que de l'Espagne » parce qu'en Amérique, l'hispanophilie

¹⁸²⁵ David Marcihacy, Une histoire culturelle de l'hispano-américanisme..., *op. cit.*, p. 341.

¹⁸²⁶ « Il semble que ce soit en 1892, à l'occasion du quatrième centenaire [de la découverte des Amériques], que fut célébrée pour la première fois en Espagne l'éphéméride du 12 octobre. L'idée de faire de ce jour une fête commémorative en souvenir de la Découverte était pourtant bien antérieure, puisqu'il semble qu'il faille remonter au IV^e Congrès des Américanistes, organisé en 1881, pour trouver la première formulation. », *Ibidem*, p. 326.

¹⁸²⁷ *Ibidem*, p. 342.

¹⁸²⁸ *Ibidem*, p. 341.

¹⁸²⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 380.

¹⁸³⁰ *Ibidem*.

domine sur « la rhétorique anti-coloniale »¹⁸³¹. En Espagne, en revanche, l'indifférence prévaut et les cercles gouvernementaux se montrent inactifs. Il serait donc excessif d'interpréter ces textes littéraires publiés dans la presse comme une marque de panaméricanisme politique, même si le dernier poème vient de la plume d'un Argentin. En revanche, ce poème est à comprendre directement en lien avec l'institution de la fête nationale, « fête de la Race », qui revêt quant à elle une portée politique essentielle :

Dans le contexte de la fin de la Première Guerre mondiale – l'armistice étant signé quelques mois plus tard, le 11 novembre 1918 –, au terme d'un conflit où l'Espagne avait maintenu sa neutralité, le gouvernement pouvait craindre que l'ordre international issu de la victoire des alliés ne contribuât à renforcer un peu plus son isolement international. Afin d'apparaître comme une puissance avec laquelle il fallait compter, il importait que l'Espagne réussît à fédérer autour d'elle un ensemble de pays et apparût comme le porte-parole des intérêts des pays demeurés neutres pendant la guerre, parmi lesquels plusieurs républiques latino-américaines. La déclaration de la fête nationale du 12 octobre, au cours du printemps de 1918, était donc stratégique, car elle semblait épouser de la sorte un mouvement initié par les « républiques sœurs » autour d'une fête de solidarité et de paix. L'Espagne entendait aussi par là s'ouvrir des perspectives de développement en Amérique latine, notamment des marchés commerciaux¹⁸³².

Ainsi, dès son officialisation, la Fête de la Race acquiert une valeur d'exaltation nationale et de patriotisme politique utilisée par le gouvernement comme instrument de légitimation. Corrélativement, un poème comme celui d'Ernesto Mario Barreda s'inscrit dans cette dynamique d'exaltation nationale et de patriotisme qui fait de la guitare – entre autres – une richesse culturelle partagée, enracinée dans la culture populaire « hispanique », c'est-à-dire non circonscrite à la péninsule ibérique mais plus largement étendue à toutes les anciennes colonies.

En définitive, la culture musicale populaire qui intègre la guitare comme instrument représentatif fondamental dépasse les limites géographiques de l'Espagne dans le cas de l'ibérisme, et même le cadre méditerranéen. La guitare sert pour certains à renforcer l'idée d'une « race hispanique », idée d'une filiation entre les anciennes colonies américaines et la « mère patrie » espagnole. La guitare sert donc à revendiquer des identités collectives et nationales variées, même si elles ne vont pas toutes jusqu'à la demande politique concrète d'une union entre les différentes nations qui partagent ce trait culturel, évidemment insuffisant à lui seul. Comme l'attestent les derniers exemples analysés, qui appartiennent au genre littéraire, si la guitare sert à renforcer autant d'idéaux nationaux différents, c'est beaucoup en raison de l'image poétique qu'elle véhicule, en tant

¹⁸³¹ *Ibidem.*

¹⁸³² David Marciilhacy, Une histoire culturelle de l'hispano-américanisme..., *op. cit.*, p. 341-342.

qu'instrument populaire. La qualité technique de l'instrument et son renouveau artistique n'entrent pas en considération.

Le point commun à toutes ces revendications de la guitare comme un instrument « national » est leur ancrage profondément populaire. Cela renvoie au fait qu'il existe en Espagne une forte conscience d'une culture traditionnelle commune, fondement d'une identité de groupe forte, même si les Espagnols peuvent en réalité s'identifier à plusieurs collectivités en même temps. Par exemple, les étudiants enthousiastes à l'idée d'une fédération ibérique ne se sentent pas moins espagnols, au contraire.

Cependant, si la guitare parvient à refléter ainsi l'existence de la conscience en Espagne d'une ou plusieurs identités « nationales », elle n'en est pas moins rejetée, par des sources différentes et pour des raisons variées, comme objet stéréotypé, image déformée de la réalité.

Chapitre 13 : Dénonciation de l'espagnolade

Les réflexions du chapitre 12 ont permis de montrer qu'un certain nombre d'Espagnols assument le cliché selon lequel la guitare est un instrument « national », même si cette expression recouvre en réalité des sens variés, selon la période, l'idéologie adoptée et surtout le sens attribué de façon sous-jacente au terme « nation ».

Cependant, ce même stéréotype est rejeté pour diverses raisons. Nous verrons d'abord qu'il est dénoncé de façon constante comme cliché imposé de l'étranger. De plus, certains Espagnols le proscrivent comme signe d'une culture andalouse jugée envahissante par rapport aux cultures des autres régions : ce deuxième motif de condamnation du stéréotype est lié à l'existence d'un fort régionalisme en Espagne, qui peut conduire à une opposition entre les différentes régions. Nous verrons dans un troisième temps que ces deux premières marques d'opposition au cliché recouvrent en réalité une problématique commune : celle du rapport à la modernité. Identifier l'Espagne – ou même une région d'Espagne – à un lieu où l'on joue de la guitare, c'est implicitement diffuser le préjugé selon lequel il s'agit d'un pays arriéré. La guitare est ainsi associée dans l'imaginaire à l'idée de tradition et, par conséquent, de conservatisme. C'est pourquoi, nous verrons en dernier lieu que la dénonciation d'un tel cliché par les élites modernisatrices va de pair avec une opposition au traditionalisme conservateur dominant, à la mode *castiza* hégémonique.

1. Contre un stéréotype imposé de l'étranger

Dans la presse, différents journalistes s'insurgent contre le fait que les étrangers méconnaissent l'Espagne et la réduisent à un pays où l'on joue de la guitare. Ce faisant, les journalistes s'opposent à un stéréotype répandu depuis plusieurs siècles – une des caractéristiques du stéréotype, rappelons-le –, est sa permanence dans le temps. En effet, Montesquieu (1689-1755) écrivait déjà dans les *Lettres persanes*, publiées en 1721 :

Car il faut savoir que, lorsqu'un homme a un certain mérite en Espagne, comme, par exemple, quand il peut ajouter aux qualités dont je viens de parler [la qualité de vieux chrétien, le teint olivâtre] celle d'être le propriétaire d'une grande épée, ou d'avoir appris de

son père l'art de faire jurer une discordante guitare, il ne travaille plus : son honneur s'intéresse au repos de ses membres¹⁸³³.

La lettre LXXVIII¹⁸³⁴ dont nous venons de citer un extrait est remplie de clichés sur les Espagnols et les Portugais. Les Espagnols d'un certain rang se targueraient ainsi d'être de « vieux chrétiens », sans ascendance juive, et d'avoir le teint « d'une blancheur olivâtre », puisque c'est en raison de cette couleur de peau claire que les Aztèques les auraient pris pour des dieux à leur arrivée en Amérique. Au même titre que les précédentes, une autre de leurs fiertés serait alors de jouer de la guitare, une pratique qui reçoit, dans cette satire, une double critique : elle produirait des sons dissonants et serait inféconde, sans utilité sociale. L'édition des *Lettres persanes* que nous avons consultée cite deux sources pour ce passage. D'abord, la *Relation du voyage d'Espagne* d'une certaine Marie-Catherine d'Aulnoy, publiée une quarantaine d'années plus tôt¹⁸³⁵. L'autre source est l'abbé Jean de Vayrac qui dénonce dans son *État présent de l'Espagne*, peu avant Montesquieu, les « railleries piquantes pour tourner les Espagnols en ridicule », tout en leur attribuant lui-même des défauts de caractère, dont celui d'être oisifs ou, ce qui revient au même, de gratter une guitare disharmonieuse¹⁸³⁶. Ainsi, le cliché ne venait pas uniquement de Montesquieu et lui était antérieur.

Comme le rappelle Andrea Fernández-Montesinos, la plupart des Français prirent connaissance de ce qu'étaient les Espagnols à cette époque essentiellement à travers trois canaux : la presse, la littérature et les récits de voyage¹⁸³⁷. Au XVIII^e siècle, ces derniers parlaient généralement de l'Espagne en mauvaise part : ils critiquaient l'état des routes, les auberges infectes, les mendiants dans les rues ou encore la superstition et le fanatisme des fêtes religieuses¹⁸³⁸. Le décor espagnol servait d'ingrédient littéraire. Les Espagnols étaient décrits à la fois comme les auteurs de leur propre malheur et comme des hommes prétentieux, obsédés par leur lignage nobiliaire. Ils en

¹⁸³³ Montesquieu, *Lettres persanes*, Paris, Classiques Garnier Poche, 2013, p. 227-228.

¹⁸³⁴ Le texte de base de l'édition consultée est celui de l'édition originale dite A, parue chez l'imprimeur Jacques Desbordes par les soins de sa veuve Susanne de Caux en mai 1721.

¹⁸³⁵ « On ne voit pas un menuisier, un sellier ou quelqu'autre homme de boutique qui ne soit habillé de velours ou de satin, comme le roi, ayant la *grande épée*, le poignard et la *guitarre* [sic] attachée dans sa boutique. Ils ne travaillent que le moins qu'ils peuvent... Il n'y a que l'extrême nécessité qui les contraint de faire quelque chose. », 1680, t. III, p. 204, *Ibid.*, p. 227.

¹⁸³⁶ « N'est-ce pas une chose digne de pitié de voir un paysan *demeurer assis devant sa porte*, dans une place ou au coin d'une rue, *les bras croisés*, ou bien occupé à toucher une *dissonante guitare*, tandis que des étrangers labourent sa terre... », 1718, t. I, p. 71, *Ibidem*.

¹⁸³⁷ Andrea Fernández-Montesinos, *L'Espagne éternelle...*, *op. cit.*, chap. 1.

¹⁸³⁸ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 92.

devenaient absurdes et ridicules. Selon José Álvarez Junco, le terme « espagnolade » apparut alors pour se référer au mauvais goût, à la vanité, au ridicule cérémonieux¹⁸³⁹.

Cependant, le rôle de Montesquieu n'en fut pas moins capital car il était l'auteur politique qui bénéficiait de la plus large diffusion à cette époque¹⁸⁴⁰. Parmi les caractères nationaux, auxquels il croyait fermement, aucun ne lui paraissait aussi négatif que le caractère espagnol. Même la droiture et la fidélité qu'il lui reconnaissait pouvaient produire délabrement et destruction lorsqu'elles se mêlaient à l'orgueil. Selon José Álvarez Junco, « Montesquieu critiquait une “façon d'être” de toute la nation »¹⁸⁴¹ et faisait apparaître l'identité “espagnole” comme marquée de traits négatifs, presque indélébiles. C'est pourquoi « après lui, la légende noire était complète. Et les traits attribués par sa plume prestigieuse, non pas à un système politique, mais aux “Espagnols” en tant qu'ensemble humain, devinrent un dogme de foi pour la majorité des auteurs de ce siècle »¹⁸⁴². Le problème était que la rigidité des stéréotypes nationaux interdisait de croire qu'un pays pouvait procéder à des changements radicaux de direction¹⁸⁴³. Ce point de vue globalement négatif sur les Espagnols s'est maintenu comme nous allons le voir, et la guitare a continué d'être l'un des objets associés aux Espagnols de manière à les stigmatiser plus qu'à les identifier : un tel regard critique est déploré par certains Espagnols qui entreprennent alors de le rejeter.

Aussi trouve-t-on une accusation de ces stéréotypes infligés par les étrangers dans les sources que nous étudions, comme par exemple dans un article publié par Felipe Pérez y González le 23 août 1893 dans *La Correspondencia de España*, sous le titre « Et voilà comm'on [sic] écrit l'histoire »¹⁸⁴⁴. La formulation de ce titre en français indique d'emblée sa dimension parodique, accusant les Français d'imposer leur version, erronée, de l'histoire :

À un journal français,
Que bien sûr personne ne nomme,
Quelques collègues « attribuent »
Une amusante « histoire »
Traduite ou non,
Ou extravagance propre
À ceux qui peignent l'Espagne,
De sorte que personne ne la reconnaît ;

¹⁸³⁹ *Ibidem*, p. 92. Nous l'employons quant à nous dans son sens actuel : « subst. fém., souvent péj. Œuvre artistique ou littéraire présentant l'Espagne sous un jour inexact, éloigné de sa réalité profonde », « Espagnolade », in *Trésor de la Langue Française informatisé*, en ligne, < <http://www.cnrtl.fr/definition/espagnolade> >, consulté le 14 mai 2014.

¹⁸⁴⁰ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 96.

¹⁸⁴¹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁸⁴² *Ibidem*.

¹⁸⁴³ *Ibidem*, p. 95.

¹⁸⁴⁴ Felipe Pérez y González, « Et voilà comm'on écrit l'histoire », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 23 août 1893, p. 4.

Et ils parlent de toréadors
Qui adorent les duchesses
Auxquelles ils donnent des sérénades
En jouant de la guitare [...] ¹⁸⁴⁵.

Sous la forme populaire du *romance*, en octosyllabes avec une rime assonante aux vers pairs, Felipe Pérez y González (1854-1910) reprend une série de clichés habituellement attribués aux Espagnols, et les entremêle : les Espagnols seraient tous des toreros qui joueraient de la guitare, et s'en serviraient pour « donner la sérénade » à des dames de haut rang. Sur le ton de la parodie, Felipe Pérez y González montre que les stéréotypes fonctionnent au sein d'un réseau d'associations d'idées. Ils offrent une vision simplifiée de la réalité, opérant par généralisation. Plus encore, dans cet extrait, Felipe Pérez y González grossit lui-même le trait et déclare sans nuance que l'« histoire » n'est qu'une fable – « amusante “histoire” » (« *divertida “historia”* ») totalement fausse : « Personne ne la reconnaît [l'Espagne] » (« *que no hay quien la reconozca* »). Felipe Pérez y González attribue la paternité d'une telle légende à un journal français et lui reproche de ne pas s'intéresser à la vérité historique, tout en prétendant « écrire l'histoire », pour reprendre le titre qu'il emploie. Selon l'auteur, ces journaux français ne tiendraient pas compte de la réalité sociale, ce pourquoi il prétend à son tour donner une version des faits dans la suite de l'article ¹⁸⁴⁶. Il annonce en particulier qu'il va parler des coups d'États et des tensions politiques qu'omettent d'évoquer les étrangers, même si finalement, il ne dépasse pas le stade de l'allusion humoristique ¹⁸⁴⁷.

¹⁸⁴⁵ « A un periódico francés, / que por cierto nadie nombra, / “cuelgan” algunos colegas / una divertida “historia” / que sea o no traducida, / sea extravagancia propia / de los que pintan a España / que no hay quien la reconozca / y hablan de toreadores / que a las duquesas adoran / y a las que dan serenatas / en que la guitarra tocan [...] », *Ibidem*.

¹⁸⁴⁶ Cependant, il continue ensuite à parodier l'écriture journalistique, car ce petit texte est publié dans la section « Diario cómico » du quotidien madrilène. Felipe Pérez y González (Séville, 1854-Madrid, 1910) développe à la fois une carrière de journaliste, à Séville (travaillant avec *La Mariposa* et *El Tío Clarín*) et à Madrid (*El Motín*, *El Progreso*, *El Liberal* ou *Blanco y Negro*). Mais il acquiert surtout un grand prestige en tant que dramaturge, auteur d'une ample production. Sous les pseudonymes *Urbano Cortés* et *Tello Téllez*, il écrit des œuvres satiriques, dans lesquelles il reprend de façon parodique et burlesque les conventions théâtrales à la mode. Son plus grand succès demeure la revue parodique *La Gran Vía*, qui devient une référence intertextuelle pour de nombreuses pièces de théâtre de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Précisions biographiques dans [Anonyme], « Felipe Pérez y González », en ligne : <http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/parodia/autor_perezygonzalez.shtml>, consulté le 13 mai 2014.

¹⁸⁴⁷ Aussi, il est intéressant de noter un certain paradoxe : Felipe Pérez y González écrit dans plusieurs journaux d'orientation libérale comme *El Progreso*, *El Motín*, *El Liberal*, ce qui pourrait correspondre à une vision de la nation plus moderne que celle des conservateurs. Pourtant, le même auteur est par ailleurs l'auteur de livrets de *zarzuelas* à succès comme *La Gran Vía* (1886), la *zarzuela* étant un genre populaire et, d'une certaine manière conservateur, dans la mesure où il reprend précisément tous les clichés et stéréotypes sur l'Espagne. C'est un genre qui reprend en tout cas les clichés que Felipe Pérez y González semble dénoncer dans cet article. Cela signifie que Felipe Pérez y González est prêt à exploiter lui-même des stéréotypes qu'il dénonce par ailleurs, en raison de leur succès commercial. Sans doute faut-il y voir le fait qu'un cliché est difficile à accepter, lorsqu'il est exprimé par un étranger – en l'occurrence un journal français volontairement non nommé – parce qu'il est perçu par les autochtones comme une caricature. Inversement, si un Espagnol utilise le même stéréotype, comme dans les *zarzuelas*, il revêt une dimension satirique, un aspect d'autodérision, et crée au contraire une complicité avec le public local qui sait très bien que ces stéréotypes ne reflètent pas l'ensemble d'une réalité plus complexe. Ici, donc, le journaliste déplore la caricature que les Français font

Cependant, cette critique du cliché n'apparaît pas seulement au détour d'articles parodiques, à la tonalité légère, dans un quotidien d'information prétendument neutre et objectif tel que *La Correspondencia de España*. Elle apparaît aussi dans une revue prestigieuse comme *La Ilustración Española y Americana*, dans un article de Carlos Luis de Cuenca daté du 22 mars 1905, en hommage au dramaturge José Echegaray (1833-1916), lauréat du prix Nobel de littérature l'année précédente, en 1904. La revue illustrée lui rend hommage en lui consacrant un numéro spécial (le numéro 11), qui comprend une sélection de fragments de ses œuvres, ainsi que des critiques de Carlos Luis de Cuenca et M. R. Belmonte.

Carlos Luis de Cuenca commence son article en opposant les nations française et espagnole. Selon lui, les Français ont une si haute opinion d'eux-mêmes qu'ils n'apprécient que ce qui est français ou parisien. Par contraste, les Espagnols sont si complexés que rien n'a de qualité à leurs yeux tant que cela n'a pas franchi pas la frontière. Certains Espagnols sont même capables d'acheter des produits espagnols à Paris. Cette différence explique aux yeux du journaliste la non-réciprocité des relations internationales : utilisant la métaphore amoureuse, il déclare que l'Espagne fait preuve d'une grande affection pour les autres nations qui ne lui témoignent que de l'indifférence. Les Espagnols ont besoin d'une reconnaissance préalable de la part d'autrui pour s'estimer eux-mêmes mais les étrangers ne s'intéressent pas à eux, et se contentent de clichés. Carlos Luis de Cuenca déplore cette situation :

Dans des œuvres importantes les références à l'Espagne brillent par leur absence ou se limitent à une mention extrêmement brève faite à la légère ; notre géographie leur est si inconnue qu'une éminence peut écrire impunément une « Andalouse de Barcelone » ; nos coutumes continuent d'être, pour beaucoup, celles d'une tribu gitane où les hommes ont une guitare et les dames un couteau à la jarretière [...]¹⁸⁴⁸.

Les exemples cités par Carlos Luis de Cuenca lui permettent de montrer l'importance de l'attribution du prix Nobel de littérature à José Echegaray par la Suède¹⁸⁴⁹. De nouveau, on constate que le stéréotype de la guitare n'est pas isolé mais pris dans un réseau de clichés associés à l'Espagne : les Gitans, le coutelas dans la jarretière... Madrilène, Carlos Luis de Cuenca reproche

de l'Espagne, en la réduisant à un pays où l'on joue de la guitare, entre autres clichés. C'est une manière de s'opposer à la voir utilisée comme une image représentative de la nation.

¹⁸⁴⁸ « En obras importantes brilla por su ausencia lo que a España se refiere ó se limita a una mención brevísima hecha a la ligera ; nuestra geografía les es tan desconocida, que puede escribir impunemente una eminencia aquello de una andaluza de Barcelona ; nuestras costumbres siguen siendo, en concepto de muchos, las de una grey gitanesca con sus caballeros con guitarra y damas con navaja en la liga [...]. », Carlos Luis de Cuenca, « Homenaje a D. José Echegaray », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 mars 1905, Abelardo de Carlos, p. 2.

¹⁸⁴⁹ Il précise d'ailleurs que José Echegaray fait figure d'exception car au moment de recevoir le prix Nobel, il est déjà très célèbre en Espagne, où il bénéficie d'un grand succès populaire depuis plus de trente ans.

aux étrangers une méconnaissance de la réalité et de ses nuances, et en particulier leur confusion entre l'Andalousie et le reste de l'Espagne, qui peut les conduire à croire que les Andalouses sont partout, et peuvent même être nées Catalogne. Il déplore également la persistance des clichés, à travers la formule progressive « *siguen siendo* », ainsi que leur large diffusion dans l'imaginaire (« *en concepto de muchos* »). Cependant, on perçoit également qu'en cherchant à dénoncer un stéréotype, Carlos Luis de Cuenca n'est pas à l'abri d'en faire perdurer d'autres. Il dénonce la croyance selon laquelle le mode de vie des Gitans serait caractéristique de toute l'Espagne mais dans le même temps, il décrit le mode de vie gitan en y associant la guitare, comme si celle-ci n'était présente que dans le flamenco, en Andalousie, et comme si elle ne pouvait pas être pratiquée ailleurs. Si l'on suit la logique de Carlos Luis de Cuenca, les Espagnols assument uniquement ce qui est reconnu par les étrangers et devraient donc être fiers de la guitare, puisqu'elle est présentée de l'extérieur comme une caractéristique nationale espagnole. Cependant, il n'en est rien, car l'instrument n'est pas reconnu dans sa dimension artistique : il est seulement limité à son rôle de cliché populaire, vidé de toute portée musicale, et indépendamment de ses potentialités créatrices. Autrement dit, la critique du stéréotype peut donner naissance à d'autres clichés. Cette critique peut même devenir elle-même un lieu commun dans les discours des Espagnols, nombreux à dénoncer les stéréotypes. Le rejet de la guitare en tant que stéréotype est en effet une posture récurrente dans nos sources, tout au long de la période étudiée. L'instrument est associé à la « légende noire » que dénonce Julián Juderías le 15 janvier 1914 dans « La légende noire et la vérité historique : l'Espagne face à l'Europe (suite) »¹⁸⁵⁰. Cet article est un extrait de l'essai intitulé *La Légende noire* (*La leyenda negra*), qui sera publié pour la première fois à Barcelone peu de temps après, au cours de la même année 1914¹⁸⁵¹. La première version de cet essai paraît dans *La Ilustración Española y Americana* les 8, 15, 22, 30 janvier 1914 et le 8 février 1914. L'auteur y déplore la publicité qui est faite autour de la culture européenne, c'est-à-dire française, allemande ou anglaise – et non espagnole. Selon lui, on considère à tort que le progrès technique va de pair avec l'avancée morale. Du point de vue moral, à ses yeux, les avancées scientifiques sont vaines. Aussi critique-t-il les Espagnols qui cherchent à prendre modèle sur l'Europe et souhaitent que l'Espagne ressemble à ces pays qu'il juge purement matérialistes. Pour étayer son discours, il s'appuie sur un long passage de l'essai *Idearium español* d'Ángel Ganivet. Il dénonce finalement les nations qui sont à l'origine de « la légende noire » de l'Espagne, cette image négative qui la poursuit depuis des siècles. Julián

¹⁸⁵⁰ Julián Juderías, « La leyenda negra y la verdad histórica: España ante Europa (continuación) », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*. Julián Juderías y Loyot (Madrid, 1877-1918) est un historien, sociologue, journaliste et traducteur connu comme le principal divulgateur de l'expression et du concept de légende noire.

¹⁸⁵¹ Paul Aubert, *Les Espagnols et l'Europe...*, *op. cit.*, p. 98 note 59.

Juderías dénonce des nations qui placent l'Espagne en marge de la civilisation, alors que, selon lui, elles n'ont le droit ni de s'ériger en juges ni de s'octroyer la place de défenseur du droit et de la liberté¹⁸⁵². La guitare est mentionnée au sein d'un paragraphe plein d'ironie, qui cite Voltaire par antiphrase comme « le grand apôtre de la tolérance » :

Selon lui [Voltaire], l'Inquisition et la superstition perpétuèrent en Espagne les erreurs de la scholastique ; les mathématiques ne furent jamais cultivées dans la péninsule ; les guitares, la jalousie, la dévotion, les femmes, le langage par signes, *etc.*, sont les occupations auxquelles on se consacre en Espagne (*Essais [sic] sur les mœurs*)¹⁸⁵³.

Pour comprendre l'enjeu de ces articles qui dénoncent le stéréotype imposé par les Européens, il faut les replacer dans le contexte de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, au moment où la question de savoir si l'Espagne est européenne fait débat parmi les intellectuels espagnols, dans le prolongement de leur réflexion sur l'essence de l'Espagne¹⁸⁵⁴. C'est pourquoi Julián Juderías s'inspire des réflexions d'Ángel Ganivet sur l'âme de l'Espagne, ce qui prouve que ces préoccupations reviennent comme une obsession, sur plusieurs générations, puisque ce dernier est mort en 1898. En 1914, au seuil de la Première Guerre mondiale, l'Espagne a noué des alliances avec l'Angleterre et la France, mais reste finalement neutre, signe de la fragilité de ces liens, et surtout de la faiblesse de l'Espagne, qui « choisit » l'isolationnisme en partie par nécessité et en partie sous la contrainte¹⁸⁵⁵. Selon Paul Aubert, cette neutralité souligne autant son isolement que son impuissance¹⁸⁵⁶.

Ceci explique la violence polémique et la survivance d'un arsenal d'images toutes faites dans l'extrait de l'essai de Julián Juderías que nous avons cité : celui-ci se sert de ces représentations stéréotypées pour accuser un pays qu'il rend responsable de ces mêmes images et de l'isolement de l'Espagne, encore considérée en 1914 comme un pays sous-développé. Autrement dit, les stéréotypes imposés par les étrangers seraient responsables de la vision extrêmement négative et critique de l'Espagne dans l'histoire. C'est donc au titre de stéréotype – et non de pratique artistique – que la guitare est condamnée par Julián Juderías.

¹⁸⁵² *Ibidem*, p. 98-99.

¹⁸⁵³ « Según él, la Inquisición y la superstición perpetuaron en España los errores de la escolástica ; las matemáticas jamás se cultivaron en la península; las guitarras, los celos, la devoción, las mujeres, el lenguaje por señas, etc., son las ocupaciones á que se dedican en España. (*Essais [sic] sur les Mœurs*). », Julián Juderías, « La leyenda negra y la verdad histórica: España ante Europa (continuación) », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁸⁵⁴ Paul Aubert, *Les Espagnols et l'Europe...*, *op. cit.*, p. VII.

¹⁸⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. XIV.

Il est frappant de constater une fois de plus que la guitare n'est absolument pas mentionnée dans un contexte où la musique est évoquée mais au milieu d'un réseau de clichés qui ont une connotation sociale et morale (« la jalousie, la dévotion, les femmes, *etc.* »). Jorge de Persia montre que la plupart des écrivains de cette époque ne voient pas dans la musique de leur temps une proposition esthétique : « La musique n'est pas considérée socialement de la part de plusieurs milieux, peut-être en raison de son caractère d'artifice, de quelque chose qui paraît improductif, dans la lignée de ce guitariste oisif auquel Montesquieu reliait l'Espagne »¹⁸⁵⁷. Cette absence de reconnaissance contribue sans doute à expliquer indirectement que dans la persistance de la « légende noire », la guitare continue de tenir une place importante, et soit pour cela rejetée comme signe de l'identité nationale en Espagne dans les premières décennies du XX^e siècle.

2. Régionalisme

La seconde raison d'un rejet de la guitare comme instrument pouvant représenter l'ensemble de la nation tient à l'existence d'un fort régionalisme en Espagne, qui conduit parfois à une opposition entre les cultures de différentes régions, dans le but de mettre en valeur les spécificités de chacune : la guitare est perçue comme un instrument qui n'est pas présent partout de la même manière. Or en raison de la prégnance du cliché, elle est souvent considérée comme un instrument exclusivement andalou, ou alors comme un instrument castillan, par les habitants du Nord ; et elle est de toute façon rejetée comme l'instrument d'une culture qui dominerait les autres de manière factice. Certains pensent même que chaque région possède des nuances, que chaque zone, chaque province, chaque capitale a ses particularités. C'est pourquoi en Andalousie même, la guitare n'est pas uniformément acceptée en tant qu'instrument représentatif de la collectivité.

Le journaliste andalou Benito Más y Prat (Écija, 1846-Séville, 1892) publie ainsi deux articles intitulés « Une ville andalouse » (« *Una ciudad andaluza* ») en février 1886 dans *La Ilustración Española y Americana*, dans lesquels il prétend pouvoir décrire l'Andalousie au-delà des préjugés. Son point de départ est que tous les visiteurs – étrangers ou Espagnols d'autres régions – ont une vision superficielle et donc fautive de ce qui s'y vit. Ils ne perçoivent pas que l'Andalousie elle-

¹⁸⁵⁷ « La música no es considerada socialmente por parte de algunos sectores, quizá por su carácter de artificio, de algo que parece improductivo, en la línea de aquel guitarrista ocioso con que Montesquieu relacionaba España. », Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 21.

même est une réalité plurielle, aux multiples nuances. C'est pourquoi, il se propose de décrire une ville andalouse de l'intérieur, à travers son architecture et les modes de vie de ses habitants. Il décrit ainsi successivement deux maisons.

La première, qui fait l'objet de l'article publié le 8 février 1886, est habitée par des aristocrates qui vivent de façon austère, toujours entre eux, ne saluant personne qui ne soit de leur milieu et menant une vie rythmée par les repas et les prières¹⁸⁵⁸. Ils ont pour toute distraction des bals où presque personne ne se rend et où les rares danseurs sont accompagnés en tout et pour tout par un piano solitaire, ce qui vient corroborer l'idée principale de l'article, exprimée au début de celui-ci :

Même parmi les Espagnols, l'Andalou est toujours plus connu pour ses notes génériques que pour ses notes intimes et particulières. Il suffit d'*être d'ailleurs* pour croire que nous sommes dotés des généralités de la loi. On doit mentir, on doit exagérer ; on doit être joyeux, volubile, provocateur et généreux ; [...] que tu le veuilles ou non, tu dois chanter, danser et gratter la guitare¹⁸⁵⁹.

Benito Más y Prat s'oppose ici à différents clichés – toujours mentionnés collectivement – dont celui de la guitare comme instrument de tous les Andalous. Concrètement, après cette introduction générale, il entreprend de désamorcer le cliché de la guitare andalouse en décrivant le mode de vie des aristocrates vivant dans la maison décrite : ce faisant, il rappelle leur existence, ce qui n'est pas une évidence étant donné l'identification habituelle entre l'Andalousie et la population gitane. Et il montre que la guitare n'est pas pratiquée dans ce milieu social où l'on ne joue que du piano : la mention de l'instrument à cordes frappées vient contrebalancer et contredire le cliché évoqué au début de l'article, et que l'auteur a annoncé vouloir détruire.

La seconde maison, décrite dans l'article publié la semaine suivante, est celle de la famille qui vit dans l'ancienne dépendance de la demeure des aristocrates¹⁸⁶⁰. Le tableau est tout en contrastes avec la description précédente ; cette famille est bien plus idéalisée. L'objectif est en effet de montrer le bonheur de la vie rurale, dans une localité jamais nommée et qui pour cela apparaît hors du temps, même si le titre de l'article spécifie les dates « 1800-1873 ». La petite ville dépeinte n'est pas encore affectée par la modernité et l'industrialisation qui risquent bientôt de contaminer

¹⁸⁵⁸ Benito Más y Prat, « Una ciudad andaluza – 1800-1873 », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 8 février 1886, Abelardo de Carlos, p. 18.

¹⁸⁵⁹ « Aun entre los mismos españoles, el andaluz es siempre más conocido por las notas genéricas que por las notas íntimas y particulares. Basta ser *de allá* para creerle á uno dotado de las generales de la ley. Se ha de mentir, se ha de ponderar ; se ha de ser alegre, decidior, provocativo y rumboso ; [...] quieras que no quieras, hemos de cantar, bailar y rasguear la guitarra. », *Ibidem*.

¹⁸⁶⁰ Benito Mas y Prat, « Una ciudad andaluza – 1800-1873 (continuación) », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 février 1886, Abelardo de Carlos, p. 14.

l'Andalousie. Dans la description de ce mode de vie populaire, de façon peut-être plus surprenante, la guitare n'est pas plus mentionnée que dans la description du milieu aristocratique. Une allusion ponctuelle est faite aux chants qui rythment les activités rustiques de cette famille, mais sans aucune mention d'un quelconque accompagnement musical. Dans la continuité de cette description, Benito Más y Prat s'attarde sur la description des classes ouvrières et de leurs divertissements spécifiques, lors des fêtes publiques, qui peuvent revêtir un caractère religieux et solennel. Il précise même leur fréquentation des tavernes :

La taverne a aussi d'habitude une place essentielle dans ces festivités ; mais dans ce cas, l'habitant du village qui nous occupe ne s'entoure pas, comme le Sévillan ou l'habitant de Malaga, de *cantaoras* flamencas ni de joueurs de guitare; il boit seul ou avec ses camarades [...]¹⁸⁶¹.

Dans ce second exemple, de nouveau Benito Más y Prat ne se contente pas de passer sous silence la possibilité de jouer de la guitare mais insiste sur le fait qu'elle est absente des loisirs d'un certain nombre d'Andalous. De cette façon, il précise que le cliché renvoie selon lui uniquement au mode de vie des habitants de Séville ou de Malaga, et non pas aux autres Andalous. Il confirme par là son idée selon laquelle la guitare n'est qu'un cliché, et que pour cette raison elle ne peut pas servir à caractériser l'Andalousie dans son ensemble.

Néanmoins, ce faisant, il reproduit lui-même une généralisation et diffuse un autre cliché, celui qui consiste à croire et à faire croire qu'à Séville ou Malaga, tout le monde se divertit avec du flamenco, stéréotype qui n'est pas moins faux que celui que Benito Más y Prat dénonce. Cependant, il ne faut pas pour autant considérer que cette opposition au stéréotype serait le signe d'un manque de nationalisme, au contraire. C'est bien la marque d'un nationalisme spécifique, comme le montre Ángel Smith dans son analyse de l'idéologie des écrivains *costumbristas*¹⁸⁶². En effet, Benito Más y Prat fait partie des auteurs *costumbristas* dont la spécificité est de se nourrir de la culture populaire et de l'utiliser pour construire leur discours. Ce sont des écrivains nationalistes et conservateurs qui se servent du monde rural à des fins de propagande. Ils justifient leur idéologie à travers une description idéalisée de ce qu'ils considèrent comme les racines du peuple, des coutumes pures, non contaminées par la modernité. Selon Ángel Smith, ce type de discours aide à

¹⁸⁶¹ « La taberna suele tener también principal parte en estas festividades ; pero en este caso, el habitante del pueblo que nos ocupa no se rodea, como el sevillano ó el malagueño, de cantaoras flamencas ni tocadores de guitarra ; bebe solo ó con sus compañeros [...]. », *Ibidem*.

¹⁸⁶² Ángel Smith, « Literatura, lengua, prensa », in Pere Gabriel, Jordi Pomés, Francisco Fernández Gómez, Mariano Esteban de Vega (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, p. 81-88.

élaborer une vision plus riche des origines et des tendances idéologiques de signe nationaliste ou patriotique conservateur, et à mieux comprendre le rôle que joue la peur de la modernité et du monde industriel dans le discours de ces écrivains¹⁸⁶³.

Cette soif de reconnaissance des nuances culturelles locales de la part d'un auteur *costumbrista* andalou à la fin du XIX^e siècle apparaît à un autre niveau, et de manière plus forte au tournant du siècle, après la perte des dernières colonies. Les réflexions des intellectuels régénérationnistes sur l'essence de l'Espagne les conduisent à un examen de conscience de l'identité nationale qui débouche notamment sur l'identification de spécificités culturelles régionales. Une telle préoccupation apparaît en particulier dans la revue *Alma española* qui, à travers des rubriques comme « Alma catalana », « Alma asturiana », *etc.*, prétend « faire connaître les différentes particularités régionales qui forment la grande patrie commune », comme l'explique María Pilar Celma Valero¹⁸⁶⁴. Le journaliste Francisco Acebal commence ainsi son article intitulé « Alma asturiana » publié le 3 janvier 1904 :

En Europe on ne connaît que deux fragments d'Espagne : l'Afrique et le plateau, les montagnes et les plaines, le verger fleuri et la terre austère, l'Andalousie et la Castille. L'Espagne que Fouillé [sic] appela *européenne*, celle du Nord-Ouest, celle des vertes montagnes, des vallées humides, des falaises, celle qui a une population abondante mais dispersée, celle des habitants sereins, ni affaiblis par le mysticisme ni dévorés par les ardeurs du soleil brûlant, la plus pauvre en couvents et en arènes, l'Espagne sans guitare ni castagnettes, sans saints ni héros, est résolument fermée aux Européens¹⁸⁶⁵.

Dans cette introduction à l'article dans lequel il s'apprête à décrire les Asturies, Francisco Acebal cite Alfred Fouillée (1838-1912) et fait référence à son essai intitulé « Le peuple espagnol », publié en septembre-octobre 1899 dans la *Revue des deux mondes*¹⁸⁶⁶. Au début de celui-ci, le philosophe français entreprend de montrer que l'Espagne est plurielle et il la divise en trois : l'Espagne du Nord « européenne », celle du Sud « africaine » et celle du centre. Ce que Francisco Acebal ne dit pas, c'est qu'Alfred Fouillée se fonde sur ses connaissances de cette dernière qu'il considère comme la « vraie Espagne » pour définir ensuite les Espagnols dans leur

¹⁸⁶³ *Ibidem*, p. 82.

¹⁸⁶⁴ María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo...*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁸⁶⁵ « En Europa conocen sólo dos fragmentos de España : el africano y el meseteño, las serranías y las llanuras, el vergel florido y el terruño austero, Andalucía y Castilla. La España que Fouillé [sic] llamó *européa*, la del Noroeste, la de las verdes montañas, la de los húmedos valles, la de costas en cantil, la de población profusa y dispersa, la de habitantes serenos, ni agostados por el misticismo ni requemados por los ardores del sol fundente, la más pobre en conventos y en plazas de toros, la España sin guitarra y sin castañuelas, sin santos y sin héroes, está cerrada á cal y canto para los europeos. », Francisco Acebal, « Alma asturiana », in *Alma española*, Madrid, 3 janvier 1904, p. 2.

¹⁸⁶⁶ Alfred Fouillée, « Le Peuple Espagnol », in *Revue des deux mondes*, septembre-octobre 1899 (4^e période), vol. 155, p. 481-510.

ensemble¹⁸⁶⁷. En revanche, Francisco Acebal s'appuie sur le début de la réflexion d'Alfred Fouillée pour mettre en valeur cette diversité espagnole et insister sur le fait que dans le Nord de l'Espagne, le mode de vie est différent de celui du Sud et du Centre. Selon lui, ces deux dernières régions sont à rassembler dans la mesure où ce sont les seules connues de tous, c'est-à-dire que ce sont celles à partir desquelles sont élaborés les clichés. Mais la richesse nationale de l'Espagne est bien plus diverse selon lui. Alors qu'Alfred Fouillée évoquait une troisième Espagne allant de la « Catalogne à la Galice », Francisco Acebal s'intéresse plus précisément à l'Espagne « du Nord-Ouest » et la définit par opposition à celle du Sud et du Centre, autour desquelles se cristallisent les clichés. C'est pourquoi il précise ce qu'il n'y a pas dans l'Espagne du Nord-Ouest, par opposition au reste du pays, à savoir, entre autres, la guitare. Pour Francisco Acebal, une vraie conscience de la culture « nationale » ne peut que tenir compte des particularismes locaux. C'est en effet l'idée sous-jacente à l'ensemble de la revue *Alma española*. Cependant, il ne faut pas se méprendre sur l'objectif de cet article ni sur celui de la publication illustrée : *Alma española* n'a pas pour but d'ériger les régions les unes contre les autres. La mention de l'absence de guitare dans les Asturies n'est pas le reflet d'une aspiration à l'autonomie de celles-ci. L'Espagne est formée d'une multitude de régions, il n'y a pas d'antagonisme entre elles. *Alma española* cherche même à renforcer l'unité de la nation espagnole par la mise en valeur de sa pluralité géographique et culturelle, comme l'explique María Pilar Celma Valero, qui insiste sur le fait qu'on ne peut soupçonner la publication d'une quelconque propagande séparatiste : la revue propose au contraire une solution à la question de l'identité nationale qui prenne en compte les régionalismes, dans une logique de régénération¹⁸⁶⁸.

C'est d'ailleurs dans ce même numéro de la revue illustrée qu'est publié l'article sur l'usine madrilène de fabrication de cordes de guitare que nous avons analysé au début de ce chapitre. Cette entreprise y est présentée comme typiquement espagnole, preuve que la revue cherche à fortifier la conscience nationale, y compris à travers la mise en valeur de commerces localisés dans la capitale. Cette culture est conçue à la fois comme un tout et comme une somme de cultures diverses, propres à chaque région. Il n'y a donc pas forcément d'opposition en théorie entre des régionalismes et un fort espagnolisme. Cependant, pour le cas particulier de la guitare, lorsqu'elle est ainsi présentée comme absente des Asturies – ou d'autres régions du Nord –, c'est bien pour montrer qu'elle n'est pas un instrument répandu dans toute l'Espagne, et qu'elle n'est donc pas un instrument

¹⁸⁶⁷ « Au physique et au moral, il y a plusieurs Espagnes, qui cependant forment bien une Espagne. Au Nord, de la Catalogne à la Galice, l'Espagne plus proprement européenne a l'âpreté et le sol rugueux de l'Auvergne, du Limousin, de la Bretagne ; c'est là, selon le dicton, que l'on fait du pain avec de la pierre. L'Espagne du Sud est africaine ; à la vigne et à l'oranger elle mêle le dattier et la canne à sucre. L'Espagne intermédiaire, la vraie Espagne, avec ses sierras et ses steppes, a été comparée à une vaste forteresse dressant ses créneaux dans le ciel. », *Ibidem*, p. 481.

¹⁸⁶⁸ María Pilar Celma Valero, *Literatura y periodismo...*, op. cit., p. 98.

« national » mais que cette idée correspond à un cliché à combattre. La guitare n'est présentée comme un instrument national que si l'on se positionne du point de vue madrilène (*castizo*), comme dans l'article sur l'usine de fabrication de cordes de guitare, ou du point de vue andalou. Selon le cas, la guitare est donc assumée comme instrument national ou rejetée comme stéréotype. Elle est jugée de façon ambivalente, voire contradictoire, et ce, y compris par les rédacteurs d'une même revue – et dans un même numéro –, qui aspirent à la régénération de l'Espagne selon une perspective idéologique commune. En cela, la guitare n'est qu'un exemple emblématique de la réalité espagnole, comme le résumait Jean-René Aymes et Serge Salaün, qui émettent cette réflexion sur une échelle chronologique plus large :

L'Espagne ne cesse de buter sur les rapports entre les régions, la ou les nation(s) qui cohabitent dans la Péninsule. Si la nécessité d'un État espagnol fort semble une constante, tous horizons idéologiques confondus, pour accrocher l'Espagne au train de la modernité ou tout au moins de l'évolution européenne, les solutions divergent radicalement quant au moyen d'y parvenir. L'histoire de l'Espagne depuis la fin du XVIII^e siècle multiplie les conflits aigus, souvent paradoxaux, dans la mesure où, avec le temps, les mêmes enjeux et les mêmes exigences passent par des revendications ou des exclusions parfaitement contradictoires¹⁸⁶⁹.

Dans le cas que nous venons de mentionner, une région du Nord – les Asturies – est opposée au Sud où l'on joue de la guitare. Ce sont deux régions majoritairement rurales. Mais comme le suggèrent les auteurs de *Être espagnol*, cette opposition Nord-Sud renvoie souvent à une dialectique plus profonde sur la capacité de l'Espagne à entrer ou non dans la modernité, dans un contexte de différenciation économique croissante entre le Nord industrialisé et le Sud encore rural. Cet aspect apparaît également dans les discours de ceux qui s'opposent à la guitare en tant qu'instrument « national ».

3. Modernité VS tradition

Le troisième motif d'opposition à la guitare est lié à l'archaïsme qui lui est reproché. Dans le contexte d'une industrialisation croissante, plus rapide dans le Nord de l'Espagne que dans le Sud, les modes de vie se transforment. Les régions du Nord, surtout la Catalogne, s'ouvrent économiquement et culturellement aux pays d'Europe. Les tensions, qui prennent parfois la forme

¹⁸⁶⁹ Jean-René Aymes, Serge Salaün (éds.), *Être espagnol*, *op. cit.*, p. 9.

d'oppositions entre les régions espagnoles, se cristallisent alors autour de l'idée de modernité, que revendiquent d'abord les régions les plus industrialisées, et qui s'oppose à la notion de tradition, toujours forte dans les zones les plus rurales.

Dans les articles publiés à la fin du XIX^e siècle, cette rivalité entre régions du Nord et du Sud se fait jour. Ce sont les défenseurs d'une modernité de l'Espagne, ceux qui regardent vers le Nord en la comparant au reste de l'Europe, qui insistent pour montrer que le pays ne peut pas être réduit à une image d'Épinal, celle d'un pays où l'on joue de la guitare. Cette image reflète trop pour eux la ruralité, la tradition, le passé. En témoigne un article de José Zorrilla (1817-1893), publié dans *La Ilustración Española y Americana* le 30 septembre 1884 sous le titre « Monument commémoratif du chemin de fer Gumá, de Villanueva y Geltrú (Chemins de fer directs de Madrid à Saragosse et Barcelone) »¹⁸⁷⁰. Ayant été convié à l'inauguration du chemin de fer dans la ville catalane de Villanueva y Geltrú, l'homme de lettres a été sollicité par le directeur de la revue illustrée madrilène pour rédiger un compte-rendu de l'événement. Pour faire valoir la modernité de cette ville, il commence par vanter son emplacement stratégique sur les bords de la Méditerranée, avant de mentionner son dynamisme économique, industriel et culturel, qui lui vaut le surnom de « petite Barcelone » (« *pequeña Barcelona* »). José Zorrilla présente ensuite l'initiateur du projet de chemin de fer, l'entrepreneur et homme politique Francisco Gumá y Ferrán (1833-1912)¹⁸⁷¹. Il le décrit comme un Catalan « pure souche » (« *de pura raza* ») – de fait il est originaire de Villanueva y Geltrú. Surtout, il le présente comme un infatigable propagateur des avancées et inventions qui caractérisent le monde moderne : par son action politique, il a contribué à mettre à la portée de tous l'électricité, le téléphone, *etc.* Pour appuyer ses dires, José Zorrilla introduit dans son texte en prose deux quatrains en octosyllabes avec en leur sein une rime assonante aux vers centraux :

Gumá est donc l'un des industriels qui possède par ses œuvres la mission de :

Dire à l'Espagne qu'elle oublie
ce qu'elle fut au temps des Maures
que la guitare et les taureaux
ne donnent pas une nationalité ;
et qu'aujourd'hui les nations

¹⁸⁷⁰ José Zorrilla, « Monumento conmemorativo del ferro-carril Gumá, de Villanueva y Geltrú (Ferrocarriles directos de Madrid a Zaragoza y Barcelona) », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*

¹⁸⁷¹ Francisco Gumá y Ferrán est aussi député du Parti Conservateur. Il représente Matanzas (Cuba) en 1879 et en 1881, et Igualada (Barcelone) en 1884. Congreso de los Diputados, « Gumá y Ferrán, Francisco », in *Congreso de los Diputados – Histórico de los diputados (1810-1977)*, site Internet : < http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Iniciativas?_piref73_2148295_73_1335437_1335437.next_page=/wc/servidorCGI&CMD=VERLST&BASE=DIPH&FMT=DIPHXLSS.fmt&DOCS=1-100&DOCORDER=FIFO&OPDEF=Y&QUERY=%2852620.NDIP.%29 >, consulté le 9 mai 2014.

avec l'élan des cyclones et la vitesse de l'éclair
sont conduites à la gloire
par la vapeur et l'électricité¹⁸⁷².

Le premier quatrain a pour thématique le passé de l'Espagne. Trois clichés sont juxtaposés : les Musulmans, la guitare et les corridas. Ces éléments du passé sont présentés sous un jour négatif car ils « ne donnent pas une nationalité » (« *no dan nacionalidad* »). Selon José Álvarez Junco, le terme *nacionalidad* possède plusieurs acceptions, comme le terme *nación*, bien qu'il soit moins complexe que ce dernier. Le vocable peut renvoyer à une façon d'« être » national, à un sentiment, à un groupe humain ou encore au lien à l'État. Dans ce dernier sens, le plus répandu et le plus exact, la « nationalité » est à concevoir comme un lien juridique qui unit les individus à l'État¹⁸⁷³. Dans le contexte de ce poème, le sens du terme « *nacionalidad* » n'est pas très clair. Lorsque José Zorrilla indique que la guitare et la corrida ne donnent pas une « nationalité », sans doute veut-il dire qu'ils ne peuvent donner lieu ni à une manière d'« être » collective, ni à un sentiment national, ni à un groupe humain clairement identifié. Ils ne peuvent pas davantage permettre de renforcer le lien avec l'État. Autrement dit, ces représentations de l'Espagne sont jugées inaptes à forger un sentiment national à cette époque. On ne peut s'appuyer sur un tel passé qui, dans ce quatrain, est synonyme d'une ancienneté peu glorieuse.

Par opposition, dans le second quatrain, la voix poétique révèle ce qui mène « les nations à la gloire » (« *llevan á la gloria [...] á las naciones* »), ce qui est pour elles gage de succès, porte d'entrée dans la modernité, dans une dynamique commune avec les autres nations, comme en témoigne le pluriel « *naciones* ». Le sujet postposé arrive en guise de réponse dans le dernier vers : les machines à vapeur et l'électricité (« *vapor y electricidad* ») sont les clefs de la réussite. Étant donné la structure de ce bref poème, on voit clairement que la guitare fait partie de ce qui doit être mis de côté dans l'objectif de faire avancer l'Espagne comme nation, dans le concert des nations européennes modernes. José Zorrilla prend ici prétexte de son commentaire sur le chemin de fer pour introduire une réflexion politique. Certes, l'industrialisation croissante ne permet pas de différencier les nations modernes entre elles, puisqu'elles disposent des mêmes infrastructures, mais le développement technique est ici associé à la modernité politique et apparaît comme une condition indispensable pour qu'une nation ait une place de choix parmi les autres et bénéficie de

¹⁸⁷² « Gumá es, pues, uno de los industriales que tienen con sus hechos la misión de / Decir á España que olvide / La que fué en tiempos de Moros, / Que la guitarra y los toros / No dan nacionalidad ; / Y que hoy llevan á la gloria, / Con ímpetu de ciclones, / Sobre el rayo á las naciones, / Vapor y electricidad. », José Zorrilla, « Monumento conmemorativo del ferrocarril Gumá, de Villanueva y Geltrú (Ferrocarriles directos de Madrid a Zaragoza y Barcelona) », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁷³ José Álvarez Junco, Justo Beramendi et Ferran Requejo, *El nombre de la cosa...*, *op. cit.*, p. 33-34.

leur estime. Ainsi, la guitare est mentionnée par opposition à tout ce qui atteste l'avènement d'un monde moderne en Espagne, comme l'électricité ou les chemins de fer. La guitare s'opposerait donc à un nationalisme relié à une dynamique économique jugée indispensable.

Les nations sont ici considérées comme des entités en lien les unes avec les autres, qui existent surtout grâce à la reconnaissance mutuelle qu'elles se manifestent, comme le révèle l'admiration de José Zorrilla envers Francisco Gumá y Ferrán, parce qu'il s'efforce de faire connaître et de faire admirer ces innovations « lors des expositions universelles et régionales de tous les pays »¹⁸⁷⁴. Ainsi, dans ce texte, José Zorrilla met en exergue les similitudes entre les nations européennes considérées comme civilisées, ouvertes au progrès technique, plutôt que les marques de différenciations qui peuvent exister entre elles, comme le passé spécifique à chacune. Il semble proposer la construction d'une identité nationale qui ne soit pas fondée sur le passé, mais sur une dynamique commune orientée vers la modernité.

En 1884, la position défendue par José Zorrilla correspond à une vision de la « civilisation » désormais adoptée et défendue par les conservateurs¹⁸⁷⁵. Ceux-ci conçoivent la civilisation comme synonyme de développement scientifique et culturel, par opposition à l'ignorance et à la barbarie. À ce titre, elle constitue le seul moyen pour rendre la nation espagnole légitime face aux nations européennes qui lui servent de modèle. La référence à la guitare est donc à comprendre ici – paradoxalement sans doute – comme métaphore de l'inculture. C'est pourquoi l'instrument est rejeté comme signe plausible de l'identité espagnole et ce, de la part d'un homme de lettres conservateur. José Zorrilla est d'ailleurs l'un des poètes et dramaturges qui contribuèrent le plus à diffuser une image du passé en termes nationaux, et il le fit depuis une perspective monarchique et nobiliaire. Comme le rappelle José Álvarez Junco, la quasi-totalité de ses tragédies, de ses légendes, de ses poèmes historiques se situaient dans des ambiances espagnoles. Il avait la conscience d'être le « poète national » avant même que ce titre ne lui soit officiellement attribué à la fin de sa vie, en 1889¹⁸⁷⁶. Les propos de José Zorrilla s'inscrivent d'ailleurs dans un article qui est un éloge au député conservateur Francisco Gumá y Ferrán, dans une revue illustrée tout à fait respectueuse du système de la Restauration. Ces indications permettent de comprendre que l'opposition à la guitare comme instrument du passé n'est pas nécessairement le fait d'une perspective libérale ou progressiste, mais que même des conservateurs comme José Zorrilla –

¹⁸⁷⁴ « en las exposiciones universales y regionales de todos los países. », *Ibidem*.

¹⁸⁷⁵ Au cours du XIX^e siècle, le concept de « civilisation » conquiert peu à peu des secteurs plus larges que les cercles strictement libéraux auquel il était initialement circonscrit. Les conservateurs finissent par l'accepter et se l'approprier. La notion évolue et elle est entendue différemment selon la perspective adoptée. Javier Fernández Sebastián, « Civilización », in *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, p. 144-156.

¹⁸⁷⁶ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 180-187.

susceptible d'avoir par ailleurs utilisé ce type de clichés dans ses œuvres littéraires – peuvent rejeter l'instrument comme néfaste dans le processus de civilisation de la nation.

Au début des années 1920, la même revendication de modernité apparaît chez un Sévillan tel que José Aguilera, qui défend l'idée que la capitale de l'Andalousie est devenue à son tour une ville industrielle, dans l'article « Séville moderne », publié dans le journal progressiste *El Sol*, le 6 janvier 1921¹⁸⁷⁷. L'auteur commence par vanter la qualité de l'industrie de la céramique, puis évoque avec fierté l'architecture récente de la ville, avant d'envisager un avenir resplendissant, qui permettra à la capitale andalouse de connaître la prospérité et un rayonnement international. Il conclut son article en s'opposant aux stéréotypes persistants :

Rien de plus faux, en réalité, que l'opinion commune sur la vie sévillane. Dans cette ville, on observe une activité manufacturière qui n'est comparable qu'au mouvement industriel de Barcelone et de Bilbao [...]. Le type traditionnel du « jeune oisif » qui dédaigne le travail a disparu, effacé par l'exemple d'une majorité capitaliste travailleuse et soucieuse des hauts intérêts moraux et matériels de Séville.

Pour le reste, la légende de l'Andalousie – à Séville principalement – est totalement fautive et saugrenue. La terre de la guitare et du tambour de basque, du vin et du soleil, des jolies femmes, des *coplas* pétillantes, de la joie infinie... est aussi, et cela fait l'orgueil des Sévillans, une ville moderne, extrêmement travailleuse et ouverte aux grandes initiatives commerciales¹⁸⁷⁸.

De manière à défendre la modernité de Séville, José Aguilera la compare d'abord à Barcelone et Bilbao, les deux villes autour desquelles se sont développés les plus grands pôles industriels en Espagne. Mais l'objectif principal de la fin de l'article est de contrer des clichés, ce que l'auteur fait pendant deux paragraphes, à savoir le tiers du texte complet, preuve de la persistance de ces stéréotypes. Dans ce cas précis, l'auteur ne cherche d'abord ni à les nuancer ni à montrer qu'ils offrent une vision partielle de la réalité. Il prend le parti de rejeter l'« opinion commune » (« *la común opinión* »), à travers des hyperboles, un superlatif relatif « rien n'est plus faux » et un superlatif absolu qui est en outre un pléonasme : « la légende d'Andalousie [...] est totalement fautive et saugrenue »¹⁸⁷⁹. Cette prise de position le conduit à rejeter la possibilité d'identifier la ville aux images courantes qu'on en a. Il cite en exemple tout ce qui relève du divertissement,

¹⁸⁷⁷ José Aguilera, « Sevilla moderna », in *El Sol*, Madrid, 6 janvier 1921, p. 14.

¹⁸⁷⁸ « Nada más falso en realidad que la común opinión de la vida hispalense. En esta ciudad se observa hoy una actividad fabril sólo comparable con el movimiento industrial de Barcelona y Bilbao. [...] El tipo tradicional del "señorito" que desdeña el trabajo ha desaparecido, borrado por el ejemplo de una mayoría capitalista trabajadora y celosa de los altos intereses morales y materiales de Sevilla. / Por lo demás, la leyenda de Andalucía – en Sevilla principalmente – es en absoluto estafalaria y falsa. La tierra de la guitarra y de la pandereta, del vino y del sol, de las mujeres graciosas, de las coplas chispeantes, de la alegría infinita... es también, para orgullo de los sevillanos, una ciudad moderna, ejemplarmente laboriosa y abierta a las grandes iniciativas mercantiles. », *Ibidem*.

¹⁸⁷⁹ « nada más falso » et « la leyenda de Andalucía [...] es en absoluto estafalaria y falsa. », *Ibidem*.

comme les *coplas* et les instruments de musique (guitare et tambour de basque). Ces objets sont rejetés parce qu'ils incarnent la paresse, l'oisiveté, comme en témoigne l'allusion au stéréotype du fainéant, mentionné dans le paragraphe précédent. Or selon l'auteur, cette catégorie de population a disparu (« *ha desaparecido* »). Par conséquent, le cliché de la guitare, comme ceux qui sont mentionnés dans la même énumération, n'est pas dénué de la connotation morale négative que nous avons mise en lumière dans la quatrième partie, et que lui attribuait déjà Montesquieu, en en faisant une caractéristique nationale.

Si la dimension morale habituelle demeure, elle est en outre doublée d'une référence supplémentaire à la ruralité, à la tradition, au manque de modernité, comme le montre l'opposition qui suit entre « la terre de la guitare », qui est désormais également « une ville moderne » : c'est ce second aspect de la capitale andalouse que José Aguilera vante tout au long du texte, comme le souligne le titre même de l'article, de sorte qu'en définitive la pratique de la guitare est reléguée à un aspect inessentiel et indigne de considération de la part des Sévillans. Du moins, dans un journal madrilène à tendance progressiste et à vocation régénérationniste comme *El Sol*, ceux-ci s'enorgueillissent uniquement de sa modernité¹⁸⁸⁰. Ainsi, la guitare représente pour José Aguilera une culture traditionnelle, qui renvoie à un mode de vie dépassé, arriéré. Le paradoxe, c'est que José Aguilera ne condamne pas une pratique mais simplement le cliché. En effet, s'il prenait en compte l'évolution des pratiques guitaristiques, les progrès techniques des instrumentistes et leur croissante virtuosité, tant dans les domaines classique que flamenco, par exemple, il pourrait faire de la guitare un critère de la modernité de Séville. Mais c'est indépendamment de la pratique que le cliché est rejeté. La persistance du stéréotype – à laquelle José Aguilera contribue en mentionnant le cliché – empêche de voir la réalité, évolutive et nuancée, et conduit à sa négation, et au corrélatif refus de reconnaître la guitare comme instrument caractéristique de Séville, de l'Andalousie et *a fortiori* de l'Espagne.

4. Élitisme contre conservatisme : le cas de la zarzuela

En dernier lieu, l'opposition à ce que la guitare soit considérée comme un instrument national peut s'expliquer, paradoxalement, par sa trop grande popularité auprès d'un public de masse. Nous

¹⁸⁸⁰ « Es también, para orgullo de los sevillanos, una ciudad moderna, ejemplarmente laboriosa », *Ibidem*.

avons eu l'occasion d'étudier en détail ce succès populaire en troisième partie. En réponse, il donne lieu à un rejet de la guitare de la part des élites, en particulier des compositeurs, comme nous l'avons exposé dans la quatrième partie, au chapitre 9. Nous allons voir présentement comment cette attitude des élites modernisatrices révèle la place problématique de la guitare dans le cadre de l'élaboration d'un art musical national. Pour cela, nous allons étudier le rôle de la guitare au sein de la *zarzuela*, ainsi que l'attitude des élites par rapport à ce genre lyrico-théâtral, dans des circonstances où les compositeurs espagnols orientent leurs efforts vers la création d'un véritable opéra national¹⁸⁸¹.

Dans un premier temps, il apparaît que la *zarzuela* réunit un certain nombre de caractéristiques susceptibles de répondre aux aspirations des compositeurs. En effet, même si elle apparaît au XVIII^e siècle, c'est à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle qu'elle connaît son plus grand essor. À cette époque, les compositeurs de *zarzuelas* sont nombreux et réalisent une production très abondante¹⁸⁸². Puis le développement du « théâtre par heure » engendre le succès de la version courte du *género chico*, de sorte que le genre demeure à la mode, surtout à Madrid, dans les deux premières décennies du XX^e siècle. En témoigne, en 1918, par exemple, le succès de la *zarzuela El niño judío*, dont la musique est composée par Pablo Luna.

L'abondance de la production est à mettre en relation avec son succès auprès d'un public de masse, comme le montre Serge Salaün, succès qui constitue une raison supplémentaire de reconnaître dans la *zarzuela* un genre musical véritablement national¹⁸⁸³. La réception positive de la part des consommateurs doit en effet normalement servir à la construction de l'identité nationale, comme l'explique Anne-Marie Thiesse :

Le rôle des « consommateurs » dans le soutien à la construction n'est pas non plus à négliger : en allant applaudir aux pièces de théâtre à sujet national, en suivant avec passion des romans-feuilletons historiques, en achetant lithographies ou vaisselle à motifs nationaux, un public plus ou moins vaste marque son approbation et encourage la production.

¹⁸⁸¹ Œuvre dramatique et musicale dans laquelle alternent la déclamation et le chant. Genre théâtral typiquement espagnol généralement composé de un à trois actes. Son nom apparaît au XVII^e siècle mais l'opéra italien est trop présent en Espagne pour lui permettre de se développer en tant que genre original : très influencée par le genre italien, la *zarzuela* a du mal à acquérir des caractéristiques propres. Elle connaît toutefois un grand relief en Espagne dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Elle entre ensuite en décadence avant de connaître une revitalisation dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, grâce à une myriade de compositeurs comme E. Arrieta ou F. A. Barbieri. Entre 1890 et 1910, sa version en un acte, le « género chico », est à la mode. « Zarzuela », in *Diccionario de música clásica...*, *op.cit.*, p. 645-646.

¹⁸⁸² Parmi les plus célèbres à la fin du XIX^e siècle, on peut citer *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri créée en 1874, *La Gran Vía* et *Cádiz* de Federico Chueca et Valverde en 1886, *La verbena de la Paloma* en 1894 et *La Dolores* en 1895, toutes deux de Tomás Bretón, *Agua, azucarillos y aguardiente* de Chueca en 1897, ou encore *Gigantes y Cabezudos* de Fernández Caballero en 1898. Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁸³ Serge Salaün, « El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936) », *Les Spectacles en Espagne...*, *op. cit.*, p. 175.

Simultanément, la création du patrimoine national, qui touche des secteurs de plus en plus nombreux, passe par des relais de plus en plus diversifiés qui vont des entrepreneurs culturels à la fabrication artisanale ou industrielle d'objets culturels ou décoratifs. Renforcement récurrent de la production et de la consommation : l'offre croissante de biens culturels ou matériels à référence identitaire rend leur usage de plus en plus « naturel » ; le consommateur, dont se consolide ainsi la prise de conscience d'une « communauté imaginée », en vient à donner plus ou moins consciemment dans ses comportements l'exemple de ce qu'un membre de la nation doit faire et apprécier¹⁸⁸⁴.

Cette réflexion permet de rappeler l'importance de l'attitude des récepteurs dans l'élaboration de l'identité nationale et semble correspondre particulièrement bien au cas de la *zarzuela*, qui entrerait d'ailleurs dans la catégorie des « pièces de théâtre à sujet national » que l'historienne donne en guise de premier exemple. En effet, même si toutes les *zarzuelas* n'ont pas directement pour thématique l'exaltation de la nation, elles ont un rôle dans l'« affirmation de l'identité » espagnole, comme le rappelle José Álvarez Junco qui décrit le genre d'un point de vue politique :

Simple divertissement, constitué d'une satire dépolitisée, ses inévitables références politiques exprimaient ce que l'on croyait être des opinions consensuelles, essentiellement conservatrices. Parmi elles, il y en avait une que l'on considérait comme consensuelle par antonomase, comme située au-delà de tout désaccord politique : c'était l'affirmation de l'identité nationale. On ne concevait même pas les types régionaux, si habituels dans les *zarzuelas*, comme opposés à l'identité espagnole globale¹⁸⁸⁵.

Par sa façon de traiter avec légèreté et optimisme des sujets en rapport avec la réalité quotidienne, le plus souvent ancrée dans le Madrid de l'époque, la *zarzuela* sert les intérêts des classes au pouvoir sous la Restauration, ce qui en fait, selon Serge Salaün, un puissant instrument de cohésion sociale, nationale – la *zarzuela* montre avec bienveillance une Espagne unie et des sentiments espagnolistes – et patriotique, au sens où certains airs de *zarzuelas* sont entonnés pour soutenir les efforts des soldats en temps de guerre, à Cuba ou au Maroc. Ces orientations, perceptibles dès le début de la Restauration, s'affirment de façon croissante jusque dans les années 1920 (puis à partir de 1931)¹⁸⁸⁶.

En dépit de ces éléments fédérateurs, la *zarzuela* ne correspond pas totalement aux exigences d'un véritable art national, ce qui explique en grande partie le rejet de la guitare, très utilisée en son sein, comme instrument national. Les motifs qui empêchent la *zarzuela* de pouvoir prétendre au rang d'art national sont de trois ordres.

¹⁸⁸⁴ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités...*, op. cit., p. 157-158.

¹⁸⁸⁵ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 200.

¹⁸⁸⁶ Serge Salaün, « El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936) », *Les spectacles en Espagne...*, op. cit., p. 178.

D'une part, elle s'inspire essentiellement des modèles étrangers, allemands et italiens notamment, mais aussi de l'opérette française¹⁸⁸⁷. La *zarzuela* tombe donc dans l'écueil que souligne Anne Souriau à propos des tentatives infructueuses d'art national : « La difficulté est que la volonté d'inventer n'est pas toujours suffisante pour y arriver, et on aboutit alors à quelque style bâtard où des éléments considérés comme nationaux sont plaqués sur quelque autre style, même d'origine étrangère »¹⁸⁸⁸. La *zarzuela* tombe dans ce travers, essentiellement du point de vue de la structure formelle, qui suit toujours les mêmes canons.

D'autre part, d'un point de vue thématique, la *zarzuela* évoque surtout le quotidien des classes populaires, à travers une série de personnages qui correspondent à des types locaux. Outre le caractère redondant qu'implique une telle déclinaison de types dans les nombreuses œuvres considérées, les *zarzuelas* restent ainsi enracinées dans des « origines bouffes et faubouriennes en désaccord avec la haute idée qu'on se faisait de la patrie »¹⁸⁸⁹. La *zarzuela* fait intervenir des personnages et peint des situations qui manquent de noblesse et de profondeur pour pouvoir représenter la nation espagnole. Aussi ne peut-elle faire l'objet de la fierté des élites intellectuelles qui cherchent à élaborer un patrimoine national dont ils soient fiers vis-à-vis des étrangers¹⁸⁹⁰.

La conséquence est que la *zarzuela* est un genre thématiquement et formellement conservateur qui s'adresse à un public esthétiquement conservateur¹⁸⁹¹, c'est-à-dire ne cherchant pas l'innovation dans l'art. Cette conséquence en est aussi la cause, car le goût du public détermine grandement cette production. C'est la troisième raison pour laquelle la *zarzuela* ne peut pas être vraiment considérée comme un art national, si l'on considère qu'un tel art doit être novateur et doit mettre en valeur l'originalité de la création musicale d'un pays, de manière à contribuer à son rayonnement à l'étranger. D'ailleurs, la preuve de cet insuccès apparaît dans le fait que les *zarzuelas* n'ont pour la plupart pas été données à l'étranger¹⁸⁹² et sont, encore aujourd'hui, très peu traduites.

Aussi, les compositeurs qu'on considère comme les véritables créateurs de la musique nationale espagnole, qui ont connu un rayonnement international et que nous avons étudiés au chapitre 9 parce qu'ils refusent majoritairement de composer pour la guitare, sont aussi ceux qui rejettent la *zarzuela*. Manuel de Falla lui-même considère que sa production de *zarzuelas* est dépourvue d'intérêt : il avoue n'avoir accepté de composer dans ce genre au début de sa carrière que pour des

¹⁸⁸⁷ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁸⁸ Anne Souriau, « National », *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, p. 1116.

¹⁸⁸⁹ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁹⁰ José Álvarez Junco, *Ibidem*.

¹⁸⁹¹ Serge Salaün, « El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1875-1936) », *Les spectacles en Espagne...*, *op. cit.*, p. 179. Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 31-32.

¹⁸⁹² José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 200.

raisons pécuniaires¹⁸⁹³. Ce rejet de la *zarzuela* par les élites, lié au succès même du genre, peut être mis en relation avec leur attitude quant à la guitare, très utilisée dans le genre lyrico-théâtral.

L'emploi de la guitare en son sein est particulièrement intéressant car, outre sa fréquence, il a lieu dans le double registre musical et théâtral. Trois cas de figures sont possibles. Soit la guitare est le sujet principal de la pièce, sans être utilisée d'aucune manière, ni sur scène ni dans l'orchestre. C'est le cas par exemple de *La guitarra del amor*, créée au Teatro de la Zarzuela le 16 mai 1916, avec une musique de Tomás Bretón (1850-1923) et Gerónimo Giménez (1854-1923)¹⁸⁹⁴. Soit des guitares sont utilisées dans l'orchestre (« *en plantilla* »). Elles interviennent alors ponctuellement, parfois avec des *bandurrias*, des harpes, des cordes ou un petit orgue. Cette instrumentation est choisie par le compositeur José Serrano (1873-1941) dans la *La reina mora*, qui est créée à l'Apolo le 11 décembre 1903, par exemple¹⁸⁹⁵. Mais ce cas de figure est particulièrement rare, signe que la guitare est peu considérée comme instrument de musique. Enfin, il arrive que plusieurs guitares soient utilisées, non pas dans l'orchestre mais au sein de la *rondalla*, avec des *bandurrias*, des luths et éventuellement des *guitarrones*. Les musiciens entrent sur scène costumés, leur instrument étant à la fois audible et visible. Leur arrivée produit souvent un effet comique, en raison de leur accoutrement et de leur jeu debout, en mouvement, donc difficile à coordonner. Leur intervention est ponctuelle. Des guitares apparaissent ainsi au sein de la *rondalla* dans des œuvres comme *La Dolores*, de Tomás Bretón ou *Gigantes y cabezudos* de Fernández Caballero, toutes deux créées à la Zarzuela, respectivement le 13 mars 1890 et le 20 novembre 1898. On retrouve ce phénomène dans *Ovación y oreja* de Giménez Gerónimo, créée au Gran Teatro le 17 octobre 1913¹⁸⁹⁶. Ce ne sont que quelques exemples pour montrer que cet usage est vivace, tant à la fin du XIX^e qu'au début du XX^e siècle.

On peut certes voir dans cette utilisation de la guitare un signe de son succès populaire : la guitare est un des seuls instruments de musique à être exhibés sur la scène. En outre, l'intervention de la *rondalla* étant très courante dans les *zarzuelas*, elle revêt finalement le caractère d'un lieu commun, devenant pratiquement un passage obligé, attendu par les spectateurs. Employées de cette façon, les guitares ont une fonction hybride, à la fois instruments et accessoires de théâtre : elles sont mentionnées dans le livret avec les personnages et, en même temps, elles ont droit à une partition spécifique, différente de celle des *bandurrias* qui interviennent aussi dans la *rondalla*. On peut observer ceci dans les partitions de *El guitarrico*, une *zarzuela* en prose et en vers, créée au

¹⁸⁹³ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 38-39.

¹⁸⁹⁴ Teatro Lírico, 1. Partituras. Archivo de Madrid, Madrid, ICCMU, 1994, p. 59.

¹⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 229.

¹⁸⁹⁶ *Ibidem*, p. 59, 93-94 et 110.

Teatro de la Zarzuela le 12 octobre 1900, sur une musique d'Agustín Pérez Soriano (1846-1907) et des paroles de Manuel Fernández de la Puente et Luis Pascual Frutos [Voir Annexe 6 : Partition 2]. Cette œuvre est un bon exemple de pièce où les guitares, absentes de l'orchestre, revêtent, en revanche, une fonction théâtrale, tout en intervenant sur scène de façon sonore. Il y est question de deux jeunes gens amoureux d'une même jeune femme, et qui veulent la séduire en usant d'un même procédé : tous deux veulent lui donner la sérénade sous sa fenêtre avec une *rondalla*¹⁸⁹⁷.

Cependant, les guitares utilisées de cette manière ne sont pas associées aux instruments de l'orchestre : les guitaristes ne se placent à aucun moment parmi les autres instrumentistes et apparaissent plutôt comme des comédiens, qui présentent l'intérêt d'introduire des parties chantées, toujours très appréciées du public¹⁸⁹⁸. Dans la mesure où cet usage de la guitare sur scène est le plus fréquent, il est sans doute celui qui marque le plus les esprits, et contribue à renforcer l'image de la guitare comme un accessoire essentiel à la pièce de théâtre, certes sonore, mais qui n'a pas le statut d'instrument de musique à part entière. Cet usage hybride de la guitare nous semble fondamental pour expliquer le manque de considération dont elle fait l'objet en tant qu'instrument de musique. L'image d'accessoire prend le pas sur celle d'instrument de musique, ce qui peut expliquer les difficultés à ce qu'elle soit perçue – et *a fortiori* revendiquée – comme « *instrument* [de musique] national ».

Les réactions de la presse sont celles qui permettent le mieux de percevoir le décalage entre la réception des spectateurs purement consommateurs et celle des critiques, qui déplorent que les premiers ne soient pas éduqués à reconnaître et à apprécier la véritable qualité musicale. Ainsi, le 18 mars 1895, le comte Guillermo de Morphy déplore l'attitude du public dans un article paru dans *La Correspondencia de España*, deux jours après la création de *La Dolores* de Tomás Bretón au Teatro de la Zarzuela¹⁸⁹⁹. Après avoir décrit la réception enthousiaste des spectateurs, il dénonce leur inculture musicale en déclarant : « Je regrette profondément devoir consigner deux faits qui

¹⁸⁹⁷ Javier Suárez-Pajares, « Guitarrico, El », in Emilio Casares Rodicio (éd.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2003, vol. 1, p. 953.

¹⁸⁹⁸ Grâce à la voix de baryton de Emilio Sagi Barba, la *jota* de *El guitarrico* devient l'un des numéros les plus célèbres du répertoire de la *zarzuela*, même si les Aragonais voient dans le livret une caricature maladroite de leur manière de parler. La presse est plus inégale : *El Día* critique l'œuvre de façon virulente, *El Imparcial* se montre enthousiaste à son égard, tandis que *El Liberal* présente une critique modérée. *Ibidem*, p. 954.

¹⁸⁹⁹ Guillermo Morphy, futur comte de Morphy, né à Madrid en 1836 et mort à Baden (Suisse) en 1899, effectue des études de musique en Allemagne puis étudie le piano et la composition à Madrid. Sous la Restauration, il est secrétaire particulier d'Alphonse XII et pour cette raison renonce à se consacrer totalement à la musique. Il conserve néanmoins toujours une activité de compositeur et de critique musical. En 1922, son œuvre *Les Luthistes espagnols du XVI^e s.* est publiée à titre posthume avec un prologue de Gevaert. Selon José Subirá, l'auteur y confond le luth et la *vihuela*. Son œuvre, traduite en allemand, connaît alors un grand retentissement. José Subirá, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 643.

prouvent l'état de notre culture musicale »¹⁹⁰⁰. Il note que le personnage principal, *La Dolores*¹⁹⁰¹, apparaît sur scène avec une guitare, lors d'un crescendo orchestral du plus grand effet dramatique, et il déplore le fait que « le public applaudisse avec plus d'enthousiasme un effet de sonorité matérielle à la *jota*, alors que lui échappent les moments les plus raffinés de l'œuvre, qui sont nombreux »¹⁹⁰². C'est-à-dire que le public apprécie les moments où la guitare entre en scène, puisqu'elle est utilisée par définition au moment de la *jota*. En revanche, le public ne perçoit pas que « la harpe, le cor et les bois sont employés avec beaucoup de justesse et de discrétion »¹⁹⁰³. Ces instruments sont ceux de l'orchestre, situé dans la fosse et que le public ne voit pas. N'ayant pas d'éducation musicale – à la différence de Guillermo de Morphy par ailleurs compositeur –, le public ne peut pas saisir et goûter la qualité de l'instrumentation, dont le critique musical apprécie les nuances. En qualité que musicien, il adopte globalement une attitude élogieuse vis-à-vis de cette *zarzuela* de Bretón. Il admire son travail de compositeur, ce qui n'est pas le cas d'artistes comme Manuel de Falla qui condamnent en bloc ce genre lyrico-théâtral. En revanche, le comte de Morphy se montre extrêmement critique vis-à-vis du goût du public. Il rejette donc implicitement la guitare en tant qu'accessoire de théâtre, qui contribue à séduire les spectateurs mais les détourne en même temps de l'intérêt musical de la pièce, situé ailleurs. Ainsi, le goût du critique s'oppose à celui du public populaire, plus conservateur, traditionnel, *castizo*, favorable à ce qui peut être considéré comme un genre national dans la seule mesure où il rencontre un grand succès commercial. En fait, cette différence de jugement esthétique trouve son origine dans une réalité socio-économique difficile pour les musiciens, soumis à la tyrannie du public et des entrepreneurs théâtraux. Ceci reflète un problème plus large, qu'exprime Jorge de Persia à propos de la fin du XIX^e siècle : « La musique n'était pas alors une valeur sociale significative »¹⁹⁰⁴.

On touche ici une problématique importante, qui imprègne les réflexions des intellectuels de l'époque et qui a des répercussions sur la guitare, comme nous allons le voir. Les élites progressistes ne rejettent pas la tradition dans la *zarzuela* car, suivant les enseignements de Felipe

¹⁹⁰⁰ « siento en el alma tener que consignar dos hechos que prueban el estado de nuestra cultura musical », Guillermo de Morphy, « “La Dolores” de Bretón en el Teatro de la Zarzuela », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 18 mars 1895, p. 1.

¹⁹⁰¹ L'œuvre se présente comme un opéra en trois actes dans lequel la belle Dolores, qui travaille dans une auberge, est courtisée par Celemin, le riche Patricio, le sergent Rojas, ainsi que par son ancien amant Melchor, un traître qui la calomnie. Lázaro, ancien torero et actuel séminariste, tombe également amoureux d'elle, ce qui engendre les moqueries des gens bien-pensants, jusqu'à ce qu'il sauve la vie à Rojas, en affrontant Celemin. La pièce prend une tournure tragique lorsque Lázaro, voulant défendre Dolores, s'oppose à Melchor et le tue.

¹⁹⁰² « el público ha aplaudido con preferente entusiasmo un efecto de sonoridad material en la jota, quedándose en ayunas de las finuras artísticas de la obra, que son muchas. », Guillermo de Morphy, « “La Dolores” de Bretón en el Teatro de la Zarzuela », *La Correspondencia...*, op. cit., p. 1.

¹⁹⁰³ « El arpa, la trompa y los instrumentos de madera están empleados con gran acierto y discreción », *Ibidem*.

¹⁹⁰⁴ « La música no era entonces un valor social relevante. », Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, op. cit., p. 15.

Pedrell, elles accordent elles-mêmes une grande importance au folklore populaire pour créer un art authentiquement national. Elles s'opposent à une certaine utilisation des éléments populaires, à savoir la simple citation et la reprise sans réélaboration savante de ces éléments, sans véritable création artistique. En cela, leur réflexion s'inscrit pleinement dans celle des intellectuels qui s'interrogent sur l'essence de l'Espagne, même si ceux-ci n'évoquent pas la musique. Ainsi, c'est précisément au moment où est créée *La Dolores* que Miguel de Unamuno publie dans la presse, entre février et juin 1895, les cinq essais sur *L'Essence de l'Espagne* qui seront réunis dans le livre intitulé *En torno al casticismo*. Dans ce texte, il établit une différence profonde entre le *casticismo*, ce qui est *castizo* et la vraie tradition, qu'il appelle la « tradition éternelle »¹⁹⁰⁵ : celle-ci est la seule à pouvoir traduire « l'essence de l'Espagne » et pour cela doit être vivante, c'est-à-dire s'ouvrir à l'apport étranger et donc aux influences européennes¹⁹⁰⁶.

De même, dans le domaine musical, les élites auxquelles nous faisons allusion – Enrique Granados, Isaac Albéniz, Joaquín Turina et Manuel de Falla notamment – partent s'enrichir à l'étranger, et concrètement surtout à Paris, pour pouvoir donner naissance à des œuvres qui utilisent la tradition, mais sur le mode de l'évocation et non de la simple citation. C'est autour de 1915 qu'apparaissent les premiers travaux en ce sens : parmi les événements à retenir, Manuel de Falla tient une conférence à l'Athénée, *El amor brujo* est créé en avril 1915 à Paris et Rogelio Villar rédige un article sur le nationalisme musical, où il reconnaît la nécessité absolue de puiser dans la tradition espagnole¹⁹⁰⁷. Ces élites progressistes insistent sur un traitement de l'élément populaire opposé au *casticismo* de la *zarzuela* qui, pour sa part, ne laisse de place qu'à la « couleur locale ». Celle-ci offre un aperçu superficiel et édulcoré de cette tradition, donnant l'impression que l'Espagne se résume à l'Andalousie et à la *jota*¹⁹⁰⁸.

Cependant, l'émergence d'une réflexion approfondie sur la rénovation musicale et sur la rénovation de l'art espagnol en général, à travers des publications comme *El Sol* ou *España* – revue créée en 1915 par José Ortega y Gasset (1883-1955) –, reste élitiste, et le grand public n'y est pas associé. On constate ainsi que les *zarzuelas* continuent d'emporter l'adhésion, même après la Première Guerre mondiale. En 1918, la *zarzuela* *El niño judío* bénéficie aussi d'un chaleureux

¹⁹⁰⁵ « *Castizo* dérive de *casta*, de même que *casta* dérive de l'adjectif *casto*, pur. [...]. De sorte que *castizo* c'est, en fin de compte, pur et sans mélange d'élément étranger. Et si nous tenons compte de ce fait qu'on y voit une qualité éminente, une supériorité, nous verrons comment le mot lui-même transmet, comme enkysté, un antique préjugé, source d'erreurs et de maux sans nombre : la croyance que les races dites pures et tenues pour telles sont supérieures aux mélangées. », Miguel de Unamuno, *L'Essence de l'Espagne*, trad. de Marcel Bataillon, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁰⁶ « Il faut nous européaniser et prendre un bain de peuple. », *Ibidem*, p. 212.

¹⁹⁰⁷ Rogelio Villar, « Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles », in *Revista musical hispano-americana*, octobre-décembre 1915, p. 2-4.

¹⁹⁰⁸ Adolfo Salazar, « Goyescas y el "color local" », in *Revista musical hispano-americana*, 30 avril 1916, p. 9-10.

accueil au moment de sa création¹⁹⁰⁹. Comme on peut le constater à travers la critique qui est faite de cet événement dans le journal *El Sol* le 6 février 1918¹⁹¹⁰, elle est particulièrement applaudie par le public, précisément au moment où la guitare intervient sur scène, alors que de nouveau, cette dernière n'est pas utilisée dans l'orchestration¹⁹¹¹. Le journaliste qui signe « J. A. » en fait pour sa part une sévère critique dans le journal intellectuel : il dénonce les incohérences du livret et n'explique la réussite de l'œuvre créée à l'Apolo que par l'interprétation d'un morceau pour soprano et guitare intitulé « Chanson espagnole »¹⁹¹². Selon le critique, chaque mouvement musical est digne d'intérêt pour lui-même mais c'est surtout le morceau du dernier tableau qui remporte du succès, lorsque la soprano Rafaela Leonís chante avec accompagnement de guitare. Le personnage féminin, espagnol, accompagné de deux compatriotes, se trouve alors en Inde et son chant commençant par « Je viens d'Espagne, je suis espagnole »¹⁹¹³ est interprété comme une clameur patriotique. Les spectateurs l'acclament unanimement et la chanson est trissée, ce qui engendre le succès de l'œuvre dans sa totalité. Du point de vue de l'affirmation de l'identité nationale, cette *zarzuela* est intéressante car selon la trame narrative, les personnages se trouvent en Inde au moment où est interprétée la chanson patriotique. Les ovations ont donc lieu au moment où est affirmée l'identité espagnole face aux étrangers, dans un cadre fictif oriental, et le public espagnol fait preuve d'un certain « patriotisme » en adhérant à la fiction et en l'applaudissant. Le public se montre donc tout à fait favorable à une représentation stéréotypée de la patrie. Cet air est d'ailleurs utilisé en tant qu'hymne national pendant la guerre contre le Maroc¹⁹¹⁴. Cependant, pour Jorge de Persia, cet enthousiasme correspond à une vision dégradée du patriotisme¹⁹¹⁵. De nouveau, on voit l'opposition entre le goût du public, encore en faveur de la *zarzuela* en 1918, et celui du critique. Le public de la *zarzuela* apparaît lui-même comme plus *castizo*, traditionnel, conservateur que le journaliste progressiste qui écrit dans *El Sol*.

Par rapport à la guitare, le paradoxe est donc le suivant : à la fois, elle est l'un des seuls instruments à pouvoir jouer ce double rôle d'instrument de musique dans l'orchestre et d'accessoire sur la scène. Cela lui confère une visibilité unique, qui encourage son caractère emblématique et symbolique de la patrie. Mais dans le même temps, cette deuxième utilisation décorative de la guitare est si fréquente qu'elle conduit le plus souvent à circonscrire et donc à réduire son image, sa

¹⁹⁰⁹ Emilio Casares Rodicio, « Niño judío, El », in Emilio Casares Rodicio (éd.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2003, vol. 2, p. 405-409.

¹⁹¹⁰ J. A., « Los estrenos de ayer – Apolo – “El niño judío” », in *El Sol*, Madrid, 6 février 1918, p. 6.

¹⁹¹¹ Pablo Luna, « El niño judío. Zarzuela en dos actos », ICCMU, 2006.

¹⁹¹² « Canción española », J. A., « Los estrenos de ayer – Apolo – “El niño judío” », *El Sol*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹¹³ « De España vengo, soy española », *Ibidem*.

¹⁹¹⁴ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 200.

¹⁹¹⁵ Il parle de « *patrioterismo* ». Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 29.

réputation, à celle d'accessoire de théâtre. On voit que le public accepte le stéréotype qui cantonne l'instrument dans un rôle théâtral comique, tandis que les élites refusent, en réaction, de la considérer comme un véritable instrument de musique et font le choix de l'évoquer dans leurs œuvres, plutôt que de composer pour elle.

Au terme de ces deux premiers chapitres de la cinquième partie, on peut légitimement émettre l'hypothèse suivante : la guitare ne serait perçue comme instrument national que comme stéréotype, quelle que soit l'attitude adoptée vis-à-vis de celui-ci. Soit il est accepté – avec de façon sous-jacente diverses acceptions de la « nation », souvent plus complémentaires que contradictoires. Soit il est rejeté mais, paradoxalement, les auteurs qui s'y opposent continuent de le faire vivre et de le diffuser. En effet, comme le montre Ruth Amossy, « notre esprit est meublé de représentations collectives à travers lesquelles nous appréhendons la réalité quotidienne et faisons signifier le monde ». Cet imaginaire social, dont nous avons montré tout au long de nos réflexions sur la réception de la guitare qu'il est en prise sur les textes et l'iconographie de son époque, s'« inspire et s[e] nourrit incessamment » de ceux-ci¹⁹¹⁶.

Aussi, en tant que stéréotype, la guitare contribue à forger l'identité nationale, car comme le montre Andrea Fernández-Montesinos, tout stéréotype a une fonction sociale : « le stéréotype est un élément fondamental de la vie sociale parce qu'il favorise la cohésion interne des groupes, étant donné que leurs membres se reconnaissent dans les caractéristiques de ce groupe »¹⁹¹⁷. Cette fonction sociale est complexe : elle est à la fois intégratrice, et défensive. Intégratrice, dans la mesure où l'individu se reconnaît individuellement dans ou à travers les caractéristiques de son groupe ; défensive, dans la mesure où « le stéréotype est un mécanisme qui se met en marche rapidement dans les moments où le groupe est menacé dans son originalité ou dans son unité face à un système extérieur »¹⁹¹⁸. Selon Andrea Fernández-Montesinos, le stéréotype est l'instrument le plus approprié pour la préservation de l'identité collective et individuelle, à la fois parce qu'il est déconnecté de la réalité et en raison de son immuabilité¹⁹¹⁹.

¹⁹¹⁶ Ruth Amossy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Poitiers, Nathan, 1991, p. 9.

¹⁹¹⁷ « El estereotipo es un elemento fundamental de la vida social al favorecer la cohesión interna de los grupos, dado que sus componentes se reconocen en las características del grupo. », Andrea Fernández-Montesinos, *L'Espagne éternelle...*, *op. cit.*, chap. 1.

¹⁹¹⁸ « El estereotipo es un mecanismo que se pone en marcha más rápidamente en momentos de amenaza, en los que un grupo ve en peligro tanto su originalidad como su unidad frente a un sistema exterior. », *Ibidem*.

¹⁹¹⁹ Ces deux caractéristiques du stéréotype sont en effet essentielles et définitoires, comme le rappelle Jacques Cagne : « Si l'on peut admettre que le stéréotype est la persistance dans un regard d'un cliché de l'autre, d'une image ayant perdu – en partie à tout le moins – son rapport avec le réel, son origine se placerait dans la réalisation d'une représentation en l'absence – totale ou partielle – de confrontation avec la réalité. », Jacques Cagne, « Delacroix, le Maroc et l'Orient. Fonctionnement du stéréotype dans l'œuvre picturale », *The roles of stereotypes...*, *op. cit.*, p. 189.

Cependant, dans le champ des pratiques, on voit de façon évidente que la guitare ne se limite pas à être un stéréotype. En effet, un stéréotype est une représentation alors que la guitare, qui peut effectivement donner lieu à des représentations artistiques ou mentales, n'est pas pure représentation. C'est un instrument de musique, qui correspond à une pratique effective, et même à plusieurs types de pratiques qui ne sont absolument pas figées mais au contraire, sujettes à évolution. Il faut donc concevoir que la guitare ne renvoie pas seulement à un « stéréotype » mais qu'elle puisse être également autre chose, dans la mesure où elle est un objet tangible, concret, qui représente divers aspects de l'identité espagnole.

Chapitre 14 : Un symbole paradoxal de la communauté nationale

Alors que le stéréotype simplifie et caricature la réalité, l'analyse effectuée jusqu'à présent révèle que les représentations de la guitare revêtent des sens bien plus complexes. Ceci conduit à émettre l'hypothèse que la guitare possède en Espagne à bien des égards les caractéristiques d'un symbole. On pourrait en effet définir le symbole dans un premier temps de façon générique comme « un signe qui représente de manière sensible et par analogie une chose abstraite ou un signifié abstrait »¹⁹²⁰. Les instruments de musique ont d'une façon générale une forte portée symbolique, comme le soulignent souvent les ethnomusicologues et comme l'ont rappelé en 1980 les organisateurs de l'exposition « L'instrument de musique populaire. Usages et symboles » :

Maints symboles liés à l'instrument de musique ont été relevés à travers les faits, les rites et les mythes chez des peuples de l'Antiquité européenne ou orientale, également parmi des populations non-industrialisées et sans histoire écrite [...]. Selon les croyances et conformément à un panthéon bien établi, une émission de voix, un cri, un battement de tambour, une sonnerie de conque font naître le monde ; de la même manière, les dieux s'incarnent dans les instruments de musique dont les sonorités représentent leurs voix divines et leurs langages suprêmes, ou encore, les instruments de musique sont inventés par les dieux et en sont les attributs distinctifs ; enfin les matériaux qui les composent, leur forme, leurs ornements et décorations les identifient à l'un ou l'autre de ces dieux¹⁹²¹.

Le lien avec la divinité ne semble pas s'imposer d'emblée, au point où nous en sommes de ce travail, et il est vrai que la guitare n'est pas mentionnée dans les différents dictionnaires des symboles que nous avons consultés¹⁹²². Peut-être est-il néanmoins possible de parler de symbole pour un instrument utilisé en Espagne à l'époque contemporaine : on pourrait alors se demander de quelle manière ce symbole s'exprime pendant une période où se pose la question de la construction

¹⁹²⁰ Gisèle Sényinger, « Symbole », in *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm., p. 599-600.

¹⁹²¹ Musée national des arts et traditions populaires, *L'instrument de musique...*, op. cit., p. 195.

¹⁹²² Nous verrons dans quelle mesure ceci peut être dû à la polysémie du symbole, d'une part, et à son absence de reconnaissance étatique d'autre part. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant (éds.), *Dictionnaire des symboles...*, op. cit.. Myriam Philibert (éd.), *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, op. cit.. Michel Cazenave [et al.], *Encyclopédie des symboles*, op. cit.. Marianne Oesterreicher-Mollwo (éd.), *Petit dictionnaire des symboles*, op. cit.. J. E. Cirlot et Jack Sage, *A Dictionary of Symbols* [« Diccionario de símbolos tradicionales »], London, Routledge and Kegan Paul, 1952, 400 p.. Jesús Aguado, *Diccionario de símbolos*, Sevilla, Paréntesis, 2010, 266 p.

de l'identité nationale. Nous rejoignons l'hypothèse formulée en 1980 par les organisateurs de l'exposition sur « L'instrument de musique populaire. Usages et symboles » en France, qui affirment que « la réponse est complexe, la situation ambiguë, mais, de toute façon, la symbolique est là, cachée au fond de la mémoire collective, déguisée en gestes et en actes apparemment insignifiants ou puérils »¹⁹²³. Cette symbolique se dissimule en effet dans des discours et des représentations qui évoquent l'instrument. C'est par la force de son usage et de ses représentations qu'un instrument peut devenir l'attribut d'un milieu social, d'un genre musical, et consécutivement leur symbole¹⁹²⁴. Dans le cadre de notre réflexion, il va donc s'agir ici d'explorer plus spécifiquement dans quelle mesure la guitare peut être un symbole national en Espagne.

1. Symbole contradictoire

Dans le *Dictionnaire des nations et des nationalismes*, Sandrine Kott et Stéphane Michonneau montrent l'importance des symboles politiques dans la formation d'une culture nationale et, parmi eux, des symboles nationaux qui « cristallisent le sentiment d'appartenance à la communauté nationale. Par l'usage des symboles, les populations éveillent des émotions collectives, manifestent leur attachement ou leur allégeance à la communauté et s'identifient à l'État-nation moderne »¹⁹²⁵. Au sein de l'article consacré à la « Symbolique nationale », les auteurs entreprennent de montrer la variété des symboles nationaux qu'ils regroupent en trois catégories. Les symboles étatiques permettent d'identifier l'État à la communauté nationale, comme les drapeaux, hymnes, fêtes nationales, par exemple ; les symboles historiques s'inspirent du passé des nations, tels que les héros légendaires, personnages historiques, batailles ou musées. Enfin, le troisième type correspond aux « symboles de la communauté nationale » qui recouvrent une réalité plus vaste dans la mesure où ils comprennent des animaux, des couleurs, des objets religieux, des arbres, ou encore des plantes. Cette catégorie hétéroclite est sans doute la plus difficile à cerner dans la mesure où :

¹⁹²³ Musée national des arts et traditions populaires, *L'instrument de musique...*, op. cit., p. 195.

¹⁹²⁴ *Ibidem*.

¹⁹²⁵ Sandrine Kott et Stéphane Michonneau, « Symbolique nationale », in *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, p. 353.

Ces symboles sont instables, polysémiques et bien souvent contradictoires entre eux. Ils peuvent signifier l'ensemble ou seulement une partie de la communauté. Ils peuvent coïncider avec un symbole étatique – l'arbre de Guernica est devenu le symbole de la communauté politique autonome d'Euskadi – ou pas¹⁹²⁶.

La guitare ne fait partie ni des symboles étatiques ni des symboles historiques mais pourrait en revanche être incluse dans la dernière des trois catégories mentionnées, et nous allons précisément chercher à montrer en quoi elle relève d'une « symbolique de la communauté nationale ». Plus précisément, symbolise-t-elle « l'ensemble ou seulement une partie de la communauté » ? Dans quelle mesure peut-elle être un symbole « instable », « polysémique », et quelles sont ses diverses significations ? L'enjeu reste bien sûr de parvenir à repérer si ce symbole peut contribuer à l'élaboration de l'identité nationale et, si oui, de quelle manière il y participe.

1.1. Peuple riant, peuple souffrant

En tant que symbole, la guitare renvoie à divers signifiés abstraits et renforce à ce titre différentes visions de la nation, certaines de façon constante et d'autres de manière plus ponctuelle.

La guitare apparaît d'abord de manière permanente comme un symbole des joies du peuple, comme l'exprime l'écrivain et journaliste cordouan Marcos Rafael Blanco-Belmonte (1871-1936), dans un article consacré aux nouveaux académiciens dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 mai 1901¹⁹²⁷. La première partie de cet article est une petite biographie du poète et dramaturge Juan José Herranz¹⁹²⁸, dans laquelle Marcos Rafael Blanco-Belmonte évoque ses œuvres principales :

Parmi toutes ses poésies – un grand nombre d'entre elles publiées dans *La Ilustración Española y Americana*, l'une des plus célèbres fut *La guitarra* ; Herranz y mit tout son amour de bon Murcien qui pleure les malheurs de son pays natal dévasté par les inondations. La guitare, emblème des fêtes populaires, symbole des joies, flottant sur les eaux

¹⁹²⁶ *Ibidem*, p. 354.

¹⁹²⁷ M. R. Blanco-Belmonte, « Nuevos Académicos », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 mai 1901, Abelardo de Carlos, p. 3.

¹⁹²⁸ Il s'agit du poète Juan José Herranz y Gonzalo, comte de Reparaz, originaire de Murcie et académicien de la Real Academia Española au titre de dramaturge.

tourbillonnantes du fleuve débordant qui apporta deuil et misère dans les foyers, inspira au poète un poème harmonieux, rempli des sentiments les plus délicats¹⁹²⁹.

Dans cet article, la guitare est explicitement décrite comme l'« emblème des fêtes populaires » et le « symbole des joies » (« *emblema de fiestas populares, símbolo de alegrías* »). C'est ainsi que Marcos Rafael Blanco-Belmonte interprète son utilisation en tant que motif poétique dans la composition « La guitare » de Juan José Herranz. Notre étude nous a permis de constater, depuis le chapitre 1, à quel point la guitare était omniprésente dans les fêtes populaires. Elle apparaît maintes fois dans ce contexte, aussi bien dans les discours et les représentations qui les décrivent avec un certain degré de réalisme que dans les œuvres d'art et la littérature. Par le systématisme de cet usage de la guitare et la fréquence de ses représentations, l'instrument apparaît comme un attribut du peuple et de ses coutumes, mais sur un mode particulier, celui de la joie, de la fête. Ce symbole, qui renvoie en premier lieu aux classes les plus populaires, peut aussi permettre d'évoquer de façon plus générale et indistincte tous ceux qui participent aux fêtes locales. Il faut néanmoins rappeler que les classes plus élevées ne sont toujours que spectatrices des pratiques de la guitare en extérieur, au cours de ces fêtes publiques. Valable à Madrid ou en Andalousie, ce symbole peut être étendu à d'autres régions, comme Murcie comme dans l'exemple cité ci-dessus. Il revêt des connotations telles que l'insouciance, la légèreté, éventuellement un certain désordre, dans le cas des fêtes de Carnaval étudiées au chapitre 1, par exemple.

C'est donc surtout la face riante et insouciant des classes populaires qui est donnée à voir dans le symbole de la guitare, que la population locale choisit d'ériger volontairement en « symbole national ». Peut-être les classes populaires le font-elle de manière inconsciente, mais les hommes de lettres se chargent de verbaliser cette fonction symbolique, comme l'attestent les écrits dans la presse. Ainsi, la presse madrilène évoque encore les fêtes de Murcie en 1903 : Carlos Luis de Cuenca décrit dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 avril les carrosses décorés par les Murciens cette année-là¹⁹³⁰. Selon sa description, l'un de ces carrosses a la forme d'une guitare, avec des castagnettes et un tambour de basque. En outre, les jeunes filles qui se tiennent dans ce carrosse portent des vêtements aux couleurs nationales. L'auteur précise que ce carrosse reçoit le

¹⁹²⁹ « De entre todas sus poesías – muchas de ellas publicadas en *La Ilustración Española y Americana* –, una de las que alcanzaron más celebridad fué *La guitarra*; en ella puso Herranz todos sus amores de buen murciano que llora las desgracias del terruño asolado por las inundaciones. La guitarra, emblema de fiestas populares, símbolo de alegrías, flotando sobre las arremolinadas aguas del desbordado río que llevó luto y miseria á los hogares, inspiró al poeta una trova armoniosa, llena de los más delicados sentimientos. », M. R. Blanco-Belmonte, « Nuevos Académicos », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹³⁰ Carlos Luis de Cuenca, « Las fiestas de Murcia », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 avril 1903, Abelardo de Carlos, p. 3. Un autre article, publié cette fois dans *La Correspondencia de España*, évoque aussi ce carrosse en forme de guitare. Frutos, « Las fiestas de Murcia », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 15 avril 1903, p. 2.

cinquième prix. La symbolique la plus évidente de la guitare est donc éminemment positive : la fête populaire, la joie et le folklore local¹⁹³¹.

En revanche, la guitare n'est pas d'abord un symbole musical pour les Espagnols, comme le précise Ossorio y Bernard dans un article de *La Correspondencia de España* publié le 22 février 1899 : « Le vrai caractère de l'instrument ne provient pas de son importance musicale, mais précisément du fait que ceux qui en sont amateurs sans connaître la musique sont innombrables »¹⁹³². Ossorio y Bernard développe son idée – nous reviendrons sur ses arguments – avant d'affirmer que pour cela même cet instrument revêt un « caractère national »¹⁹³³.

Cette symbolique de la guitare comme objet populaire, constante tout au long de la période d'étude, est véhiculée par des conservateurs, dans la mesure où elle apparaît dans des revues élitistes et très respectueuses du système de la Restauration, comme *La Ilustración Española y Americana*. Mais elle est aussi diffusée à une échelle plus large, puisqu'elle apparaît dans un quotidien d'information officiellement neutre tel que *La Correspondencia de España*¹⁹³⁴, qui s'adresse à un public moins élitiste, comme l'atteste son mode de distribution dans la rue, au moins à Madrid. Elle est exploitée par les écrivains et hommes de lettres, qui décrivent ce qu'ils pensent être l'attitude ou les comportements des classes populaires et leur assignent des pratiques symboliques. Les élites lettrées utilisent donc le folklore à cette époque pour construire l'identité nationale, un folklore qui est formé de pratiques contemporaines actuelles, et non pas d'un passé mythifié. Cette attitude des écrivains et journalistes en Espagne correspond à un phénomène commun aux élites européennes qui, avec une intention politique, accordent beaucoup de valeur et d'importance aux coutumes locales. Eric Storm explique ainsi la naissance du régionalisme et la crise de la Raison au début du XX^e siècle¹⁹³⁵.

Si l'on se penche sur les discours et représentations étudiés jusqu'à présent, outre les classes populaires, le deuxième groupe social à être aisément identifié à la guitare, ou du moins qui est représenté avec une guitare de façon symbolique, est constitué par les soldats. En effet, ils sont associés à l'instrument dans la presse, à travers des articles, des dessins, des gravures ou dans des poèmes, comme nous l'avons vu dans les chapitres 1, 4 et 12. Tenue dans les bras, pendue à leur épaule, posée à leur côté, emportée partout, la guitare est signe de leur enthousiasme – réel ou

¹⁹³¹ Ce symbole, il faut le reconnaître est loin d'être déconnecté du stéréotype *costumbrista* du XIX^e siècle, auquel il ressemble au contraire à s'y méprendre.

¹⁹³² « Pero el verdadero carácter del instrumento no arranca de su importancia musical, sino precisamente del hecho de ser infinitos los aficionados á él que desconocen la música. », Ossorio y Bernard, « Rasgueando », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 février 1899, p. 1.

¹⁹³³ « Tiene, pues, propia y saliente representación y carácter nacional, en cierto modo. », *Ibidem*.

¹⁹³⁴ María Cruz Seoane, *Historia del periodismo...*, op. cit., p. 216.

¹⁹³⁵ *Region and state in nineteenth-century Europe: nation-building, regional identities and separatism*, eds. Joost Augusteijn et Hendrik Jan Storm, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, 293 p., p. 36-37.

supposé – à partir combattre. Elle symbolise leur patriotisme, mais avec une nuance bien particulière : elle est surtout le signe de la chaleur humaine des soldats qui, grâce à la guitare, se réunissent en chantant pour se donner du courage. Grâce à cette même guitare, l'homme exilé peut aussi bien exprimer sa sensibilité, la nostalgie de sa patrie absente ou le manque de ses proches, comme cela apparaît clairement dans le poème de Luis Ansorena « La guitare » (« *La guitarra* ») publié dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 juin 1897 [Voir Annexe 3 : Poème de Luis de Ansorena, « La guitare »¹⁹³⁶. Contrairement au fusil, la guitare ne reflète pas la combativité des troupes espagnoles. Elle ne représente pas non plus l'armée dans son entier, car elle n'est jamais associée aux plus hauts gradés, aux militaires de métier. Elle évoque la générosité de ceux qui se sacrifient pour la patrie. Pris dans ce sens, le symbole conserve une dimension poétique et affective.

La guitare apparaît donc déjà comme un symbole polysémique, dont les sens sont pour l'instant complémentaires, dans la mesure où sa connotation populaire persiste. Pourtant, on perçoit déjà la variété des émotions auxquelles ce symbole renvoie, de la joie à la souffrance en passant par la nostalgie. Associée à l'armée, la connotation la plus négative apparaît néanmoins de façon ponctuelle, en particulier dans les moments de crise, comme la guerre de Cuba, qui correspond au contexte de publication du poème de Luis Ansorena.

1.2. Peuple mourant, peuple violent

Le « désastre » marque un tournant dans la mesure où, après ce moment critique, la question de l'identité nationale se pose de façon aiguë et problématique. Dans ces circonstances, la guitare conserve sa symbolique populaire, mais elle incarne cette fois une race « dégénérante ». Cette connotation négative, qui prend racine dans une période précise au tournant du siècle, imprègne en réalité les sources de tout le début du XX^e siècle.

L'écrivain basque Pío Baroja (1872-1956), que l'on associe habituellement à la « Génération de 98 », souligne que l'Espagne entière, et Madrid en particulier, vit alors dans une ambiance d'optimisme absurde. Pour lui, ceux qui jouent de la guitare avec insouciance participent de cette atmosphère irréaliste. Dans son roman *Chemin de perfection [Passion mystique]* (*Camino de perfección [Pasión mística]*), daté de 1901, on peut ainsi lire un passage où le protagoniste, Fernando Ossorio, jeune homme tourmenté par des interrogations existentielles, loge un soir dans

¹⁹³⁶ Nous renvoyons à notre analyse du chapitre 4.

une auberge castillane. Le narrateur rapporte qu'il va se coucher sans dîner, vers onze heures du soir, et ajoute :

Dans la chambre qu'on lui donna, il y avait, pendus au mur, un fusil de chasse et une guitare ; au-dessus, un chromo du Sacré-Cœur de Jésus.

Il avait commencé à s'endormir face à ces symboles de l'abrutissement national, quand il entendit un ensemble de guitares et de *bandurrias* qui devait passer devant la maison¹⁹³⁷.

Dans ce roman, la guitare est grattée dans des milieux non seulement populaires mais marginaux, par des mendiants aveugles ou des Gitans, souvent de nuit, dans la rue ou dans les *cafés cantantes*, dans des contextes violents. Ce soir là, Fernando Ossorio est précisément gêné, au moment de s'endormir, par une *rondalla* nocturne. Les sons des instruments à cordes laissent place à des sifflements et à des bruits de verre cassés, signe de la violence qui règne dans la société, y compris et surtout parmi ceux qui jouent de ces instruments, alors qu'ils vivent eux-mêmes dans l'illusion, sans doute alimentée par l'alcool, que la vie à Madrid est une fête permanente. Ce type de pratique justifie que le narrateur présente la guitare accrochée au mur de la chambre comme un des « symboles de l'abrutissement national », à côté du fusil de chasse, qui évoque une logique meurtrière. Le narrateur, porte-parole de l'auteur, rapporte aussi qu'une image du Sacré-Cœur surmonte ces deux objets, comme signe de l'obscurantisme pesant sur l'Espagne. Selon Jorge de Persia, Pío Baroja critique dans ce passage une symbolique exaltée dans les ambiances traditionalistes comme signe d'une prétendue identité nationale¹⁹³⁸. Par contraste, ces objets sont présentés par l'écrivain basque comme des signes que l'Espagne court à sa perte par ces pratiques mortifères.

On se souvient aussi des articles que publie Eugenio Noel dans les années 1910, où il évoque métaphoriquement la guitare sous les traits d'une « vieille entremetteuse qui traîne [la Race] dans les lupanars »¹⁹³⁹. L'idée de perversion morale s'accompagne ici d'une personnification féminine de la guitare. Celle-ci n'est pas sans rappeler le discours des historiens qui, à différentes périodes de l'histoire, ont justifié l'affaiblissement d'un pays par l'alanguissement des mœurs, l'excès de luxe d'une civilisation étant considéré comme la cause d'une perte de puissance, associée métaphoriquement à la virilité : José Álvarez Junco rappelle ainsi l'usage de la notion

¹⁹³⁷ « En el cuarto que le destinaron había colgadas en la pared una escopeta y una guitarra ; encima, un cromo del Sagrado Corazón de Jesús. / Ante aquellos símbolos de la brutalidad nacional comenzó a dormirse, cuando oyó una rondalla de guitarras y bandurrias que debía de pasar por delante de la casa. », Pío Baroja, *Camino de perfección*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920, p. 71.

¹⁹³⁸ Jorge de Persia, « La guitarra, entre el mito y la metáfora », in *En torno a lo español*, op. cit., p. 197.

¹⁹³⁹ « Esa vieja tercera que la arrastra [la Raza] a los lupanares », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, op. cit., p. 4.

d'« efféminement », « terme qui dans le langage politique signifiait, et continua de signifier jusqu'au début XX^e, la perte aussi bien de la force physique que de l'équilibre ou du contrôle moral »¹⁹⁴⁰. La virilité passée est ainsi opposée à l'efféminement comme processus de dégradation. En 1898, cette idée est utilisée pour évoquer la dégénérescence de la race espagnole¹⁹⁴¹. Comme nous avons pu le voir, Eugenio Noel relie l'usage de la guitare dans le flamenco à ce qu'il perçoit comme une dégradation des mœurs. À ses yeux, la mode pernicieuse du flamenquisme a fait pourrir les germes du « génie national » et occasionné une perte de qualité du répertoire de la guitare, dans la mesure où le répertoire à la mode désormais, n'est plus le répertoire classique, mais celui du flamenco. C'est pourquoi, à l'image de la « race », qui est attachée affectivement à l'instrument à cordes, la guitare est présentée comme pleurnicheuse, paresseuse et finalement délétère, ce qui conduit Eugenio Noel à l'évoquer à travers la métaphore d'un « emblème macabre », comme nous l'avons montré au chapitre 11¹⁹⁴². Ainsi, la guitare apparaît toujours comme un symbole national sous la plume de l'écrivain antiflamenquiste, mais comme la nation est à ses yeux pervertie, ce symbole revêt une connotation inverse de celle des insouciantes fêtes populaires. Pour Eugenio Noel, la guitare illustre l'esprit d'un peuple corrompu, qui court à sa perte.

On retrouve une symbolique du même ordre chez un auteur comme Evaristo Correa-Calderón (1889-1986), dans une critique sur l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1920, publiée dans *La Ilustración Española y Americana* le 30 mai 1920¹⁹⁴³. Tout en offrant son analyse de l'événement, le journaliste explique comment il perçoit la nation¹⁹⁴⁴. L'exposition présente en effet des œuvres d'art censées représenter le patrimoine récent de la nation et les artistes primés bénéficient à ce titre d'une reconnaissance officielle ; ils sont érigés en gloire nationale. Or Evaristo Correa-Calderón critique aussi bien les artistes que les membres du jury. Les premiers ne possèdent à ses yeux aucun talent et les seconds représentent une institution vieille, décrépète, sans dynamisme créateur. Il déplore le faible niveau culturel des uns et des autres, et fait allusion à ce qu'il considère comme une fatalité en Espagne : l'avancement. Les artistes ne reçoivent de récompense qu'au mérite de l'âge, quand ils ne produisent plus rien de qualité. Evaristo Correa-Calderón relie lui aussi cette

¹⁹⁴⁰ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁴¹ *Ibidem*, p. 159.

¹⁹⁴² « Esa guitarra es un emblema macabro. », Eugenio Noel, « Guitarra española », *El Flamenco*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁴³ Intellectuel galicien ayant effectué une carrière universitaire tout en collaborant avec de nombreuses revues espagnoles comme *La Esfera*, *Revista de Occidente*, *ABC*, etc., ainsi qu'avec la presse étrangère. Il est l'auteur de divers essais et œuvres littéraires ainsi que d'une biographie de Baltasar Gracián et d'une étude sur les écrivains costumbristas espagnols. Francisco Fernández del Riego, « Correa-Calderón, Evaristo », in *Diccionario de escritores en lingua galega*, A Coruña, Edicio's Do Castro, 1992, p. 54.

¹⁹⁴⁴ Correa-Calderón, « Comentario a la Exposición Nacional de Bellas Artes », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 mai 1920, Abelardo de Carlos, p. 5.

situation à la dégénération de l'Espagne, à l'état de déliquescence de la « Race ». Son discours est empreint de fatalisme :

L'Espagne est un peuple éminemment résigné [...]. On pourrait aussi dire qu'elle est la Terre de la Résignation.

Si les hommes, les femmes et les enfants ont faim, ils se mettent les uns derrière les autres à attendre... et à jouer de la guitare.

Peut-être est-ce pour cela que nous sommes une race dégénérée et appauvrie ; et nous ne nous rebellerons jamais plus de façon énergique et spontanée¹⁹⁴⁵.

Evaristo Correa-Calderón offre ici une vision pessimiste de la nation espagnole, dans la continuité des intellectuels de la « Génération de 98 ». Pour appuyer son idée, il prend la métaphore de la guitare : jouer de cet instrument correspond à l'attitude de ceux qui vivent dans la misère matérielle et morale, sans aucun espoir. La guitare est donc présentée comme l'instrument des pauvres, mais en réalité l'auteur veut signifier par là que toute l'Espagne est affaiblie et désespérée. La guitare n'évoque d'ailleurs pas ici une activité quelconque mais renvoie à une oisiveté forcée puisqu'il s'agit seulement d'« attendre » (« *esperar* »). Elle vient compléter l'image d'une nation sans ambition ni espoir. Sous la plume de l'intellectuel galicien, dans la revue illustrée madrilène, la guitare continue donc à apparaître comme un « symbole de la communauté nationale », mais avec une connotation profondément négative puisque celle-ci est ici identifiée à une « race » caractérisée par son impuissance.

Enfin, la symbolique de la guitare s'enrichit encore dans des œuvres comme celles de Julio Romero de Torres (1874-1930), que nous avons étudiées au chapitre 5. Si l'on reprend l'analyse de Lily Litvak, le peintre cordouan est l'un des principaux représentants du Symbolisme en Espagne, et l'un des plus novateurs. Il adopte l'individualisme, l'atmosphère de rêve et la nostalgie de l'infini que le mouvement symboliste européen a hérités des romantiques allemands. Pour ces derniers, « le symbole n'est pas l'équivalent ni la représentation d'une réalité ou d'une autre, mais plutôt un pouvoir de suggestion »¹⁹⁴⁶. Ainsi, les symboles de Julio Romero de Torres évoquent un état d'esprit. En outre, tandis que, sous l'influence de Wagner, les symbolistes européens accordent une grande importance aux mythes, Julio Romero de Torres se réfère à la tradition orale de son

¹⁹⁴⁵ « España es eminentemente un pueblo resignado [...]. También podría decirse que era esta la Tierra de la Resignación. / Si los hombres, las mujeres y los niños tienen hambre, se ponen unos tras otros a esperar... y a tocar guitarra. / Quizá sea esto porque somos una raza degenerada y depauperada, y ya no tendremos nunca la espontánea rebeldía enérgica. », *Ibidem*.

¹⁹⁴⁶ « El símbolo no es un equivalente ni una representación de una u otra realidad, sino más bien un poder de sugestión. », Lily Litvak, « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 18.

Andalousie natale pour créer un univers pictural qui lui soit propre. Aussi sa mythologie se fonde-t-elle sur la *copla flamenca*¹⁹⁴⁷.

Nous avons pu voir au chapitre 5 le rôle protagoniste que le peintre accorde à la guitare dans cet univers. Dans *La Consagración de la Copla* [Cat. 31], la guitare est l'attribut de l'allégorie de la *Copla*, la femme qui s'agenouille pour être couronnée. Ce tableau est empreint d'une grande religiosité en même temps que la Vierge est désacralisée, par sa sensualité et par le port de la mantille noire. Inversement, la guitare que porte la *Copla* devient un symbole presque mystique puisque celle-ci est en train d'être « consacrée », comme l'indique le titre. La guitare est l'objet tangible qui permet à la *copla* d'être présentée de façon incarnée, sous les traits d'une femme. L'ensemble du tableau suggère ainsi que la rédemption peut passer par l'art.

Pour Lily Litvak, Julio Romero de Torres inverse la perspective : alors que dans le flamenco, le guitariste se contente d'accompagner les autres artistes auxquels il est subordonné, chez Julio Romero de Torres, « la guitare est essentielle dans la construction du climax dramatique et dans la contagion de la méditation flamenca »¹⁹⁴⁸. Ainsi, Julio Romero de Torres présente des scènes qui semblent atemporelles, sereines et monumentales, dans lesquelles la guitare est un symbole spirituel et hiératique. La guitare est utilisée pour en renforcer le caractère mélancolique. Ainsi pouvons-nous rappeler que dans le tableau *Alegrías* (1917) [Cat. 26], dont le titre suggère la joie en même temps que la *copla flamenca* du même nom, le personnage le plus sombre, vêtu presque intégralement de noir, est le guitariste. Diverses expressions apparaissent sur les visages des personnages féminins, mais la plus grande concentration est donnée par la figure sombre du guitariste, penché et comme recueilli sur sa guitare.

C'est peut être en définitive le portrait de *Pastora Imperio* (1922) [Cat. 36] qui synthétise le mieux la portée symbolique de la guitare dans l'œuvre de Julio Romero de Torres. Comme nous l'avons exposé au chapitre 5, la *bailaora* pose telle une reine gitane, le buste droit et la main sur la hanche, selon une convention utilisée pour les portraits royaux. Elle tient la guitare comme un sceptre. Or *Pastora Imperio* porte symboliquement dans son surnom l'alliance paradoxale de la simplicité rurale et du pouvoir. D'humble origine, la danseuse flamenca, de son vrai nom Pastora Rojas Monje (1887-1979), doit son glorieux surnom à la célébrité acquise au cours de sa carrière. Sur ce tableau, la guitare, emblème royal, rappelle donc paradoxalement la souveraineté du peuple andalou, grâce à la richesse de son chant profond.

¹⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 18-21.

¹⁹⁴⁸ « La guitarra es esencial en la construcción del climax dramático y en el contagio del ensimismamiento flamenco. », *Ibidem*, p. 29.

Ainsi, si l'on compare la symbolique de la guitare précédemment évoquée à celle qui émane de l'œuvre de Julio Romero de Torres, il y a à la fois, complexification, approfondissement du symbole et même contradiction. La guitare acquiert une plus grande dignité. Dans l'univers symbolique du peintre cordouan, elle revêt une dimension mythique et mystique, souligne le caractère méditatif et mélancolique – parfois même dramatique – d'un peuple dont la grandeur réside dans la singularité de son art. La guitare demeure un symbole populaire mais il est rehaussé et valorisé, tout en revêtant une dimension plus profonde, non dépourvue de solennité, de gravité et parfois empreinte de tragédie comme dans *Cante Hondo*¹⁹⁴⁹. Cependant, on peut aussi percevoir la contradiction entre le symbole de décrépitude et d'absence de rébellion, révélateur de l'abatement du peuple, selon Correa-Calderón, et celui de dignité et de souveraineté de l'impériale *Pastora*.

Cette symbolique plurielle et divergente apparaît d'autant plus lorsque des Andalous contemporains de Julio Romero de Torres voient dans ses tableaux une représentation fidèle, non pas de la résignation, mais de la violence et de la révolte qui caractérisent le peuple andalou. Ainsi, le 27 août 1922, dans l'article « L'âme andalouse de Romero de Torres » du quotidien *ABC* auquel nous avons fait allusion au chapitre 5, l'andalousiste Dionisio Pérez manifeste son intérêt et son admiration pour la région que donne à voir le peintre. Commentant des tableaux empreints de drame et de tragédie tels que *La Malagueña* ou *Carcelera*, il affirme que Julio Romero de Torres est un des rares artistes à pouvoir aller au-delà des clichés :

Nous ne sommes pas devant une espagnolade, ni devant un avorton artificiel de Zuloaga, dans lequel les préjugés étrangers déforment la vérité ; nous sommes devant la vérité même ; l'amour torturé du peuple andalou est ainsi. Ainsi est sa bestialité sexuelle, qui chante sous la forme de *coplas*, et qui aveugle son entendement, et qui ensorçèle le cœur, et qui arme ses mains assassines¹⁹⁵⁰.

Dans cet extrait, Dionisio Pérez oppose Julio Romero de Torres à Ignacio Zuloaga (1870-1945), même si tous les deux peuvent être considérés comme des peintres de l'Espagne noire¹⁹⁵¹.

¹⁹⁴⁹ Tableau postérieur à notre période, que pour cela nous n'avons pas étudié en détail. Julio Romero de Torres, *Cante Hondo*, huile sur toile, 1929.

¹⁹⁵⁰ « No estamos ante una españolería ni ante un artificioso engendro de Zuloaga, en el que prejuicios extranjeros deforman la verdad ; estamos ante la verdad misma ; el amor torturado del pueblo andaluz es así ; así es su bestialidad sexual, que canta en coplas, y ciega su entendimiento, y embruja su corazón, y arma sus manos asesinas. », Dionisio Pérez, « El alma andaluza de Romero de Torres », *ABC*, *op. cit.*, p. 5-6

¹⁹⁵¹ À partir du livre éponyme de Darío de Regoyos et Émile de Verhaeren publié en 1899, présentant leurs impressions d'un voyage effectué en Espagne en 1888, l'« Espagne noire » est une expression qui en est venue à désigner un état d'esprit. Celui-ci correspond à un intérêt pour une Espagne jugée « réelle », souvent ignorée mais non moins actuelle, dont la physionomie contraste avec l'optimisme de la Restauration. Cet état d'esprit correspond aussi à une attitude qui unit sincérité et pessimisme quant à la façon de percevoir et de représenter la réalité, sans édulcoration ni compassion. Cette perspective est propre au contexte de crise de la fin du XIX^e siècle exprimée par la « Génération de 98 ». Elle est

L'écrivain andalousiste estime que Zuloaga est trop imprégné des stéréotypes imposés par les étrangers, tandis qu'à ses yeux, le peintre cordouan peint de façon plus vraie la dure réalité de la vie des Andalous et leur manière d'exprimer la tragédie qu'ils vivent. Dans la mesure où il oppose la fausseté du stéréotype à la vérité reflétée par Julio Romero de Torres, Dionisio Pérez prête à l'œuvre de ce dernier une portée universelle. Si l'on relie ces propos à la pensée politique du journaliste, qui est convaincu du bien-fondé de l'idéal de Blas Infante, la « vérité » selon lui est que le peuple andalou est asservi, soumis à un pouvoir central virtuel et à un pouvoir local corrompu¹⁹⁵². Face à cette réalité tragique, la réponse du peuple andalou se trouve dans l'art et en particulier, comme l'exprime selon lui avec justesse Julio Romero de Torres, dans l'expression artistique flamenca. Selon cette interprétation, les objets et les personnages peints par Julio Romero de Torres symboliseraient l'expression d'un peuple profondément éprouvé, victime d'un anéantissement matériel mais qui manifesterait sa vigueur par un art violent et déchirant, à l'image de ce qu'il subit.

En ce début des années 1920, la guitare est revêtue de la même connotation dramatique sur une affiche du Concours de *Cante Jondo* de Manuel Ángeles Ortiz (1922) : un cœur en pleurs, transpercé par sept épées, se superpose à l'instrument [Cat. 1]. Cette affiche est à mettre en lien avec le poème « La guitarra » composé par Federico García Lorca en 1921 où la guitare est présentée métaphoriquement comme un « cœur grièvement blessé / par cinq épées »¹⁹⁵³. Ces différentes sources permettent de percevoir qu'au début des années 1920, la guitare est utilisée dans différentes représentations artistiques ou même publicitaires pour renvoyer à un art grave et profond, tout en gardant sa symbolique populaire. Elle devient un symbole plus polysémique encore, et semble paradoxalement à la fois plus andalouse et plus universelle. Plus andalouse, parce que dans les derniers exemples évoqués, elle vient appuyer une image du flamenco, non pas dans sa version flamenquiste, édulcorée, mais comme « chant profond » d'un peuple andalou déchiré.

adoptée dans les différents arts. En peinture, l'Espagne noire n'est plus une Espagne pittoresque et sentimentale. Les artistes recherchent plus de sincérité (Darío de Regoyos, Nonell, Mir, Canalls). Ils veulent offrir la réalité quotidienne telle qu'elle est, même si elle apparaît dépourvue de beauté : ils représentent ainsi la ville urbaine et industrielle, les marginaux et les prolétaires. La sincérité est érigée en valeur esthétique. Tout en empruntant un chemin qui leur est propre, les peintres de l'Espagne noire s'inspirent du naturalisme, du symbolisme et de l'art nouveau, qui forment l'horizon plastique de leur époque. Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 49-50. Pour Lily Litvak, Julio Romero de Torres et Ignacio Zuloaga sont des peintres de l'« Espagne noire », au même titre que Santa María, Rodríguez Acosta, Ramón, Valentín Zubiaurre ou encore Anselm Miguel Nieto. « Julio Romero de Torres », *Julio Romero de Torres, op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁵² Il exprime ses convictions notamment dans l'article « Cómo somos regionalistas en Andalucía », *in España*, 3 août 1916, p. 7-8.

¹⁹⁵³ « Corazón malherido / por cinco espadas », Federico García Lorca, « Poema del cante jondo, “La guitarra” », *in Obras completas I, Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996, Edición de Miguel García-Posada, p. 307 et 903. L'affiche et le poème mériteraient d'être analysés en détail. Dans le cadre restreint de cette thèse, il a fallu faire des choix qui ne permettent pas de s'y attarder trop longuement mais cet aspect pourrait sans doute être creusé avec profit.

Symbole plus universel aussi, parce que c'est à partir des années 1920 que la guitare et le flamenco commencent à bénéficier d'une légitimité et d'une reconnaissance à l'échelle nationale et internationale, grâce à l'intérêt que leur portent des artistes comme Manuel de Falla et Federico García Lorca. La guitare n'est donc plus seulement un symbole attribué aux classes populaires par des hommes de lettres. Elle est aussi le symbole de la richesse artistique d'une région, dans laquelle la nation entière a intérêt à puiser, comme s'efforcent de le montrer ces artistes au rayonnement international. Dans leur ouvrage significativement intitulé *Être espagnol*, Serge Salauin et Jean-René Aymes estiment que ce symbolisme pluriel est tout à fait spécifique et s'applique à tous les objets culturels en Espagne :

Tout objet, même le plus apparemment innocent peut, sous la plume ou la voix de certains, accéder au rang de symbole impérieux. Qu'un même objet, invariant dans ses aspects les plus matériels, puisse produire des discours et donc des significations variant à l'extrême, illustre la suprématie d'une pensée symbolique qui alterne le mythe et l'autodafé qui sont, au fond, deux manières complémentaires d'être espagnol... et/ou basque, catalan, andalou, et/ou de gauche, de droite... Cette radicale disponibilité sémantique de l'objet culturel – chant, danse, art, folklore, langage – explique peut-être, à la fois, son exceptionnelle vitalité, son aptitude à souder épisodiquement des officiants fervents et sa non moins radicale ambiguïté idéologique¹⁹⁵⁴.

Cette analyse surplombante suggère que la guitare n'est pas un cas isolé. Bien au contraire, elle serait un exemple paradigmatique parmi les différents objets culturels qui sont utilisés comme symboles en Espagne, et dont la symbolique est plurielle, voire contradictoire. La guitare serait alors à envisager comme un des multiples exemples, mais un exemple particulièrement probant, de cette « pensée symbolique » qui caractérise l'Espagne.

2. Symbole problématique

Cependant, si la guitare peut être considérée comme un symbole « national » parce qu'elle semble ainsi perçue par un certain nombre d'Espagnols, ce n'est pas sans impliquer une série de paradoxes. La définition que l'on peut donner du concept de « nation » permet de les mettre en lumière. Celle que propose José Álvarez Junco implique la conjonction de trois éléments :

¹⁹⁵⁴ Jean-René Aymes et Serge Salauin, *Être espagnol*, [Paris], Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 26.

Groupe humain au sein duquel domine la conscience de posséder certains traits culturels communs (c'est-à-dire, d'être un « peuple » ou groupe ethnique) mais qui, en outre, se trouve établi depuis longtemps sur un territoire donné, sur lequel ces individus ont conscience de posséder des droits, et ont l'intention ou le désir d'établir une structure politique autonome¹⁹⁵⁵.

Dans notre recherche, la possession d'une culture commune est exprimée par la pratique et la représentation de la guitare – même si cette culture prend parfois la forme d'un cliché. En revanche, en ce qui concerne l'établissement et la reconnaissance de cette culture, les deux autres éléments de la définition que sont les ancrages territorial et institutionnel posent problème.

2.1. Amalgame territorial

Concernant l'ancrage géographique, deux problèmes essentiels se posent. Le premier est que, dans la pratique, la guitare est par excellence l'instrument du voyage, ainsi que nous l'avons démontré au chapitre 1. Elle est transportée sur les routes et les chemins, dans les trains et sur les bateaux. Elle fait partie des bagages des vacanciers ; c'est un des seuls biens que le soldat emporte avec lui ; c'est une des seules possessions du saltimbanque et *a fortiori* du mendiant. C'est un instrument de voyage et c'est pour cela qu'elle est un attribut si fréquent de ceux qui doivent se déplacer au quotidien, qu'ils mènent ou non une vie d'errance. Toutefois, si elle était déplacée uniquement sur le territoire espagnol, elle serait d'autant plus aisément un symbole de la nation qui s'y trouve.

Le premier paradoxe est que nombre de guitaristes virtuoses sont obligés de s'expatrier pour vivre de leur instrument, parce qu'ils sont insuffisamment reconnus. Ce problème est souligné à plusieurs reprises dans la presse, pour des artistes de renom, et à différentes dates, signe d'une persistance du problème.

Ainsi, le 30 mars 1883, José Fernández Bremón évoque dans *La Ilustración Española y Americana* un concert qui s'est tenu au Círculo de Bellas Artes à Madrid peu auparavant, qu'il juge très intéressant et qui, semble-t-il, a reçu les faveurs du public¹⁹⁵⁶. Ce concert est organisé par le

¹⁹⁵⁵ « Grupo humano entre cuyos componentes domina la conciencia de poseer ciertos rasgos culturales comunes (es decir, de ser un “pueblo” o grupo étnico), pero que, además, se halla asentado desde hace tiempo en un determinado territorio, sobre el que existe una conciencia de poseer derechos y la intención o el deseo de establecer una estructura política autónoma. », José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁵⁶ José Fernández Bremón, « Último concierto del Círculo de Bellas Artes », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 2.

directeur du Conservatoire, Emilio Arrieta, raison pour laquelle les intervenants principaux sont des élèves de l'établissement. Après eux, un invité de marque est mentionné : « Un grand musicien et guitariste, M. Tárrega, qui réside habituellement à Paris, fit véritablement valoir sa dextérité sur l'instrument national et ses connaissances musicales »¹⁹⁵⁷. Dans cette phrase, le guitariste fait certes l'objet de louanges quant à la qualité de son jeu. La fierté du journaliste espagnol transparaît aussi à travers la mention de l'instrument « national », c'est-à-dire, dans cette phrase, à la fois spécifique à l'Espagne, et capable de la représenter à l'étranger, puisque Francisco Tárrega, résidant de la capitale française, s'y produit sans doute régulièrement. Néanmoins, le paradoxe de la réception en Espagne apparaît à travers deux éléments significatifs : d'une part, le concert est organisé par le directeur du Conservatoire alors que la guitare n'y est pas enseignée, parce qu'elle n'en est pas jugée digne. D'autre part, le rayonnement international du guitariste, qui peut faire l'orgueil des Espagnols, donne aussi à penser que celui-ci ne peut exercer son art de façon fructueuse en Espagne, ou du moins que l'accueil en dehors de son pays est plus favorable. De fait, en 1883, lorsque Francisco Tárrega donne ce concert à Madrid, il a remporté de grands succès à l'étranger, comme l'indique la même revue illustrée quelques jours plus tard. Le 22 avril 1883, une lettre du peintre Martín Rico au directeur de *La Ilustración Española y Americana*, Abelardo de Carlos, est publiée dans la revue illustrée :

On pourrait beaucoup écrire sur la guitare, instrument qui, bien qu'étant le plus poétique et le plus national, est presque inconnu parmi nous, au point que les amateurs de la bonne musique, lorsqu'on leur parle de guitare, la traitent habituellement avec un certain dédain, probablement parce que, à force de l'entendre *grattée* de toutes parts, ils en viennent à penser que ce n'est pas un instrument si complet, ou plus complet, que n'importe quel autre.

La raison principale de ceci, ainsi que la cause de son abandon, doit se fixer, selon moi, sur le fait qu'il est très difficile de produire avec lui de la *bonne musique* ; et cependant, entre les mains de M. Tárrega, c'est l'un des instruments les plus sympathiques et les plus délicats que l'on puisse entendre. Quel dommage que le public en général ne puisse pas l'entendre dans de bonnes conditions, parce que la qualité du son est pour l'intimité dans un salon réduit, plutôt que pour des concerts théâtraux !

En 1881, M. Tárrega était à Paris, où il donna plusieurs concerts avec un succès extraordinaire et une récompense méritée ; puis il alla à Londres [...] ¹⁹⁵⁸.

¹⁹⁵⁷ « Un gran músico y guitarrista, el Sr. Tárrega, que reside en París habitualmente, hizo verdadero alarde de su destreza en el instrumento nacional y de sus conocimientos musicales. », *Ibidem*.

¹⁹⁵⁸ « Mucho se podría escribir sobre la guitarra, instrumento que, con ser el más poético y más nacional, es casi desconocido entre nosotros, hasta el punto de que los aficionados á la buena música, cuando se les habla de la guitarra, suelen tratarla con cierto desdén, probablemente porque, á fuerza de oír-la *rascar* por todas partes, llegan á creer que no es un instrumento tan completo, ó más, que cualquier otro. / La razón principal de esto, así como la causa de su abandono, debe fijarse, según mi opinión, en que es muy difícil producir con él *buena música*; y sin embargo, en manos del Sr. Tárrega es uno de los instrumentos más simpáticos y delicados que se pueden oír. ¡ Lástima grande que el público en general no pueda oír en buenas condiciones, porque la calidad del sonido es para la intimidad en reducido salón, más bien que para teatrales conciertos ! / En 1881 el Sr. Tárrega estuvo en París, donde dió varios conciertos con

Dans cette lettre, Martín Rico commence par rappeler la symbolique de la guitare, instrument « poétique » et « national » à la fois. Cet objet très prégnant dans l’imaginaire est perçu comme représentatif de l’Espagne, même si c’est plus en qualité de motif littéraire ou de sujet poétique qu’en tant qu’instrument de musique, comme le suggèrent nos analyses des chapitres 3 et 4. De fait, l’auteur rappelle immédiatement après la réception du public qui est habitué à écouter un jeu guitaristique sans raffinement.

Il souligne le paradoxe d’un instrument qui est à la fois « national » et objet de « dédain » (« *suelen tratarla con cierto desdén* »). Puis il en donne une explication d’ordre esthétique : selon lui, le public espagnol entend rarement une guitare de qualité. La raison qu’il allègue est la faible sonorité de la guitare. Mais les exemples qu’il donne par la suite reflètent les déplacements et les succès de Francisco Tárrega au nord des Pyrénées. On peut donc penser qu’une raison essentielle de l’abandon de la guitare en Espagne, que Martín Rico n’explique pas, est que la guitare est finalement plus jouée à l’étranger à cause d’un manque de soutien sur le territoire espagnol. Le biographe Domingo Prat confirme en effet que malgré son talent, le guitariste virtuose souffre toute sa vie de difficultés financières¹⁹⁵⁹ : d’origine humble, il bénéficie à plusieurs reprises de l’aide de mécènes qui lui permettent de s’inscrire au Conservatoire de Madrid. Sa renommée internationale lui permet plus tard d’entreprendre des tournées à l’étranger mais il ne parvient jamais à subvenir aux besoins de sa famille. Il s’établit ponctuellement dans différentes villes espagnoles comme Madrid en 1882 et Barcelone en 1892, puis en France en 1894. Jusqu’à la fin de sa vie, tant que sa santé le lui permet, il multiplie les déplacements mais sans jamais parvenir à une aisance financière¹⁹⁶⁰.

De même, on peut aussi se souvenir de la réaction de Miguel Llobet, en 1902, au moment où il est reçu par les monarques au Palais Royal, réaction que rapporte Cristóbal de Castro dans *La Correspondencia de España*, et que nous avons évoquée au chapitre 7 : « Aujourd’hui Llobet me raconta sa visite au Palais. Il était satisfait. Le Roi, la Reine, les princes et les hauts dignitaires de la cour s’étaient rassemblés pour l’écouter, lui, misérable, qui voyage de par le monde [...] »¹⁹⁶¹. Nous avons déjà relevé le sentiment d’infériorité exprimé par le guitariste à travers le discours

extraordinario éxito y merecida recompensa; despues [sic] pasó á Londres [...]. », Eusebio Martínez de Velasco et Martín Rico, « D. Francisco Tárrega y Eixea, guitarrista y compositor español », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹⁵⁹ Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas*, *op. cit.*, p. 311.

¹⁹⁶⁰ Ramón García Avellano, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, *op. cit.*, p. 180.

¹⁹⁶¹ « Hoy me contó Llobet su visita á Palacio. Estaba satisfecho. El Rey, la Reina, los príncipes, los altos dignatarios de la corte, habíanse congregado para oírle á él, pobre, á él, que va por el mundo [...] ». Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

indirect libre : il n'évoque pas seulement la différence sociale qui existe entre lui et la cour, mais il souligne son indigence, liée à sa vie d'artiste errant et à son instabilité financière. De fait, il réside lui aussi à Paris de 1904 à l'éclatement de la Première Guerre mondiale¹⁹⁶², comme de nombreux autres artistes espagnols¹⁹⁶³. L'éloignement des guitaristes de l'Espagne serait donc dû à l'impossibilité pour eux – ou du moins à la difficulté – de faire carrière sur le sol de leur patrie¹⁹⁶⁴.

La seconde pierre d'achoppement se situe aussi sur un plan territorial. Cependant, alors que la première concernait l'émigration des guitaristes, celle-ci concerne le rapport de la nation avec ses régions. La définition du territoire auquel renvoie ce symbole supposément « national » s'avère problématique. En dépit de sa pratique dans de nombreuses régions, comme nous avons eu l'occasion de le montrer, la guitare est surtout utilisée comme symbole local. Elle représente ainsi surtout la capitale andalouse, Séville, sur les affiches des *ferias*¹⁹⁶⁵. Parfois, elle contribue à évoquer d'autres villes d'Andalousie comme Malaga, Cordoue ou Grenade, dans des œuvres dont le titre ou certains éléments renvoient plus spécifiquement à ces villes. Nous pensons ainsi aux tableaux de Julio Romero de Torres où l'on peut reconnaître le paysage cordouan. Certains titres sont également un signe de cet ancrage régional comme *La Malagueña* ou *Cordobesa*. En lien avec le flamenco, d'une manière plus générale, la guitare renvoie à l'Andalousie dans son ensemble. On aboutirait ainsi au paradoxe d'un symbole « national » qui n'évoquerait pourtant qu'une partie du territoire et alors même que celle-ci n'est pas revendiquée comme le lieu d'établissement d'une « nation » à proprement parler, puisque les andalousistes ne sont pas séparatistes. Tout au plus revendiquent-ils une autonomie dans l'objectif de renforcer l'Espagne dans son ensemble. *La Ilustración Española y Americana* ne considère d'ailleurs sans doute pas l'Andalousie comme une « nation ».

Mais dans le même temps, la guitare est exhibée lors d'événements officiels qui ont lieu dans d'autres régions. C'est le cas lorsque Alphonse XIII se rend aux Canaries, en 1906, ainsi que le

¹⁹⁶² « Llobet, Miguel », *Diccionario de música...*, *op. cit.*, p. 362.

¹⁹⁶³ Rappelons le cas de Manuel de Falla ou, parmi les guitaristes, d'Ángel Barrios.

¹⁹⁶⁴ On peut aussi penser que ces artistes ont vu un intérêt proprement musical à s'établir dans des capitales européennes au grand dynamisme artistique, comme Paris au début du XX^e siècle.

¹⁹⁶⁵ Nous ne pouvons pas analyser ces affiches dans le cadre de ce travail. Mais on en trouve encore aujourd'hui de très nombreuses reproductions, sous la forme de cartes postales en vente dans les boutiques de souvenirs dans les villes d'Andalousie. On peut aussi observer leurs reproductions sur Internet, en indiquant l'auteur, la date et le titre, quand il existe. À titre indicatif, nous signalons, pour notre période : Salvador Clemente, « Cartel de fiestas de la primavera en Sevilla », 1897. Julio Romero de Torres, « Cartel de la Gran feria de ganados de Córdoba », 1897. José García Ramos, « Boceto de cartel de Sevilla » [s. d.]. Gonzalo Bilbao Martínez, « Cartel », 1900. José García y Ramos, « Cartel », 1906. Miguel Ángel del Pino Sardá, « Cartel », 1911. Santiago Martínez Martín, « Cartel », 1911. Gonzalo Bilbao Martínez, « Cartel », 1913. Juan Lafita Díaz, « Alegría », 1914. Vicente Barreira Polo, « Azahar », 1915. Vicente Barreira Polo, « Cartel », 1919.

rapporte le numéro spécial de *La Ilustración Española y Americana* consacré à ce voyage le 15 avril de cette année-là [Cat. 19]. Une double page est consacrée à des photographies du festival des coutumes de Santa Cruz. Sur cette page organisée comme un pêle-mêle autour d'une photographie ovale, deux photographies incluent la présence symbolique de la guitare. Tout d'abord, la photographie centrale, la seule de forme ovale, est bien mise en valeur puisque c'est la plus grande¹⁹⁶⁶ et que sa forme ovale est soulignée par un second cadre ovale plus large, qui occupe la hauteur et la largeur de cette grande double page. Elle est intitulée « Danse régionale » et on voit au centre d'une arène des danseurs en costumes. Au fond de l'arène, devant le public, sur la gauche de l'image, formant une ligne d'horizon, se trouve une rangée d'instrumentistes à cordes dont des guitaristes et des joueurs de *bandurria*. Lors d'un tel événement, la guitare fait partie des éléments régionaux que le photographe et envoyé spécial Muñoz de Baena met en valeur comme spécifiques et symboliques de la région, puisqu'il la fait apparaître sur les clichés intitulés « Danse régionale » et « Coutumes locales ».

Exactement deux mois plus tard, lorsque les noces royales sont célébrées à Madrid, les habitants de la Rioja sont symboliquement représentés avec les mêmes instruments que les Canariens, sur une des photographies réalisées par Toneser et par le même Muñoz de Baena [Cat. 18]. Les guitares apparaissent sur la photographie rectangulaire située au milieu à droite de la page, celle qui correspond au sous-titre « Riojanos »¹⁹⁶⁷. De nouveau, sur cette photographie, ce sont des hommes qui portent la guitare, revêtus du costume typique de leur région. Ils sont debout cette fois, tenant à la main leur instrument. Ici encore, des guitares apparaissent aux côtés d'autres instruments à cordes populaires.

Dans tous les cas cités ci-dessus, on constate qu'au sein de l'Espagne – péninsule et îles comprises – la guitare est bien symboliquement rattachée au lieu considéré, mais elle semble paradoxalement évoquer différentes régions et non pas la nation dans son ensemble, même si elle est un élément commun à ces zones géographiques. La guitare pourrait ainsi apparaître comme un symbole significatif de l'importance du régionalisme et du localisme en Espagne.

Ce symbole est donc polysémique quant au territoire auquel il renvoie. Sa symbolique est ambiguë et multiple au sein même du territoire, ce qui fait à la fois sa force et sa faiblesse¹⁹⁶⁸. C'est une force dans la mesure où différentes populations utilisent le même symbole pour représenter leurs coutumes locales, ce qui contribue à l'unité inconsciente ou en tout cas non revendiquée,

¹⁹⁶⁶ Le diamètre est de 14,5 cm en hauteur et de 19 cm en largeur.

¹⁹⁶⁷ Ses dimensions sont légèrement plus réduites que celles de la précédente, outre le fait qu'elle a une forme rectangulaire : 6,9 x 11 cm.

¹⁹⁶⁸ À l'étranger, la guitare symbolise de façon plus univoque et caricaturale la culture andalouse comme culture unique à toute l'Espagne.

inavouée, de la nation. C'est aussi une faiblesse dans le sens où la guitare ne contribue pas à la différenciation régionale ; elle ne favorise pas la reconnaissance des spécificités propres à chaque région espagnole. Joost Augusteijn et Éric Storm, qui se penchent sur le cas de l'Allemagne, de la France et de l'Espagne, montrent que la diversification est indispensable pour permettre à chaque région d'affirmer son identité propre. C'est une nécessité, y compris pour soutenir les efforts centralisateurs orientés vers la construction d'un État-nation : « Pour assurer le succès [de ces efforts centralisateurs], il était important que cette identité régionale différât autant que possible de celles des autres régions »¹⁹⁶⁹. Autrement dit, du point de vue territorial, le problème de la guitare tient à deux éléments : d'un côté, elle n'est pas reconnue comme symbole de l'ensemble du territoire national et, de l'autre, bien qu'elle possède un fort ancrage régional, elle n'est pas spécifique à une région, alors que si cela avait été le cas, la construction d'un État-nation fort en aurait été facilitée.

2.2. Carence institutionnelle

Concernant le caractère officiel de ce symbole, il apparaît de façon évidente que la guitare n'est ni un symbole étatique ni un symbole historique. Comme le fait remarquer Rogelio Villar dans un article consacré à la harpiste Luisa Menarguez publié dans *La Ilustración Española y Americana* le 15 octobre 1918, seule « la harpe a été jugée digne d'être placée comme symbole sur le drapeau de l'Irlande, distinction honorifique que n'a obtenue aucun autre instrument »¹⁹⁷⁰. En dépit de sa prégnance en Espagne, à travers pratiques et représentations, la guitare ne bénéficie pas d'un tel statut. Cette absence revêt elle aussi un sens symbolique. Dans le cas de la guitare, elle est un des multiples signes du lien ténu que l'instrument entretient avec les institutions en Espagne. En effet, les liens entre les représentants de l'État et la guitare sont en général essentiellement symboliques, tandis que l'intégration de l'instrument aux instances éducatives, ecclésiastique et militaire est souvent limitée aux aspects non officiels.

¹⁹⁶⁹ « To ensure success it was important that this regional identity differed as much as possible from that of other regions. », Joost Augusteijn, Hendrik Jan Storm (éds.), *Region and State...*, *op. cit.*, p. 36-37.

¹⁹⁷⁰ « El arpa ha merecido ser colocada como símbolo en la bandera de Irlanda, distinción honorífica [sic] que no ha obtenido ningún otro instrumento. », Rogelio Villar, « Luisa Menarguez », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 octobre 1918, Abelardo de Carlos, p. 7.

Nous avons pu voir au chapitre 12 que la guitare est surtout utilisée symboliquement par et pour les représentants de l'État. Nous avons évoqué à diverses reprises au cours de ce travail des réceptions données par les monarques, au cours desquelles des guitaristes sont invités à jouer : les gouvernants invitent aussi bien des guitaristes flamencos que des concertistes classiques. Un entrefilet de *La Correspondencia de España* publié le 7 novembre 1886 rapporte ainsi que des nains originaires de Séville ont été invités au Palais Royal pour chanter leur répertoire flamenco, accompagnés d'un *tocaor*¹⁹⁷¹. De même, comme nous avons eu l'occasion de le montrer, les monarques reçoivent Miguel Llobet en soliste ainsi que le rapporte Cristóbal de Castro le 3 décembre 1902¹⁹⁷². La famille royale se rend aussi à des concerts de guitaristes à l'occasion, surtout lorsqu'il s'agit du grand virtuose Andrés Segovia : il est ainsi rapporté le 28 mars 1917 que l'Infante Isabelle a assisté à un récital de ce dernier au Ritz¹⁹⁷³. Ces quelques exemples parmi les nombreux que nous avons pu trouver attestent un intérêt certain de la famille royale pour l'instrument. On rapporte même parfois leur goût personnel à jouer de la guitare comme c'est le cas de l'Infante Eulalie de Bourbon (1864-1958), exilée en France au moment où paraît l'article de *La Ilustración Española y Americana* qui indique le 15 février 1886 ses différents talents de musicienne : elle chante, joue du piano, de la harpe et de la guitare¹⁹⁷⁴.

Toutefois, le lien entre les monarques et la guitare reste ténu ; ils sont surtout des récepteurs – certes apparemment bienveillants – de l'instrument, mais leur jeu de la guitare reste réservé à l'intimité. En revanche, leur lien symbolique à la guitare est exploité, par eux-mêmes ou par les autres, car ils apparaissent, avec l'instrument, en tant que représentants de la nation. Nous avons indirectement évoqué cet aspect en citant le présent de la reine régente Marie-Christine d'Autriche (1858-1929), lorsqu'elle offre au sultan marocain Hassan 1^{er} une boîte à musique représentant un guitariste en 1889¹⁹⁷⁵. Elle offre ce jouet en particulier parce que, à côté des autres cadeaux qui ont une valeur symbolique différente – le sous-main de bureau en cuir de Russie, par exemple – la guitare est représentative de l'Espagne dans son ensemble. Il semble donc approprié que la Reine d'Espagne offre ce présent précisément à un souverain étranger.

De façon similaire, à l'Archivo General de Palacio Real, se trouve une carte postale en couleur datée d'environ 1910 sur laquelle le roi Alphonse XIII est représenté debout à gauche avec un ensemble de pièces de monnaie espagnoles de différentes valeurs (5 *pesetas*, 2 *pesetas*, 50

¹⁹⁷¹ [Anonyme], « [Sans titre] », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 7 novembre 1886, p. 3.

¹⁹⁷² Cristóbal de Castro, « Fruta del tiempo: Llobet y su guitarra », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁹⁷³ R. de C., « Recital de guitarra. Andrés Segovia », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 28 mars 1917, p. 5.

¹⁹⁷⁴ M. de las N., « Doña Eulalia de Borbón », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15 février 1886, Abelardo de Carlos, p. 3.

¹⁹⁷⁵ [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, 11 septembre 1889, p. 3.

centimes) qui occupent tout le premier plan, du centre à la droite, ainsi qu'un drapeau jaune et rouge flottant derrière elles au second plan [Cat. 2]. À côté de la figure du Roi, entre celui-ci et les pièces de monnaie, une petite guitare est discrètement dessinée, juste en dessous du buste d'un taureau de la même taille qu'elle, et au-dessus d'un écusson aux armoiries de l'Espagne sensiblement plus grand¹⁹⁷⁶. En raison de cette juxtaposition de symboles officiels, le taureau et la guitare apparaissent eux aussi comme des symboles de l'Espagne. Même si leurs dimensions sont inférieures aux autres éléments de la carte, ils apparaissent bien comme des symboles de la communauté nationale, d'autant qu'ils se trouvent aux côtés du principal représentant de l'État, le monarque, lui-même ceint d'une écharpe rouge et jaune.

Le format du document et son support en carton permettent de déduire sa fonction : la carte postale est destinée à être envoyée par un émetteur qui veut faire connaître à un destinataire les éléments de l'Espagne les plus emblématiques à ses yeux. Le dessinateur d'une telle carte postale répond aux attentes commerciales des clients – du moins des acquéreurs potentiels, cette carte-ci n'ayant été pas été écrite au dos – en assemblant ces objets symboliques, qui contribuent à la permanence du cliché. Les cartes postales, qui datent du XIX^e siècle en Europe, jouent un rôle patrimonial important, comme en témoigne la conservation actuelle de celle-ci à la Biblioteca del Real Palacio¹⁹⁷⁷. Les cartes postales jouent un rôle fondamental dans la question des échanges et des transferts culturels : celle-ci est en l'occurrence conçue pour donner une image synthétique de l'Espagne à un autre pays – un Espagnol ne verrait sans doute pas l'intérêt d'envoyer une telle carte à un autre Espagnol.

Ainsi, la juxtaposition de la figure du représentant de l'État de l'époque, des symboles officiels et des images stéréotypées que sont le taureau et la guitare est le signe que le dessinateur et l'expéditeur potentiel veulent donner l'image d'une Espagne dont l'identité est stable dans le temps : elle est à la fois ancrée dans une période précise, celle du règne d'Alphonse XIII, et fixée dans le temps long, par les représentations du drapeau, de l'écusson, de la guitare et du taureau. De façon symbolique encore, le représentant de l'État est associé à des loisirs, comme pour montrer une alliance ou du moins une compatibilité entre la guitare et l'État. Cependant, on reste ici sur le

¹⁹⁷⁶ Sur l'écusson, on peut notamment reconnaître les blasons des royaumes historiques : le royaume de Castille, « *de gueules au château d'or ouvert et ajouré d'azur* » (château jaune sur fond rouge, fenêtres et portes bleues) et le royaume de León, « *d'argent au lion de pourpre couronné armé et lampassé d'or* » (lion violet-mauve sur fond blanc, couronne, griffes et langue jaunes). Sur les pièces de monnaie, on retrouve le blason, composé de six parties, la couronne royale qui surmonte l'écu, et deux colonnes qui le flanquent à droite et à gauche. Les colonnes d'Hercule sont accompagnées de la devise « Plus Ultra » qui, après avoir été la devise personnelle de Charles Quint, a pris un sens géographique en devenant la devise nationale de l'Espagne.

¹⁹⁷⁷ Voir les réflexions apportées par les organisateurs du colloque international « Carte postale et création. Usages, fonctions, enjeux de la carte postale dans le champ artistique (XIX^e – XXI^e siècles), qui s'est tenu à Besançon les 16 et 17 mai 2013. Les actes ne sont pas encore publiés.

plan symbolique. En effet, par rapport à l'institution en général, l'existence d'une telle carte postale indique que la guitare possède un rôle de représentation, en l'occurrence superficiel. En réalité, elle est absente des institutions, à commencer par l'école et autres structures éducatives, comme nous l'avons montré au chapitre 9. Elle demeure en marge, consignée dans les instituts pour aveugles ou dans les écoles pour adultes, qui sont le fruit d'initiatives privées ou semi-privées. La guitare n'est pas plus enseignée dans les écoles, collèges et universités, que dans les écoles de musique.

Précisément, à l'École Nationale de Musique de Madrid, la seule à être rattachée à l'État et à bénéficier à cette époque du qualificatif de « national », ce rôle de représentation purement symbolique est visible en 1896 par exemple, lorsque l'établissement rend hommage au compositeur belge François-Auguste Gevaert (1828-1908)¹⁹⁷⁸. Le directeur de l'ENM et les professeurs sollicitent alors le peintre Alejandro Ferrant (1843-1917), qui décore un parchemin sur lequel il représente, entre autres, un buste du musicien belge, ainsi que le rapporte un article du 22 avril 1896 paru dans *La Correspondencia de España*¹⁹⁷⁹. Selon cet article, le buste est accompagné de dates clefs dans la vie du compositeur comme 1828, son année de naissance, 1871, date à laquelle il est nommé directeur du Conservatoire de Bruxelles et 1896, la vingt-cinquième année de cette nomination, qui correspond aussi à la date de cet hommage. Parmi les objets symboliques qui entourent le buste, se trouve une *maja*¹⁹⁸⁰ vêtue d'une robe rouge, d'une mantille blanche et d'ornements floraux. Cette figure féminine, allégorie de l'Espagne, tient une guitare dans la main gauche, et dans la main droite une couronne avec des rubans aux couleurs de l'Espagne. Dans un autre angle du parchemin, se trouve un ancien écusson de l'Espagne. Ces différents éléments montrent que la guitare fait partie des symboles officiels de l'Espagne, au même titre que la mantille. C'est à ce titre qu'elle a sa place aux côtés des symboles officiels que sont le blason et les rubans de couleur rouge et jaune. La guitare est donc utilisée par une institution éducative comme symbole de l'Espagne, tout en étant dépourvue d'ancrage institutionnel au niveau éducatif. Il s'agit donc en quelque sorte d'un symbole vide, qui manque d'assise intellectuelle et institutionnelle ; elle

¹⁹⁷⁸ Ayant remporté en 1847 le grand prix de composition en Belgique, François-Auguste Gevaert reçoit une bourse d'études pour voyager en Europe. Il parcourt en particulier la Catalogne, l'Aragon et la Nouvelle-Castille. Très intéressé par l'orientalisme et l'Antiquité, il compose lors de ce voyage plusieurs œuvres dont une *Fantasia sobre motivos españoles*, créée à Madrid pendant son séjour, et prépare un *Rapport sur l'état de la musique en Espagne*, publié dans son pays en 1851. Il étudie aussi les vieux systèmes de tablature du luth en collaboration avec le comte de Morphy et préface *Les Luthistes espagnols du XVI^e siècle*, œuvre de ce dernier, parue après la mort de son auteur en 1922. Éléments biographiques tirés de José Subirá, *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 644. Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, *op. cit.*, p. 27 et 66-68. Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, « Le Boléro entre folklore local et art cosmopolite », in Méline Cariz, Alice Delmotte-Halter, Salomé Roth, Vinciane Trancart (éds.), *L'Art des folklores. Europe, Afrique, Amériques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2014, p. 67.

¹⁹⁷⁹ [Anonyme], « El honor de Gevaert », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 avril 1896, p. 2.

¹⁹⁸⁰ Type de femme à la mode madrilène au XVIII^e siècle, portant des ornements et des vêtements aux couleurs vives.

apparaît comme un symbole superficiel, qui renvoie à une culture populaire connue de tous mais qui n'est pas enseignée en profondeur et n'a pas sa place dans les institutions étatiques.

Dans le cadre de l'armée, la guitare est aussi très fréquemment utilisée, comme nous l'avons vu au chapitre 1 : les soldats pratiquent la guitare lorsqu'ils sont en déplacement. De même, les poèmes, les proverbes et l'iconographie diffusent l'image de militaires avec des guitares, comme on l'a vu aux chapitres 4 et 12. Cependant, la guitare n'est pas l'instrument des dirigeants militaires mais celui des recrues sélectionnées par le système impopulaire des *Quintas*, que nous avons précédemment décrit. Elle est donc l'instrument des soldats qui sont en service par obligation et nécessité. Les gravures représentant des soldats avec guitare paraissent dans la presse uniquement au moment des conflits armés, comme la guerre de Cuba et la guerre au Maroc. La guitare sert alors à montrer le moment de détente des soldats ou leur enthousiasme à partir se battre, mais elle n'est pas un symbole de l'armée en tant qu'institution. La guitare n'est investie d'aucune valeur institutionnelle, ce qui est logique étant donné qu'elle ne sert pas directement au combat. Cela signifie de nouveau que la guitare est appelée à revêtir une dimension symbolique vis-à-vis de l'État que l'armée incarne et défend, mais qu'elle reste coupée d'une quelconque assise institutionnelle. De nouveau, les représentations de la guitare renvoient à une pratique officieuse, informelle, mais en aucun cas officielle.

Un phénomène similaire est enfin observable par rapport à l'Église. Certes, la guitare est utilisée dans de nombreuses célébrations rituelles comme les pèlerinages, les kermesses paroissiales ou les veillées estivales en l'honneur de saints patrons, ainsi que nous l'avons évoqué au chapitre 1. Toutefois, elle est exclue du culte liturgique au sens propre : sous la Restauration, elle ne fait pas partie des instruments qui contribuent aux cérémonies religieuses proprement dites, qu'il s'agisse de la liturgie des heures ou de la messe. Ainsi, la *Biblioteca sacro-musical con arreglo a las disposiciones de S.S. Pío X, bajo la invocación de Santa Cecilia*, revue mensuelle spécialisée dans la musique religieuse, publie en avril 1916 la jurisprudence ecclésiastique concernant l'usage de la musique. Celle-ci est évoquée dans l'article VI, dont nous relevons les paragraphes suivants :

15. Si la musique proprement d'Église est celle qui est purement vocale, la musique avec accompagnement d'orgue est cependant permise. Dans certains cas particuliers, dans les termes convenables et avec les précautions nécessaires, d'autres instruments pourront être admis ; mais pas sans licence spéciale de l'Ordinaire, selon la prescription du *Ceremoniale Episcoporum*.

16. Comme le chant doit toujours dominer, l'orgue et les instruments doivent simplement le soutenir sans jamais l'oppresser [...].

19. L'usage du piano est interdit dans l'Église, de même que les instruments bruyants ou véloces, comme le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les clochettes (ou grelots), ou autres semblables¹⁹⁸¹.

Le texte canonique est clair quant à l'usage des instruments pendant le culte : la voix est l'unique instrument qui permet l'expression directe de la prière des fidèles et, à ce titre, elle est le seul instrument dont l'usage est encouragé. Cependant, dans le but d'aider les chanteurs, l'orgue bénéficie d'une tolérance comme accompagnement. Le paragraphe n°16 évoque la possibilité qu'il y ait d'autres instruments, mais ceux-ci ne sont pas spécifiés. En revanche, le paragraphe n°19 précise quels instruments sont radicalement interdits dans l'édifice, comme le piano et les instruments populaires percussifs. La guitare n'est explicitement nommée à aucun moment, ce qui est en soi significatif de la faible importance qu'elle revêt à cette époque aux yeux des responsables ecclésiastiques. Mais elle est sans doute à inclure du côté des instruments populaires, d'autant que l'article 19 signale que l'interdiction est valable pour d'autres instruments que ceux qui sont cités¹⁹⁸². La guitare est donc réservée aux *coplas* qui peuvent éventuellement accompagner des prières en extérieur, lors des déplacements, comme on l'a vu en analysant l'article sur « Le retour du pèlerinage à la Vierge del Rocío » organisé à Séville, publié par Eusebio Martínez de Velasco le 30 mai 1885 dans *La Ilustración Española y Americana*¹⁹⁸³. Le journaliste précise que la marche des pèlerins est égayée par des *coplas* rythmées par le son de la guitare et des castagnettes. La guitare est donc réservée à la partie la moins solennelle de la prière. De nouveau, même si elle est présente dans la vie de l'Église, elle est seulement indirectement associée à l'institution en tant que telle, qui ne l'admet pas officiellement.

En somme, la guitare est liée dans la pratique et de façon symbolique aux différentes institutions, mais jamais de façon officielle. Cette carence institutionnelle renforce l'impression que

¹⁹⁸¹ « 15. Si bien la música propia de la Iglesia es la puramente vocal, no obstante se permite también la música con acompañamiento de órgano. En algún caso particular, en los términos debidos y con las precauciones convenientes, se podrán admitir otros instrumentos; pero no sin licencia especial del Ordinario, según la prescripción del Ceremoniale Episcoporum. / 16. Como el canto debe dominar siempre, el órgano y los instrumentos deben sencillamente sostenerlo y nunca oprimirlo [...]. / 19. Está prohibido en la Iglesia el uso del piano, como también de los instrumentos fragorosos o ligeros, como el tambor, la grande caja, los platillos, las campanillas (o cascabeles) y otros semejantes. », « Jurisprudencia canónica de la música religiosa », in *Biblioteca sacro-musical con arreglo a las disposiciones de S.S. Pio X, bajo la invocación de Santa Cecilia, revista y publicación mensual de música religiosa (con aprobación eclesiástica)*, avril 1916, p. 45.

¹⁹⁸² Ce texte n'est évidemment plus en vigueur. Aujourd'hui, sans doute en partie suite aux effets du concile Vatican II, il est fréquent de voir et d'entendre des guitaristes dans les églises en Espagne – plus rarement en France –, pour accompagner les offices. La guitare est utilisée pour évangéliser les jeunes générations.

¹⁹⁸³ Voir analyse au chapitre 1 de Eusebio Martínez de Velasco, « Sevilla: el regreso de la romería de la Virgen del Rocío », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3.

le symbole ne renvoie à rien de sérieux, qu'il ne découle que d'un cliché « vide » de tout ancrage institutionnel et de toute profondeur¹⁹⁸⁴. Si l'on pense à l'image de la guitare, qui est présente dans un si grand nombre de sources, on peut en effet avoir l'impression d'une certaine « vacuité » de ce symbole, érigé par la communauté nationale de façon informelle et toujours officieuse.

Cependant, il est peut-être possible d'y voir, plus largement, un des signes révélateurs de la faible nationalisation étatique que les historiens ont perçue comme caractéristique de l'Espagne. À la suite d'un article pionnier de Juan José Linz de 1973, plusieurs d'entre eux estiment en effet que le problème du processus de nationalisation en Espagne est lié à une « crise de pénétration » de l'État. Celui s'est avéré incapable d'influer politiquement et culturellement sur la société au moyen d'institutions éducatives ou de valeurs et de symboles acceptables par l'ensemble des citoyens. José Álvarez Junco rappelle que cette thèse est partagée par d'autres historiens, comme José María Jover au début des années 1980¹⁹⁸⁵. Le faible ancrage étatique – et même plus largement institutionnel – de la guitare irait-il donc de pair avec la faiblesse du sentiment d'identité espagnole ?

José Álvarez Junco ajoute néanmoins que cette impuissance de l'État n'a pas empêché la mise en place d'initiatives privées ou semi-privées provenant généralement des élites intellectuelles, pour tenter d'enraciner l'identité nationale au XIX^e siècle. Simplement, en dépit de leur relation soutenue avec l'État, ces groupes n'ont agi ni en son nom, ni avec son autorité, ni avec ses ressources. La faiblesse de ces dernières est sans doute une des causes principales du manque de dynamisme de l'État dans le processus nationalisateur¹⁹⁸⁶. Cette explication est en partie convaincante concernant le cas particulier de la guitare, si éloignée de toute institution, malgré son omniprésence dans la pratique, y compris dans des circonstances où ces institutions sont présentes. Toutefois, on ne peut pas dire non plus que la guitare ait bénéficié d'une mise en valeur particulièrement flagrante de la part des élites libérales au cours du XIX^e siècle. Elle est alors surtout considérée comme un instrument populaire.

Dès lors, la prégnance du symbole invite à se poser la question de ses origines et des conditions de son développement. On constate une certaine indifférence de la part des élites au cours du XIX^e siècle et, il faut bien le dire, encore chez les intellectuels de la Génération de 98 qui s'intéressent peu à la musique en général, et encore plus rarement à la guitare¹⁹⁸⁷. Malgré cela, la guitare est

¹⁹⁸⁴ Le cliché « traduit bien, dans le langage, soit une pensée stéréotypée, soit un certain vide de la pensée quand on emploie des mots presque mécaniquement, sans les charger d'un sens plein. », Anne Souriau, « Cliché », in Étienne Souriau, Anne Souriau (éds.), *Vocabulaire d'esthétique*, op. cit., p. 426-427.

¹⁹⁸⁵ L'historien Borja de Riquer justifie même le développement en Espagne de nationalismes concurrents au nationalisme espagnol au XX^e siècle par la faiblesse du processus nationalisateur étatique au XIX^e siècle. José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 381.

¹⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 381-382.

¹⁹⁸⁷ Jorge de Persia, *En torno a lo español...*, op. cit., p. 20.

érigée en symbole, sans l'intervention explicite et officielle des institutions. Il faut donc se résoudre à penser qu'elle peut être un symbole national « choisi » – quoique sans doute de façon relativement inconsciente – par les classes populaires. Comme nous avons pu le constater, la guitare est de fait un symbole éminemment et essentiellement populaire, qu'il représente les joies ou les peines de la nation, ses réjouissances ou ses tribulations. Semble alors se dessiner la possibilité d'une nationalisation « par le bas » de l'instrument. Celui-ci serait érigé en symbole par la *vox populi*, même si, comme nous avons pu le voir jusqu'à présent à travers les sources étudiées tout au long de ce travail, les discours et représentations qui contribuent à faire persister les stéréotypes sont diffusés par les élites lettrées.

3. Symbole insignifiant ?

Peu intégrée au niveau des différentes institutions, la guitare peut être considérée comme représentative de la faible nationalisation étatique de l'Espagne, comme l'ont montré des historiens tels que Borja de Riquer et José Álvarez Junco¹⁹⁸⁸. Mais s'il est vrai qu'à travers les lois, les moyens de surveillance, les politiques économiques qui mettent en jeu attributions financières et modalités de taxation, l'État joue un rôle essentiel et irremplaçable dans le processus de nationalisation, la nation se forge aussi à travers les us et coutumes du quotidien¹⁹⁸⁹. Celles-ci fonctionnent comme un puissant ingrédient dans le processus d'identification nationale des ressortissants d'un même pays. C'est ce que montre Tim Edensor, dans un ouvrage dont la finalité est de montrer que l'identité nationale réside en grande partie dans la culture populaire et la vie quotidienne. Ces deux aspects sont souvent oubliés par les historiens de l'identité nationale, alors qu'ils concernent la majorité des individus¹⁹⁹⁰. Tim Edensor s'appuie sur le concept de « nationalisme banal » qu'élabore Michael Billig dans son livre du même nom. Cet ouvrage démontre que dans les États-nations, la nationalité est en permanence signalée, rappelée à ses membres, par des marques précises de l'existence de cette nation : par exemple, les pages consacrées au sport dans les journaux incitent les lecteurs à soutenir l'équipe de leur région ou de leur nation face aux étrangers. Ce renforcement indirect et parfois involontaire de la conscience

¹⁹⁸⁸ José Álvarez Junco, *L'Idée d'Espagne...*, op. cit., p. 381.

¹⁹⁸⁹ Tim Edensor, *National Identity...*, op. cit., p. 91.

¹⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 17.

nationale passe notamment par un usage spécifique des déictiques. Grâce à eux, un élément – par exemple une équipe ou un sportif – est désigné comme s’il appartenait aux lecteurs, qui s’identifient à lui et corrélativement à la nation qu’il représente. Ce phénomène, que Michael Billig appelle « *flagging* » en un jeu de mot avec le substantif *flag*, qui signifie « drapeau » et le verbe *to flag* qui veut dire « signaler », se caractérise cependant par le fait d’être « si familier, si continu, qu’il n’est pas consciemment pris en compte comme un rappel »¹⁹⁹¹. Pour expliciter sa pensée, Michael Billig file la métaphore du drapeau (*flag*) : « la métonymie du nationalisme banal n’est pas un drapeau consciemment agité avec une passion fervente ; c’est un drapeau qui est exposé sur un édifice public, mais qui passe inaperçu »¹⁹⁹². Dans cet exemple, Michael Billig se fonde – paradoxalement peut-être – sur un symbole institutionnel, mais il existe d’autres exemples qui partent de la population elle-même, et non des hommes politiques. Le point commun entre ces différents exemples est qu’ils opèrent de façon subliminale : le drapeau « passe inaperçu », de même que les lecteurs des pages sportives n’ont souvent pas conscience – dans la plupart des cas, du moins – de développer leurs sentiments nationalistes en lisant le journal ou en allant soutenir leur équipe. L’essentiel est que ce point de vue sur le nationalisme permet de prendre en considération le fait que la conscience nationale ne se construit pas seulement dans un processus unidirectionnel, de haut en bas, en partant de l’État. La diffusion sociale de l’identité peut également émaner d’expériences de tout un chacun, et en particulier d’individus indifférents à l’idée de nation, mais avec une efficacité suffisante pour impulser la conscience d’une identité collective « de bas en haut », comme l’explique María Dolores de la Calle Velasco¹⁹⁹³.

La guitare, instrument populaire du quotidien, semble se prêter particulièrement bien au nationalisme « banal », parfois appelé « *trivial nationalism* », c’est-à-dire insignifiant, sans intérêt, sans importance, une notion à laquelle nous allons réfléchir en nous fondant notamment sur les travaux de Tim Edensor et Michael Billig. Tous les éléments de l’étude que nous avons réalisée jusqu’à présent incitent même à penser qu’elle en serait un exemple probant, et ce de trois façons différentes, puisqu’elle correspond à une pratique ; mais elle est aussi un objet familier utilisé dans des espaces communs, aussi bien privés que publics ; dans le même temps, elle fait l’objet de discours et de représentations qui circulent dans la vie quotidienne, à travers les médias sur une multitude de supports. Pour ces trois raisons, comme de nombreuses formes de la culture, elle

¹⁹⁹¹ « this reminding is so familiar, so continual, that it is not consciously registered as reminding », Michael Billig, *Banal Nationalism*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁹² « The metonymic image of banal nationalism is not a flag which is being consciously waved with fervent passion; it is a flag hanging unnoticed on the public building. », *Ibidem*.

¹⁹⁹³ M^a Dolores de la Calle Velasco, « Literatura regional e identidad nacional en Castilla (1894-1932) », in Pere Gabriel, Jordi Pomés, Francisco Fernández Gómez, Mariano Esteban de Vega (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, p. 159.

« place la nation au premier plan comme entité hégémonique et logique »¹⁹⁹⁴. La guitare, par sa présence, sa seule évocation ou sa simple représentation, rappelle l'existence de l'Espagne comme État-nation¹⁹⁹⁵. Nous allons à présent montrer de quelle manière elle répond concrètement aux caractéristiques d'un symbole national « banal », dont l'insignifiance et le manque d'importance apparents constituent précisément son plus haut intérêt dans sa contribution à l'élaboration de la conscience nationale. Pour cela, nous allons utiliser d'abord un critère objectif : son utilisation au sein de nombreuses associations. Puis nous nous pencherons sur un signe subjectif : la charge émotionnelle qu'elle comporte et suscite dans la population étudiée.

3.1. Caractéristique objective : l'associationnisme

Dans une étude sur les liens entre nationalisme et associationnisme, Miguel Cabo rappelle que les mécanismes de nationalisation développés dans la société civile, notamment à travers le phénomène associatif, ont jusqu'à présent été peu étudiés, en partie à cause de la grande hétérogénéité de ces milieux¹⁹⁹⁶. L'associationnisme volontaire présente en effet de multiples variantes, comme le rappelle Miguel Cabo : casinos, associations mutualistes, religieuses, orchestres divers, organisations professionnelles se multiplient précisément sous la Restauration, grâce à une législation favorable, puisque la loi sur la liberté d'association est ratifiée en 1887¹⁹⁹⁷.

Précisément, si la guitare est absente des grandes institutions, elle est en revanche présente dans de nombreuses structures associatives, comme cette étude a déjà pu le laisser entrevoir. Ainsi pouvons-nous évoquer sa grande présence dans différents types de « Centres » (*Centros*) à Madrid et en Andalousie.

À Madrid, certaines de ces associations défendent la culture régionale : leur nom même rappelle la région dont elles veulent mettre en valeur la culture. Elles sont à concevoir comme « des espaces de solidarité et divertissement qui défendent et gèrent les intérêts des régions et promeuvent leur

¹⁹⁹⁴ « foregrounds the nation as a hegemonic, common-sense entity », Tim Edensor, *National Identity...*, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁹⁵ Il y aurait donc un paradoxe, qu'il nous semble intéressant de souligner, entre d'une part la faible présence de la guitare dans les institutions, qui indiquerait la faible nationalisation étatique de l'Espagne et, d'autre part, le fait que l'évocation de la guitare rappelle l'existence de l'Espagne comme État-nation.

¹⁹⁹⁶ Miguel Cabo, « Los estudios sobre asociacionismo y nacionalización : meditaciones sobre un encuentro necesario », in Pere Gabriel, Jordi Pomés, Francisco Fernández Gómez, Mariano Esteban de Vega (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, p. 265-266.

¹⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 269.

culture »¹⁹⁹⁸. Ainsi trouve-t-on à Madrid un Centro Asturiano, un Centro Extremeño, un Centro Gallego, ou encore un Centro Regional Manchego. Quelle que soit la région concernée, tous ces centres organisent des veillées, qui mettent à l'honneur la littérature et la culture, et des guitaristes sont très souvent conviés à présenter leurs talents. C'est le cas au Centro Asturiano le 17 novembre 1897 et le 3 mai 1903¹⁹⁹⁹ ; de même au Centro Extremeño le 22 juin 1908 et le 6 septembre 1910²⁰⁰⁰. Le Centro Gallego organise aussi des veillées littéraires et musicales auxquelles participent des guitaristes les 22 octobre 1894 et le 19 juin 1910²⁰⁰¹ ; de même le Centro Regional Manchego, le 14 septembre 1913, etc²⁰⁰². Ce ne sont que quelques exemples qui permettent de montrer à la fois la diversité des régions qui se retrouvent autour de la guitare, et leur permanence dans le temps. La guitare est également utilisée dans d'autres types d'associations comme celles consacrées aux aveugles, telles que le Centro Instructivo y Protector de Ciegos²⁰⁰³, ainsi que nous l'avons montré dans les chapitres précédents.

Beaucoup de ces associations se trouvent à Madrid, mais aussi en Andalousie, où des établissements promeuvent la culture et peuvent contribuer à cette nationalisation par le bas. Par exemple, le Centro artístico literario y científico de Grenade se développe précisément à partir de 1885, crée une section consacrée à la musique en 1887 et prend davantage d'ampleur à partir de 1908. C'est là qu'Andrés Segovia donne son premier concert public, en 1909²⁰⁰⁴. C'est le signe que ces centres peuvent être le creuset où se forment les artistes qui participent le plus à la renaissance technique de la guitare, et à sa progressive légitimation comme instrument national de qualité.

Parmi ces associations, certaines se centrent plus spécifiquement sur les instruments de musique espagnols, et en particulier sur la guitare, comme le Centro de Hijos de Madrid, orchestre composé exclusivement d'instruments à cordes, avec une grande prédominance de la guitare. Son nom même indique son rattachement à la capitale de l'Espagne, et la volonté de développer la musique locale, comme l'attestent les programmes de ses concerts²⁰⁰⁵. De même le célèbre Cuarteto español, auquel

¹⁹⁹⁸ Manuel Redero San Román et Juan Andrés Blanco Rodríguez, « Regionalismo y nacionalismo en Zamora y Salamanca durante la Restauración », in *España Res publica...*, *op. cit.*, p. 472.

¹⁹⁹⁹ [Anonyme], « El Centro Asturiano », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 novembre 1897, p. 2. [Anonyme], « En el Centro Asturiano », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 3 mai 1903, p. 2.

²⁰⁰⁰ [Anonyme], « Centro Extremeño », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 22 juin 1908, p. 3. [Anonyme], « Centros y Sociedades », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 septembre 1910, p. 5.

²⁰⁰¹ [Anonyme], « [Sans titre] », *La Correspondencia...*, *op. cit.*. [Anonyme], « Centros y Sociedades », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 19 juin 1910, p. 5.

²⁰⁰² [Anonyme], « Centro Regional Manchego », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 septembre 1913, p. 4.

²⁰⁰³ Par exemple en 1912 et en 1918 : [Anonyme], « Centro Instructivo y protector de Ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 18 avril 1912, p. 3. [Anonyme], « Centro Instructivo de Ciegos », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 14 juin 1918, p. 4.

²⁰⁰⁴ Tania Fernández de Toledo, *El centro artístico...*, *op. cit.*, p. 32 à 65.

²⁰⁰⁵ [Anonyme], « La orquesta del Centro de Hijos de Madrid », in *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30 avril 1917, Abelardo de Carlos, p. 10.

participe notamment le talentueux guitariste aveugle Antonio Jiménez Manjón porte dans sa dénomination même son ambition de développer la culture nationale et donc de favoriser l'identité nationale²⁰⁰⁶.

Il est d'autant plus intéressant de constater que certaines de ces associations contribuent au renforcement d'une culture nationale propre, autour de la guitare, alors même que l'idéologie qu'elles véhiculent est internationaliste. C'est le cas des centres ouvriers, qui font aussi intervenir la guitare, comme en 1905, 1908, 1909 ou en 1914²⁰⁰⁷.

Miguel Cabo, qui a effectué une étude du mouvement ouvrier en Galice, montre ainsi que les associations impulsées depuis des idéologies hostiles au concept de nation et articulées autour d'un discours opposé au système ont un potentiel identitaire²⁰⁰⁸. Il signale que des associations socialistes ou anarchistes, qui sont par nature internationalistes, et devraient se tourner naturellement vers des associations étrangères, entretiennent néanmoins des liens privilégiés avec les associations nationales qui partagent la même idéologie, parce que la communication linguistique et législative en est facilitée. Miguel Cabo montre ainsi que les associations qui participent à la diffusion de l'identité nationale sont de deux types. Certaines cherchent cet effet de façon consciente et délibérée, coïncidant en cela avec l'État ou proposant une alternative à son action ; pour les autres, la contribution au processus de nationalisation est un effet secondaire de leur action²⁰⁰⁹.

Enfin, il convient de rappeler que cette fonction de nationalisation s'exerce également de façon très forte à l'étranger, en particulier lorsque des associations centrées sur la pratique de la guitare, comme les *estudiantinas*, entreprennent des tournées internationales, qui font rayonner la culture espagnole, et contribuent à la conscience de l'identité nationale chez les Espagnols. Nous avons ainsi évoqué le long périple de l'*estudiantina* Fígaro outre-Atlantique au cours des années 1870-1880²⁰¹⁰. Pour Miguel Cabo, paradoxalement, l'expérience de l'émigration favorise la nationalisation parce qu'en raison de l'éloignement, les sociétés d'accueil simplifient l'image

²⁰⁰⁶ [Anonyme], « Concierto Manjón », *El Liberal*, *op. cit.*, p. 3.

²⁰⁰⁷ [Anonyme], « Centro Instructivo del Obrero », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 17 septembre 1905, p. 3. [Anonyme], « Centro Instructivo del Obrero », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 janvier 1908, p. 2. [Anonyme], « Centro Instructivo del Obrero », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 septembre 1909, p. 6. [Anonyme], « Centro Instructivo del Obrero », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 21 septembre 1914, p. 7.

²⁰⁰⁸ Miguel Cabo, « Los estudios sobre asociacionismo y nacionalización: meditaciones sobre un encuentro necesario », *España Res publica...*, *op. cit.*, p. 267.

²⁰⁰⁹ *Ibidem*, p. 268.

²⁰¹⁰ Eusebio Martínez de Velasco, « La estudiantina española "Fígaro" en Guayaquil. Serenata en la plaza de Bolívar », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 3-5.

qu'elles reçoivent et renvoient l'image d'une nation unifiée, sans tenir compte des spécificités régionales²⁰¹¹.

En définitive, la guitare est présente, ponctuellement ou de façon constante, dans des associations aux finalités explicites très diverses – qu'elles soient professionnelles ou estudiantines, d'intérêt régional, à finalité caritative ou autre. Elle semble être un ingrédient incontournable de la culture populaire et associative en Espagne, même si ces centres n'affichent pas toujours l'ambition explicite de forger une culture nationale. Pourtant, cette connaissance auditive et cette pratique de la guitare crée des similitudes partagées, des points communs qui font partie d'une culture inconsciente homogène des Espagnols.

3.2. Caractéristique subjective : une émotion commune

Si la guitare est aussi universalisée en Espagne, en passant par des biais associatifs, qui contribuent pour certains à une nationalisation inconsciente et spontanée de la culture, c'est sans doute parce que les pratiques et les représentations de la guitare ne touchent pas les récepteurs d'abord sur le plan intellectuel, mais avant tout sur le plan émotionnel.

La composante psychologique est en effet fondamentale dans l'élaboration d'une identité, comme s'accordent à le penser les chercheurs qui se sont penchés sur la question. Par exemple, dans son article définissant le concept d'identité, Iñaki Iriarte López rappelle que : « Au XX^e siècle, les sciences sociales parlent d'identité psychosociale pour se référer à la synthèse que tout sujet réalise entre ses expériences personnelles et son intégration active à sa communauté de vie, de laquelle il reçoit en permanence des indications sur ce que les autres attendent de lui »²⁰¹². Autrement dit, dans la construction d'une identité, il y a interaction entre l'individu et la société. L'identité se forge à la fois à travers une expérimentation personnelle dans la vie quotidienne et à travers une réception, qui est en même temps une reconnaissance, de ce qui est pratiqué par les autres membres de la collectivité, et doit être effectué en retour par le sujet lui-même s'il veut continuer de s'identifier à cette communauté. L'identité nationale fonctionne sur le même principe

²⁰¹¹ Miguel Cabo, « Los estudios sobre asociacionismo y nacionalización: meditaciones sobre un encuentro necesario », *España Res publica...*, *op. cit.*, p. 269.

²⁰¹² « En el siglo XX, las ciencias sociales hablan de identidad psicosocial para referirse a la mixtura que realiza todo sujeto entre sus experiencias y vivencias personales y su integración activa en la comunidad en la que se vive, de la que continuamente recibe señales respecto a lo que los demás esperan de él. », Iñaki Iriarte López, « Identidad », *Diccionario político y social del siglo XX...*, *op. cit.*, p. 644-645.

que les autres identités collectives, comme le rappelle Michael Billig, qui la définit d'emblée comme un sujet psychologique et social²⁰¹³.

Cette composante psychologique apparaît très concrètement dans le cas de la guitare qui, comme nous l'avons vu dans la troisième partie de cette étude, suscite chez certains un grand enthousiasme, quel que soit son mode de jeu, populaire, classique ou flamenco. Elle engendre aussi de profondes polémiques, ainsi que nous l'avons montré en quatrième partie et, dans tous les cas, elle ne laisse personne indifférent. Ainsi, même les musiciens qui semblent s'en désintéresser en ne composant pas de répertoire qui lui soit spécifiquement destiné s'en inspirent dans leurs œuvres, parlent de la guitare dans leurs écrits et en écoutent avec plaisir. Bien loin de laisser quiconque insensible, la guitare est adoptée et revendiquée comme instrument national, comme nous avons entrepris de le démontrer au long de cette troisième partie, et cela sous une modalité très particulière : on constate un attachement affectif fort à l'instrument, qui se manifeste essentiellement de deux façons, à travers l'attitude corporelle et, dans le langage, à travers l'usage de déictiques.

Concernant le premier aspect, Tim Edensor explique que « l'expression corporelle et la participation émotionnelle expriment de façon très puissante l'identité nationale »²⁰¹⁴. La guitare fonctionne comme élément de cohésion et d'identification nationale qui implique ces deux aspects, comme on peut le voir par exemple dans un article signé « Aguilar » et paru dans *La Correspondencia de España* le 26 juillet 1897. L'article est écrit « depuis Saint-Sébastien » et daté du 24 juillet. Le journaliste explique avoir rencontré un ancien magistrat du Tribunal Suprême qui lui fait part de son expérience, alors qu'il se trouvait à Alexandrie, en route pour les Philippines où il passa huit ans :

Je me trouvais à Alexandrie, triste et morose à cause de l'absence de l'Espagne chère à mon cœur. Au moment où j'étais le plus préoccupé, j'entendis gratter une guitare. Les notes magiques de divines *malagueñas* m'électrisèrent, me tirèrent subitement de la torpeur et de la mélancolie et, fou d'émotion, je courus à la recherche de l'*artiste* de mon pays.

C'était un sergent d'artillerie qui n'avait pas pu monter dans le bateau à vapeur et qui, grâce à sa guitare et aux chants d'Andalousie tuait le temps et la tristesse.

Tous deux – racontait le magistrat – nous étreignîmes fortement, et ce fut la note la plus agréable de la navigation²⁰¹⁵.

²⁰¹³ « 'national identity' which, broadly speaking, is a social psychological topic », Michael Billig, *Banal Nationalism*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰¹⁴ « bodily expression and emotional participation manifest highly charged expressions of national identity », Tim Edensor, *National Identity...*, *op. cit.*, p. 78.

²⁰¹⁵ « Me hallaba en Alejandría, triste y mustio por la ausencia de España de mi alma. Cuando más preocupado estaba, oí rasguear una guitarra. Las mágicas notas de unas divinas malagueñas me electrizaron, me sacaron súbitamente del sopor y de la melancolía, y, enloquecido de emoción, corrí en busca del *artista* de mi tierra. / Era un sargento de

On peut constater dans cet exemple que l'émotion s'exprime par le corps et manifeste l'existence d'une conscience de l'identité nationale, chez les deux individus. Le magistrat est ému en entendant la guitare : il se dit « électris[é] » (« *unas divinas malagueñas me electrizaron* »). Le terme est d'autant plus fort en 1897 que l'électricité commence à se répandre dans les foyers. Il se dit aussi « fou d'émotion » (« *enloquecido de emoción* ») et s'élance immédiatement vers le guitariste. De même, le sergent exprime ses émotions à travers le jeu de la guitare, qui implique l'utilisation de tout son corps : ses mains, ses bras et sa voix. Il met son corps au service de l'expression de son identité régionale, qui revêt un caractère national puisqu'il rappelle au magistrat l'Espagne qui lui est chère : il chante en l'occurrence des airs andalous. Enfin, cette émotion apparaît à travers leur étreinte : « *nos confundimos en estrecho abrazo* » indique l'idée d'une fusion, qu'on peut précisément relier à l'idée d'une même identité. Cette étreinte manifeste fortement leur attachement affectif à la patrie espagnole, qui a pu s'exprimer dans, à travers et grâce à la guitare, élément tangible et audible rappelant symboliquement l'Espagne absente.

Concernant le second aspect, selon Michael Billig, le nationalisme banal est perceptible dans la rhétorique utilisée et, notamment par le biais de la « déictique »²⁰¹⁶. En 1899, dans son article « Rasgueando », Ossorio Bernard évoque ainsi l'attachement du peuple à la guitare :

La guitare est l'instrument de ceux qui ne connaissent pas la musique, raison pour laquelle il est si généralisé ; elle est l'instrument préféré de ceux qui aiment, et c'est pourquoi ceux qui en jouent sont si nombreux ; elle est celui qui accompagne le souvenir de la patrie absente, celui qui soulage les tristesses des opérations militaires, c'est pourquoi nous l'avons vu faire partie des bagages du soldat qui part à la guerre et en revient. Il possède donc une représentation propre et remarquable et un caractère national [...] ²⁰¹⁷.

Dans cet extrait, on observe la répétition de l'article défini et du pronom démonstratif appliqué à la guitare : « l'instrument » et « celui qui » (« *el instrumento* » ; « *el predilecto* » ; « *el que acompaña el recuerdo* » ; « *el que alivia* »). Selon Michael Billig, l'usage de ce type d'instruments

artillería que perdió el vapor, y con su guitarra y los cantos de Andalucía mataba el tiempo y la tristeza. / Los dos – decía el magistrado – nos confundimos en estrecho abrazo, y esta fué la nota más agradable de la navegación. », Aguilar, « Desde San Sebastián », in *La Correspondencia de España*, Madrid, 26 juillet 1897, p. 1.

²⁰¹⁶ C'est l'objet du chapitre 5 de son ouvrage. Michael Billig, *Banal Nationalism*, op. cit., chap. 5.

²⁰¹⁷ « La guitarra es el instrumento de los que no saben música y por eso está tan generalizado; es el predilecto de los que sienten amor, y por eso son tantos los que le tocan; es el que acompaña el recuerdo de la patria ausente, el que alivia las tristezas de la vida de campaña, y por eso lo hemos visto formando parte de la impedimenta del soldado al marchar á la guerra y al regresar de ella. / Tiene, pues, propia y saliente representación y carácter nacional [...]. », Ossorio y Bernard, « Rasgueando », *La Correspondencia...*, op. cit., p. 1.

déictiques est une marque probante du nationalisme banal, qui s'incarne par définition dans des habitudes de langage familières et routinières. Ils fonctionnent comme un rappel inconscient mais permanent de la nationalité²⁰¹⁸. Il étudie notamment la différence entre l'adjectif démonstratif (*this*) et l'article défini (*the*). Selon lui, l'article défini joue continuellement son rôle dans une *deixis* routinière, qui signale de façon banale « la » patrie²⁰¹⁹, tout en la rendant hospitalière. L'article défini est on ne peut plus courant, commun, banal. Il correspond à une manière de parler simple, directe et sans détours. Michael Billig prend l'exemple de l'évocation de « la cuisine » par l'habitant d'une maison. Celui-ci ne parle pas de « cette cuisine » mais utilise l'article défini car la pièce en question est la seule de la maison, la seule prise en compte, même si dans le quartier, il existe de nombreuses autres cuisines. L'univers (du locuteur) est circonscrit aux frontières de la maison et les cuisines alentour sont alors signalées comme « autres ». Pour Michael Billig, l'utilisation banale de « *the kitchen* » ne contribue pas seulement à circonscrire les limites de la maison dans ce contexte mais aide également à recréer un contexte hospitalier²⁰²⁰. L'auteur élargit alors son exemple à toutes les utilisations familières de l'article défini : « *le/la* est si concret, si objectif, si universellement accepté. Pour toutes ces raisons, la formulation diffère de l'attitude de brandir le drapeau avec patriotisme »²⁰²¹. Dans l'article d'Ossorio Bernard, on peut observer ce patriotisme banal, à travers le double usage du pronom démonstratif et de l'article défini. En évoquant la guitare comme l'instrument qui sert les finalités les plus diverses, le rédacteur suppose implicitement qu'elle est le seul instrument, par opposition aux autres, à produire ces effets – de réconfort, de soulagement, *etc.* Il exprime mieux l'unicité de la guitare ainsi, qu'en la comparant explicitement à d'autres instruments de musique. Les outils grammaticaux de monstration employés ont donc leur importance et, de fait, le journaliste conclut précisément qu'elle revêt un « caractère national ».

Il ajoute d'ailleurs : « Le peuple la réclama pour lui, la consacra comme institution, l'accueillit comme une nécessité »²⁰²². Dans cette phrase, dont le rythme ternaire indique l'emphase et l'enthousiasme que veut communiquer le rédacteur, on voit que la guitare est « institutionnalisée ». Autrement dit, quoique absente des grandes institutions de l'État, la guitare est érigée au rang

²⁰¹⁸ Michael Billig, *Banal Nationalism*, *op. cit.*, p. 93.

²⁰¹⁹ *Ibidem*, p. 94.

²⁰²⁰ *Ibidem*, p. 108.

²⁰²¹ « 'The' is so concrete, so objective, so uncontroversial. In all these respects the phrasing differs from the patriotic waving of the flag. », *Ibidem*, p. 109.

²⁰²² « El pueblo la reclamó para sí, lo consagró como una institución, lo acogió como una necesidad », Ossorio y Bernard, « Rasgueando », *La Correspondencia...*, *op. cit.*, p. 1.

d'institution, dans le second sens du terme, celui d'une « organisation de la vie quotidienne, et solidification des connaissances et valeurs pratiques du quotidien »²⁰²³.

À son tour, en 1917, Rogelio Villar relève que « Segovia a réalisé le miracle de faire prendre au sérieux notre instrument national »²⁰²⁴, il utilise le possessif *nuestro* à la première personne du pluriel, pour bien signifier qu'il adopte lui aussi l'instrument, et qu'il inclut les lecteurs en qualité de propriétaires symboliques communs de l'instrument, ces lecteurs étant préjugés espagnols. Rogelio Villar considère alors la guitare comme un instrument aux racines populaires, désormais digne d'entrer au panthéon des instruments savants. Il semble qu'on puisse établir un lien entre cette émotion forte que la guitare suscite – positivement ou négativement, de la part de ceux qui l'adulent comme de ceux qui la rejettent – et les émotions qu'elle symbolise, puisque nous avons montré qu'elle est aussi bien le symbole des joies et des peines.

La guitare est donc un symbole national d'autant plus intéressant qu'il fonctionne au sein du quotidien, et exprime un nationalisme apparemment « insignifiant » et banal. Ce nationalisme est pourtant perceptible à travers des détails concrets, comme l'attitude corporelle ou des éléments de langage aussi discrets que les termes de monstration. La guitare, instrument de musique, propre à exprimer et à éveiller l'émotion de celui qui en joue comme de celui qui l'écoute, contribue ainsi à construire et à renforcer le sentiment national ou d'appartenance nationale.

Au terme de cette partie, il semble qu'il y ait bel et bien une réponse à la question initialement posée, même si cette réponse est multiple, complexe et susceptible de souligner les tensions existant dans la société espagnole de la période étudiée.

La guitare apparaît bien comme un instrument « national » à Madrid et en Andalousie entre 1883 et 1922, dans la mesure où elle reflète l'identité nationale, y compris dans ses évolutions et ses contradictions. La guitare est à la fois un objet, une pratique et un sujet de représentations dans lesquels de nombreux Madrilènes et Andalous se reconnaissent, même si c'est parfois pour rejeter ou dénoncer un cliché qu'ils contribuent en réalité à alimenter. Le stéréotype fonctionne lui-même

²⁰²³ « The organisation of everyday life, and the solidification of everyday practical knowledge and value », Tim Edensor, *National Identity...*, *op. cit.*, p. 19.

²⁰²⁴ « Segovia ha realizado el milagro de que se tome en serio nuestro instrumento nacional », Rogelio Villar, « Andrés Segovia », *La Ilustración Española...*, *op. cit.*, p. 11.

comme facteur de cohésion sociale et c'est pourquoi la guitare, si largement partagée, connue et entendue au quotidien, participe à cette identification.

Surtout, la guitare est bien davantage qu'un stéréotype que diffusent continûment les élites lettrées : elle fait véritablement l'objet d'une pratique populaire très répandue, et de pratiques savante et flamenca en permanente évolution pendant la période étudiée. En cela, elle est une réalité vivante, qui fait écho à de nombreux aspects de la société de la Restauration, dans sa grande diversité régionale.

Elle en vient même à symboliser la nation – ou du moins certains aspects essentiels de celle-ci, même si elle ne passe pas par un processus d'officialisation. C'est d'ailleurs en cela qu'elle est un objet d'étude tout à fait singulier et intéressant, car grâce à son apparence anodine et banale, elle est la plus à même de rappeler ce que vivent en profondeur les classes populaires. Elle signifie leur vie quotidienne, faite de joies et de peines, de tensions violentes et de douces routines, de vie et de mort. Elle rappelle l'essentiel d'un peuple encore majoritairement rural et analphabète, pour qui tout passe d'abord par le prisme des sens et des émotions, et non pas d'abord par des voies officielles particulièrement fragiles ou corrompues.

Puis, alors que s'ouvrent les années 1920 et que des artistes et des intellectuels amorcent une rénovation musicale et artistique, la guitare adopte le pas de la modernité – ou même la précède – participant pleinement de ce mouvement, comme instrument populaire et savant à la fois. Par l'ampleur du public qu'elle concerne, qu'elle touche et qu'elle séduit, la guitare est « institutionnalisée », même si ce n'est pas selon un processus de reconnaissance historique ou étatique. Mais elle conserve et réacquiert de façon renouvelée une fonction de représentativité, à échelle régionale, espagnole, péninsulaire ou même hispanique, que tout un chacun, du monarque au paysan, en passant par le plus antiflamenquiste des intellectuels, ne peut que reconnaître et accepter.

Coda

Dans les situations de crise ouverte ou de malaise souterrain, les « musiques populaires » constituent à la fois le meilleur baromètre de l'opinion de ceux qui, privés de parole ou à la parole inaudible, n'ont d'autre recours que ce langage qui, par ailleurs, déborde largement de la sphère strictement politique, et représentent l'expression la plus féconde, malgré les apparences, la plus complète et la plus cohérente de leurs multiples aspirations²⁰²⁵.

Au terme de cette étude en forme de sonate, une « coda » s'impose pour rassembler nos ultimes réflexions²⁰²⁶.

Nous avons d'abord exposé au premier chapitre la prégnance et la persistance de la guitare populaire, telle qu'on peut la connaître notamment à travers l'étude de la presse madrilène et andalouse, à une époque où celle-ci connaît un remarquable essor, entre 1883 et 1922. La guitare est utilisée dans nombre de coutumes pour accompagner les chants et les danses, dans un répertoire souvent méconnu, peu valorisé, mais dont on sait qu'il acquiert progressivement des caractéristiques de plus en plus flamencas. L'instrument est présent lors des fêtes profanes, telles que les ferias, ou dans les moments qui précèdent les corridas ; il est également joué dans les fêtes plus directement fixées sur le calendrier religieux comme le Carnaval, les pèlerinages ou encore les kermesses estivales. Un trait caractéristique de cette guitare populaire est son lien avec le voyage. Les étudiants des universités qui avaient créé les *estudiantinas* au XVII^e siècle l'utilisaient déjà pour se déplacer et demander de l'argent en échange de quelques accords. Aux XIX^e et XX^e siècles, si ces *estudiantinas* ont changé de visage, elles continuent pourtant de conserver la guitare comme instrument principal et se déplacent dans toute l'Espagne, voire à l'étranger, pour faire connaître leur répertoire, souvent dans le but de récolter des fonds. La guitare est également emportée par les premiers vacanciers ou par les soldats en garnison. Surtout, la presse atteste que pour les mendiants aveugles et les saltimbanques, la tradition ancienne de jouer de la guitare dans les rues persiste : l'instrument revêt alors une fonction économique et sociale, puisqu'il leur sert de gagne-pain. La plupart du temps jouée par des hommes en public, la guitare populaire, peu onéreuse et facilement transportable, est donc pratiquée par des catégories de la population qui ne possèdent pas de culture

²⁰²⁵ Elikia M'Bokolo, Préface, in Giulia Bonacci et Sarah Fila-Bakabadio, *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*, Centre d'études africaines. École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, p. 6.

²⁰²⁶ Dans la forme sonate, la coda est la partie conclusive qui suit la réexposition. Ivanka Stoïanova, « La sonate », *Manuel d'analyse musicale...*, op. cit., p. 114.

savante. Il s'agit au contraire souvent d'analphabètes, qui n'ont parfois d'autre ressource que la guitare.

Notre première partie s'est poursuivie au chapitre suivant par l'étude de la renaissance de la guitare classique et du développement de la guitare flamenca, celui-ci se produisant au départ dans *cafés cantantes*. Ces deux évolutions sont concomitantes entre les années 1880 et le début des années 1920. En dépit de son déclin européen au cours du XIX^e siècle, la guitare « classique » est profondément renouvelée en Espagne dans les mains d'interprètes virtuoses, grâce à l'émergence d'un nouveau répertoire dans lequel les influences populaires ne sont jamais totalement absentes mais qui, pour la première fois au début des années 1920, commence à être l'œuvre de compositeurs non guitaristes. Le pionnier en la matière est Manuel de Falla, avec *Hommage à Debussy*, composé pour l'instrument soliste. C'est le signe d'un intérêt de la part du monde de la musique savante envers cet instrument, qui est petit à petit reconnu pour ses qualités musicales.

Parallèlement, la guitare se développe dans le flamenco, où elle accompagne le chant et la danse, selon une technique et des spécificités harmoniques et rythmiques élaborées et complexes. Comme ce genre artistique rencontre du succès auprès d'un public de plus en plus large, la guitare interprète un répertoire qui évolue selon la demande commerciale et qui est souvent mêlé aux « variétés » alors à la mode. Elle commence à faire partie de l'industrie du spectacle, tout en connaissant un développement technique qui conduit progressivement les interprètes vers une autonomie croissante vis-à-vis des autres artistes du *cuadro*, comme l'atteste l'exemple de Ramón Montoya. Sans jamais abandonner complètement sa fonction d'accompagnement, la guitare joue des parties en soliste, signe de son caractère de plus en plus savant. La professionnalisation croissante des *tocadores* montre aussi cette évolution. La tradition du *cante jondo* est finalement mise en lumière par des intellectuels et des artistes de l'envergure de Manuel de Falla et Federico García Lorca, lors du Premier Concours de *Cante Jondo* organisé à Grenade en 1922. Pour eux, il importe de mettre en valeur cette richesse du peuple andalou, à laquelle les artistes espagnols doivent puiser pour créer un art national moderne. Néanmoins, afin de révéler son caractère authentique, ils rejettent son aspect commercial et préfèrent donner la parole aux amateurs qui interprètent cet art.

Afin d'analyser la place de la guitare dans l'identité nationale, nous avons ensuite développé la question de la réception de la guitare au long des deuxième, troisième et quatrième parties, en commençant par une forme de réception spécifique, celle des artistes qui s'inspirent de l'instrument dans leurs œuvres. Afin de prendre en compte leur influence sur les lecteurs de la presse, nous nous sommes penchés dans la deuxième partie sur les œuvres littéraires et picturales qui accordent une place à la guitare et qui sont publiées ou évoquées dans les périodiques, dont le rôle évolue à

Madrid et en Andalousie pendant cette période, puisqu'ils deviennent accessibles à un plus grand nombre de lecteurs.

La guitare est bien plus qu'un *topos* littéraire. Les chapitres trois et quatre ont permis de montrer sa fonction métalittéraire, dans la mesure où elle est souvent présentée comme l'instrument d'un musicien qui chante, raconte, invente ou rapporte des poèmes ou des contes populaires. Elle renvoie de façon métonymique à la création littéraire. Elle rappelle l'importance en Espagne de la tradition orale, de la « littérature de colportage » (*pliegos de cordel*), car dans ces circonstances la guitare accompagne la voix. Dans le genre poétique, la fonction métalittéraire de l'instrument apparaît encore plus clairement que dans la littérature en prose, ainsi que nous l'avons vu au chapitre quatre, puisqu'il est souvent mentionné comme métonymie des *cantares* et du poète populaire : le terme *guitarra* désigne alors des recueils de strophes accompagnées à la guitare, ou encore le poète lui-même, lorsqu'il en joue.

Notre étude de la guitare dans les arts s'est poursuivie au chapitre cinq par une analyse de tableaux qui révèlent aussi l'importance de son caractère populaire pour les peintres : l'instrument est représenté en lien avec la danse ou le chant qu'il accompagne, y compris sur les tableaux où aucun personnage n'est peint en position de jouer. Même lorsque, paradoxalement, elle sert à suggérer le silence, la guitare apparaît comme un instrument « poétique », qui évoque la profondeur des émotions ou de la méditation. Dans cette deuxième partie, il est clairement apparu que la guitare est exclusivement représentée en tant qu'instrument populaire andalou, de plus en plus en lien avec le flamenco à la mode. La guitare classique n'est, en revanche, jamais représentée dans ces sources. Si l'on met en regard les parties une et deux, on peut observer un autre point intéressant, qui concerne la problématique du « genre » : alors que la guitare sert d'élément décoratif pour les femmes, elle est surtout jouée par les hommes, du moins en public et dans un cadre professionnel. La plupart des grands guitaristes de la période sont en effet des hommes, tandis que les représentations mettent plutôt en valeur des femmes avec une guitare, ce qui permet de souligner les caractéristiques « féminines » de l'objet, tant du point de vue de sa forme que des évocations poétiques qu'elle suscite.

Cette forme de réception par les artistes est elle-même un acte de création qui occasionne à son tour une réception. C'est pourquoi l'étude de ce phénomène était un préalable à l'analyse des « accords » et des « désaccords », échos positifs et négatifs de la guitare dans la presse et autres écrits²⁰²⁷.

²⁰²⁷ Les lecteurs ont aussi accès à des annonces de concerts et à de multiples sources publicitaires qui font la promotion d'autres produits commerciaux mais représentent néanmoins la guitare. Cet aspect reste encore à explorer puisque nous ne l'avons pas traité dans cette étude.

Le sixième chapitre, qui initie la troisième partie, a ainsi été l'occasion d'analyser le succès de la guitare populaire, bien qu'elle ne constitue qu'une partie de spectacle et bien que, souvent, ce succès soit d'abord attesté par les réactions enthousiastes des étrangers. Même s'ils viennent de l'étranger, ces échos, qui sont retranscrits dans la presse, ne peuvent manquer d'influencer la réception espagnole de la guitare.

Le chapitre suivant concernait d'abord les similitudes de la réception de la guitare classique avec celle de la guitare populaire, puis son évolution spécifique : progressivement, un virtuose comme Andrés Segovia acquiert un prestige qui reflète la transformation du rôle de l'interprète. Non seulement le concertiste de guitare est de plus en plus considéré comme un musicien d'instruments habituellement jugés plus « savants » mais, en outre, Andrés Segovia parvient à déclencher des réactions frénétiques dans le public, signe qu'il fait partie des nouvelles « vedettes » qui contribuent à « populariser » la guitare. Celle-ci devient donc à la fois plus savante et plus « populaire », au sens où elle plaît à un public à la fois plus nombreux et socialement diversifié.

Le succès de la guitare flamenca s'est révélé, quant à lui, plus difficile à mesurer, comme nous avons pu le voir au chapitre huit. Il comporte des points communs avec celui de la guitare populaire, parce que la guitare joue dans des contextes où plusieurs répertoires sont mêlés – folklore, variétés, flamenco. En réalité, lorsque ce dernier est apprécié par un large public, dans les *cafés cantantes* puis dans de vastes théâtres, il s'adapte progressivement aux exigences commerciales, en fonction de la mode du « flamenquisme », qui imprègne toutes les classes sociales mais qui engendre en retour une perte d'authenticité du genre. On peut donc penser que la guitare tire avantage de la mode du flamenco, puisqu'elle apparaît sur des scènes vastes et variées. Pour autant, elle n'est pas souvent mise en valeur par la presse madrilène et andalouse, qui reste relativement silencieuse à son sujet, hormis à l'approche du premier Concours de *Cante Jondo* en 1922. La guitare flamenca bénéficie donc d'une légitimation culturelle croissante mais il s'agit surtout d'un processus de reconnaissance informelle, qui se produit d'abord dans le milieu flamenco puis, plus largement, dans celui des artistes non flamencos. Ce succès demeure néanmoins paradoxal car dans le milieu flamenco, le guitariste est surtout apprécié pour sa discrétion en tant qu'accompagnateur.

À l'opposé, la partie suivante fait état des « désaccords », c'est-à-dire de la réception négative de l'instrument de musique. Nous avons émis l'hypothèse qu'elle était due à une assimilation, dans l'imaginaire, entre la guitare et le populaire, voire le flamenco. Cette confusion pourrait être due, au

moins en partie, aux innombrables représentations artistiques – et commerciales, bien que nous n’ayons pas développé cet aspect –, qui mettent en avant l’aspect populaire de l’instrument.

Ce rejet se manifeste en premier lieu par un certain désintérêt, en raison de l’ignorance ou du moins de la méconnaissance de l’instrument dans les cercles savants. En dépit des travaux de folkloristes espagnols, la guitare est rarement mise en valeur comme le montre son absence dans les musées jusqu’en 1920. En outre, à Madrid, les autorités centrales ne soutiennent pas les initiatives locales. La guitare n’est tout simplement pas perçue comme un élément du patrimoine dont la nation peut s’enorgueillir jusqu’en 1920, date à laquelle un nouvel intérêt pour l’instrument se fait jour, y compris dans les sphères institutionnelles. La guitare savante, pour laquelle les compositeurs n’écrivent pas jusqu’alors, bien qu’ils s’en inspirent dans leurs œuvres, est écartée de l’enseignement musical, en particulier du Conservatoire de Madrid, qui sert de modèle aux autres établissements. On constate que des phénomènes ponctuels, tels que la réception d’une partition par la bibliothèque ou la venue d’un guitariste concertiste invité, engendrent une légère évolution vers plus de reconnaissance de l’instrument. Quant à l’enseignement général, exception faite de quelques initiatives individuelles, il est tout à fait étranger à l’idée d’un enseignement officiel de la guitare. L’alphabétisation demeure la priorité et les budgets manquent pour appliquer les réformes, par ailleurs difficiles à mettre en place en raison des désaccords entre les gouvernements successifs. De l’enseignement primaire à l’université, la musique n’est progressivement prise en compte que pour faire apprendre des chansons aux élèves, de façon essentiellement informelle. L’enseignement de la guitare n’est véritablement institutionnalisé que pour les aveugles, dont nous avons rappelé qu’ils demeurent en marge de la société : cet enseignement contribue à marquer leur différence.

Associée à la mendicité, la guitare contribue à stigmatiser et à exclure ceux dont elle est le gagne-pain. Le chapitre 10 a permis d’affirmer que la guitare était en priorité perçue comme l’instrument des indigents dans cette période. Dans la presse, elle est citée en relation avec le vol. Elle est rarement mentionnée comme objet de vol ; en revanche, le terme même de *guitarra* renvoie à un procédé d’escroquerie souvent évoqué, de sorte que la mention de la guitare incite les lecteurs à la rattacher à l’image des faussaires. La guitare est donc bien revêtue d’une image négative, ce qui nous permet de comprendre que l’instrument soit rejeté par la société établie – celle des lecteurs et des rédacteurs de la presse étudiée. De surcroît, un très grand nombre d’articles de faits divers font allusion à la guitare en lien avec des actes criminels, alors même qu’elle en est rarement le motif. Elle fait partie des biens de la victime, de l’agresseur ou des deux à la fois : en réalité, elle sert à condamner les pratiques de groupes sociaux marginaux, marqués par la pauvreté et vivant dans un milieu violent.

Enfin, le onzième chapitre est consacré aux attaques dont la guitare fait l'objet en tant qu'instrument flamenco. Elle est parfois décriée parce qu'elle contribue à des nuisances sonores ; elle est également dépréciée par les chanteurs et les danseurs qui ont tendance à juger cet art inférieur, dans la mesure où il ne s'agit « que » d'un accompagnement. C'est surtout en raison du flamenquisme qui, pour beaucoup, contribue à dénaturer le genre, que la guitare est condamnée par les « antiflamenquistes ». Derrière les critiques apparemment esthétiques, les considérations morales prévalent. La guitare est rejetée parce qu'elle accompagne un chant jugé bestial et une danse perçue comme lascive. Les antiflamenquistes vont même jusqu'à considérer cette pratique comme responsable de la décadence de la nation, dans la mesure où elle fait partie intégrante de la « mauvaise vie » (*la mala vida*) que mène une partie de la population. Les jugements moraux sont donc fondés sur des critères sociaux et le débat revêt des enjeux politiques, à une époque où le concept même de nation pose problème aux intellectuels et aux hommes politiques qui cherchent à le définir.

Le dernier volet de notre analyse, conçu comme un aboutissement de l'ensemble de cette réflexion, a consisté à analyser la place de la guitare dans l'identité nationale. Le chapitre 12 a permis de manifester combien prédomine à Madrid et en Andalousie le cliché selon lequel la guitare incarne le folklore populaire, régional, voire exclusivement andalou, cette image étant parfois utilisée pour évoquer toute l'Espagne. Si ce cliché provient des étrangers, il est relayé et réutilisé par les Espagnols de différentes tendances politiques jusqu'en 1922, et au-delà²⁰²⁸. Dans les années 1920, il est utilisé pour favoriser le tourisme, non seulement en Andalousie mais dans toute l'Espagne. Ce cliché sert aussi à révéler le patriotisme espagnol dans son ensemble, en particulier lors des conflits armés : quelle que soit leur région d'origine, les soldats espagnols sont représentés avec une guitare pour évoquer leur enthousiasme à défendre leur patrie. Le stéréotype est également repris pour attester la vigueur des coutumes régionales dont la permanence doit prouver que l'Espagne est unie autour de traditions rurales vivantes et diversifiées, en dépit des transformations dues à la modernisation et à l'industrialisation. À la fin de notre période d'étude, la guitare sert précisément à témoigner de la force des racines qui peuvent construire cette identité. Enfin, le cliché de l'instrument national est aussi utilisé pour refléter l'existence d'autres

²⁰²⁸ Des études récentes ont montré que les mêmes éléments du cliché sont repris plus tard, pendant le franquisme, avec des sens différents s'il s'agit de mettre en valeur l'anti-espagnolade, dans les années 1940 ou au contraire, de faire valoir l'espagnolade dans les décennies suivantes, afin de favoriser le tourisme. Voir : Alberto Carrillo-Linares, « Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961) », in *Ayer*, 2012, vol. 3 / 87, p. 195-224. Zira Box, *Anverso y reverso de la nación: el discurso de la antiespañolada durante los primeros 40*, Madrid, Documento de trabajo del seminario de Historia (UNED, UCM y Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), 24 avril 2014, 30 p.

d'identités, liées à l'Espagne mais qui ne s'y limitent pas. Il relaie l'expression du régionalisme aragonais et des régionalismes basque et catalan, ces derniers émergeant peu à peu comme nationalismes concurrents du nationalisme espagnol. Au-delà des frontières, cet « instrument national » est un trait identitaire commun aux anciennes colonies américaines, en union avec la « mère patrie ».

Toutefois, parce que la guitare renvoie à l'image littéraire des Espagnols oisifs, le même cliché est rejeté par certains hommes de lettres, comme nous l'avons vu au pénultième chapitre. Ceux-ci s'alarment de la perte de prestige de l'Espagne et voudraient se départir de stéréotypes qu'ils jugent néfastes, parce qu'ils contribuent à pérenniser la « légende noire » de l'Espagne. Ce faisant, ils ne rejettent pas l'instrument de musique dans sa complexité mais uniquement le stéréotype. D'autres voix s'opposent à ce lieu commun, parce qu'il met trop en valeur le Sud ou même le centre, la Castille, alors qu'il n'est pas représentatif de l'Espagne du Nord. Ici non plus, le débat ne se situe pas sur le plan esthétique : il est dû aux différents rythmes d'industrialisation de chaque région, ceux-ci donnant lieu à des tensions. Les conservateurs eux-mêmes s'opposent à l'image d'une Espagne arriérée : la guitare incarne trop la tradition, le passé, pour pouvoir constituer à leurs yeux un symbole de la nation. Les élites artistiques, quant à elles, s'opposent à une forme de tradition qui consiste à réutiliser les mêmes recettes, comme dans la *zarzuela*, où la guitare est surtout mise à l'honneur en tant qu'accessoire théâtral. De nouveau, la guitare est trop associée à un registre et à des représentations populaires, dans tous les sens du terme, pour pouvoir être ouvertement reconnue par tous.

Nous montrons pourtant, dans le dernier chapitre, que la guitare n'en est pas moins un symbole de la communauté nationale. Elle est un exemple des objets culturels qui, en Espagne, sont investis d'une portée symbolique multiple. Elle rappelle à la fois la simplicité du peuple et sa souveraineté, ses joies et ses souffrances, la superficialité de la fête et la profondeur de l'être, le particularisme de l'Andalousie et l'ensemble de l'Espagne, le conservatisme et le progressisme des andalousistes. Elle revêt un caractère profane, voire subversif, lors du Carnaval mais ouvre aussi sur la dimension religieuse dont sont investis les instruments « bas » depuis le Moyen Âge. La guitare apparaît donc comme un symbole de la nation paradoxal pour deux raisons. En premier lieu, elle ne se limite pas à un territoire, étant régulièrement transportée. Mieux reçus à l'étranger, les plus grands concertistes espagnols y résident souvent, surtout dans le domaine de la musique classique, à cette époque. Certains se produisent rarement dans leur pays d'origine. En outre, la guitare est pratiquée dans différentes régions d'Espagne, et non pas seulement d'Andalousie, de sorte que si elle souligne l'existence d'un fort localisme, elle ne permet nullement d'établir des distinctions régionales, ce qui renforcerait pourtant l'identité de chaque région et l'identité nationale de

l'Espagne dans son ensemble. En second lieu, du point de vue institutionnel, la guitare est certes utilisée dans un cadre éducatif, ecclésial ou militaire mais c'est toujours de façon ponctuelle et officieuse. Ceci n'empêche nullement responsables et gouvernants d'exhiber la guitare comme symbole mais celui-ci est dépourvu de reconnaissance officielle. C'est pourquoi, la guitare relève finalement d'un nationalisme spécifique, quoique difficile à percevoir, parce qu'il se manifeste au quotidien, de façon discrète et subtile. Elle est « institutionnalisée » d'une autre manière, dans la mesure où elle se développe au sein d'associations de toutes les régions espagnoles, y compris des associations internationalistes, qui font rayonner l'Espagne à l'étranger en tant que nation. Ce symbole est, d'une certaine manière, reconnu universellement, dans la péninsule ibérique et à l'étranger, quoique de façon implicite. Cette idée est confirmée par l'émotion particulière que l'instrument suscite et que l'on peut observer dans les gestes et les paroles des Espagnols. L'usage de simples déictiques est sans doute l'exemple le plus probant que cet instrument occupe une place unique et qu'il réunit inconsciemment les Espagnols dans une identité commune, dans le respect des différences régionales.

Notre étude de la guitare à Madrid et en Andalousie dans cette période charnière de l'entre-deux-siècles nous permet d'aboutir à cette hypothèse : l'instrument possède toutes les qualités pour être intégré à un type d'institutionnalisation qui passerait par l'esthétique et par l'art. Nous avons partiellement évoqué cet aspect dans nos recherches mais il reste à explorer le rôle que jouent deux éléments dans la construction de l'image de la guitare, en Espagne et à l'étranger : d'une part les publicités, et d'autre part, les avant-gardes, comprises au sens large, comme synonyme de modernité. La guitare semble en effet ne pas être un simple motif, mais bien un élément structurel pour l'art espagnol, dans diverses disciplines, et pour des artistes au rayonnement international. Ce phénomène attesterait une légitimation réussie de la guitare.

La guitare connaît un éclat particulier chez les intellectuels de l'« âge d'argent ». Elle devient le thème principal de certains poèmes d'auteurs de la « Génération de 27 », tels que Federico García Lorca ou Gerardo Diego (1896-1987)²⁰²⁹. Elle est aussi utilisée de façon récurrente dans les œuvres cubistes et les collages de Pablo Picasso (1881-1973), chez *Juan Gris* (1887-1927) ou encore Salvador Dalí (1904-1989). Nous avons vu que Julio Romero de Torres, qui fait de la guitare un

²⁰²⁹ Nous avons déjà mentionné les poèmes de Lorca centrés sur la guitare à la fin du chapitre 4 et en avons cité un petit extrait au chapitre 14. Pour Gerardo Diego, voir le poème « Guitarra » : Andrés Soria Olmedo, *Poesía española: las vanguardias y la generación del 27. Antología crítica dirigida por Francisco Rico*, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2007, vol. 8, p. 233.

thème central de son œuvre picturale, était aujourd'hui considéré comme un précurseur des surréalistes. Dans quelle mesure la guitare féconde-t-elle l'inconscient collectif, en tant qu'image et en tant qu'instrument de musique ? Nous avons montré que le processus de construction identitaire pouvait s'exprimer de manière diversifiée et pouvait en partie résulter d'un ensemble de manifestations culturelles – auditives, littéraires, picturales et plus largement visuelles... Ce processus en partie inconscient fait intervenir l'émotion.

Nous pourrions nous poser la question du rapport dialectique entre musique et émotion dans deux sens, comme le fait François Picard, qui étudie les Judéo-espagnols dans les années 1960 : celui-ci montre que la musique judéo-espagnole est « l'un des moyens les plus efficaces pour que les émotions – développées par le processus de construction identitaire – s'expriment »²⁰³⁰. Et, corrélativement, ce sont « les émotions secondaires qui provoquent le désir d'écoute »²⁰³¹. L'émotion, qui est une manifestation interne, pourrait donc générer une réaction extérieure²⁰³², par exemple l'écoute musicale ou la pratique d'un instrument précis. Il serait sans doute intéressant de chercher dans quelle mesure les œuvres des avant-gardes ont contribué au rayonnement de la guitare et de son image, y compris à une échelle plus large que l'Espagne. L'instrument, qui manquait de reconnaissance officielle pendant la période étudiée, est aujourd'hui enseigné dans les conservatoires et internationalement reconnu pour ses qualités musicales dans de nombreux genres, dont la musique classique et le flamenco.

²⁰³⁰ François Picard, « Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique », Mondher Ayari, Hamdi Makhoulf (éds.), *Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique*, Sampzon, Delatour France, 2010, p. 281.

²⁰³¹ Selon Paul Ekman, les émotions secondaires (ou mixtes) s'opposent aux émotions primaires spontanées, comme la joie, la tristesse, le dégoût ou la peur, en ceci qu'elles sont profondes, intériorisées et font partie du domaine de la réflexion. On peut compter parmi elles la confiance, le désir, la nostalgie, l'amour, la haine, ou encore la fierté. François Picard, *Ibidem*, p. 282.

²⁰³² *Ibidem*, p. 279.

BIBLIOGRAPHIE ET ANNEXES : VOLUME 2

Table du volume 2

TABLE DU VOLUME 2	661
BIBLIOGRAPHIE	663
Sources primaires	663
Corpus	663
Journaux madrilènes et andalous	663
Mémoires, témoignages, correspondance	664
Documents administratifs et législatifs	665
Partitions	665
Autres sources primaires	666
Sources secondaires	669
Ouvrages généraux	669
Identité nationale	670
Espagne et identité espagnole	671
Madrid et Andalousie	677
Presse et littérature	678
Beaux-arts	681
Musique	683
Ouvrages généraux	683
Ouvrages sur la guitare	688
Discographie et filmographie	689
Divers	690
ANNEXES	691
Annexe 1 : Biographie des guitaristes espagnols	693
Annexe 2 : Glossaire	703
Annexe 3 : Poème de Luis de Ansorena, « La guitare »	721
Annexe 4 : Programme de concert	725

Annexe 5 : Tableau « La guitare du crime »	727
Annexe 6 : Partitions.....	728
Annexe 7 : Catalogue d'images.....	733

Bibliographie

Sources primaires

Certaines références pourraient parfaitement se trouver dans plusieurs rubriques de la bibliographie qui va suivre. Nous les avons classées dans le domaine pour lequel elles ont présenté un plus grand intérêt dans le cadre de notre étude.

Corpus

Journaux madrilènes et andalous

Les titres suivants ont été consultés, au moins partiellement, pour la période indiquée entre parenthèses.

ABC, Madrid (1903-1922)

Alma española, Madrid (1903-1904)

Andalucía, Sevilla (1916-1917)

Bética, Sevilla (1913-1917)

Biblioteca sacro-musical, Madrid (1915-1917)

Blanco y Negro, Madrid (1891-1922)

El Cante, Sevilla (1886-1887)

El Chispero, Madrid (1914)

El Cronista, Sevilla (1886-1896)

El Español, Sevilla (1890-1896)

El Flamenco, Madrid (1914)

El Liberal, Madrid (1879-1922)

El País, Madrid (1887-1921)

El Porvenir, Sevilla (1850-1909)

El Progreso, Sevilla (1883-1908)

El Sol, Madrid, (1917-1922)

El Tribuno, Sevilla (1884-1896)
España, Madrid (1915-1922)
La Correspondencia de España, Madrid (1883-1922)
La Época, Madrid (1883-1922)
La Gaceta del Sur, Granada (1908-1922)
La Ilustración Española y Americana, Madrid (1883-1921)
La Libertad, Sevilla (1883-1885)
Música, Madrid (1917)
Nuevo Mundo, Madrid (1894-1913)
Voluntad, Madrid (1919-1920)

Mémoires, témoignages, correspondance

BURGOS, Carmen de, *Confesiones de artistas*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja Editores, [1910-1920], 2^e éd., vol. 1, 255 p.

FALLA, Manuel de, « Claude Debussy et l'Espagne », in *La Revue musicale*, 1^{er} décembre 1920, p. 206-210.

FALLA, Manuel de, *Écrits sur la musique*, Avignon, Actes Sud, 1992, 285 p.

FALLA, Manuel de, *Escritos, Introducción y notas de Federico Sopeña*, Madrid, Publicaciones de la Comisaría general de la música, 1947, 141 p.

FERNANDO EL DE TRIANA, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, 1935, 294 p.

GARCÍA LORCA, Federico, « Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" », in Christopher Maurer (éd.), *Conferencias I*, Albolote, Alianza Editorial, 1984, p. 43-84.

MOLINA, Javier, *Javier Molina, jerezano y tocaor (memorias autógrafas de su vida artística), edición, prólogo y notas de Augusto Butler*, Jerez de la Frontera, Editorial Jerez Industrial, 1964, 96 p.

SEGOVIA, Andrés, [Lettre à Manuel de Falla], 20 janvier 1923, Granada, Archivo Manuel de Falla, fichier informatisé n°7613-01, 4 p.

SEGOVIA, Andrés, [Lettre à Manuel de Falla], 28 mai 1923, Granada, Archivo Manuel de Falla, fichier informatisé n°7613-02, 4 p.

SEGOVIA, Andrés, *Andrés Segovia. An autobiography of the years 1893-1920*, trad. W. F. O'Brien, London, Marion Boyars, 1976, 207 p.

Documents administratifs et législatifs

AGUIRRE, Ricardo de, *Noticias para la historia de la guitarra con motivo de un legado al museo arqueológico nacional*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1920, 10 p.

CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, *Memoria del curso de 1908 a 1909 precedida del discurso leído por el Comisario Regio Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios a los alumnos que los obtuvieron en el expresado curso*, Madrid, Imprenta Colonial, 1909, 55 p.

GULLÓN, Pío, *Ley de Policía de Imprenta: Ley Gullón*, 26 juillet 1883, publiée dans *La Gaceta de Madrid*, Madrid, 30 juillet 1883, p. 189-190.

MINISTERIO DE FOMENTO E INSTRUCCIÓN PÚBLICA, *Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la música y del teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892*, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, 331 p.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1920 a 1921*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1921, 2 vol.

MINISTERIO DE INSTRUCCIÓN PÚBLICA Y BELLAS ARTES, *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1921 a 1922*, Madrid, Tipolitografía Gaisse, 1922, 2 vol.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, *Memoria del curso de 1911 a 1912 leída por el Director D. Cecilio de Roda en la solemne distribución de premios obtenidos en dicho año escolar – Estados y cuentas*, Madrid, Hijo de Gaisse, 1912, 53 p.

REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN, *Memoria del curso de 1914 a 1915 leída por el Director D. Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández en la solemne distribución de premios – Estados y cuentas*, Madrid, Hijo de Gaisse, 1915, 51 p.

Partitions

FALLA, Manuel de, *Homenaje a Debussy*, partition pour guitare et version pour piano, Grenade, Archivo Manuel de Falla, 1920.

LUNA, Pablo, *El niño judío. Zarzuela en dos actos*, ICCMU, 2006.

MARÍN, Rafael, *Método de guitarra (flamenco) por música y cifra, único publicado de aires andaluces*, Córdoba, edición facsímil, Ediciones de la Posada [Sociedad de Autores Españoles], 1995 [1902], 216 p.

PÉREZ SORIANO, Agustín, *El guitarrico, zarzuela en un acte et trois tableaux*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1913.

Illustrations

Voir Annexe 7 : Catalogue d'images, avec la table des illustrations.

Autres sources primaires

Tous les supports sont ici confondus (livres, partitions, etc.). Il s'agit de références antérieures ou contemporaines de notre période d'étude, ayant servi à nourrir l'analyse du *corpus* mais n'ont pas été examinées pour elles-mêmes, raison pour laquelle elles n'y sont pas incluses.

BAROJA, Pío, *Camino de perfección*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1920, 255 p.

BAYO, Ciro, *Lazarillo español: guía de vagos en tierras de España por un peregrino industrial*, Madrid, Lib. de Francisco Beltrán, [1911], 325 p.

BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio, *La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico con dibujos y fotografías del natural*, Madrid, B. Rodríguez Serra, 1901, 363 p.

BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Arroz y tartana*, Barcelona, Plaza y Janés, 1978 [1894], 298 p.

Catálogo oficial ilustrado de la Exposición General de Bellas Artes e industria artísticas – edición oficial, Madrid, Casa editorial Mateu, 1908, 104 p.

DAVILLIER, Jean-Charles, *L'Espagne, illustrée par Gustave Doré*, Paris, Hachette, 1874, 799 p.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987 [1971].

DELALAIN, Auguste (éd.), *Ésope en trois langues ou Concordance de ses fables avec celles de Phèdre, Faerne, Desbillons, Lebeau, De La Fontaine, Richer, et autres célèbres fabulistes français*, Paris, Imprimerie d'Auguste Delalain, 1816, 494 p.

DÍAZ DE ESCOVAR, Narciso, *Guitarra andaluza. Colección de cantares escogidos, en su mayoría inéditos. Con la poesía El tango, de Salvador Rueda*, Barcelona, F. Granada y Cía, 1909, 230 p.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel, *Los monfíes de las Alpujarras: novela original*, Gaspar y Roig Editores, 1856, 368 p.

FORTEA, Daniel, *Método de guitarra. Libro primero. Curso primero*, Madrid, Biblioteca Fortea, 1921, 32 p.

FOUILLÉE, Alfred, « Le Peuple Espagnol », in *Revue des deux mondes*, septembre-octobre 1899 (4^e période), vol. 155, p. 481-510.

FUENTES BIRLAYN, Ubaldo, *La utilizacion de las fuerzas naturales y el proyectado Canal del Guadarrama: conferencia*, Madrid, L. Miñor e hijo, 1892, 29 p.

GANIVET, Angel, *Obras completas. Prólogo de Melchor Fernández Almagro*, Madrid, Aguilar, 1951, 2 vol.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas I, Poesía*, edición de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1996, 4316 p.

GIL MAESTRE, Manuel, *Los malhechores de Madrid*, Madrid, Impr. y Librería de Paciano Torres, 1889, 367 p.

INFANTE, Blas, *Ideal andaluz*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1992 [1914], 282 p.

INFANTE, Blas, *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1929-1933, 206 p.

Los espanõles pintados por sí mismos, Madrid, Gaspar y Roig, 1851.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (éd.), *Cantes flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez (Demófilo)*, Madrid [Sevilla], Ed. Cultura Hispánica, 1975 [1881], 343 p.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, *El Folk-lore Andaluz: órgano de la sociedad de este nombre*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, 1882-1883, 12 vol., 523 p.

MARTÍNEZ GARCÍA, Ramón, *Una excursion en diez y seis jornadas por Córdoba, Sevilla, Cádiz, Tánger, Cabo Espartel, Gibraltar, Algeciras, Ronda, Bobadilla, Málaga, Granada y a casa*, Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, [1897], 113 p.

MESTRE Y AMABILE, Vicente, *Discours prononcés par M. Vicente Mestre y Amabile sur les œuvres d'instruction populaire en Espagne et dans l'Amérique latine. Congrès de Paris*, Paris, Imprimerie Chaix, 1889, 23 p.

MINISTERIO DE EDUCACIÓN NACIONAL, *Anuario del Real Conservatorio de Música y Declamación – Curso de 1935 a 1939*, Madrid, Talleres Ferga, 1940.

MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, Paris, Classiques Garnier Poche, 2013, 490 p.

ORTEGA Y GASSET, José, *España invertebrada: bosquejos de algunos pensamientos históricos*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, 1999 [22^e édition], 207 p.

PEDRELL, Felipe, *Cancionero musical popular español*, Barcelona, Casa ed. de música Boileau, 1958, 4 vol.

PEDRELL, Felipe, *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C^a, 1891, 134 p.

PLACER, Rafaela R., *Apuntes sobre pedagogía especial de ciegos*, Madrid, Imp. Sordomudos, 1929, 287 p.

POMAREDA SOLER, Juan, *Organización de la educación popular como base de la regeneración social*, Madrid, Langa y Compañía, 1899, 34 p.

PUJOL, Emilio, *Escuela razonada de la guitarra basada en los principios de la técnica de Tárrega. Prólogo de Manuel de Falla*, Buenos Aires, Ricordi, 1952, 135 p.

RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Condé-Sur-Noireau, Kontre Kulture, 2012 [1882], 32 p.

RUBINSTEIN, Arthur, *Mes longues années. Grande est la vie*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, vol. 2, 335 p.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin de, *Poésies de Sainte-Beuve. Pensées d'août*, Bruxelles, E. Laurent, 1837, 188 p.

SALAZAR, Adolfo, « Goyescas y el “color local” », in *Revista musical hispano-americana*, 30 avril 1916, p. 9-10.

SEGOVIA, Andrés, *La guitarra y yo. Discurso leído por el Excmo. Sr. Don Andrés Segovia Torres con motivo de su recepción pública el día 8 de enero de 1978 y contestación del Excmo. Sr. Don Federico Moreno Torroba*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1978.

SUSO LÓPEZ, Javier, « La méthode naturelle (ou pratique) d'apprendre la langue française (Berbreugger, Piferrer, Delaborde) dans la première moitié du XIX^e siècle en Espagne », in *Documents SIHFLES*, Ávila, SIHFLES, 1999, vol. 23, p. 1-26.

Teatro Lírico, 1. Partituras. Archivo de Madrid, Madrid, ICCMU, 1994, 286 p.

TREND, J. B., *A Picture of Modern Spain*, London, Constable Company Limited, 1921, 271 p.

TREND, J. B., *Manuel de Falla and Spanish Music*, New York, Alfred A. Knopf Publisher, 1929, 184 p.

UNAMUNO, Miguel de, *L'Essence de l'Espagne*, trad. Marcel Bataillon, Madrid, Gallimard [Ensayos], 1967 [1916], 217 p.

VILLAR, Rogelio, « Divagaciones sobre el nacionalismo musical y los compositores españoles », in *Revista musical hispano-americana*, octobre-décembre 1915, p. 2-4.

Sources secondaires

Ouvrages généraux

AGUADO, Jesús, *Diccionario de símbolos*, Sevilla, Paréntesis, 2010, 266 p.

AIRA, César, *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé, 2001, 634 p.

AMOSSY, Ruth et HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2011, 3^e édition, 123 p.

AMOSSY, Ruth, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Poitiers, Nathan, 1991, 215 p.

BENOIST, Luc, *Signes, symboles et mythes*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 [1975], 10^e édition, 127 p.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, 670 p.

CAZENAVE, Michel, PÉRIGAUT, Françoise, MARIE, Gisèle et TONDAT, Alexandra, *Encyclopédie des symboles*, Paris, Librairie générale française, 1996, 818 p.

CHARTIER, Roger, *Écouter les morts avec les yeux*, Espagne, Collège de France / Fayard, 2008, 71 p.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain (éds.), *Dictionnaire des symboles (mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres)*, Paris, éd. Jupiter [éd. Robert Laffont], 1973 [1969], 371 p.

CIRLOT, Juan Eduardo et SAGE, Jack, *A Dictionary of Symbols [« Diccionario de símbolos tradicionales »]*, London, Routledge and Kegan Paul, 1952, 400 p.

DELPORTE, Christian, MOLLIER, Jean-Yves, SIRINELLI, Jean-François et BLANDIN, Claire (éds.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, 900 p.

Diccionario Academia Usual, en ligne : <<http://web.frl.es/ntllet/SrvltGUILoginNtlletPub>>, 1817.

Diccionario de biografías: enciclopedia temática ilustrada, Madrid, GR.U.P.O, 1999.

Diccionario de la Real Academia Española, éditions de 1884, 1914 et 1925, en ligne.

Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana, Madrid, Espasa-Calpe, 1993, 112 vol.

Encyclopædia Universalis, en ligne : <<http://www.universalis-edu.com>>.

FRANCO, Marie et OLMOS, Miguel, « Lieux communs : histoire et problématiques », in Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines – Université Paris 8 (éd.), *Pandora, revue d'études hispaniques*, 2001, p. 11-27.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p.

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne (éd.), *Petit Dictionnaire des symboles*, trad. Philippe Talon et Michèle Broze, Belgique, Brepols [Verlag Herder], 1992 [1990], 330 p.

PHILIBERT, Myriam (éd.), *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Monaco, éditions du Rocher, 2000, 445 p.

REGLA CAMPISTOL, Juan, *1000 biografías abreviadas*, [s.l.], Editorial de Gassó Hermanos, 1960, 430 p.

RIOUX, Jean-Pierre et SIRINELLI, Jean-François (éds.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997, 455 p.

RIQUER, Martín de, *Gran Enciclopedia Larousse*, Barcelona, Editorial Planeta, 1993, 10 vol.

Site Internet de la Bibliothèque Cervantes Virtual, en ligne <<http://www.cervantesvirtual.com>>

Site Internet de la Real Academia Nacional de Medicina, en ligne : <<http://www.ranm.es>>.

SOURIAU, Anne (dir.) et SOURIAU, Étienne (éd.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 2010, 3^e éd., 1493 p.

THE ARCHIVE FOR RESEARCH IN ARCHETYPAL SYMBOLISM, *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*, Köln, Taschen, 2011, 807 p.

VIRMAUX, Odette et VIRMAUX, Alain (éds.), *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains*, Monaco, Éditions du Rocher, 2012, 565 p.

Identité nationale

ANDERSON, Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 1996 [1^e éd. 1983]

AUGUSTEIJN, Joost et STORM, Hendrik Jan (éds.), *Region and State in Nineteenth-century Europe : Nation-building, Regional Identities and Separatism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, 293 p.

- BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, London, Sage Publicaton, 1995, 200 p.
- BLAS GUERRERO, Andrés de (éd.), *Enciclopedia del Nacionalismo*, Madrid, Tecnos, 1997, 572 p.
- CHAPUT, Marie-Claude, « Avant-propos », in Marie-Claude Chaput, Jacques Maurice, *Histoire et mémoire*, Paris, Université Paris X – Nanterre, 2001, p. 5-14.
- EDENSOR, Tim, *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*, Oxford New York, Berg, 2002, 216 p.
- FRANÇOIS, Étienne et SCHULWE, Hagen, *Mémoires allemandes*, Évreux, Gallimard, 2007, 796 p.
- GELLNER, Ernest, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot « Bibliothèque historique », 1989 [1^e éd. en anglais, 1982], 208 p.
- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo, *Memoria e historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*, Madrid, Catarata, 2013, 207 p.
- HOBSBAWM, Eric, « Les États créent les nations, pas l'inverse », *Le Monde Diplomatique*, mai 2010, consultable sur le site Internet : < <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/05/HOBSBAWM/19105> >.
- HOBSBAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Folio histoire, Paris, Gallimard, 1992, 384 p.
- HOBSBAWM, Eric John et RANGER, Terence Osborn, *L'Invention de la tradition*, trad. Christine Vivier, Paris, éd. Amsterdam, 2006, 370 p.
- KOTT, Sandrine et MICHONNEAU, Stéphane, *Dictionnaire des nations et des nationalismes dans l'Europe contemporaine*, Paris, Hatier, 2006, 414 p.
- NORA, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, 6 vol.
- THIESSE, Anne-Marie, *La Création des identités nationales : Europe, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Éd. du Seuil, 2001, 307 p.

Espagne et identité espagnole

- ALONSO, Juan Ramón, *Historia política del ejército español*, Madrid, Editora Nacional, 1974, 567 p.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, « El nacionalismo español como mito movilizador. Cuatro guerras », in Rafael Cruz, Manuel Pérez Ledesma (éds.), *Cultura y movilización en la España contemporánea*, Madrid, Alianza Universidad, 1997, p. 35-68.

ÁLVAREZ JUNCO, José, « Prólogo », in *Eric Storm, La perspectiva del progreso. Pensamiento político en la España del cambio de siglo (1890-1914)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 15-18.

ÁLVAREZ JUNCO, José, BAKER, Edward et BOYD, Carolyn Patricia, *Las historias de España. Visiones del pasado y construcción de identidad*, Barcelona, Crítica. Marcial Pons, 2013, vol. 12, 914 p.

ÁLVAREZ JUNCO, José, BERAMENDI, Justo et REQUEJO, Ferran, *El nombre de la cosa. Debate sobre el término nación y otros conceptos relacionados*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2005, 117 p.

ÁLVAREZ JUNCO, José, *L'Idée d'Espagne. La difficile construction d'une identité collective au XIX^e siècle*, trad. Laurence Viguié, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, 471 p.

ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2002 [2001], 684 p.

ÁLVAREZ MOLINA, Sandra, *Polémiques autour de l'espagnolisme (1885-1920) : clichés et discours sur le flamenco et la tauromachie*, Paris III, thèse de doctorat soutenue le 10 décembre 2005, 558 p.

ÁLVAREZ MOLINA, Sandra, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés, Espagne, fin XIX^e – début XX^e*, Paris, L'Harmattan, 2007, 267 p.

ARCHIVO DEL SENADO, *El Senado entre 1834 y 1923*, en ligne <<http://www.senado.es>>.

ARENCIBIA DE TORRES, Juan, *Diccionario biográfico de literatos, científicos y artistas militares españoles*, Madrid, E. y P. Libros Antiguos, 2001, 281 p.

AUBERT, Paul, « Les intellectuels et le journalisme en Espagne (1898-1936) », in Paul Aubert, Jean-Michel Desvois (éds.), *Les Élités et la presse en Espagne et en Amérique latine : des Lumières à la seconde guerre mondiale*, colloque organisé du 27 au 29 novembre 1997, Madrid, Casa de Velázquez, Maison des pays ibériques, Université de Provence, UMR Telemme, 2001, p. 189-210.

AUBERT, Paul, *Les Espagnols et l'Europe (1890-1939)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1992, 364 p.

AYMES, Jean-René et SALAÜN, Serge (éds.), *Être espagnol*, [Paris], Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 401 p.

AYMES, Jean-René et SALAÜN, Serge, *Le Métissage culturel en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, 338 p.

Boletín de la Real Academia de la Historia, Madrid, janvier-avril 2008, XXV, 186 p.

BOX, Zira, *Anverso y reverso de la nación: el discurso de la antiespañolada durante los primeros 40*, Madrid, Documento de trabajo del seminario de Historia (UNED, UCM y Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón), 24 abril 2014, 30 p.

BURGOS BORDONAU, Esther, « Aproximación histórica al estudio del Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de España », in *Revista Complutense de Educación*, 2005, vol. 16 / 1, p. 183-196.

CAMPOS MARÍN, Ricardo, *Alcoholismo, medicina y sociedad en España (1876-1923)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1997, 303 p.

CAMPUZANO CARVAJAL, Francisco, *Les Nationalismes en Espagne : de l'État libéral à l'État des autonomies (1876-1978)*, Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2001, 381 p.

CANTOS CASENAVE, Marieta, María Isabel MORALES SÁNCHEZ, Gloria ESPIGADO TOCINO (éds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, en ligne : <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/-8/>>, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, 428 p.

CARDONA, Ferrán Archilés, « “Hacer región es hacer patria”. La región en el imaginario de la nación española de la Restauración », in *Ayer*, janvier 2006, p. 121-147.

CARR, Raymond, *España (1808-1975)*, trad. Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini et Gabriela Ostberg, Barcelona, Ariel, 2007 [1969], 826 p.-[84] p.

CONGRESO DE LOS DIPUTADOS, *Histórico de diputados 1810-1977*, en ligne : <<http://www.congreso.es>>.

CUESTA BUSTILLO, Josefina (éd.), *Memoria e historia*, *Ayer*, Madrid, Marcial Pons, 1998, vol. 32, 246 p.

DÍAZ, Joaquín, « Espectáculos de la fiesta. Edad moderna y contemporánea », in *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 239-260.

Diccionario biográfico español contemporáneo, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1970, 3 vol.

Diccionario histórico de la antropología española, Madrid, CSIC, 1994, 760 p.

ELÍAS DE MOLÍNS, Antonio, *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, Administración, 1889-1895, 2 vol.

ESPERABÉ DE ARTEAGA, Enrique, « Pérez de Guzmán y Gallo, Juan », in *Diccionario enciclopédico ilustrado y crítico de los hombres de España*, Madrid, Gráficas Ibarra, 1956, p. 99.

ÉTIENVRE, Françoise et SALAÛN, Serge (éds.), *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), en

ligne sur le site du CREC : < <http://crec-paris3.fr/publication/du-loisir-aux-loisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles> >, 2006, 386 p.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *España y Marruecos en los primeros años de la Restauración (1875-1894)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Centro de Estudios Históricos, 1985, 310 p.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier et FUENTES, Juan Francisco (éds.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 694 p.

FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier et FUENTES, Juan Francisco (éds.), *Diccionario político y social del siglo XX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 1395 p.

FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Andrea, *L'Espagne éternelle. La pervivencia de los estereotipos románticos de España en Francia durante la guerra civil española*, thèse sous la direction de Juan Pablo Fusi, Universidad Complutense de Madrid, qui sera soutenue à l'automne 2014.

Figuras de hoy: enciclopedia biográfica nacional ilustrada de las personalidades de la actualidad, Madrid, Ciencia y cultura, 1950, 744 p.

FRANCO, Marie, *Le Sang et la vertu. Fait divers et franquisme : dix années de la revue El Caso (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2004, 589 p.

FUSI, Juan Pablo, *Espagne. Nations, nationalités et nationalismes des Rois Catholiques à la Monarchie Constitutionnelle*, trad. Denis Rodrigues, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002, 222 p.

GABRIEL, Pere, POMÉS, Jordi, FERNÁNDEZ GÓMEZ, Francisco, ESTEBAN DE VEGA, Mariano (éds.), *España Res publica. Nacionalización española e identidades en conflicto (siglos XIX y XX)*, Granada, Editorial Comares, 2013, 554 p.

GARCÍA MERCADAL, José, *Antología de humoristas españoles del siglo I al XX*, Madrid, Aguilar, 1957, 1773 p.

GARCÍA, Ignacio, « Rubén Darío y Francisco Grandmontagne en el Buenos Aires de 1898. La redefinición de los conceptos de hispanismo en América y de americanismo en España », in *Revista Iberoamericana*, janvier-mars 2002, LXVIII, p. 49-66.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Bio-Bibliografía de Viajeros por España y Portugal: siglo XIX*, Madrid, Ollero & Ramos, 1999, 630 p.

GUEREÑA, Jean-Louis et TIANA FERRER, Alejandro (éds.), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX y XX*, Coloquio hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez, 15-17 junio de 1987, Madrid, Casa de Velázquez, UNED, 543 p.

ISNENGGHI, Mario (éd.), *L'Italie par elle-même : lieux de mémoire italiens de 1848 à nos jours*, Paris, Éditions Rue d'Ulm / Presses de l'École Normale Supérieure, 2006, 2^e éd., 518 p.

GUEREÑA, Jean-Louis, *Les Nationalismes dans l'Espagne contemporaine : idéologies, mouvements, symboles*, Paris, éd. du Temps, 2001, 383 p.

Hombres y documentos de la filosofía española, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Filosofía « Luis Vives », 2003, 7 vol.

LANZA ÁLVAREZ, Francisco, *Dos mil nombres gallegos*, Buenos Aires, Galicia, 1953.

LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, Julio, *Atlas de historia contemporánea de España y Portugal*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, 255 p.

MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata, 1902-1931: ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, J. Batlló, 1975, 325 p.

MARCILHACY, David, *Une histoire culturelle de l'hispano-américanisme (1910-1930) : l'Espagne à la reconquête d'un continent perdu*, Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle, 2006, 1367 p.

MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar, « La Restauration ou le retrait des militaires de la vie politique (1875-1923) », in *L'Armée espagnole (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Ellipses, 2003, p. 37-52.

MICHONNEAU, Stéphane et NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (éds.), *Imaginario y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, n°142, 2014, 292 p.

ORTIZ GARCÍA, Carmen et SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel (éds.), *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Departamento de Antropología de España y América, 1994, 760 p.

PAN-MONTOJO, Juan (éd.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, 528 p.

PÉREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1997, 921 p.

POZO ANDRÉS, María del Mar del, *Currículum e identidad nacional : Regeneracionismos, nacionalismos y escuela pública (1890-1939)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, 314 p.

PRO RUIZ, Juan et RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, *Breve atlas de historia de España*, Madrid, Alianza ed., 2006 [1999], 182 p.

RABATÉ, Jean-Claude, « Régionalismes et nationalismes dans leurs images ou les mémoires des "Espagnes" (1898-1936) », in *Image et Mémoires*, Lyon, Publication du GRIMH / GRIMIA, Université Lumière - Lyon 2, 21-22-23 novembre 2002, p. 363-378.

RÁFOLS, José F., *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona, Millá, 1951-1954, 3 vol.

ROTHÉA, Xavier, *Construire la différence : élaboration et utilisation de l'image des Gitans dans l'Espagne franquiste, 1936-1975*, Thèse de doctorat, Université Paul Valéry, 2008, 924 p.

RUBIO PÉREZ, Laureano M., *Pobreza, marginación y asistencia en la Península Ibérica (siglos XVI-XIX)*, León, Universidad de León, Área de Publicaciones, 2009, 219 p.

RUIZ TARAZONA, Andrés, « Concierto », in *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Editorial Castalia, 1999, p. 375-386.

SALAÛN, Serge et SERRANO, Carlos (éds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2006, 371 p.

SALAÛN, Serge et ÉTIENVRE, Françoise, *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII^e-XX^e siècles)*, en ligne : <<http://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles>>, Madrid, <http://crec-paris3.fr/publication/les-plaisirs-en-espagne-xviii-xxe-siecles>, 2004, 243 p.

SALAÛN, Serge, *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIII^e-XX^e)*, en ligne sur le site du CREC, <<http://crec-paris3.fr/publication/entre-lancien-et-le-nouveau-le-socle-et-la-lezarde>>, 2010, 2 vol.

SALAÛN, Serge, ÉTIENVRE, Françoise et BOTREL, Jean-François, *La Réception des cultures de masse et des cultures populaires en Espagne : XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, mars 2009, en ligne < <http://crec.univ-paris3.fr/actes/LivreRCM.pdf>>, 316 p.

SALAÛN, Serge, RICCI, Evelyne, SALGUES, Marie, *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, [actas del coloquio sobre « Espectáculos y representación nacional en la encrucijada de los siglos XIX y XX, 1890-1910 »], Madrid, Editorial Fundamentos, 2005, 363 p.

SALAÛN, Serge, *Les Spectacles en Espagne : 1875-1936*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2011, 266 p.

SÁNCHEZ COBOS, Francisco et RUIZ CORTÉS, Francisco, *Diccionario biográfico de personajes históricos del siglo XX español*, Madrid, Rubiños, 2001, 375 p.

SERRANO, Carlos et SALAÛN, Serge (éds.), *1900 en Espagne (essai d'histoire culturelle)*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1988, 192 p.

SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen*, Madrid, Grupo Santillana Ediciones, 1999, 364 p.

URÍA, Jorge (éd.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003, 302 p.

URÍA, Jorge, *La España liberal (1868-1917): cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2008, 418 p.

VILAR, Pierre, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009 [1947], 127 p.

ZAMORA VICENTE, Alonso (éd.), *Personalidades académicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985, 120 p.

Madrid et Andalousie

ABELLÁN, José Luis, *El Ateneo de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2006, 158 p.

AGULLÓ Y COBO, Mercedes et UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, *Madrid en sus diarios. I-V, (1830-1844, 1845-1859, 1860 -1875, 1876-1890 et 1891-1899)*, Madrid, Instituto de estudios madrileños, 1961-1972, 5 vol.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, « Presentación: En torno a las nociones de Andalucismo y Costumbrismo », in Joaquín Álvarez Barrientos, Alberto Romero Ferrer, *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, p. 11-18.

BALLESTEROS ROBLES, Luis, *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Excmo. Ayuntamiento, 1912, 702 p.

DÍAZ, Lorenzo, *Madrid: tabernas, botillerías y cafés*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 383 p.

DIEHL BUSCH, María Dolores, « El barrio de Salamanca, », in *Madrid, villa y corte*, en ligne : <<http://www.madridvillaycorte.es/barrio-salamanca.php>>.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando, *Diccionario de artistas contemporáneos de Madrid*, Madrid, Alderabán, 1996, 574 p.

FERNÁNDEZ DE TOLEDO, Tania, *El centro artístico literario y científico de Granada (su labor científica). 1885-1989*, Granada, Caja General de Ahorros, 1989, 284 p.

LACOMBA ABELLÁN, Juan Antonio, *Blas Infante: la forja de un ideal andaluz*, Sevilla, Fundación Blas Infante, 1983, 128 p.

LACOMBA ABELLÁN, Juan Antonio, *Teoría y praxis del andalucismo*, Málaga, Ed. Librería Ágora, 1988, 165 p.

LACOMBA ABELLÁN, Juan Antonio, *Historia contemporánea de Andalucía de 1800 a la actualidad*, [S. l.], Almuzara, 2006, 315 p.

LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, Julio, *Atlas de la historia del territorio de Andalucía*, [s. l.], Junta de Andalucía, 2009, 252 p.

MADRAZO, Pedro de, *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Vol.2 : Sevilla y Cádiz*, Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1884, vol. 2.

MOISAND, Jeanne, *Scènes capitales : Madrid, Barcelone et le monde théâtral fin de siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2013, 397 p.

Presse et littérature

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín et RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (éds.), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, 368 p.

APARICI, Pilar et GIMENO, Isabel (éds.), *Literatura menor del siglo XIX: una antología de la novela de folletín (1840-1870). Ideas literarias, temas recurrentes*, Barcelona, Anthropos, 2003, 3 vol.

ARDILA A., Héctor M. et VISCAINO, Inés, *Hombres y mujeres en las letras de Colombia*, Santa Fé de Bogotá, Colección Aula Abierta. Cooperativa Editorial Magisterio, 1998, 452 p.

ARON, Paul, VIALA, Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 2^e éd. rev. et augm, 654 p.

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981, p. 188-197.

BENSOUSSAN, Mathilde, *Versification espagnole suivi de Petit traité des figures*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 1992, 170 p.

BONELLS, Jordi (éd.), *Dictionnaire des littératures hispaniques*, Paris, Robert Laffont, 2009, 1664 p.

BOYER, Alain-Michel, *Les Paralittératures*, Paris, Armand Colin, 2008, 123 p.

BUSSY GENEVOIS, Danièle, *Le Projet national de Blanco y Negro (1891-1917)*, Paris, Université Paris 8 – Vincennes Saint-Denis, 2001, 241 p.

CABAÑAS, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, 408 p.

CABELLO, Ana, CARRERA, Miguel, GUARAGLIA, Malvina, LÓPEZ-TERRA, Federico, MARTÍNEZ-GÁLVEZ, Cristina et ENCABO, Enrique (éds.), *En los márgenes del canon: aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, Madrid, CSIC, Arbor, 2011, 322 p.

CANAVAGGIO, Jean, *Histoire de la littérature espagnole*, Paris, Arthème Fayard, 1994, vol. 2, 830 p.

CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990, 533 p.

CELMA VALERO, María Pilar, *Literatura y periodismo en las revistas del fin de siglo: estudio e índices (1888-1907)*, Gijón, Ediciones Júcar, 1991, 898 p.

CHECA GODOY, Antonio, *Historia de la prensa andaluza*, Sevilla, Fund. Blas Infante, 1991, 711 p.

COSSÍO, José María de, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 2 vol., 730 et 1456 p.

CRISTINI, Corinne, « Relations entre photographie naissante et littérature *costumbrista* au XIX^e siècle », Conférence à l'ENS Ulm, Paris, le 22 février 2012.

Dictionnaire mondial des littératures, en ligne : <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/populaire/176153>>, Larousse, 2013.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, 1152 p.

FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Diccionario de escritores en lingua galega*, A Coruña, Edicio's Do Castro, 1992 [2^a. ed. Correxida e Aumentada], 676 p.

FONTCUBERTA, Mar de et VELÁZQUEZ, Teresa, « La interpretación en la noticia periodística. Modelo de análisis », *Métodos de análisis de la prensa*, colloque organisé en février 1987, Madrid, Casa de Velázquez, p. 91-111.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 2007 [1972], 435 p.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 426 p.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario del teatro*, Madrid, Akal, 1997, 908 p.

INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL (éd.), *Quién es quién en las letras españolas*, Madrid, Instituto nacional del libro español, 1973, 495 p.

JOUBERT, Jean-Louis, *La Poésie*, Paris, Armand Colin, 2010 [4^e éd.], 223 p.

LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Catálogo de periodistas españoles del s. XX*, Madrid, s.e., 1980-1981, 719 p.

LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, Antonio, *Diccionario del periodismo*, Madrid, Pirámide, 1990, 253 p.

LÓPEZ DE ZUAZO ALGAR, *Diccionario de seudónimos periodísticos españoles del siglo XX*, Madrid, Editorial Fragua, 2008, 261 p.

MORA MARTÍNEZ, María Asunción, « La revista *Alma Española*: literatura y política en la Generación del 98 », in Universidad de Alicante (éd.), *Anales de literatura española*, 1986-1987, p. 295-328.

MORAL, Celia del et ORTEGA, José, *Diccionario de escritores granadinos: Siglos VIII-XX*, Granada, Universidad de Granada, 1991, 252 p.

NAVARRO DURÁN, Rosa, *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*, Barcelona, Planeta, 2000, 784 p.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, 508 p.

PALENQUE, Marta, « *La Ilustración Española y Americana*, una ventana abierta a la cultura dominante en España entre 1869 y 1905 », in Marta Giné, Marta Palenque, José M. Goñi (éds.), *La recepción de la cultura extranjera en La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Bern, Peter Lang, 2013, vol. 9, p. 11-19.

PARDO, Madeleine et PARDO, Arcadio, *Précis de métrique espagnole*, Paris, Armand Colin, 2010 [3^e édition], 125 p.

Periodismo y costumbrismo en el siglo XIX, selección, estudio y notas por José Manuel Pérez Carrera, Madrid, Santillana, 1996, consulté le 8 mars 2013, 174 p.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1987, 671 p.

QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 2010 [1983], 235 p.

RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario de escritores gaditanos*, Cádiz, Instituto de estudio gaditanos de la Excma. Diputación Provincial, 1973.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura : Escritores españoles e hispanoamericanos*, Madrid, Aguilar, 1953-1956, 2^e édition augmentée, 2 vol.

SEOANE, María Cruz et SÁIZ, María Dolores, *Cuatro siglos del periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza, 2007, 395 p.

SEOANE, María Cruz, *Historia del periodismo en España. El siglo XIX*, Madrid, Alianza Universidad Textos, 1996 [1983], vol. 2, 297 p.

SEOANE, María Cruz, *Oratoria y periodismo en el siglo XIX*, Madrid, Editorial Castalia, 1977, 454 p.

SORIA OLMEDO, Andrés, *Poesía española: las vanguardias y la generación del 27. Antología crítica dirigida por Francisco Rico*, Madrid, Centro para la edición de los clásicos españoles, 2007, vol. 8, 1103 p.

TOLEDANO MOLINA, Juana, « En la periferia del ultraísmo: la poesía de Goy de Silva », in *Actas XIII Congreso AIH*, Centro Virtual Cervantes, vol. 2, p. 772-778.

UNIVERSITÉ PARIS VIII – VINCENNES, *L'Infra-littérature en Espagne aux XIX^e et XX^e siècles : du roman-feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, 338 p.

ZAVALA, Iris M., *Historia y crítica de la literatura española. 5 / 1. Romanticismo y Realismo. Primer suplemento*, Barcelona, Crítica, 1994, 467 p.

Beaux-arts

AGHION, Irène, BARBILLON, Claire et LISSARRAGUE, François, *Héros et dieux de l'Antiquité : guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1994, 316 p.

AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, *Diccionario de artistas valencianos del siglo XX*, Valencia, Editorial Albatros, 1999, 1908 p..

AGUILERA, Emiliano M., *Julio Romero de Torres*, Barcelona, Joaquín Gil Guiñón, 1931, 48 p.

ALLEN, Jonathan, « Ramón Manchón o el rescate de un artista polivalente », in *Moralía. Revista de estudios modernistas*, 2007, p. 31-35.

AUGÉ, Jean-Louis, *La Musique et les arts figurés en Espagne*, Catalogue d'une exposition organisée au Musée Goya de Castres, 28 juin-8 Octobre 2000, Castres, Musée Goya, 2000, 168 p.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire (Note sur la photographie)*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 2012 [1980], 193 p.

BESSIÈRE, Bernard et Christiane, *La Peinture espagnole : histoire et méthodologie par l'analyse de quarante tableaux du XVI^e au XX^e siècle*, Paris, éditions du Temps, 2000, 252 p.

BLAS, Javier, MATILLA, José Manuel et MEDRANO, José Miguel, *El libro de Los Caprichos. Francisco de Goya. Dos siglos de interpretaciones (1799-1999). Catálogo de los dibujos, pruebas de estado, láminas de cobre y estampas de la primera edición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, 415 p.

BOTTOIS, Ozvan, « *La Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », in *Goya y su contexto*, Zaragoza, Edición de la Institución « Fernando El Católico », 2013, p. 179-193.

BOZAL, Valeriano, *Pintura y escultura españolas del siglo XX: 1900-1939*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 3^a ed., 700 p.

CAGNE, Jacques, « Delacroix, le Maroc et l'Orient. Fonctionnement du stéréotype dans l'œuvre picturale », in *The roles of stereotypes in international relations*, Rotterdam, RISBO, the Rotterdam Institute for Social Policy Research, Center for Socio-Cultural Transformation, 1994, p. 189-210.

CALVO SERRALLER, Francisco, *Enciclopedia del arte español del siglo XX*, Madrid, Arco/Ifema, 1991-1992, 2 vol.

CALVO SERRALLER, Francisco, *La hora de iluminar lo negro: tientos sobre Julio Romero de Torres*, Madrid, Fundación MAPFRE, Instituto de cultura, 2006, 137 p.

Catálogo de las estampas de Goya, Madrid, Biblioteca Nacional, 1996, 311 p.

Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918, catalogue de l'exposition organisée au Palacio de Velázquez de Madrid et au Museo de Bellas Artes de Bilbao, en 1993-1994, Madrid, Ámbit servicios editoriales, 1993, 512 p.

CUENCA BENET, Francisco, *Museo de pintores y escritores andaluces contemporáneos*, La Habana, Rambla, Bouza y C^a, 1923.

Dictionnaire de la connaissance de la peinture, Paris, Larousse, 2012 [1997], 616 p.

DÍEZ, José Luis et BARÓN THAIDIGSMANN, Javier, *Joaquín Sorolla (1863-1923)*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2009, 534 p.

Enciclopedia ilustrada de Sorolla, Madrid, Susaeta ediciones, 2009, 254 p.

Enciclopedia Online, consulté sur le site Internet du musée du Prado, <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/domingo-marques-francisco/?no_cache=1>, Fundación Amigos del Museo del Prado.

GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta, *Julio Romero de Torres, pintor (1874-1930)*, Madrid, Arco/Libros, 2008, 258 p.

GÉAL, Pierre, *La Naissance des musées d'art en Espagne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, 557 p.

GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Pintura y escultura españolas del siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1994 [1963], 567 p.

HARRIS, Tomás, *Goya. Engravings and lithographs*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1983 [Oxford, Bruno Cassirer, 1964], 2 vol.

JUNTA DE ANDALUCÍA, « Historia », consulté sur le site Internet du Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla <<http://www.museosdeandalucia.es>>.

JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE CULTURA (éd.), *Museo de Bellas Artes de Sevilla. Guía oficial*, [s. l.], Junta de Andalucía, 2009, 194 p.

LICHT, Fred, *Goya*, trad. Marie Grocholska et Michael Gibson, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, 357 p.

LITVAK, Lily et VALVERDE, Mercedes, *Julio Romero de Torres*, Catalogue de l'exposition organisée au Museo de Bellas Artes de Bilbao, du 7 octobre 2002 au 26 janvier 2003, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002, 284 p.

LITVAK, Lily, *Julio Romero de Torres*, Madrid, Electa, 1999, 63 p.

LLORENS, Tomàs et LLORENS, Boye, *Retratos de la Belle Époque*, [s. l.], El Viso, 2011, 270 p.

LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *Las fuentes de la memoria: fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*, Madrid, Lunwerg Editores, 1989, 246 p.

MORVAN, Bérénice, *Les Impressionnistes*, Paris, Terrail, 2002, 207 p.

MUSEO CARMEN THYSSEN MÁLAGA, *Julio Romero de Torres. Entre el mito y la tradición*, Catalogue de l'exposition organisée à Malaga du 27 avril au 8 septembre 2013, [S.l.], Fundación Palacio de Villalón, 2013, 173 p.

MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA, *García Ramos en la pintura sevillana*, Catalogue de l'exposition organisée de décembre 2012 à mai 2013 à Séville, Junta de Andalucía, 2012, 177 p.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio et GÁLLEGO, Julián, *Goya. The complete etchings and lithographs*, Munich et New York, Prestel, 1995, 263 p.

POLETTI, Federico, *L'Art au XX^e siècle. I. Les avant-gardes*, trad. Dominique Férault, Milan, Hazan, 2005, 383 p.

PONS-SOROLLA, Blanca, *Joaquín Sorolla*, Barcelona, Polígrafa, 2005, 343 p.

ROIG, Gabriel Martín, *La Caricature*, trad. Emmanuelle Thomas, Paris, Gründ, 2004, 96 p.

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (éd.), *La fotografía en España de los orígenes al siglo XXI*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, XLVII, 644 p.

Sargent / Sorolla, Paris, Paris Musées [Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2007 [2006], 321 p.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, 171 p.

SYMMONS, Sarah, *Goya*, Singapore, Phaidon Press Limited, 1998, 351 p.

UMLAND, Anne et MUSEUM OF MODERN ART (NEW YORK), *Picasso Guitars (1912-1914)*, New York, Museum of Modern Art, 2011, 104 p.

UNICAJA (éd.), *Los barroes malagueños del museo de Unicaja de artes populares*, Málaga, Cinterco, 1993, 158 p.

VERGARA, Alejandro (éd.), *Diccionario de arte español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, 884 p.

Musique

Ouvrages généraux

« Breve introducción histórica », in *Real Conservatorio Profesional de Música Manuel de Falla de Cádiz*, en ligne : <<http://www.conservatoriommanueldefalla.es/historia.html>>.

« Historia del Conservatorio », in *Conservatorio Superior de Música « Manuel Castillo » Sevilla*, en ligne : <<http://consev.es/fr/bienvenidos/historia-del-conservatorio>>.

« Historia », in *Biblioteca musical Víctor Espinós*, en ligne : <<http://www.madrid.es/portales/munimadrid/es/Inicio/Ayuntamiento/Cultura-y-Ocio/Biblioteca-Musical-Victor-Espinos>>.

« Historia », in *Conservatorio Superior de Música « Rafael Orozco » de Córdoba*, en ligne : <<http://www.csmcordoba.com/historia>>.

ALCALÁ, Miguel et PÉREZ OROZCO, Alfonso Eduardo, *Le Flamenco et les Gitans*, Paris, Filipacchi, 1987, 133 p.

ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Thèse de doctorat, Instituto Complutense de ciencias musicales, 1998, 555 p.

ALVÁREZ BARRIENTOS, Joaquín et LOLO, Begoña, *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, [Madrid], Universidad Autónoma de Madrid, 2008, 526 p.

ARNOLD, Denis (éd.), *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Paris, Robert Laffont, 1988 [1983], 2 vol.

Aurelio, Bernardo y Matrona. Cien años que nacieron, Madrid, Éd. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, 143 p.

AYARI, Mondher et MAKHLOUF, Hamdi (éds.), *Musique et émotion : pour une anthropologie de la musique*, Sampzon, Delatour France, 2010, 392 p.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *La jota aragonesa: factores etnológicos para su conocimiento. Conferencia organizada por el Círculo Medina y pronunciada el día 5 de abril en el Centro Mercantil, Zaragoza, Coso aragonés del ingenio, Sección femenina de Zaragoza*, 1960, 22 p.

BÉRARD, Sabine, *Musique, langage vivant*, Paris, Zurfluh, 1990, vol. 2, 311 p.

BLAS VEGA, José et RÍOS RUIZ, Manuel, *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*, Madrid, Editorial Cinterco, 1988, 2 vol.

BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Ed. Cinterco, 1987, 102 p.

BONACCI, Giulia et FILA-BAKABADIO, Sarah, *Musiques populaires : usages sociaux et sentiments d'appartenance*, Centre d'études africaines. École de Hautes Études en Sciences Sociales, 2003, 112 p.

BORDAS IBAÑEZ, Cristina, *Instruments de musique espagnols du XVI^e au XIX^e siècle*, catalogue de l'exposition organisée à Bruxelles, 17 octobre-18 décembre 1985, Bruxelles, Générale de banque, 1985, 205 p.

CÁMARA MARTÍNEZ, Rafael, « Gestación y fundación del Real Conservatorio de Música y Declamación "Victoria Eugenia" de Granada », in *Leitmotiv*, mai 2012, p. 4-14.

CARON, Florian, *Mondes musicaux et modernité. Sociologie et anthropologie de la pratique de la guitare en France*, Thèse de doctorat, Université de Caen / Basse-Normandie, 8 juin 2009, 446 p.

CASARES RODICIO, Emilio (éd.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2003, 2 vol.

CASARES RODICIO, Emilio (éd.), *Francisco Asenjo Barbieri. Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, vol. 2, 1218 p.

CASARES RODICIO, Emilio et ALONSO GONZÁLEZ, Celsa, *La música española en el siglo XIX*, Gijón, Universidad de Oviedo, 1995, 491 p.

COBO GUZMÁN, Eugenio, *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Cornellà de Llobregat [Barcelona], Aquí + más multimedia, Fundació Gresol Cultural, 1997, 96 p.

CRUCES ROLDÁN, Cristina, « De cintura para arriba: hipercorporeidad y sexuación en el flamenco », in *Actas IX Congrès d'Antropologia FAAEE*, Barcelona, 2002, p. 1-22.

CUENCA BENET, Francisco, *Galería de músicos andaluces contemporáneos*, La Habana, Cultura, 1927, 335 p.

Diccionario de la música española e hispanoamericana, [Madrid], Sociedad General de Autores y Editores, 1999, 10 vol.

Diccionario enciclopédico de la música, Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, [1947-1948?], 4 vol.

ERLANGER, Rodolphe d', « Ziryab », in *La musique arabe*, Paris, Geuthner, 1930-1959, 6 vol., p. 381-383.

FÉTIS, François-Joseph, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique / par F.-J. Fétis ; Supplément et complément publiés sous la direction de Arthur Pougin*, Paris, Firmin Didot, 1881-1889, 2^e éd., entièrement refondue et augm. de plus de moitié, 8 vol.

GALÁN BERGUA, Demetrio, *Aragón en la jota y la jota en Aragón*, Zaragoza, Octavio y Félez, 1960, 54 p.

GAMBOA, José Manuel, *Una historia del flamenco*, Madrid, Espasa, 2005, 581 p.

GÓMEZ MONTEJANO, Mariano, *El fonógrafo en España. Cilindros españoles*, Madrid, Industrias Gráficas Caro, 2005, 167 p.

GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, *Le Flamenco contemporain entre tradition et évolution : Camarón de la Isla (1969-1992)*, Thèse de doctorat, [s.n.], 2000, 654 p.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, José, *Ritornello. Miradas al pasado musical de Granada*, Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2005, 312 p.

JAMBOU, Louis (éd.), *La Musique entre France et Espagne : interactions stylistiques (1870-1939)*, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 2003, 343 p.

JAMBOU, Louis (éd.), *Manuel de Falla : latinité et universalité*, actes du colloque international tenu en Sorbonne, 18-21 novembre 1996, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, 575 p.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Liszt : rhapsodie et improvisation*, Paris, Flammarion, 1998, 173 p.

KOLINSKY, Régine, MORAIS, José et PERETZ, Isabelle (éds.), *Musique, langage, émotion : approche neuro-cognitive*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, 127 p.

L'enciclopedia della musica, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1995, 1215 p.

LINEROS RÍOS, Manuel (éd.), *Historia del flamenco*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 1995, 6 vol.

MARCO, Tomás, *Historia de la música española. Siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, vol. 6, 323 p.

MEYER, Leonard B., *Émotion et signification en musique*, trad. Catherine Delaruelle, Arles, Actes Sud, 2011, 342 p.

MIRÓ BACHS, A., *Cien músicos célebres españoles*, Barcelona, Ave, 1955, 211 p.

MOLINA, Ricardo et MAIRENA, Antonio, *Mundo y formas del cante flamenco*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, 326 p.

MORÁN SAUS, Antonio Luis, GARCÍA LAGOS, José Manuel et CANO GÓMEZ, Emigdio, *Cancionero de estudiantes de la tuna: el cantar estudiantil, de la Edad Media al siglo XX*, Salamanca, Universidad de Salamanca et Diputación Provincial de Cuenca, 2003, 658 p.

MUSÉE NATIONAL DES ARTS ET TRADITIONS POPULAIRES, *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Catalogue d'exposition. 28 novembre 1980-19 avril 1981, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, édition de la Réunion des musées nationaux, 1980, 231 p.

NAGORE FERRER, María, SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia, TORRES, Elena (éds.), *Música y cultura en la Edad de Plata: 1915-1939*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, 663 p.

NAGORE FERRER, María, « Del Gernikako Arbola a la Marsellesa de la Paz. Música, política e ideología en Vizcaya (1876-1914) », in *Revista Internacional de los Estudios Vascos (RIEV)*, 2007, consulté le 10 septembre 2014, vol. 52 / 1, p. 107-136.

NOMMICK, Yvan, *Manuel de Falla : œuvre et évolution du langage musical*, Thèse de musique et de musicologie préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Louis Jambou, Université de Paris Sorbonne (Paris IV), 1998-1999, 725 p.

ORTIZ NUEVO, José Luis, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve, 1990, 406 p.

PALACIO, Jean-Pierre, *Diccionario de música clásica Salvat*, España, Salvat, 2000, 648 p

PÂRIS, Alain, *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 1995 [1982], 1278 p.

PÉREZ PIQUER, Enrique, « Artículo y análisis sobre Antonio Romero y Andia », [s. d.], p. 6.

PERSIA, Jorge de, *En torno a lo español en la música del siglo XX*, Granada, Diputación de Granada, 2003, 305 p.

RIBERA Y TARRAGÓ, Julián, *La música de la jota aragonesa, ensayo histórico, por Julián Ribera y Tarragó de las Reales Academias Española y de la Historia*, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1928, 161 p.

RIO, Gaëlle (éd.), *La Nuit espagnole : flamenco, avant-garde et culture populaire, 1865-1936*, Petit Palais-Musée des beaux-arts de la Ville de Paris, Paris, Paris-musées, 2008, 69 p.

RUSSO-MARIE, Françoise et ROSSILLE, Frédéric (éds.), *Émotion et musique*, Paris, EDK, 2001, 116 p.

SACCO, Laure-Hélène et TRANCART, Vinciane (éds.), *Musique, chant et danse en Europe latine et Amérique latine*, en ligne : <<http://www.univ-paris3.fr/publications-de-l-ed-122-18730.kjsp?RH=1232617049682>>, Actes de la journée d'étude organisée à La Sorbonne Nouvelle - Paris 3 le 24 mars 2011.

SADIE, Stanley (éd.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Limited, 1995 [1878], 20 vol.

STAINES, Joe (éd.), *Classical Music*, London, The Rough Guide, 2001, 688 p.

STEINGRESS, Gerhard et BALTANÁS, Enrique, *Flamenco y nacionalismo. Aportaciones para una sociología política del flamenco. Actas del I y II Seminario Teórico sobre arte, mentalidad e identidad colectiva (Sevilla, junio de 1995 y 1997)*, Sevilla, Éd. Fundación Machado, Universidad de Sevilla et Fundación del Monte, 1998, 299 p.

STOÏANOVA, Ivanka, « La sonate », in *Manuel d'analyse musicale : variations, sonate, formes cycliques*, Paris, Minerve, 2000, p. 71-120.

SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, 1003 p.

TAPIA COLMAN, Simón, *Música y músicos en México*, México, Panorama, 1991, 262 p.

Ouvrages sur la guitare

« Manuel Ramírez (1864-1916) », in *Guitarras Ramírez*, site Internet de la lutherie Ramírez : <<http://www.guitarrasramirez.com>>.

BERLIOZ, Hector, « La guitare », in *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Paris, Schonenberger, 1844, p. 83-86.

CÁCERES, Rafael, « Las barberías como espacio de creatividad flamenca en los inicios históricos del género », consultable sur Internet : <<http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/comunidadprofesional/content/i-congreso-internacional-de-flamenco-mesa-de-trabajo-el-flamenco-como-patrimonio-sesion-4>>.

CAMPO TEJEDOR, Alberto del et CÁCERES, Rafael, *Historia cultural del flamenco: el barbero y la guitarra*, Sevilla, Almuzara, 2013, 544 p.

CANO TAMAYO, Manuel, *La guitarra: historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Sevilla, Ediciones Giralda, 2006, 320 p.

CARRILLO-LINARES, Alberto, « Antifranquismo de guitarra y linotipia. Canciones de la nueva resistencia española (1939-1961) », in *Ayer*, 2012, vol. 3 / 87, p. 195-224.

CHAPALAIN, Guy, *La Guitare et son répertoire au XIX^e siècle (1850-1920) : novations et permanences*, Thèse de doctorat, Paris IV, 1999, 660 p.

CHAPMAN, Richard, *Enciclopedia de la guitarra: historia, géneros musicales, guitarristas*, Madrid, Editorial Raíces, 2001, 240 p.

CHRISTOFORIDIS, Michael, « La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla », in Eusebio Rioja (éd.), *La guitarra en la historia*, Córdoba, La Posada, 1998, vol. IX, p. 31-57.

HELLEU, Laurence, « La guitare au XX^e siècle : instrument de pupitre », in *Instruments et musique instrumentale*, Paris, Éditions du CNRS, 1986, p. 129-140.

LEAL PINAR, Luis F., *Antología iberoamericana de la guitarra*, Madrid, Alpuerto, 1987, 466 p.

LÓPEZ POVEDA, Alberto, *Andrés Segovia. Vida y obra*, Jaén, Universidad de Jaén, 2009, 2 vol.

PABLO LOZANO, Eulalia, « Adela Cubas. Una guitarrista profesional », in *La Nueva Alboreá*, octobre-décembre 2008, p. 54-55.

PRAT, Domingo, *Diccionario de guitarristas*, United States of America, éditions Orphée, 1986 [1935], 468 p.

RAMOS ALTAMIRA, Ignacio, *Historia de la guitarra y los guitarristas españoles*, Alicante, Editorial Club Universitario, 2005, 216 p.

REGUERA, Rogelio, *Historia y técnica de la guitarra flamenca*, Editorial Alpuerto, 1990, 239 p.

RIOJA, Eusebio, « El guitarrista Paco de Lucena. Sus relaciones con Málaga », in *Jábega*, 2000, p. 76-88.

RIOJA, Eusebio, *Julián Arcas o los albores de la guitarra flamenca*, [s. l.], Texto e Imagen, 1990, 79 p.

RIOJA, Eusebio, *Paco el de Lucena ó la redonda encrucijada*, Ayuntamiento de Lucena, 1998.

TORRES CORTÉS, Norberto, *Guitarra flamenca volumen I: lo clásico*, España, Signatura ediciones, 2004, vol. 1, 203 p.

TORRES CORTÉS, Norberto, *Historia de la guitarra flamenca*, España, Editorial Almuzara, 2005.

USHER, Terence, « The Spanish Guitar in the Nineteenth and Twentieth Centuries », in *The Galpin Society Journal*, 1^{er} juin 1956, consulté le 23 mai 2011, vol. 9, p. 5-36.

USILLOS, Carlos, *Andrés Segovia*, Bilbao, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, 139 p.

Discographie et filmographie

Primer Concurso de Cante Jondo, Granada, Corpus de 1922, CD, Hamburg, The International Music Company, 2000, 1 vol.

ALLEN, Woody, « Accords et désaccords (Sweet and Lowdown) », Vidéo, Sony Pictures Classics, 1999, 1h31.

PERIANES, Javier, « De Falla. Noches en los jardines de España », CD, Arles, Harmonia mundi, 2011.

Grondona plays Asturias : a tribute to Isaac Albéniz on the centenary of his death (1909-2009), CD, Milano, Stradivarius, 2009.

Divers

BRUEGGEMANN, Brenda Jo et BURCH, Susan (éds.), *Women and Deafness. Double Vision*, Washington, D.C., Gallaudet University Press, 2006, 313 p.

CARIZ, Méline, DELMOTTE-HALTER, Alice, ROTH, Salomé, TRANCART, Vinciane (éds.), *L'Art des folklores. Europe, Afrique, Amériques*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2014, 329 p.

CHEVALIER, Louis, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Paris, Perrin [Plon], 2007 [1958], 566 p.

CLARE, Lucien, « Avant-propos », in *Fêtes et divertissements*, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 1997, p. 7-14.

CORBIN, Alain, *L'Avènement des loisirs : 1850-1960*, Paris, Aubier, 1995, 626 p.

GENNEP, Arnold Van, *Chroniques de folklore d'Arnold Van Gennep : recueil de textes parus dans le Mercure de France, 1905-1949*, Paris, CTHS, 2001, 564 p.

GUESLIN, André et KALIFA, Dominique, *Les Exclus en Europe (1830-1930)*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 1999, 480 p.

HUME, David, « De la norme du goût », in *Essais esthétiques*, Paris, Flammarion, 2000, p. 123-150.

LAVER, James, *Histoire de la mode et du costume*, trad. Michèle Hechter, Paris, Thames & Hudson, 1990, 287 p.

LE QUELLEC, Jean-Loïc, *Jung et les archétypes. Un mythe contemporain*, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, 2013, 453 p.

MORIN, Edgar, *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin, 2008, 216 p.

SIGNELL, Karen A., *La Sagesse du cœur. Voyage dans l'inconscient féminin*, trad. Louise Drolet, Canada, Le Jour, 1992 [1990], 360 p.

Annexes

Annexe 1 : Biographie des guitaristes espagnols

Ces biographies sont la synthèse d'informations puisées dans de multiples sources – dictionnaires, encyclopédies, mémoires d'époque, thèses, *etc.* –, qui sont pour la plupart mentionnées dans le corps de la thèse et sont toutes citées dans la bibliographie finale. Pour ne pas gêner la lecture, nous avons préféré ne pas les repreciser ici. Dans la colonne de gauche est indiqué le nom ou le surnom le plus utilisé dans les sources. Seuls les guitaristes contemporains de notre période d'étude et pour lesquels nous avons obtenu des informations apparaissent dans le tableau. Sauf exception, nous avons également privilégié les guitaristes madrilènes et andalous. Cependant, ces informations sont parfois lacunaires, raison pour laquelle certaines dates de naissance et de mort sont quelquefois imprécises. Les autres guitaristes mentionnés dans la thèse sont simplement listés à la fin de cette annexe : il nous semblait important de les citer, dans la mesure où ils jouent un rôle dans le développement de l'instrument et dans la construction de son image à l'époque étudiée, même si leur nom et leur biographie sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Comme dans le reste de la thèse, nous utilisons le présent pour la période allant de 1883 à 1922, le passé pour ce qui précède et le futur pour ce qui suit.

Aguado, Dionisio	Né à Madrid en 1784, Dionisio Aguado étudia la guitare contre la volonté de ses parents qui auraient voulu qu'il embrassât la carrière ecclésiastique. Il se présenta au public en 1803. Il étudia aussi le contrepoint et l'harmonie et publia en 1825 <i>Método de guitarra</i> , qui fut édité plusieurs fois en Espagne et en France. Attiré par la célébrité de Fernando Sor, il se rendit à Paris en 1825. Ils devinrent très proches et vécurent dans la même maison pendant une longue période. Dionisio Aguado retourna à Madrid en 1839 où il se consacra à l'enseignement et à la transcription d'œuvres pour guitare jusqu'à sa mort, en 1849.
Aguilera, María	Née à Ronda (Malaga), sans doute au XIX ^e siècle et morte au XX ^e siècle. Enfant, elle accompagne à la guitare sa sœur, la <i>cantaora Paca Aguilera</i> , selon <i>Fernando el de Triana</i> . On ne possède pas davantage d'informations sur elle.
Arcas, Julián	Guitariste classique et flamenco né à Villa de Marí (Almeria) en 1832 et mort à Antequera (Malaga), en 1882. Julián Arcas Local est considéré comme un interprète majeur dans l'histoire de la guitare espagnole. Il voyagea dans toute l'Espagne et à l'étranger, principalement entre 1860 et 1870. En plus de ses compositions pour guitare classique – avec toutes les nuances que cela suppose en Espagne –, il interprétait des morceaux « à l'andalouse », c'est-à-dire des pièces du flamenco naissant.

Ballesteros, Salvador	Guitariste flamenco (Madrid, 1896-1956). Enfant, Salvador Ballesteros fait connaissance avec les grands artistes flamencos qui fréquentent l'établissement de son père. Il fait ses débuts au Teatro Romea, où il accompagne la <i>cantaora Paca Aguilera</i> . Il y fait la connaissance de <i>La Argentina</i> , alors enfant. À partir de ce moment, il l'accompagne en Espagne et à l'étranger, jusqu'à la mort de la danseuse. Il fait partie des artistes flamencos qui se produisent au Teatro Español de Madrid, en 1935, lors du festival flamenco organisé afin de financer la publication du livre <i>Arte y Artistas flamencos</i> de <i>Fernando el de Triana</i> .
<i>Barbero, Paco el</i>	Guitariste flamenco (Cadix, vers 1840-1910), Francisco Sánchez Cantero fut un disciple de <i>Patiño</i> . Il jouait dans les <i>cafés cantantes</i> et les théâtres andalous au milieu du XIX ^e siècle. Dans les années 1860, il accompagnait des <i>cantaoras</i> comme <i>Curro Durse</i> et Joaquín Lacherna. Dans les années 1870, il joua au Café Madrid de sa ville natale. Ses deux premiers concerts de guitare soliste se tiennent au Centro Filarmónico de Cordoue en 1885. En 1886, il est sollicité pour inaugurer le <i>café cantante</i> de la rue Santa Isabel de Madrid. Il est le premier guitariste flamenco à jouer en concert soliste. Son rôle est pour cela capital dans l'histoire du flamenco et dans l'évolution du genre, dont il est l'un des principaux acteurs et l'un des plus grands interprètes.
Barrios, Ángel	Le compositeur Ángel Barrios (Grenade 1886-Madrid 1964) est le fils d'Antonio Barrios, surnommé <i>El Polinario</i> . Celui-ci, guitariste amateur, est propriétaire d'un café à Grenade et surtout connu pour être l'ami de Manuel de Falla. Ángel Barrios étudie le violon, puis devient l'élève de Conrado del Campo à Madrid (1899) et d'André Gédalge à Paris (1900). Également guitariste, il parcourt l'Europe pour faire connaître la musique espagnole. Au début du XX ^e siècle, il fonde le trio Iberia, qui remporte de grands succès. Il se fixe ensuite à Madrid et se consacre à la composition de <i>zarzuelas</i> et de pages symphoniques et instrumentales toujours inspirées par son pays.
<i>Basilio, Padre</i>	Remarquable organiste et compositeur dans son couvent à Madrid, Padre Basilio fut l'un des plus illustres guitaristes de la fin du XVIII ^e siècle. On dit qu'il fut le professeur de la Reine. Il était connu sous son nom de religieux cistercien, <i>Padre Basilio</i> , mais il semble que son nom initial était Miguel García. Il fut aussi le professeur de Dionisio Aguado.
Bosch, Jaime	Né à Barcelone en 1826, Jaime Bosch devint célèbre dans la capitale français où, en plus de ses succès en qualité de concertiste, il fut un professeur renommé ayant formé de nombreux et remarquables disciples. Vers 1877, il travaillait à Paris à un opéra intitulé <i>Roger de Flor</i> . Il est l'auteur de plusieurs compositions, surtout pour guitare, et d'une méthode pour cet instrument. Il meurt à Paris, en 1895.
Campillo García, Florencio	Guitariste flamenco est né à Madrid en 1880 et mort dans le courant du XX ^e siècle. Il voyage dans différents pays d'Europe et accompagne des

	artistes reconnus, comme la danseuse Laura de Santelmo, <i>La Andaluçita</i> , <i>Pastora Imperio</i> , ou encore <i>Angelillo</i> . Dans les années 1920, il enseigne la guitare et se produit en public avec d'autres artistes, notamment au Monumental Cinema de Madrid, devenu salle de concert.
Campo, Ignacio Agustín	Né à Madrid en 1834 (date de mort non connue), Ignacio Agustín Campo fut un amateur de guitare, connu pour avoir été le disciple préféré de Dionisio Aguado qui lui dédicça quelques unes de ses compositions. Fils d'un fabricant de guitares, il dirige l'atelier de son père à la fin du XIX ^e siècle et enseigne l'harmonie au Conservatoire de Madrid. Il compose quelques traités pour l'instrument ainsi que des <i>zarzuelas</i> et des pièces pour piano.
Cano, Antonio	Né à Lorca (Murcie) en 1811 et mort à Madrid en 1897, Antonio Cano fit d'abord des études de médecine et exerça dans ce domaine pendant plusieurs années, avant d'abandonner la profession, sur les conseils de Dionisio Aguado, pour se consacrer pleinement à la guitare. Selon ses contemporains, il était un des meilleurs guitaristes de son époque. Il fut apprécié par Isabelle II, qui lui offrit des présents en 1858, et par l'oncle de celle-ci, le mélomane Sébastien de Bourbon (1811-1875), qui le nomma professeur de sa Chambre et responsable de ses archives musicales. Installé à Madrid, Antonio Cano fut aussi nommé professeur de guitare au Colegio Nacional de Sordos-mudos y Ciegos en 1874.
Cano, Federico	Né à Lorca en 1838 et mort à Barcelone, 1904, Federico Cano est le fils du précédent. Compositeur et concertiste de guitare, il remporte du succès à Valence, puis à Madrid, à Barcelone et au Portugal. Son talent est applaudi à la cour d'Espagne. Il est l'auteur de nombreuses œuvres pour guitare. L'une d'elles est primée en 1885 lors d'une exposition artistique et littéraire organisée par la Sociedad de Escritores y Artistas de Madrid.
Cubas, Adela	Née vers 1880 et morte en 1923, cette <i>tocaora</i> issue du milieu flamenco est l'une des seules femmes professionnelles dans le domaine de la guitare flamenca. Elle devient célèbre à la fin du XIX ^e et au début du XX ^e siècle.
Cuenca, Amalio	Guitariste flamenco né en Espagne au XIX ^e siècle et mort à Paris dans les années 1940. Il se fait remarquer pour son talent de guitariste dès son enfance et devient célèbre à Madrid où, en 1900, il est professeur à la Sociedad Guitarrística Española. En 1898, il participe à l'hommage organisé pour la chanteuse Lucrecia Arana au Teatro de la Zarzuela, à Madrid. L'année suivante, il se présente au Casino Music-Hall de la capitale. Il s'installe ensuite en France où il se marie avec une aristocrate. En 1912, il ouvre le Colmao La Feria où se produisent Miguel Borrull, <i>La Macarrona</i> , <i>Antonio el de Bilbao</i> et <i>Faíco</i> , entre autres. En 1914, il ferme son établissement au moment de la Première Guerre mondiale et retourne en Espagne. Il devient directeur artistique du Kursaal Internacional sévillan et, en 1922, fait partie du jury du Concours de <i>Cante Jondo</i> , à Grenade. En 1927, de retour en France, il dirigera les premiers pas

	artistiques de <i>Mariemma</i> . L'une de ses représentations les plus remarquables aura lieu à la Salle Pleyel, en 1936, avec Ramón Montoya, Juan Relámpago et <i>La Joselito</i> . Il enregistrera un disque avec Montoya.
Cuervas, Matilde	Née à Séville en 1888, Matilde Cuervas étudie le solfège, le piano et le violon dans sa ville natale, en même temps qu'elle apprend à jouer de la guitare classique et de la guitare flamenca. Encore très jeune, elle devient professeur de guitare de l'infante Marie-Louise d'Orléans et de la duchesse de Guise, à Villamanrique. À Paris, elle rencontre le guitariste catalan Emilio Pujol (Granadella 1886-Barcelone 1980), avec lequel elle se marie. Elle l'accompagne dans ses tournées en Amérique et en Europe, prenant part à ses concerts en tant que soliste ou en duo avec lui. Elle aide également son mari dans ses travaux à caractère didactique et dans ses recherches historiques. Elle meurt à Barcelone en 1956.
Damas, Tomás	Né en 1825 et mort en 1890, Tomás Damas donna des concerts dans les années 1860 dans plusieurs villes d'Espagne. Il composa plusieurs œuvres, dont une méthode pour <i>bandurria</i> . Il publia à Madrid <i>Nuevo Método de guitarra por cifra compaseada</i> (1868) et <i>Método completo y progresivo de guitarra</i> (1869). Il écrivit plusieurs compositions de caractère andalou, parmi lesquelles un <i>Fandango</i> avec variations, qui fut exécuté en plusieurs occasions par différents concertistes des années plus tard.
España, Teresita	<i>Cantaora</i> , guitariste, <i>bailaora</i> , danseuse classique et chanteuse de <i>cuplés</i> , <i>Teresita España</i> naît et meurt à Séville (XIX ^e -XX ^e siècles). Elle est considérée par Juana <i>La Macarrona</i> comme sa meilleure élève. Elle se produit essentiellement dans des récitals au cours desquels elle s'accompagne elle-même à la guitare, dans de grands théâtres. Les spectacles qu'elle donne au Teatro Maravillas à Madrid en 1921 et en 1922, ou au Teatro Latina en 1922 font partie des plus remarquables. Elle voyagera en Amérique entre 1926 et 1929, date à laquelle elle reviendra à Madrid.
Esquembre (ou Ezquembre), Quintín	Né à Villena (Alicante) en 1885 ou 1886, ce guitariste, violoncelliste et compositeur espagnol mourra en 1953. À défaut de guitare au Conservatoire de Madrid, il y étudie le violoncelle et l'harmonie. Très apprécié en tant que guitariste à Madrid, il est remarqué notamment lors d'un concert en hommage à Tárrega à l'Ateneo en 1914.
Fillol, Alfredo	Selon <i>Fernando el de Triana</i> , aristocrate de Valdepeñas, <i>tocaor</i> amateur de grand talent. Il ne semble pas qu'on puisse avoir davantage de données sur lui.
<i>Flamenca, Pepe el de la</i>	Nom artistique du guitariste flamenco José Cortés, né à Grenade au XIX ^e siècle et mort au XX ^e siècle. Comme son nom l'indique, il est le fils de María <i>la Flamenca</i> . Il joue dans différents groupes artistiques. Il est considéré à son époque comme un excellent professionnel.
Fortea, Daniel	Guitariste et compositeur né à Benlloch (Castellón de la Plana) en 1878 ou 1882 et mort à Castellón en 1953. Essentiellement autodidacte, il devient

	<p>momentanément le disciple de Tárrega. Il commence à devenir célèbre en 1912. Il développe une activité pédagogique très intense et publie par exemple une méthode de guitare en 1921 puis en 1930. Ses nombreuses œuvres ainsi que ses transcriptions sont publiées par la Bibliothèque Fortea, dont il est le fondateur. En tant que concertiste, il est applaudi dans diverses grandes villes comme Madrid, Barcelone, Valence, ou encore Castellón.</p>
<i>Habichuela</i>	<p>Nom artistique du guitariste flamenco Juan Gandulla Gómez, né à Cadix dans les années 1860 et mort à Madrid en 1927. Il commence par jouer dans sa ville natale avec son professeur, <i>Patiño</i>, et devient une figure importante dans les <i>cafés cantantes</i> et les théâtres de son époque. Un de ses meilleurs spectacles a lieu au Circo Teatro Gaditano en 1898 avec <i>Fosforito</i>, <i>El Morcilla</i>, <i>El Quiqui</i> et <i>Patiño</i>. Il accompagne Antonio Chacón à de nombreuses reprises à partir de 1902, à l'occasion de ses premiers enregistrements. Cette année-là et la suivante, il se produit au Salón Filarmónico de Séville. Il s'installe ensuite à Madrid où il réside pendant plusieurs années, tout en effectuant des tournées dans toute l'Espagne, notamment pour accompagner <i>La Niña de los Peines</i>, jusqu'au début des années 1920.</p>
Huertas, Trinidad, <i>La Cuenca</i>	<p>Chanteuse, danseuse et guitariste de flamenco née à Malaga en 1860, elle meurt au début du XX^e siècle. En 1887, <i>La Cuenca</i> est très applaudie à Paris pour un numéro dans lequel elle apparaît vêtue en homme et parodie un torero.</p>
Jiménez Manjón, Antonio	<p>Né à Villacarillo (Jaén) en 1866 et mort à Buenos Aires en 1919, Antonio Jiménez Manjón est un guitariste classique ayant perdu la vue à l'âge de un an. Il apprend à jouer de la guitare et entreprend une carrière internationale de concertiste à Paris et Londres. En 1893, il s'installe à Buenos Aires où il fonde un conservatoire. Il compose en 1912 <i>Cuarteto en Sol Menor</i> et transcrit des œuvres pour guitare. En 1912-1913, il réalise une tournée en Europe.</p>
Jofré, Manuel	<p>Né et mort à Grenade (XIX^e-XX^e siècles), ce guitariste est également connu sous le nom de <i>Niño de Baza</i>. Il fait partie du groupe d'écrivains et d'artistes de Grenade qui promeuvent le Concours de <i>Cante Jondo</i> en 1922. Lors de la dernière manifestation de cet événement, à l'Hotel Palace, il intervient en interprétant des solos <i>por peteneras</i> et <i>por siguiriyas</i>. Il collabore à divers journaux et revues sur des thèmes en lien avec le flamenco.</p>
Llobet, Miguel	<p>Guitariste classique barcelonais né en 1875 et mort en 1938. Disciple de Francisco Tárrega, qui réside à Paris entre 1904 et 1914, il donne des concerts dans plusieurs pays d'Europe et d'Amérique. Certains critiques le considèrent comme le meilleur guitariste de l'époque. Il a également une production conséquente d'œuvres pour guitare, transcrites ou originales, parmi lesquelles on compte des gloses de mélodies catalanes typiques</p>

	comme <i>El testament d'Amèlia</i> et <i>L'hereu Riera</i> et des transcriptions d'œuvres de Granados et d'Albéniz.
López, Joaquín, <i>Joaquín el Feo</i>	Danseur et guitariste flamenco né à Madrid à la fin du XIX ^e siècle et mort au début du XX ^e siècle dans la capitale. Frère de Mercedes <i>la Chata de Madrid</i> et de <i>Patricio el Feo</i> , il se produit dans les <i>cafés cantantes</i> madrilènes de l'époque, le plus souvent avec son frère. Un hommage lui est rendu au Teatro Variedades en 1899. Malgré sa mort prématurée, <i>Joaquín el Feo</i> est considéré comme une des grandes figures de son temps.
López, Patricio, <i>Patricio el Feo</i>	Danseur et guitariste flamenco, né Madrid à la fin du XIX ^e siècle et mort au début du XX ^e siècle dans la capitale. <i>Patricio el Feo</i> se produit avec son frère, surtout dans les <i>cafés cantantes</i> madrilènes, dont le Café Magdalena, en 1912.
<i>Lucena, Paco (el) de</i>	Né à Lucena (Córdoba) en 1859 et mort 1898, Francisco Díaz Fernández est un guitariste flamenco également connu au départ sous le nom de <i>El Lentejo, Paco el Barbero</i> et <i>El Niño de Lucena</i> . Il fit ses débuts en tant que barbier puis se consacra uniquement à la guitare. Il joua d'abord au Café de Bernardo de Malaga, où il obtint les faveurs du public grâce à ses improvisations. À Séville, il fut recruté par Silverio Franconetti pour jouer dans son <i>café cantante</i> . En 1885, il joue au Café del Gran Capitán de Cordoue aux côtés de Juan Breva. En 1890, il se produit à Paris avec sa femme Dolores <i>La Parrala</i> . L'année suivante, il prend en charge le Café del Recreo, à Cordoue. Au cours de cette décennie, il joue aussi au Café de Las Columnas, à Bilbao, avec María et Juana <i>La Macarrona, Rita La Cantaora, Fosforito, Pichirri</i> et <i>Reuelta</i> , entre autres. Il contribue à améliorer le jeu de la guitare flamenca en structurant davantage la <i>caña</i> et en créant le jeu <i>por rosa</i> , popularisé ensuite par Javier Molina. Ses disciples les plus remarquables sont <i>Niño de Morón</i> et <i>Pepe Olmo</i> .
<i>Malagueño, El</i>	Né à Vélez-Malaga (Malaga) en 1861, Juan Santamaría y Gómez est un guitariste flamenco. Ayant été marin dans sa jeunesse, il se fait connaître à Carthagène (Murcie) en tant que guitariste, puis est recruté au Café del Progreso à Madrid. On ne sait pas ce qu'il est devenu suite à son gain de six mille <i>duros</i> à la loterie de Noël en 1886.
Marín, Rafael	Né à Séville en 1862 et mort à Madrid, vers 1925, ce guitariste classique et flamenco est l'auteur de la première méthode de guitare flamenca. Mais celle-ci est destinée aux élèves de guitare classique, la plupart des flamencos ne sachant pas lire la musique.
Molina Cundí, Javier	Guitariste flamenco né en 1868 à Jerez de la Frontera (Cadix) et mort dans la même ville en 1956. Il commence la guitare à huit ans, en accompagnant un aveugle violoniste qui tient un théâtre de guignols ambulants. À douze ans, il joue dans des fêtes privées. Après s'être produit pendant une saison au Café Vera-Cruz de Jerez, il parcourt les villages de Cadix, Séville, Huelva et Estrémadure avec son frère et Antonio Chacón. Il joue ensuite dans d'autres cafés, par exemple au Café Filarmónico de

	<p>Séville, avec <i>Maestro Patiño</i>, avant de réaliser une tournée dans toute l'Espagne, où il accompagne de grandes figures du chant comme Antonio Chacón, Manuel Torre, <i>La Niña de los Peines</i>, etc. dans des <i>cafés cantantes</i> et dans des théâtres. Il alterne alors avec Ramón Montoya, <i>Paco de Lucena</i>, Luis Yance ou encore <i>Niño Ricardo</i> jusqu'en 1936. À partir des années 1930, il se consacre surtout à l'enseignement, notamment dans une école pour guitaristes aveugles. Il est à l'origine de l'école guitaristique de Jerez. Ses mémoires rédigées en 1938 seront publiées en 1964.</p>
Molina, Luis	<p>Guitariste flamenco né en 1883 et mort en 1919. Ses mérites sont vantés par <i>Fernando el de Triana</i> qui le présente comme le frère d'Antonio Molina et le guitariste préféré d'Antonio Chacón et de Pastora Pavón.</p>
Montoya, Ramón	<p>Né en 1879 et mort 1959, Ramón Montoya est le plus célèbre guitariste flamenco du début du XX^e siècle. Il reçoit quelques cours de <i>Maestro Malagueño</i> et de Miguel Borrull. Il est surtout réputé pour avoir accompagné les meilleurs chanteurs de l'époque comme Antonio Chacón, avec qui il enregistre les premiers disques, et <i>La Niña de los Peines</i>. Il joue en soliste virtuose, développant de longues <i>falsetas</i>, ce qui engendre une rivalité jusque-là inexistante entre chanteurs et guitaristes du <i>cuadro flamenco</i>.</p>
<i>Niño de Huelva, El</i>	<p>Né à Ríotinto (Huelva) en 1879 ou en 1892 et mort à Séville en 1976, Manuel Gómez Vélez est un guitariste flamenco ayant fait ses débuts à Huelva avant de se rendre à Séville. En 1910, il donne des concerts en soliste. À cette époque, il est le guitariste préféré de Manuel Torre, Antonio Chacón, Tomás Pavón et <i>La Niña de los Peines</i> avec qui il entretient une étroite relation artistique, lors de fêtes privées et de spectacles publics, comme en 1922. Cette année-là, il est l'accompagnateur officiel du Concours de <i>Cante Jondo</i> de Grenade et joue dans un festival organisé aux arènes de Huelva, aux côtés de Chacón, Manuel Torre, Manolo Caracol et <i>El Gloria</i>. Dans les années 1930, il effectuera des tournées en Espagne. Dans les années 1950 et 1960, il jouera surtout à Madrid, avant de s'installer à Séville jusqu'à sa mort.</p>
<i>Niño Ricardo, El</i>	<p>Guitariste flamenco né et mort à Séville (1904-1974), Manuel Serrapí Sánchez est aussi connu au départ comme <i>Manolo El Carbonero</i>, parce qu'il est vendeur de charbon dans sa jeunesse. Il apprend d'abord à jouer avec son père, guitariste amateur, puis avec Antonio Moreno. Il joue à treize ans au Salón Vigil de sa ville natale. L'année suivante, il fait ses débuts à l'Ideal Concert sévillan. Recruté par Javier Molina, il joue ensuite au Café Novedades et donne des représentations dans les villages de sa province. Grâce à sa renommée croissante, il débute à Madrid au Teatro Pavón et réalise une première tournée en Espagne avec <i>La Niña de los Peines</i>. Il enregistrera un premier disque en 1924, début d'une discographie très étendue. À partir de 1928, ses tournées se succéderont</p>

	sans discontinuer en Espagne et dans le monde (Mexique en 1949, Amérique et Europe dans les années 1960, <i>etc.</i>). Il donnera son premier concert soliste en 1955 au Teatro San Fernando de Séville.
<i>Patiño, El Maestro</i>	Guitariste flamenco de Cadix, né en 1830 et mort en 1902. Il est connu pour avoir développé l'usage du capodastre dans le flamenco (la <i>cejilla</i>).
<i>Pérez, Maestro,</i>	Né en 1839 à Séville et mort au début du XX ^e siècle, Antonio Pérez est un guitariste flamenco professionnel. Il travaille de nombreuses années au Café El Burrero où il dirige le <i>cuadro</i> et met en scène des sortes de <i>sainetes</i> flamencos de son invention, auxquels il participe en tant qu'acteur comique et guitariste. De même que Patiño, il est considéré comme un des meilleurs <i>tocaors</i> de son époque. Il se produit dans différentes villes espagnoles. Vers 1884, il joue à Madrid, au Café Imparcial, où il reçoit de ses admirateurs une couronne de laurier. Après avoir joué dans d'autres <i>cafés cantantes</i> de Séville, il se consacre à l'enseignement.
<i>Perico el del Lunar</i>	Né à Jerez de la Frontera (Cadix) en 1894 et mort à Madrid en 1964, Pedro del Valle Pichardo est un guitariste flamenco. Il commence à jouer dans sa terre natale et s'établit à Madrid en 1920. Il devient un artiste habituel de l'établissement Villa Rosa, où il accompagne les grandes figures de l'époque, en particulier Antonio Chacón, avec lequel il enregistrera des disques en 1928. À partir de 1954, il réalisera des enregistrements et des tournées internationales.
Prat, Domingo	Né à Barcelone en 1886 et mort en 1944, Domingo Prat Marsal étudie le solfège, l'harmonie et la composition à l'École de Musique Municipale de Barcelone et poursuit ses études musicales avec Manuel Burgés et Joaquín Casado. Il devient ensuite le disciple de Miguel Llobet jusqu'en 1904. Il est l'auteur d'un précieux <i>Diccionario de guitarristas</i> , publié pour la première fois en 1935.
Rodríguez, Joaquín	Guitariste flamenco sévillan (XIX ^e -XX ^e siècles), Joaquín Rodríguez est le fils du guitariste Juan Manuel Rodríguez <i>El Ciego</i> , raison pour laquelle il est aussi appelé <i>El Hijo de El Ciego</i> . En 1902, il se produit au Café Filarmónico de Séville où il accompagne ses sœurs Lola et Salud Rodríguez. Il intervient à l'Ideal Rosales, à Madrid, avec la troupe « Ases del arte flamenco ». Il participera à des spectacles au Teatro Pavón, entre 1926 et 1928.
Rojas Monje, Víctor	Guitariste flamenco né à Séville en 1891 et mort à Madrid en 1972, il est le fils de <i>La Mejorana</i> et le frère de <i>Pastora Imperio</i> . Après avoir été disciple de Luis Molina, il fait ses débuts dans la compagnie de sa sœur, où il reste pendant de nombreuses saisons. En 1941, il réalisera une tournée avec Manolo Caracol et, l'année suivante, donnera des représentations avec Mari Paz au Teatro Fuencarral de Madrid. Il voyagera ensuite au Mexique où il se produira et enseignera pendant plusieurs années.

Sáinz de la Maza, Regino	Né en 1896 ou 1897 et mort en 1981, Regino Sáinz de la Maza est une grande figure de la guitare classique. Il commence à apprendre la guitare auprès d'un amateur en 1910, à Burgos, sa ville natale. Il poursuit ses études à Saint-Sébastien avec Luis Soria, puis en 1912 à Bilbao avec Hilarion Leloup, avant d'aller à Madrid, en 1913, où il suit les enseignements de Daniel Fortea qui accueille chez lui ce jeune homme d'humble condition. Celui-ci commence alors à donner de nombreuses auditions qui sont autant de triomphes. Regino Sáinz de la Maza apparaît comme un virtuose en Europe et en Amérique, bien qu'il ne bénéficie pas de la même renommée que Segovia.
Segovia, Andrés	Né à Linares (Jaén) en 1893 ou 1894 et mort en 1987, Andrés Segovia est le guitariste classique le plus virtuose du XX ^e siècle, qui a contribué au renouvellement et au succès sans précédent de l'instrument dans ce genre musical. Il donne ses premiers concerts à Grenade, ville à laquelle il restera toujours attaché. Il joue, enseigne et enregistre dans disques dans le monde entier, rencontrant partout un succès considérable. Sa virtuosité hors du commun conduit de nombreux compositeurs, espagnols ou non, à écrire pour l'instrument, chose inédite : c'est le cas de Turina, Roussel, Ibert, Castelnuovo-Tedesco, Villa-Lobos. Andrés Segovia deviendra membre de la Real Academias de Bellas Artes à partir de 1977 ; il obtiendra le Prix National de Musique en Espagne en 1980. L'année suivante, le roi Juan Carlos l'annoblira et lui donnera le titre de marquis de Salobreña.
Sor, Fernando	Guitariste classique né à Barcelone en 1778 et mort à Paris en 1839. Il s'installa dans la capitale française en 1813 et y resta jusqu'à sa mort. Il devint célèbre pour ses talents de concertiste, de compositeur et de professeur. Il fut l'auteur d'une méthode pour guitare en 1830, qui devint une référence pour les guitaristes jusqu'au XX ^e siècle.
Tárrega, Francisco	Né à Villarreal (Castellón de la Plana, Valence) en 1852 et mort à Barcelone en 1909, Francisco Tárrega est un guitariste classique d'une grande virtuosité. Il contribue à renouveler et à accroître le répertoire de la guitare, grâce à ses nombreuses transcriptions et à ses propres compositions.

Liste alphabétique des guitaristes cités dans la thèse mais pour lesquels nous n'avons pas davantage de précisions, car ils sont simplement cités dans la presse, à l'occasion d'un concert auquel ils participent :

- Arribas (Mlle)
- Benitez (Mlle)
- Bounichon (Mlle)
- Camacho, Miguel

Catalá (Mlle)

Cuéllar, *Pepe*

Floret (M.)

Glech (Mme)

Lapuente, Santiago

Toboso (M.)

Martínez, Francisco

Santos, Arturo

Sola, Angel

Unceta, Marcelino

Viñaza, (comte de la)

Annexe 2 : Glossaire

Dans le corps de la thèse, la première occurrence de chaque terme est suivie d'une étoile* pour indiquer que la définition est précisée dans le glossaire.

La plupart des définitions ci-dessous sont élaborées à partir de plusieurs sources de la bibliographie et de dictionnaires français et espagnols, raison pour laquelle nous n'indiquons pas les références.

- A palo seco* Dans la musique flamenca, fait de danser sans accompagnement harmonique ou de chanter *a capella*.
- Abat-voix, n. m. : En espagnol, *tornavoz*. Dais placé au-dessus d'une chaire d'église et facilitant l'audition du prédicateur. Par extension, tout dispositif conçu pour faciliter la répercussion du son.
- Afición* /
Aficionado : Amateur d'un art, d'un sport, *etc.* Le terme s'emploie notamment pour le flamenco.
- Agogique, adj. et
n. f. : Légères modifications de rythme dans l'interprétation d'un morceau de musique, par opposition à une exécution exacte et mécanique.
- Alegrías*, f. pl. : 1. Chant flamenco formé d'une succession de couplets, généralement de quatre vers octosyllabiques, appartenant au groupe des *cantiñas*. Il se caractérise par son dynamisme, sa désinvolture et son aspect éminemment festif. Entre deux *alegrías*, il est habituel d'intercaler des variations instrumentales sur la même mesure rythmique. 2. Danse difficile à interpréter, pouvant être dansée par les deux sexes, même si elle est l'est plus généralement par les femmes. Le chant et la danse utilisent le même *compás* rythmique que la *soleá*, quoique plus rapidement, le tempo étant donné par la guitare. Les *alegrías* ont toujours fait partie du répertoire des meilleurs interprètes de la danse et du chant.
- Antiflamenquisme,
n. m. : 1. Opposition au flamenco d'une grande partie de la société espagnole ; attitude très fréquente au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle,

la pratique du flamenco dans les *cafés cantantes* étant considérée comme avilissante et propre aux gens de mauvaise vie. 2. Mouvement de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle contre le flamenco commercial (flamenquisme) et les spectacles taurins.

- Aquatinte, n. f. : Procédé de gravure à l'eau forte imitant les dessins au lavis faits à l'encre de Chine, au bistre ou à la sépia.
- Audition, n. f. : Action d'entendre, d'écouter quelqu'un, quelque chose – un discours, une lecture, un récit, une leçon, un cours, une exécution musicale, une émission radiophonique. Action de présenter et d'entendre une œuvre, surtout musicale, en vue de la faire connaître. Par extension et par métonymie : séance de musique consacrée à écouter une œuvre ou des artistes.
- Bailaor*, a, n. : Danseur ou danseuse qui interprète du flamenco – ou de la danse populaire – par opposition au danseur classique appelé *bailarin(a)*.
- Bandurria*, n. f. : Instrument de musique à cordes composé d'une caisse de résonance de forme ovoïde, d'un court manche avec des frettes et de six cordes doubles que l'on fait sonner avec un plectre.
- Baturro*, a, adj. : Adjectif utilisé pour qualifier populairement ce qui provient d'Aragon.
- Boléro, n.m. : Danse espagnole dérivée des *seguidillas*, généralement chantée et accompagnée par une ou plusieurs guitares. On attribue son invention à un danseur appelé Sebastián Cerezo qui le diffusa en Europe vers 1780.
- Bulerías*, n. f. pl. : Chant et danse flamencos exécutés sur un rythme très rapide, dérivé de celui des *soleares*.
- Caciquisme, n. m. : Déviation du système politique, qui fait reposer la réalité du pouvoir sur un certain nombre de personnalités influentes, les caciques, disposant d'une clientèle qui leur permet de contrôler les élections. Ce système, utilisé depuis le milieu du XIX^e siècle, empêche tout déroulement démocratique des élections en Espagne pendant la Restauration.
- Café cantante*, m. : Établissement public où l'on sert du café, du vin, des liqueurs et où sont

donnés des spectacles de chant et de danse flamencos. Ces lieux reçoivent un large public entre les années 1850 et 1920, contribuant à populariser le flamenco.

- Caisse de résonance, n. f. : Corps des instruments à cordes, dont la cavité sert à amplifier la vibration de ces dernières. La caisse de la guitare est formée d'un fond, d'une table percée d'une ouverture au niveau de l'ouïe et de la rosace, et d'éclisses.
- Cantaor*, a, n. : Chanteur (ou chanteuse) de flamenco.
- Cantar*, n. m. : Brève composition poétique souvent aussi appelée *copla*, mise en musique pour être chantée ou qui s'adapte à l'un des airs populaires comme le fandango, la *jota*, etc.
- Cantes de las minas*, m. pl. : Parmi les *cantes de Levante*, il s'agit de ceux qui sont propres aux régions minières d'Almeria, Jaén et Murcie : les *cartageneras*, les *mineras*, les *tarantas* et les *tarantos*.
- Cantes de Levante*, m. pl. : Ensemble des styles flamencos propres à Grenade (la *granaína*, la *media granaína* et les fandangos), à Malaga (différentes *malagueñas*, *verdiales* et fandangos), à Almeria (*tarantas*, *tarantos* et fandangos), à Jaén (*tarantas*) et à Murcie (*cartageneras*, *tarantas*, *fandango minero*, *mineras*, *murcianas* et *levantica*).
- Cantiña*, n. f. : Nom générique d'une série de *cantes* vifs et joyeux, comme les *caracoles*, le *mirabrás*, les *romeras* et les *alegrías*. Tous sont formés de *coplas* généralement courtes, que l'on suppose apparentées à l'ancienne *jota* de Cadix.
- Capodastre, n. m. : *Cejilla* en espagnol. Petite barrette qu'on fixe aux cordes de la guitare afin de les raccourcir pour obtenir un son plus aigu. Le « capo » joue un rôle fondamental dans l'accompagnement du chant : le guitariste peut conserver les mêmes positions de main gauche pour les accords et le chanteur peut concilier l'ambitus de chaque mélodie avec sa propre tessiture vocale.
- Carcelera*, n. f. : Type de chant flamenco, sans doute interprété *a capella*, dont les paroles font

allusion à la prison, aux travaux forcés et aux condamnés.

- Cartagenera*, n. f. : Chant flamenco de quatre ou cinq octosyllabes qui appartient au groupe des *cantes de Levante* et parmi eux aux *cantes de las minas*. Originellement, ce fut un fandango folklorique propre à Carthagène (Murcie) mais à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, la *cartagenera* entre dans le répertoire flamenco, sans doute grâce à son anoblissement par des *cantaores* professionnels, en particulier Antonio Chacón. Elle connaît un âge d'or entre 1890 et 1920.
- Caseta*, n. f. : Construction provisoire démontable, aussi appelée *casilla*, destinée à des spectacles et à des divertissements, lors des fêtes populaires.
- Chacone*, n. f. : 1. Danse espagnole des XVI^e et XVIII^e siècles très répandue en Europe. 2. Pièce musicale ou poème composés pour cette danse ou inspirés par elle.
- Chevalet, n. m. : Pièce de bois placée sur la table d'harmonie d'un instrument pour sous-tendre les cordes, délimiter la longueur de corde vibrante et transmettre à la table les vibrations.
- Cheville, n. f. : Dans les instruments à cordes, pièce de bois dur ou de métal fichée à l'extrémité du manche ou dans le sommier et autour de laquelle est enroulée la corde.
- Compás*, n. m. : 1. En musique, mesure rythmique ou indication de mesure signalée sur une partition. 2. Dans le flamenco, séquence périodique rythmico-harmonique inhérente à la guitare et aux *palmas*, spécifique à chaque type de chant.
- Copla*, n. f. : 1. Combinaison métrique ou strophe. 2. Composition poétique qui se compose d'un seul quatrain répondant à certaines règles de formes poétiques populaires comme le *romance*, la *seguidilla*, la *redondilla* ou d'autres combinaisons brèves, et qui sert généralement de paroles aux chansons populaires ou aux *cantes flamencos*.
- Crotales, n. m. : Instrument à percussion formé de deux éléments de bois ou de métal, reliés par une charnière et heurtés l'un contre l'autre. Il était employé pour accompagner la danse, dans l'Antiquité. En espagnol, le terme *crótalo* peut

aussi être utilisé dans un registre poétique pour désigner les castagnettes.

- Cuadro*, n. m. : Groupe d'artistes flamencos composé au moins d'un chanteur (*cantaor*), d'un danseur (*bailaor*) et d'un guitariste (*tocaor*).
- Cuento*, n. m. : Terme d'origine latine qui désigne un récit bref, oral ou écrit, dans lequel on narre une histoire de fiction fantastique ou vraisemblable, avec un nombre réduit de personnages et une intrigue peu développée, qui tend rapidement vers son climax et son dénouement.
- Cuplé*, n. m. : Terme d'origine française correspondant néanmoins à une tradition espagnole, rurale et urbaine, provenant du patrimoine musical national, régional et folklorique – *tonadilla* du XVIII^e siècle, air de *zarzuela* et chanson flamenquisée de *café cantante*. Il désigne un type de chanson lié au théâtre et aux avatars successifs des spectacles lyriques, qui apparaît en 1894 à Madrid, connaît un grand essor à partir de 1900 et décline à partir de 1925. Il est interprété exclusivement par des femmes pendant cette période, pour un public masculin jusqu'en 1912, puis pour un public plus large : il envahit toutes les salles de concert et de spectacles, mais également l'espace public et la rue. Il représente la phase pré-industrielle d'une culture nationale de masse.
- Décima*, n. f. : Strophe de dix vers octosyllabiques dont la rime consonante suit le schéma abbaacddc. Très employée au Siècle d'Or et encore pratiquée au XX^e siècle par certains poètes, elle est souvent comparée, pour sa perfection formelle, au sonnet.
- Eau-forte, n. f. : Acide nitrique ou azotique étendu d'eau, utilisé par le graveur pour faire mordre la plaque de cuivre là où le vernis a été enlevé par la pointe.
- Éclisse, n. f. : Plaque ou morceau de bois mince et souple, servant de paroi latérale aux guitares et à d'autres instruments à cordes.
- Espagnolade, n. f. : Terme souvent péjoratif désignant une œuvre artistique ou littéraire présentant l'Espagne sous un jour inexact, éloigné de sa réalité profonde.
- Estudiantina*, n. f. : Terme utilisé à partir du début du XVII^e siècle en lien avec les habitudes de vie des étudiants. À partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, il est utilisé

comme synonyme de *tuna* – groupe d'étudiants jouant de la musique – et pour désigner les formations qui les imitent.

- Falseta*, n. f. : Dans le flamenco, variation soliste interprétée par la guitare, afin de permettre au chanteur de se reposer entre deux interventions.
- Fandango, n. m. : Ancienne danse espagnole, encore très commune aujourd'hui en Andalousie, chantée avec accompagnement de guitare, castagnettes et violon, à trois temps et avec un caractère vif et passionné. D'origine arabe, il est connu en Espagne depuis le début du XVIII^e siècle et s'est généralisé au XIX^e siècle, d'abord en Andalousie ; il s'est adapté dans différentes régions espagnoles et a alors changé de nom, devenant par exemple la *jota* en Aragon. C'est une danse de couple qui comporte des figures de danses galantes. Le fandango acquiert peu à peu les caractéristiques du flamenco à partir de 1870, alors que les chants andalous fusionnent avec les chants flamencos. Son évolution date essentiellement de 1880 à 1915, au moment où le flamenco acquiert de nouvelles formes expressives et stylistiques.
- Fantaisie, n. f. : Titre souvent donné à des morceaux qui n'ont pas de forme déterminée, dans lesquels le compositeur souhaite donner libre cours à son imagination. Le terme fut utilisé à partir du XVI^e siècle. La tradition de la fantaisie parvint à son sommet vers le milieu du XIX^e siècle. Mais d'une façon générale, la fantaisie est tombée dans le pot-pourri de thèmes d'opéras compilés par des virtuoses du piano sans aucune intention sérieuse.
- Feria, n. f. : En Espagne, festivités d'une ville ayant lieu à l'occasion d'une foire, pendant plusieurs jours, à une époque fixe de l'année. En 1884, 1899 et 1914, le *DRAE* précise que le terme peut prendre différentes acception : 1. N'importe quel jour de la semaine, hormis le samedi et le dimanche. 2. Repos et suspension du travail. 3. Marché plus important que le marché habituel, ayant lieu dans un endroit public lors de jours spécifiques. 4. Lieu public où sont présentés les animaux et objets pour ce marché. 5. Foule présente à un marché de ce type. 6. « *Ferías mayores* » : pendant la Semaine Sainte²⁰³³.

²⁰³³ Voir édition informatisée de ces dictionnaires sur le site de la *Real Academia Española*, à l'article « Feria ».

- Flamenquisation, n.m. : En espagnol, *aflamencamiento* : action de flamenquiser ou de se flamenquiser (*aflamencar* ou *aflamencarse*).
- Flamenquiser, v. : En espagnol, *aflamencar* : interpréter des chansons et des danses en leur donnant des caractéristiques tonales et rythmiques propres au flamenco, alors qu'elles proviennent d'un autre genre musical. Le verbe est utilisé dans sa forme pronominale pour désigner les transformations subies par les chants et les danses qui ont reçu l'influence flamenca ou qui s'interprètent à la façon du flamenco. On dit aussi qu'ils sont « flamenquisés » (*aflamencados*).
- Flamenquisme, n. m. : 1. Nom donné au flamenco devenu objet artistico-commercial à la fin du XIX^e siècle. Goût pour le flamenco sous toutes ses formes, expressions et coutumes, qui peut même être synonyme de qualité artistique. 2. Comportement social et mode urbaine, « gitanisation » ou « flamenquisation » des mœurs des classes moyennes et élevées. Toreros et artistes flamencos fréquentant les mêmes lieux, le terme désigne aussi le monde taurin au point que certains critiques utilisent le terme *flamenquisme* comme synonyme de *taurinisme*. Le terme revêt alors une connotation péjorative et désigne le processus de déformation du flamenco vers des modalités d'expression plus faciles et commerciales, dépourvues d'authenticité.
- Frette, n. f. : Morceau de boyau noué ou tige métallique collée sur la touche de certains instruments à cordes comme le luth ou la guitare, à des intervalles de demitons.
- Gaita, n. f. : 1. Instrument à vent semblable à une flûte d'environ 40 cm de long. 2. La *gaita* galicienne est un instrument à vent qui ressemble à la cornemuse.
- Granáina, n. f. : [De Grenade]. Chant flamenco composé de cinq octosyllabes avec une rime consonante aux vers impairs. Le premier ou le deuxième vers sont généralement répétés à la fin. Elle appartient au groupe des *cantes de Levante* et semble provenir d'une flamenquisation d'un style de fandango populaire de la région.

- Guajira*, n. f. : 1. Chant flamenquisé, provenant du folklore cubain, composé d'une strophe de dix vers. Ses paroles se réfèrent soit à La Havane et à ses habitants, soit à l'amour et à la nostalgie. Elle connaîtra son plus grand essor dans les années 1920 et 1930. 2. Danse née dans la première moitié du XX^e siècle, accompagnée par le chant du même nom, selon la coutume à Cuba.
- Guitarrico*, n. m. : Petite guitare populaire aiguë.
- Habanera*, n. f. Danse et chant lents à deux temps, originaires de Cuba comme leur nom l'indique. Certains musicologues pensent qu'elle était d'abord d'origine africaine avant de parvenir à Cuba ; d'autres pensent qu'elle était d'abord espagnole et qu'elle acquit à Cuba son caractère propre, avant de retourner en Espagne.
- Jaleo*, n. m. : 1. Ensemble des interjections et locutions admiratives formulées par des cris spontanés, en direction des interprètes de flamenco, pour les encourager. Avec les battements de mains (*palmas*), cette attitude correspond à la participation de l'auditoire dans le flamenco, qui est une des caractéristiques essentielles de ce genre musical. Les artistes interviennent aussi pour s'encourager entre eux. 2. Ancienne danse andalouse au rythme passionné, voluptueuse et parfois provocante, considérée comme proche des danses flamencas et qui, vers le milieu du XIX^e siècle, est devenue un type de danse théâtral mixte. 3. Strophes chantées avec cette danse.
- Jipío*, n. m. Dans le chant flamenco, fait de ne pas respirer pendant une *copla*. Cependant, le terme est souvent employé de façon erronée pour évoquer un son aigu, comme un gémissement prolongé (« *ay* »), que le *cantaor* lance à intervalles réguliers et sur lequel il s'appuie soit pour débiter une *copla*, au moment du *temple*, soit pour la conclure.
- Jota*, n. f. : 1. Danse populaire d'Aragon, aussi utilisée dans d'autres régions d'Espagne. 2. Musique qui accompagne cette danse. 3. Strophe chantée avec cette musique, généralement composée de quatre vers octosyllabiques.
- Lavis, n. m. : 1. Domaine du dessin : procédé de coloriage consistant à teinter un dessin par applications légères et transparentes d'encre de Chine, de sépia, de bistre ou

de couleurs étendues d'eau, exécutées en aplat et pouvant être superposées. Synonyme d'aquatinte. 2. Domaine de la gravure : procédé de gravure en creux basé sur le dépolissage et le matage du métal par application directe d'acide plus ou moins étendu d'eau. 3. Domaine de la lithographie : procédé utilisant des techniques très diverses et visant à obtenir à l'impression les effets du dessin au lavis. 4. Par métonymie, œuvre ou dessin exécuté selon le procédé du lavis.

Lithographie, n. f. : 1. Procédé de reproduction qui consiste à imprimer sur papier à l'aide d'une presse, un écrit, un dessin, tracé à l'encre grasse, au crayon gras sur une pierre calcaire. 2. Dessin, écrit reproduit sur papier par le procédé de la lithographie. 3. Œuvre artistique reproduite à partir d'une œuvre originale conçue pour le procédé de la lithographie, soit à partir d'un dessin, soit à partir d'une pierre préparée par l'artiste lui-même.

Majismo, n.m. : Mouvement de réaction contre la mode française imposée par les Bourbons, qui s'étendit à la noblesse madrilène à la fin du XVIII^e siècle : celle-ci se mit à cultiver un goût *casticista* pour les coutumes des gens du peuple – langage, gestes et divertissements.

Majo, a, n. : À la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècle, artisan de certains quartiers populaires de Madrid qui menait une vie tout à fait à part, au point d'être exempté du service militaire, et qui se distinguait par son costume voyant, chargé de décorations et par son attitude ou son langage arrogants ou désinvoltes. Synonymes : *chispero, manolo, barbián, chulo* et par extension *castizo* (typiquement madrilène ou espagnol), voire *cañí* (gitan).

Malagueña, n. f. : Chant flamenco composé de quatre ou cinq vers octosyllabes à rimes croisées, dont le premier ou le troisième peuvent être répétés. Issu des anciens fandangos de Malaga, il est entré dans le répertoire flamenco dans la première moitié du XIX^e siècle. Il n'est plus utilisé pour la danse mais il est accompagné d'un accompagnement à la guitare *por arriba*, d'une grande richesse mélodique et expressive. Il existe sous diverses formes, nées de créations individuelles à Malaga ou dans d'autres lieux d'Andalousie ou du

reste de l'Espagne.

- Monfí*, n. m. : Bandit maure ou morisque en Andalousie après la Reconquête (entre 1500 et 1600). Terme surtout utilisé au pluriel : *los monfíes*.
- Montilla, n. m. : Vin fin produit et élaboré dans la ville de Montilla, dans la province de Cordoue.
- Murga*, n. f. : Terme familier pour désigner une compagnie de mauvais musiciens qui, à Pâques, pour des anniversaires, *etc.* frappe aux portes des maisons dans l'espoir d'obtenir quelque argent.
- Olé*, n. m. Nom d'une danse andalouse et de la musique qui l'accompagne.
- Ouïe, n. f. : Ouverture pratiquée dans la table d'harmonie des instruments à cordes et mettant la caisse de résonance en relation avec l'air ambiant.
- Palmas*, n. f. : Utilisation percussive des battements de mains pour accompagner la danse et le chant. Les *palmas* peuvent être sourdes ou sonores selon la position des doigts et de la paume de la main durant la frappe. Comme le *jaleo*, elles ont pour fonction d'assurer la cohésion et la participation de ceux qui assistent à une *juerga flamenca*.
- Palo*, n. m, fig. : S'agissant du chant flamenco, type de chant, style.
- Panadera*, n. f. : Danse espagnole semblable au *zapateado*, entendu dans sa première acception. (Voir article *zapateado*).
- Parranda*, n. f. : 1. Compagnie de musiciens ou d'amateurs qui sortent la nuit en jouant des instruments de musique ou en chantant pour se divertir. 2. Fête animée, notamment celle qui a lieu en se déplaçant d'un lieu à un autre.
- Payador*, n.m. : En Argentine, en Bolivie, au Chili et en Uruguay, chanteur populaire qui, en s'accompagnant à la guitare, généralement en duo avec un autre chanteur, improvise sur des thèmes variés.
- Petenera*, n. f. : 1. Chant flamenco d'origine incertaine, composé d'un quatrain en octosyllabes avec généralement répétition d'un des quatre vers et adjonction

d'un vers étranger à la strophe initiale. D'intonation posée, mélodique, sentimentale et majestueuse, la *petenera* possède différentes variantes. 2. Danse flamenco exécutée par des femmes, accompagnée par ce chant et par le langage muet des mains – et éventuellement par des castagnettes et des *palmas*. À la mode dans sa forme folklorique et régionale pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, elle suscite un véritable engouement à partir de 1879 et surtout en 1881, date à laquelle elle est définie par *Medina el Viejo* puis diffusée par Antonio Chacón.

- Petimetre*, n. m. : Du français « petit maître », personne excessivement apprêtée et préoccupée par la mode.
- Photogravure,
n. f. : 1. Ensemble des techniques permettant d'obtenir, à partir de la photographie et par des moyens mécaniques ou électroniques, des clichés, plaques, cylindres ou films destinés à l'impression. 2. Document obtenu par les techniques de la photogravure et destiné à l'impression – planche gravée, cliché métallique...
- Plectre, n. m. : Lamelle ovoïde d'écaille, de bois ou d'ivoire au moyen de laquelle on fait vibrer les cordes de certains instruments comme la mandoline, le banjo ou la guitare.
- Poésie festive, f. : Genre littéraire urbain, qui se développe dans la presse entre les années 1880 et la deuxième décennie du XX^e siècle et qui consiste en un « art de jouer ». La « *poesía festiva* », en vers ou en prose, vise à poursuivre et à développer jusqu'au bout les modèles littéraires antérieurs, quitte à les déformer, mais sans les rejeter, en opposition au Modernisme.
- Pointe(-)sèche,
n. f. : 1. Pointe très fine et très coupante, utilisée pour la gravure sur cuivre ou sur zinc, qui se manie comme un crayon et non comme un burin et qui crée une taille accompagnée d'une barbe de métal. 2. Le procédé lui-même. 3. Estampe, gravure exécutée selon ce procédé.
- Polo*, n. m. : Chant flamenco d'origine incertaine, composé de quatre octosyllabes. Il viendrait peut-être d'une chanson à danser pratiquée en Andalousie au début du XVIII^e siècle. Mais il apparaît comme un chant flamenco, de caractère viril,

au milieu du XIX^e siècle. À cette époque, il est interprété avec un autre chant duquel il était musicalement proche, la *caña*.

Portamento, n. m. : Léger glissement d'un son à l'autre, plus lent que le *glissando*, mais sans qu'il soit possible de distinguer les sons intermédiaires.

Puntear, v. : Faire sonner une à une les cordes de la guitare ou d'un autre instrument à cordes. En français, on utilise le verbe « pincer ».

Rasgueado ou *rasgueo*, n. m. : 1. Action et effet de jouer de la guitare en effleurant plusieurs cordes à la fois, dans un seul geste, avec l'extrémité des doigts de la main droite. 2. Dans le flamenco, technique employée pour effleurer les cordes rapidement, avec les doigts de la main droite, de l'auriculaire au pouce et vice-versa, avec un mouvement en forme d'éventail, de manière à produire un son continu sur toutes les cordes.

Rasguear, v. : Jouer de la guitare ou d'un autre instrument en effleurant plusieurs cordes en même temps avec le bout des doigts.

Redondilla, n. f. : Strophe espagnole composée de quatre octosyllabes à rime embrassée.

Requinto, n. m. : Petite guitare dont on joue en passant l'index ou le majeur successivement avec légèreté de haut en bas et vice-versa, en effleurant les cordes.

Romance, n. m. : Composition poétique d'origine espagnole, monostrophique, d'un nombre indéfini de vers. Les *romances* sont en octosyllabes et leur rime est assonante aux vers pairs.

Ronda, n. f. : En Espagne, coutume populaire qui consiste en une réunion nocturne pour courtiser la femme aimée en chantant devant son balcon ou sa fenêtre avec accompagnement de guitare.

Rondalla, n. f. : À l'origine, regroupement folklorique des régions où est enracinée la *jota*. Par extension, ensemble de musiciens jouant d'instruments à cordes.

Rondeña, n. f. : Musique caractéristique de la ville de Ronda (province de Malaga), qui ressemble au fandango et avec laquelle on chante des strophes de quatre octosyllabes. Une autre origine possible du terme *rondeña* serait l'expression

« chant de *ronda* » (voir définition de *ronda* ci-dessus).

- Sarabande, n. f. : 1. Danse populaire espagnole datant des XVI^e et XVII^e siècles qui fut fréquemment censurée en raison de l'exécution de mouvements considérés comme lascifs. 2. Musique instrumentale ou chantée, composée pour cette danse ou inspirée par elle.
- Seguidilla(s)*, n. f. : 1. Strophe de quatre ou sept vers combinant des pentasyllabes et des heptasyllabes, utilisée en particulier pour des chansons populaires ou festives. 2. Au pluriel, se réfère surtout à une danse populaire espagnole et à la musique qui l'accompagne.
- Sevillanas*, f. pl. : Musique et danse populaires de Séville et de ses environs, sur lesquelles on chante des *seguedilles*.
- Sigüiriya* ou *sigueriya*, n. f. : 1. Chant flamenco de trois ou quatre vers apparu à la fin du XVIII^e siècle et dont la pratique s'accroît au début du XX^e siècle. Sans relation, sinon phonétique, avec la *séguedilla* traditionnelle espagnole, c'est un chant dramatique, sombre et puissant, considéré comme un des plus à même d'exprimer l'essence du *cante jondo*. Ses paroles, tristes et sentimentales, reflètent la tragédie humaine, ses souffrances et ses douleurs. L'accompagnement à la guitare est un des plus difficiles. 2. Danse parmi les plus profondes, en adéquation avec le chant. Elle est sobre, pathétique et solennelle, sans ornements faciles, avec un rythme lent et posé.
- Soleá*, n. f. : 1. En poésie, la *soleá* est un tercet en vers de *arte menor*, avec une rime assonante aux vers impairs, suivant la structure axa. 2.a. Dans le genre flamenco, *cante* formé d'une *copla* de trois ou quatre octosyllabes pourvus d'une rime assonante ou consonante, datant sans doute du premier tiers du XIX^e siècle, destiné à accompagner les *jaleos* (danse), mais qui s'est ensuite transformé en *cante* très caractéristique, devenu l'un des fondamentaux du flamenco. La thématique des paroles est diversifiée mais surtout profonde – l'amour, la mort, la vie. 2.b. Danse essentiellement féminine, avec des mouvements de bras et de hanches d'une grande importance pour son interprétation.

- Tablao*, n. m. : 1. Abréviation familière de *tablado*. Scène où se produisent les chanteurs et les danseurs de flamenco. 2. Local dédié à des spectacles de flamenco.
- Table d'harmonie, f. : Table supérieure de la caisse de résonance d'un instrument à cordes, élément essentiel pour la vibration et la propagation du son.
- Tambour de basque, n. m. : Percussion composée d'une peau tendue sur un cercle de bois dans lequel sont insérés des grelots ou de petites cymbales. Le terme espagnol est *pandereta*.
- Tocaor*, n. m. : Guitariste flamenco.
- Toque*, n. m. : Jeu flamenco de la guitare.
- Touche, n. f. : Sur les instruments à cordes pincées ou frottées, partie du manche où appuient les doigts pour déterminer la longueur de la corde à faire vibrer.
- Tren botijo*, m., fam. : Train économique qui, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, mène des centaines de voyageurs à des villes côtières pour un séjour estival.
- Tuna*, n. f. : Au départ, fait de mener une vie d'errance. Puis, groupe d'étudiants qui forment un ensemble musical.
- Variétés, n. f. pl. : Nom donné dans la deuxième moitié du XIX^e siècle à un type de spectacle qui offrait une « variété » de numéros – attractions de cirque, chansons ou *cuplés*, danses, music-hall –, certains provenant du *género chico*. Les variétés, péjorativement appelées « genre infime » (*género ínfimo*), sont jugées responsables de la décadence du *género chico*, la plus importante partie de ces spectacles étant formée de chansons et de danses provenant des pièces les plus célèbres de celui-ci et lui faisant donc concurrence. Les variétés sont aussi influencées par la mode du flamenco dès les années 1890.
- Verbena*, n. f. : Veillée et fête célébrées à Madrid et dans d'autres localités les veilles de la Saint Antoine, de la Saint Jean, de la Saint Pierre et d'autres festivités en vue du divertissement populaire.
- Vibrato, n. m. : Technique d'interprétation destinée à rendre un son plus expressif en faisant varier très légèrement et très rapidement sa hauteur. On réalise le vibrato sur

les instruments à cordes pincées ou frottées grâce à une légère oscillation du doigt qui appuie sur la corde.

Vidalita, n. f. : Chant de la famille des *cantes de ida y vuelta*. En Argentine, en Bolivie et en Uruguay, chanson populaire accompagnée à la guitare, généralement sur une thématique amoureuse et avec un caractère triste.

Vihuela, n. f. : 1. Instrument à cordes pincées de différentes dimensions qui, depuis le XIII^e siècle, est jouée avec un plectre ou un archet. La *vihuela* fut en vogue au XVI^e siècle en Espagne, avant d'être peu à peu supplantée par la guitare au siècle suivant. On distingue, à partir de la fin du XV^e siècle, deux sortes de *vihuela* : la *vihuela de arco*, sorte de vielle dont on joue avec un archet, et la *vihuela de mano*, grand instrument à manche large et à touches, possédant une caisse de résonance plate et une taille marquée, dont on joue avec les doigts. Elle possède cinq, six ou sept cordes doubles. Elle devient l'instrument privilégié de la noblesse entre les XVI^e et XVIII^e siècles. 2. Dans certaines régions, ce terme est utilisé pour désigner la guitare.

Villancico, n. m. : Forme polyphonique de la chanson populaire espagnole à la Renaissance. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que le *villancico* acquiert un caractère religieux. Il est alors accompagné par l'orgue, des violons ou des instruments à vent. Il connaît une décadence au XVIII^e siècle, en partie en raison de l'influence de l'opéra italien.

Zambra, n. f. : 1. Chez les maures, fête bruyante où l'on dansait dans un joyeux tumulte. 2. Fête similaire des Gitans du quartier de Sacromonte à Grenade. Le terme s'emploie aujourd'hui avec le même sens dans l'expression *zambra gitana*. 3. Agitation, bruit causés par des gens qui se divertissent. Par extension et dans un registre familier, tintamarre, tapage.

Zapateado, n. m. : 1. Danse espagnole connue depuis le XVI^e siècle, vive et divertissante, faite de petits pas légers qui alternent souvent avec des coups de talons, et généralement réalisée par des femmes ou en couple. 2. Danse flamenca sobre en gestes, qui surgit au milieu du XIX^e siècle. Elle consiste en une combinaison rythmique de sons produits avec le talon et la pointe du pied.

Elle est interprétée soit par des hommes, soit par des femmes vêtues en hommes.

Zarzuela, n. f. : Genre théâtral et musical dans lequel alternent la déclamation et le chant et dont le nom apparaît au XVII^e siècle. Les œuvres sont typiquement espagnoles et généralement composées de un à trois actes. La *zarzuela* est très appréciée dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle mais subit la concurrence et l'influence de l'opéra italien. Elle entre ensuite en décadence avant de connaître une revitalisation dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, grâce à une myriade de compositeurs comme E. Arrieta ou F. A. Barbieri. Entre 1890 et 1910, sa version en un acte, le *género chico*, devient à la mode.

Annexe 3 : Poème de Luis de Ansorena, « La guitare »

Ce poème de Luis de Ansorena est publié dans *La Ilustración Española y Americana*, le 15 juin 1897, p. 9²⁰³⁴.

La guitarra

- | | | |
|----|---|---|
| 1 | Ya no soy la de ayer. Tal vez muy pronto, | Je ne suis plus celle d'hier. Peut-être très bientôt, Comme une chose qui ne sert à rien, |
| 2 | Cual cosa que no sirve para nada, | Alors que seront cassées les cordes qui |
| 3 | Rotas las cuerdas que expresaron tantos | exprimèrent tant |
| 4 | Hondos afectos y sentidas ansias, | D'affects profonds et d'angoisses, |
| 5 | Mi última queja lanzaré crujiendo | Je lancerai ma dernière plainte en crissant |
| 6 | Al golpe rudo que descargue el hacha..... | Sous le coup rude donné par la hache... |
| 7 | Luego..... á la lumbre á terminar mi vida | Puis... au feu, je terminerai ma vie |
| 8 | En el brutal abrazo de las llamas, | Dans la brutale étreinte des flammes, |
| 9 | Dando á un cuerpo calor la que otras veces | En donnant à un corps la chaleur que d'autres fois – Contraste singulier ! – je donnai à une âme. |
| 10 | – ¡Contraste singular! – se le dió á un alma. | |
| 11 | Fui muy loca pensando que la suerte | Je fus bien folle de penser que le sort |
| 12 | Más grato porvenir me reservaba....., | Me réservait un avenir plus agréable... |
| 13 | Como astro que del sol la luz recibe | Comme un astre qui reçoit la lumière du soleil |
| 14 | Me extingo yo cuando mi sol se apaga. | Je m'éteins, moi, quand mon soleil s'éteint. |
| 15 | Ya la nerviosa mano que en mis cuerdas | Déjà, la main nerveuse qui mes cordes |
| 16 | Con febril entusiasmo rasgueaba, | Grattait, avec un fébrile enthousiasme, |
| 17 | Con gran pereza y sin vigor ninguno | Avec une grande paresse et sans aucune vigueur, |
| 18 | Apenas llega á mi cuando se cansa, | Parvient à peine jusqu'à moi lorsqu'elle se fatigue, |
| 19 | E interrumpe el placer de su caricia | Et interrompt le plaisir de sa caresse |

²⁰³⁴ Dramaturge mort en 1904, Luis de Ansorena collabore à *La Ilustración Española*, *Madrid Cómico*, *La Gran Vía*, *Blanco y Negro*, ou encore *Pluma y Lápiz*. Il est avocat et employé au secrétariat du Sénat. Manuel Ossorio y Bernard, « Ansorena (Luis de) », in *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, J. Palacios, 1903, p. 293.

20	Para extenderse al que á su lado pasa.....	Pour se tendre vers celui qui passe à côté d'elle...
21	Mas no es ingratitud ni es abandono;	Mais ce n'est ni de l'ingratitude ni de l'abandon ;
22	Es reflejo fatal de la desgracia	C'est le reflet fatal du malheur
23	Que agobia al infeliz que me hizo siempre	Qui étouffe le malheureux qui me fit toujours L'écho de ses désirs et de ses espérances...
24	Eco de sus afanes y esperanzas.....	Je chantai ses malheurs... Je fêtai ses triomphes...
25	Canté sus dichas..... festejé sus triunfos.....	Mais aujourd'hui... Que puis-je faire ? Recevoir ses larmes !
26	Y hoy..... ¿qué he de hacer? ¡Pues recibir sus lágrimas!	
27	Como él fui joven y lancé mis notas	Comme lui j'avais été jeune et avais lancé mes notes
28	Acompañando la canción gitana	En accompagnant la chanson gitane
29	Entre el loco tumulto de la feria	Dans le tumulte fou de la feria
30	Y los aromas del azahar embriagan,	Et les arômes de la fleur d'oranger qui enivrent.
31	Soné al pie de la reja de la joven	J'avais sonné au pied de la grille de la jeune fille
32	Que á veces en sus brazos me tomaba.....	Qui parfois me prenait dans ses bras...
33	Sentí su corazón sobre mis cuerdas,	J'avais senti son cœur sur mes cordes,
34	Bebí su aliento y descansé en su falda.....	J'avais bu son souffle et m'étais reposée sur sa jupe...
35	¡Horas de amor y plácido sosiego!.....	Heures d'amour et calme apaisement !
36	Después la suerte nos volvió la cara,	Puis la chance nous tourna le dos,
37	Y una tarde muy triste, oyendo el ruido	Et, par une après-midi très triste, au bruit
38	De música, de vítores y de armas,	de la musique, des vivats et des armes,
39	Mezclándose á estas frases: « ¡Qué me escribas! »	Qui se mêlaient à ces phrases : « écris-moi ! »
40	– « ¡Qué no llore usted más! » – « ¡Hijo del alma! »	– « Ne pleurez plus ! » – « Mon cœur ! »
41	Sentí por vez primera que la mano	Je sentis pour la première fois que la main
42	Del pobre mozo sobre mí temblaba	Du pauvre jeune homme, sur moi, tremblait,
43	Al pretender con mi sonido alegre	En feignant, avec mon son joyeux
44	Ocultar la tristeza de la marcha.....	De cacher la tristesse de la marche...
45	Después..... mucho entusiasmo y muchas penas	Puis... beaucoup d'enthousiasme et beaucoup de peines

46	Que en varias notas á los vientos daba.....	Que je donnais aux vents en plusieurs notes...
47	Cantos de triunfo entre gemidos tristes.....	Des chants de triomphe parmi les tristes
48	Confusión de recuerdos y esperanzas.....;	gémissements...
49	Ya festejando la victoria á fuerza	Confusion de souvenirs et d'espoirs...
50	De rudo empuje y de valor ganada ;	Soit en fêtant la victoire gagnée à force
51	Ya animando en la noche el campamento	D'une rude poussée et de courage ;
52	Al rojo resplandor de la fogata.....	Soit en animant dans la nuit le camp
53	¡Siempre expresando sentimientos hondos!	À la lumière rougeoyante du feu... Toujours en exprimant des sentiments profonds !
54	¡Como canté al amor, canté á la patria!	De même que j'avais chanté pour l'amour, je
55	Luego..... todo acabó..... Por largo tiempo	chantai pour la patrie !
56	Enmudecí junto á la pobre cama	
57	Del que trocó en sollozos sus canciones	Puis... tout fut fini... Pendant longtemps,
58	Y su entusiasmo en amargura y rabia.....	Je restai muette à côté du pauvre lit
59	Y al volver á sonar, vi que los ojos	De celui qui changea en sanglots ses chansons
60	Que antes llenos de luz me contemplaban,	Et son enthousiasme en amertume et en rage... Et en recommençant à sonner, je vis que les yeux
61	Fríos, inertes, en la sombra envueltos,	Qui avant, plein de lumière me contemplaient,
62	No podrían jamás decirme nada!.....	Froids, inertes, enveloppés dans l'ombre,
63	Por eso la tristeza de mis notas.....	Ne pourraient plus jamais rien me dire !...
64	Él sufre y sus pesares me contagian.....	D'où la tristesse de mes notes...
65	¡Fui ayer el eco fiel de sus amores,	Lui souffre et son chagrin me contamine...
66	Y hoy sólo puedo recoger sus lágrimas!	Je fus hier l'écho fidèle de ses amours, et aujourd'hui, je ne peux recueillir que ses larmes !

Annexe 4 : Programme de concert

181

PROGRAMA MUSICAL

EJECUTADO

POR LOS PROFESORES Y ALUMNOS DE LA ESCUELA DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

EN EL

ATENE0 DE MADRID

EL DÍA 13 DE ABRIL DE 1886

CON MOTIVO DEL DISCURSO PRONUNCIADO POR DON EMILIO ARRIETA

SOBRE EL TEMA

La música española al comenzar el siglo XIX:
Su desarrollo y transformación.—La educación musical.—Influencia del italianismo.

1.º Terzetto de la ópera UNA COSA RARA.....	MARTINI.
Por las Sras. Lizárraga, Guidotti y Díez, alumnas de la Escuela Nacional de Música y Declamación y discípulas del Sr. Inzenga.	
2.º <i>Las quejas de Maruja</i> , canción española.....	SORS.
Por la Sra. Terzi, discípula del Sr. Martín y alumna de la Escuela Nacional de Música y Declamación, acompañada con la guitarra por el Profesor D. Ignacio Agustín Campo.	
3.º Dos tiempos de un cuarteto.....	ARRIAGA.
Por los Sres. Monasterio, Urrutia, Lestán y Mirecki.	
4.º <i>El chacho moreno</i> , canción española.....	GOMIS.
Por la Sra. Guidotti.	
5.º <i>¡Adiós á la Alhambra!</i> melodía para Violín.....	MONASTERIO.
Por la Sra. Terzi, discípula del autor.	
6.º Canción de EL ESTRENO DE UNA ARTISTA.....	GAZTANBIDE.
Por la Sra. Lizárraga.	
7.º Dúo de BOLERAS Y CAÑA.....	GARCÍA.
Por las Sras. Guidotti y Castro.	

« Programme musical exécuté par les professeurs et élèves de la Escuela de Música y Declamación à l'Athénée de Madrid », le 13 avril 1886²⁰³⁵.

²⁰³⁵ Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, Memoria acerca de la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid escrita para ser presentada en la Exposición Universal de la música y del teatro que ha de verificarse en Viena en el año de 1892, Madrid, Imprenta de José M. Ducazcal, 1892, p. 181.

Annexe 5 : Tableau « La guitare du crime »

MUSIQUE	MOBILE DU CRIME		RÔLE DU OU DES GUITARISTES		CONTEXTE FESTIF			MILIEU POPULAIRE (LIEU ET CATEGORIE SOCIALE)			
	MOTIF ABSENT OU DÉRISOIRE	MOTIF DE L'ALTERCATION	AGRESSEUR	VICTIME	FÊTE / AMITIÉ	SOIR, NUIT, WEEK-END, FERIA	ALCOOL	DÉBIT DE BOISSON	EN EXTERIEUR	CLASSES POPULAIRES	JEUNES
Références des articles par ordre chronologique											
188-403-04, B. M., [Sans titre], p. 2	NSP	0	X	0	X	X	?	X	X	X	X
188-608-21, [Anonyme], [Sans titre], p. 2	X	NSP	X	X	X	X	X	X	X	NSP	NSP
188-608-26, [Anonyme], [Sans titre], p. 2	X	X	X	X	X	X	NSP	0	X	X	X
188-703-29, [Anonyme], « Crimenes de Melchor de la Fuente », p. 1	X	0	X	0	X	X	NSP	0	X	NSP	X
188-911-05, [Anonyme], « Suoscos », p. 3	X	0	X	X	X	X	X	X	0	?	NSP
189-008-17, [Anonyme], [Sans titre], p. 3	X	X	X	X	X	X	X	X	X	NSP	NSP
189-009-18, [Anonyme], [Sans titre], p. 1	X	0	0	X	X	X	?	X	X	NSP	X
189-009-19, [Anonyme], [Sans titre], p. 1	NSP	0	0	NSP	X	X	NSP	0	X	NSP	NSP
189-412-08, Frutes, « Tres crimenes », p. 2	X	X	?	?	X	NSP	NSP	NSP	NSP	NSP	NSP
189-503-04, [Anonyme], « La Miria y Roelo », p. 1	X	0	0	X	X	X	?	X	0	NSP	NSP
189-512-13, Mara, « Double crimen », p. 2	X	0	0	X	X	X	NSP	0	X	X	X
189-602-04, Ramiro Mestre Martínez, « San Blas en Madrid y en Mico », p. 2	X	0	NSP	NSP	X	NSP	NSP	NSP	NSP	NSP	X
189-810-02, [Anonyme], « Triple ejecución », p. 2	NSP	0	0	0	X	X	?	X	NSP	NSP	NSP
189-810-02, [Anonyme], « Crimen frustrado », p. 2	X	0	X	0	0	0	NSP	0	X	X	NSP
190-105-04, Fondovilla, « Muerte en un baile », p. 2	X	0	X	X	X	NSP	NSP	NSP	NSP	NSP	X
190-111-15, Licurga, « Un torero acabado », p. 1	0	X	X	X	X	X	NSP	NSP	NSP	X	X
190-202-07, Licurga, « Crimen por una guitarra », p. 2	X	X	X	X	X	X	NSP	NSP	X	NSP	X
190-203-03, [Anonyme], « El suceso de anoche. Un muerto y un herido », p. 2	NSP	0	0	X	NSP	X	?	X	X	X	X
190-303-03, [Anonyme], « Causas por homicidio – Cuestiones de taberna », p. 2	X	X	NSP	NSP	NSP	NSP	?	X	0	NSP	NSP
190-403-26, [Anonyme], « Una agresión », p. 3	X	0	0	X	0	NSP	?	X	0	X	NSP
190-502-21, [Anonyme], « El crimen de la calle de la Rueda », p. 3	NSP	NSP	0	0	NSP	X	NSP	NSP	X	X	NSP
190-603-27, [Anonyme], « De Sevilla. Juicio por jurados », p. 3	X	X	X	X	X	X	?	X	X	NSP	X
190-801-20, [Anonyme], « Crimenes », p. 2	X	X	X	X	X	X	NSP	NSP	NSP	NSP	X
190-804-13, [Anonyme], « Formidable guitarrazo », p. 3	X	X	X	X	NSP	X	NSP	NSP	X	NSP	NSP
190-907-28, [Anonyme], « Herido en la escena », p. 4	X	?	0	X	NSP	NSP	NSP	0	0	0	NSP
191-004-06, [Anonyme], « Por ratosco », p. 6	X	0	X	0	0	NSP	NSP	X	0	?	NSP
191-201-23, [Anonyme], « Crimen en Alcoy », p. 3	0	0	NSP	X	X	X	NSP	0	0	X	X
191-308-07, [Anonyme], « Drama del vicio. Un muerto », p. 4	NSP	0	NSP	X	X	X	X	X	NSP	X	NSP
192-111-05, [Anonyme], « Un capataz mata a un "chauffeur" », p. 1	X	0	NSP	NSP	X	X	X	0	0	X	X

Légende :

(Signe

X

?

0

NSP

Caractérisation du paramètre

Présent

Non mentionné dans l'article mais très probablement présent, étant donné le contexte

Absent

Absence de données

Accords et désaccords

Pratiques et représentations de la guitare à Madrid et en Andalousie de 1883 à 1922

Résumé : À la charnière entre les XIX^e et XX^e siècles, alors que la question de l'identité nationale se pose avec acuité en Espagne, la guitare y est à maintes reprises évoquée comme « l'instrument national ». Ce lieu commun se révèle finalement être un symbole paradoxal d'une identité encore en débat. Tandis que le cliché caricature la réalité en la simplifiant, les pratiques de la guitare se diversifient au contraire pendant la Restauration, en raison des transformations techniques de l'instrument et de l'évolution de la musique populaire, classique et flamenca. La composition en 1920 par M. de Falla de la première pièce pour guitare soliste (*Hommage à Debussy*) et l'organisation du Premier Concours de *Cante Jondo* à Grenade en 1922 attestent la progressive reconnaissance de l'instrument. Pourtant, la multiplication des imprimés, favorisée par la loi de liberté de la presse (1883), donne lieu à de nombreuses représentations littéraires et plastiques de la guitare qui ne reflètent pas fidèlement ces mutations. Elles mettent surtout en lumière son caractère populaire, andalou, voire flamenco, et sa capacité à imprégner l'imaginaire. Publiées dans des périodiques andalous ou madrilènes, ces œuvres influencent la réception de l'instrument : celui-ci est à la fois apprécié par un public de plus en plus large, méconnu car il est absent des musées et des institutions, et rejeté selon des critères sociaux et moraux en raison de sa présence dans des lieux décriés. Pourtant, même lorsque le stéréotype est contesté, la guitare revêt une dimension symbolique originale, ancrée dans le quotidien, qui se manifeste à travers l'émotion qu'elle suscite.

Mots clés : Guitare, identité nationale, civilisation, Espagne, XIX^e et XX^e siècles, musique, histoire culturelle, presse, paralittérature, iconographie

Harmony and Disharmony

Guitar Practices and Representations in Madrid and Andalusia from 1883 to 1922

Abstract : During the transition from the nineteenth to the twentieth centuries, when the question of national identity is continuing to develop in Spain, the guitar is repeatedly mentioned as the “national instrument”. This platitude ultimately proves to be a paradoxical symbol of an identity that is still under debate during this period. While stereotypical descriptions caricature the reality by oversimplifying it, on the contrary, guitar practices diversify during the Restoration, because of technical changes in the instrument and the evolution of folk, classical and flamenco music. The composition in 1920 by M. de Falla of the first piece for solo guitar (*Homenaje a Debussy*) and the organization of the First Contest of the *Cante Jondo* in Granada in 1922 testify to the gradual recognition of the instrument. Yet the proliferation of printed matter, favored by the freedom of the press law (1883), gives rise to numerous literary and visual representations of the guitar that do not accurately reflect these changes. They mostly bring out its popular, Andalusian and even flamenco character, and its ability to impregnate the imagination. Published in periodicals in Madrid or Andalusia, these works influence the reception of the instrument: it is both appreciated by an increasingly wide audience, disregarded for being absent from museums and institutions, and rejected by social and moral standards because of its presence in decried places. Yet, even when this stereotype is disputed, the guitar takes on an original symbolic dimension, rooted in everyday life, which manifests itself through the emotions it provokes.

Keywords : Guitar, national identity, civilisation, Spain, nineteenth and twentieth centuries, music, cultural history, press, subliteration, iconography