

# LA CHANSON D'AUTEUR ESPAGNOLE : MANIFESTATIONS CULTURELLES ET SOCIALES DANS L'ESPAGNE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX<sup>ème</sup> SIÈCLE

## INTRODUCTION

Actuellement, les plateformes numériques accaparent la plus grande part du marché audiovisuel et musical, entraînant une nouvelle façon de consommer les films, séries, chansons et autres formes d'expression artistique ou ludique qui nous parviennent au travers d'internet. Ces usages, qui commencent à se généraliser, modifient les modes de réception des films et des chansons dans un laps de temps bref qui ne permet pas aux industries musicales et cinématographiques de réagir afin d'adapter leurs produits à ces formes de consommation. Il s'agit là d'un phénomène aisément compréhensible pour l'industrie de la chanson étant donné l'évolution, à partir du disque vinyle, des supports musicaux et, avec eux, des appareils de reproduction de la musique. Si le CD était ce que les maisons de disques vendaient le plus à la fin des années quatre-vingt-dix, celui-ci cohabitait avec le disque vinyle et les cassettes depuis le milieu des années quatre-vingts. Relevant tout d'abord de la nouveauté minoritaire, il avait fini par occuper la plus grande part du marché musical. Néanmoins, la nécessité du support physique disparaît au début des années 2000 avec la numérisation des chansons, entraînant une véritable crise des maisons de disques qui durent procéder à une complète restructuration pour faire face à ce changement. De même, les artistes durent également s'adapter rapidement à ce fonctionnement et il leur fallut proposer de nouvelles façons de toucher un très large public par les nouveaux modes de reproduction des chansons. Durant les vingt dernières années, on est passé d'une exclusivité et du besoin qu'avaient les artistes des studios d'enregistrement, financièrement accessibles la plupart du temps grâce aux contrats avec les maisons de disques qui en couvraient les frais, quand elles ne disposaient pas de leurs propres studios, à la possibilité de créer un studio d'enregistrement avec un ordinateur, un logiciel reproduisant une table de mixage, quelques micros et les instruments nécessaires pour chaque chanson, le tout tenant dans la pièce d'un appartement quelconque.

Tous ces changements ne peuvent se comprendre sans prendre en compte l'évolution de la chanson espagnole et de l'industrie du disque dans les trente dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, car c'est à ce moment-là qu'apparaissent les nouvelles façons – encore embryonnaires – d'écouter de la musique au XXI<sup>e</sup> siècle, façons qui, toutes, sont fondées sur une accessibilité maximale et sur l'immédiateté de l'obtention du produit. Si l'on considère les composantes socioculturelles et économiques de la chanson espagnole du XXI<sup>e</sup> siècle, on ne peut la comprendre sans ces engrenages et ce qui se construit pendant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle car, malgré l'innovation dans les moyens de diffusion et d'écoute, les principaux acteurs de ce système restent les mêmes : les paroliers, les compositeurs et les interprètes ; l'industrie de production et de diffusion ; les ventes et, finalement, les consommateurs / auditeurs. C'est tout l'organigramme de la chanson au niveau international qui est résumé dans ces quatre blocs où la seule modification qu'entraîne le changement de millénaire concerne les agents qui remplissent chacune de ces fonctions, beaucoup d'entre eux devenant virtuels ou accaparant plus d'un rôle au sein de cet organigramme. Une telle chose était jusqu'alors impensable,

hormis pour le premier des acteurs puisque un seul et même artiste pouvait écrire les paroles, composer la musique et chanter la chanson. Cet artiste reçoit en espagnol le nom de *cantautor* et il constitue l'un des principaux axes de ce travail de thèse, en particulier du fait de l'hostilité que suscite le terme et la difficulté à classer cet acteur dans les différents genres musicaux. Parce qu'il apparaît dans la chanson espagnole à la fin du franquisme, il se retrouve lié à la situation sociopolitique de l'Espagne des années soixante et soixante-dix. Les jeunes *cantautores* espagnols du nouveau millénaire font éclater ces moules rigides, même s'ils continuent à évoluer dans les circuits parallèles au grand circuit commercial des disques et des concerts, ceux-là mêmes où avaient débuté des *cantautores* des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, comme les petites salles de musique en direct qui permettent de tester à petite échelle la réception des titres avant l'enregistrement du disque. Ces salles sont à l'origine de cette thèse sur la chanson d'auteur espagnole, afin de comprendre comment ces artistes qui, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, vivent dans la précarité de quelques concerts mensuels, ne profitent pas d'une industrie florissante, alors que ce genre repose sur la qualité de ses textes et des compositions, à la recherche d'une harmonie artistique. Cette question qui peut sembler naïve, en soulève d'autres, autour de l'existence d'un genre (la chanson d'auteur), de ses interprètes (les *cantautores*) et de leurs relations avec le marché du disque et des concerts dans l'Espagne du dernier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, lesquelles nous permettront de comprendre les mécanismes de fonctionnement du marché musical espagnol, tout en soulignant les similitudes et les différences entre les *cantautores* et les autres interprètes de la chanson espagnole. De la même façon que nous analyserons les diverses fluctuations entre le produit artistique « chanson » et le marché où il évolue, nous pourrons étudier tout l'environnement socioculturel et sociopolitique de cet objet artistique pendant les trente dernières années du siècle passé.

L'importance des événements historiques qui ponctuent l'année 1969<sup>1</sup> justifie de démarrer notre étude à cette date, de même que la séparation définitive de *Els Setze Jutges*, un groupe fondateur de la chanson d'auteur espagnole, qui cherche à récupérer la langue et la culture catalanes par le biais de la chanson. Cette rupture, qui pourrait n'être qu'un détail anecdotique fondé sur des désaccords personnels ou artistiques, nous montre la réalité du marché musical espagnol car, dès cet instant, la chanson d'auteur va se développer dans la singularité de carrières en solo ; indépendamment du fait que ces auteurs puissent chanter ensemble à certains moments, leur lien avec l'industrie du disque et avec l'organisation de concerts est individuel. De même, ces relations avec le marché du disque perdurent jusqu'aux premières années du XXI<sup>e</sup> siècle. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'étendre notre étude jusqu'à l'an 2000, puisque cela nous permettait d'analyser dans leur globalité les rapports de la chanson d'auteur avec l'industrie du disque, mais aussi avec les autres genres qui constituent la chanson espagnole depuis les années mille neuf cent trente. L'année 2000 nous permet également de clore un cycle politique avec la fin de la première législature du Partido

---

<sup>1</sup> L'Etat d'exception est décrété pour l'ensemble du territoire national à la suite des contestations ouvrières et estudiantines. Le général Franco nomme Juan Carlos de Borbón comme son successeur, affirmant ainsi sa volonté de donner une continuité à son régime. La nomination du cardinal Tarancón comme primat d'Espagne confirme le changement d'orientation de l'Église catholique après le Concile Vatican II et entraîne un conflit avec le régime franquiste, même si quelques membres de la hiérarchie ecclésiastique s'opposent aux nouvelles consignes dictées depuis le Vatican.

Popular, qui avait succédé à quatorze années de gouvernement socialiste, et d'évaluer les éventuels changements dans les politiques culturelles par rapport aux législatures précédentes.

La chanson est un sujet qui a suscité l'intérêt des chercheurs universitaires, des journalistes et de l'opinion depuis le XVIIIe siècle, bien que la majeure partie des travaux sur ce genre correspondent aux quarante dernières années de notre histoire. La chanson est une manifestation culturelle qui fait partie, de manière collective ou individuelle, de rituels liés au quotidien et à la sentimentalité des communautés, qu'il s'agisse d'événements festifs, funéraires ou propres au monde du travail. Mais le contact de cet objet avec la commercialisation le transforme en produit, générant une série de nouveaux rapports et d'approches renouvelées de la part des communautés, et cela depuis la fin du XIXe siècle, avec la massification des spectacles musicaux dans les théâtres des villes pour le cas espagnol. Álvaro Retana, dans son ouvrage *Historia de la canción española*<sup>2</sup>, approche cet objet d'étude avec l'admiration de celui qui a contribué au genre, par son travail, puisqu'il en étoffe le catalogue par ses propres chansons, et sans la distance suffisante pour appréhender les nouveaux produits artistiques qui apparaissent dans les années soixante-dix, en prenant pour modèles les rythmes étrangers. On peut également le comprendre du fait de l'instrumentalisation, par le régime franquiste, de l'appellation « chanson espagnole » qu'il lia exclusivement à la *Copla*, en en barrant l'accès à tout autre genre musical. Cela nous paraît réducteur si l'on observe le fonctionnement de la chanson en Espagne pendant le dernier quart du XXe siècle. Par conséquent, dans notre étude, nous allons appliquer l'approche utilisée par Louis-Jean Calvet pour traiter de la chanson française dans son ouvrage *Chanson. La bande son de notre histoire*<sup>3</sup>, où il aborde cette chanson depuis ses origines et pratiquement jusqu'au moment de la sortie du livre, en y intégrant les réappropriations des différents genres musicaux étrangers au fur et à mesure de leur apparition, en plus des genres autochtones, afin de configurer la bande son de l'histoire de la France et de ses sociétés. De cette façon, quand nous parlerons de chanson espagnole dans notre travail, nous ferons référence à l'ensemble des chansons en espagnol, qui font partie de l'histoire de ce pays, indépendamment de leur instrumentalisation lors d'une période comme le franquisme.

Les premiers livres sur la chanson d'auteur commencent à paraître dans les années quatre-vingts et sont, pour la plupart, descriptifs<sup>4</sup>. Ils dressent un panorama chronologique de la chanson d'auteur espagnole et de ses représentants, en abordant de façon manichéenne leurs rapports avec le marché, dans une optique de gentils et méchants qui fait des *cantautores* des victimes, tout en considérant leurs productions comme la façon adéquate d'aborder la chanson. Il s'agit pour nous d'approfondir et d'aller au-delà des éloges, en insérant ce genre dans l'ensemble de la chanson espagnole afin de voir son évolution pendant les trente dernières années du XXe siècle, au lieu de le présenter comme le seul genre capable de faire vivre et de transmettre la chanson populaire espagnole authentique, celle qui n'a pas été instrumentalisée par le régime – une démarche qui ne prend pas en compte le fait que les *cantautores* naissent et grandissent sous la culture dominante du national-catholicisme et que, directement ou indirectement, cette culture fait partie d'eux. C'est pour cette raison que tenter de le détacher et

---

<sup>2</sup> RETANA, Álvaro, *Historia de la canción española*, 1967, Tesoro, Madrid.

<sup>3</sup> CALVET Louis-Jean, *Chanson. La bande son de notre histoire*, 2013, l'Archipel, Paris.

<sup>4</sup> CLAUDÍN Víctor, *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*, 1981, Ediciones Júcar, Madrid.  
GONZÁLEZ LUCINI Fernando, *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España*, 2006, Iberautor Promociones Culturales, SRL/Fundación Autor, Madrid.

de l'isoler, en niant le lien entre les deux cultures, nous semble être une erreur, comme nous le verrons par la suite. De même, on trouve des travaux régionaux sur la chanson d'auteur, qui se cantonnent exclusivement aux *cantautores* de la région en question, sans chercher de cohérence thématique ni de similitudes entre les uns et les autres, mais en dressant, la plupart du temps, un simple exposé chronologique. Depuis la publication de la *Antología de la Nova Cançó catalana*<sup>5</sup> de Manuel Vázquez Montalbán, en 1969, jusqu'à la thèse de doctorat d'Antoni Pardo Ayuso<sup>6</sup>, en passant par les livres de Jordi García-Soler sur le sujet, vingt ans plus tôt<sup>7</sup>, la question de la chanson d'auteur est abordée de façon isolée et sans qu'elle soit mise en relation avec l'ensemble de l'Espagne. Ce qui est compréhensible en 1969, étant donné la situation du pays, ne l'est plus ensuite, et encore moins quand une chanson ne peut pas être comprise sans l'autre.

De même, nous avons également pu vérifier l'existence de travaux sur la chanson d'auteur et la censure, comme celui de Roberto Torres Blanco<sup>8</sup> qui se centre sur l'analyse des chansons d'auteur censurées en 1968, après avoir développé de façon historique le cas de la chanson d'auteur et de ses représentants. Nous ne discutons pas l'intérêt de cette étude, mais nous en signalons simplement les bornes chronologiques réduites car s'il est vrai qu'il nous montre un exemple de fonctionnement de la censure avec les *cantautores*, l'auteur ne nous permet pas de voir l'évolution dans le temps de ce qu'il appelle la chanson contestataire puisqu'il se focalise sur une seule année. De fait, si nous nous référons à l'ouvrage de Xavier Valiño, *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos pop durante el franquismo*<sup>9</sup>, cela nous permet d'avoir une vision d'ensemble sur les chansons pop interdites pendant une période donnée, indépendamment de l'approche académique ou journalistique qu'il peut adopter. L'intérêt de Luis García Gil, dans ses livres<sup>10</sup> sur la chanson d'auteur, est littéraire et il porte un regard véritablement académique sur la chanson d'auteur, dépassant l'aspect purement descriptif et anecdotique pour toucher à l'essence littéraire de ces artistes à travers leurs chansons. Dans l'un de ses travaux, il propose une définition du terme *cantautor* et de la chanson d'auteur sur laquelle il convient d'insister : « chanson qui cherche à se détacher des raisons purement économiques du chant le plus éphémère, chanson qui trouve ses origines dans les troubadours du Moyen Age, chanson qui se cherche elle-même, qui est exigeante, qui dialogue avec l'auditeur avec sensibilité et cohérence »<sup>11</sup>. Il est curieux que cette définition

---

<sup>5</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, *Antología de la Nova Cançó catalana*, 1969, Ediciones de Cultura Popular, Barcelona.

<sup>6</sup> PARDO AYUSO Antoni, *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les estratègies retòriques*, 2015, Universitat Autònoma de Barcelona, consultado el 05/09/2019 en <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/319444/apa1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

<sup>7</sup> GARCÍA SOLER Jordi, *La Nova Cançó*, 1976, Edicions 62, Barcelona.

, *Crònica apassionada de la Nova Cançó: vint anys després*, 1996, Flor de Vent, Barcelona.

<sup>8</sup> TORRES BLANCO Roberto, *La oposición musical al franquismo. Canción protesta y censura discográfica en España*, 2010, Brian's Records, Erandio (Vizcaya).

<sup>9</sup> VALIÑO Xavier, *Veneno en dosis camufladas: la censura en los discos pop durante el franquismo*, 2012, Editorial Milenio, Madrid.

<sup>10</sup> GARCÍA GIL Luis, *Serrat. Cantares y huellas*, 2010, Editorial Milenio, Lleida.

GARCÍA GIL Luis, *Javier Ruibal más al sur de la quimera*, 2011, Ediciones Mayí, Cádiz.

GARCÍA GIL Luis, *Serrat y Sabina a vista de pájaro*, 2012, T&B Editores, Madrid.

<sup>11</sup> «canción que busca desvincularse de las razones puramente comerciales del canto más efímero, canción que funda sus bases en los trovadores de la Edad Media, canción que se busca a sí misma, que se exige, que dialoga

apparaisse dans un livre sur Serrat alors que c'était l'un des artistes espagnols qui vendaient le plus de disques à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, en conséquence de quoi ses rapports avec l'industrie commerciale de la chanson étaient garantis et assumés par l'artiste lui-même. Il convient de nuancer, car García Gil fait référence à la conception des chansons, mais nous ne voyons pas comment on peut concevoir une chanson sans penser au public et au contexte dans lequel la chanson d'auteur naît et grandit, car le *cantautor* ne peut pas se détacher des intérêts économiques, comme nous le verrons dans notre étude. Dans le même temps, García Gil affirme également que c'est « (...) une des branches par lesquelles s'est développé l'arbre de la musique populaire »<sup>12</sup>, affirmation avec laquelle nous sommes d'accord, pourvu que l'on précise à quoi fait référence la « musique populaire ». Gil García prend-il en compte exclusivement les chansons de ces artistes comme des chansons issues du peuple ou avec lesquelles le peuple s'identifie (et le même problème de définition se pose avec le terme « peuple », puisqu'on ne sait pas de quel peuple il parle, indépendamment de l'époque d'une chanson) ? Par exemple, une chanson de Raphael et une chanson de Serrat appartiennent à la musique populaire espagnole parce qu'elles sont entrées toutes les deux dans l'imaginaire collectif de la société. Par ailleurs, on peut également relier la musique populaire à la tradition et, dans ce cas, nous ne considérons pas que la chanson d'auteur ait, dans sa majeure partie, recherché ce type d'antécédents. Nous croyons que García Gil opte pour cette dernière hypothèse car, dans sa citation, il relie la chanson d'auteur au Moyen Age, créant ainsi un anachronisme car, si la chanson d'auteur se nourrit de la chanson populaire espagnole, nous pouvons remonter jusqu'à la fin du XIXe siècle avec les débuts de la chanson de masse, du fait des structures et des influences artistiques sur lesquelles elle se construit. De plus, la chanson d'auteur s'appuie sur le marché commercial espagnol et utilise les structures de diffusion du système ; elle ne joue pas de l'oralité du direct pour atteindre le public le plus large possible, mais fait usage de tous les outils à sa disposition<sup>13</sup>.

Cela nous amène à la définition de notre objet d'étude. Jusqu'à présent, la définition de la chanson d'auteur a été établie par défaut à travers le terme *cantautor*, en insistant sur l'originalité des chansons du fait de leur intention poétique ou politique<sup>14</sup> et l'engagement sociopolitique des interprètes lors de la seconde moitié du XXe siècle en Espagne. De telles définitions ne font qu'alimenter l'image du *cantautor* présente dans l'imaginaire collectif d'une grande partie de la société espagnole qui a vécu les dernières années du franquisme et la Transition démocratique, en étendant cette image des *cantautores* aux deux dernières décennies du XXe, empêchant beaucoup d'artistes de se compter parmi les membres de la chanson d'auteur à cause des connotations politiques que ce terme figé dans le temps incarne. De même, cela n'apporte aucune clef de compréhension du fonctionnement de la chanson d'auteur au sein

---

con el oyente con sensibilidad y coherencia". (C'est nous qui traduisons). Cité dans GARCÍA GIL Luis, *Serrat. Cantares y huellas*, 2010, Editorial Milenio, Lleida, p. 21.

<sup>12</sup> "(...) una de las ramas por las que se ha ido desarrollando el árbol de la música popular". Cité dans *Ibidem*, p. 19.

<sup>13</sup> Nous avons détaillé cette question dans l'article *Les différentes interprétations du terme « cantautor » dans la création d'un imaginaire collectif* (pp. 36-49) qui a été publié dans le volume *Auteurs-compositeurs-interprètes: la chanson au service des peuples ?* en avril 2019 y que l'on pourra consulter sur <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2019/04/JE-cantautores-2015.pdf>

<sup>14</sup> Selon la définition qu'en donne le dictionnaire de la Real Academia Española, le *cantautor* est : « Cantante, por lo común solista, que suele ser autor de sus propias composiciones, en las que prevalece sobre la música un mensaje de intención crítica o poética ».

des structures commerciales de la chanson espagnole et ce, pour en voir le rôle. Évidemment, cette approche ne peut pas être généralisée du fait du grand nombre d'interprètes et à cause des spécificités personnelles et professionnelles de chacun d'eux. Nous pensons que la description générale du genre, de manière isolée, et les biographies des *cantaautores* ne suffisent pas pour comprendre le poids et le rôle de la chanson d'auteur et nous considérons que l'idée qui doit prévaloir dans l'étude de ce genre est celle d'un élément sonore qui s'insère dans l'ensemble des chansons qui sont faites en Espagne à une période concrète. Or, en lisant certains des travaux d'auteurs mentionnés plus haut, nous avons la sensation que la chanson d'auteur est le genre le plus écouté dans l'Espagne des années soixante-dix et qu'au début des années quatre-vingts, il est délaissé par les institutions et les maisons de disques qui se focalisent sur une autre chanson moins engagée, alors que nous savons que, si les années soixante-dix marquent l'apogée des *cantaautores*, à aucun moment ils ne parviennent à prendre la tête des listes des plus grands succès de ventes, sauf rares exceptions qui sont justement celle qui doivent mériter notre attention pour comprendre l'envergure du phénomène des *cantaautores* à la fin des années soixante-dix.

Par conséquent, avec ce travail, nous prétendons montrer que la chanson d'auteur n'a pas été plus utilisée et marginalisée pendant les trois dernières décennies du XXe siècle que n'importe quel autre genre musical. Cela fait quarante ans que la faute est rejetée sur les maisons de disques et le manque de soutien institutionnel de la part des gouvernement régionaux et nationaux, mais on remet rarement en question les artistes eux-mêmes. Notre ambition est donc de démontrer que la discrimination, si tant est qu'elle existe, n'est pas si flagrante qu'on le dit et que les *cantaautores* subissent les mêmes revers que n'importe quel artiste confirmé ou novice qui perd les faveurs du public ou qui l'affronte pour la première fois.

L'approche méthodologique que nous allons adopter pour ce travail part de la contre-culture. S'il est vrai que la vision de Calvet nous permet d'élargir le champ et d'analyser la chanson d'auteur en tant qu'une partie de la chanson espagnole contemporaine, nous ne pouvons pas oublier que la chanson d'auteur naît comme une contre-culture, si nous nous fondons sur Ken Goffman<sup>15</sup> et Steven Jezo-Vannier<sup>16</sup>, en opposition totale au système politique, économique et culturel en vigueur dans l'Espagne des années soixante. Le point de départ est intéressant, même s'il sort de notre cadre chronologique, puisqu'il contredit le positionnement des *cantaautores* de notre corpus en 1969 et qu'il n'est pas non plus adopté par les *cantaautores* des décennies suivantes. La chanson d'auteur peut trouver ses origines dans la contre-culture en tant qu'opposition à la culture dominante mais, très vite, elle fait partie de cette culture par un processus d'assimilation qui découle principalement de la question économique. Le problème, dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix, est celui de la coexistence de deux cultures dominantes qui se s'équilibrent : d'un côté, le régime franquiste et, de l'autre, le capitalisme qui s'étend très rapidement à tous les secteurs de la société espagnole. *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*<sup>17</sup> est une des études qui nous ont également permis de voir les points communs entre deux sociétés qui s'ouvrent à la

---

<sup>15</sup> GOFFMAN Ken, *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*, 2004, Anagrama, Barcelona.

<sup>16</sup> JEZO-VANNIER Steven, *Contre-culture(s). Des anonymous à Prométhée*, 2013, Le mot et le reste, Paris.

<sup>17</sup> HALL Stuart et JEFFERSON Tony (éds.), *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, 2014, Traficantes de Sueños, Madrid.

consommation et qui se centrent principalement sur la jeunesse qui va être un des secteurs que nous allons étudier, comme une partie spécifique du public des *cantautores* de notre corpus. Nous nous occuperons plus particulièrement des sous-cultures qui expriment leur malaise et leur opposition à certains comportements socioculturels de la culture dominante, mais sans qu'ils prétendent renverser le système. L'idée est plus de l'adapter à leurs propositions et à leurs préoccupations. Dans cette perspective, nous constatons que c'est, finalement, ce qu'il se passe avec la chanson d'auteur espagnole qui, si elle s'oppose au système politique, accepte le système économique et ne prétend modifier que le système culturel, en pariant sur un autre genre de chanson espagnole que celui que le régime a instrumentalisé et promu durant quarante ans. Il faut cesser de voir la chanson d'auteur comme un élément de lutte, marginalisé et admiré, sous la dictature mais également en démocratie, pour commencer à le saisir dans sa totalité, avec ses différents liens sociopolitiques, culturels et économiques. Pour cela, nous nous appuyons sur la vision de Richard Hoggart<sup>18</sup> et Erving Goffman<sup>19</sup>, qui étudient les sociétés contemporaines, du point de vue de la consommation pour le premier, et du point de vue des comportements sociaux selon le lieu, la profession et la culture des personnes qui interagissent, pour le second. Ces travaux nous fournissent un point de départ pour approcher le fonctionnement de la culture dans les sociétés de la fin du XXe siècle, de même que l'analyse de Pierre Bourdieu sur les champs et les différentes formes d'appropriation culturelle par divers secteurs de la société française dans son ouvrage *La distinction : critique sociale du jugement*<sup>20</sup>. Le principal écueil que nous rencontrons avec ces travaux, c'est qu'ils ont été publiés dans les années soixante-dix, ce qui peut nous conduire à introduire des nuances ou des modifications pour les deux dernières décennies du siècle passé. Nous allons donc travailler en prenant en compte des études plus récentes<sup>21</sup> qui n'analysent pas seulement le fonctionnement culturel en fonction des classes sociales d'un pays ou avec une vision un peu plus générale, mais qui envisagent le fonctionnement global des sociétés contemporaines, pour qu'ainsi nous puissions, par la suite, réfléchir à la spécificité de chaque pays ou, du moins, aux réactions particulières de chaque pays face à des phénomènes culturels globaux. Quant à l'art et à la culture plus spécifiquement, nous tenterons de garder à l'esprit, d'une part, la vision d'Howard S. Becker<sup>22</sup> sur les œuvres d'art et leur marchandisation, qui transforme des critères esthétiques et artistiques en critères quantitatifs monétaires ; d'autre part, la vision de Jean-Pierre Warnier<sup>23</sup> sur les questionnements culturels autour de la disparition ou non des cultures nationales et l'identification d'éléments culturels définitoires, au niveau national mais aussi transnational. Nous prenons largement en compte, dans notre travail, le concept de « présent liquide<sup>24</sup> » qu'on applique à l'ensemble des sociétés occidentales, fondamentalement du fait du besoin constant qui nous pousse à la consommation. Zygmund Bauman réfléchit ainsi au changement de mentalité pour la consommation culturelle qui, d'exclusive et spécifique qu'elle était, devient

---

<sup>18</sup> HOGGART Richard, *La culture du pauvre*, 1970, Les éditions de minuit, Paris.

<sup>19</sup> GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, 1973, Les éditions de minuit, Paris.

<sup>20</sup> BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, 1979, Les éditions de minuit, Paris.

<sup>21</sup> JUVIN Hervé et LIPOVETSKY Gilles, *L'Occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*, 2010, Editions Grasset & Frasnelle, Paris.

<sup>22</sup> BECKER Howard S., *Les mondes de l'art*, 1988, Flammarion, Paris.

<sup>23</sup> WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, 1999, Éditions La Découverte & Syros, Paris.

<sup>24</sup> BAUMAN Zygmund, *Le présent liquide : peurs sociales et obsession sécuritaire*, 2007, Seuil, Paris.

la principale alliée de l'insatisfaction des individus et du vieillissement rapide des offres culturelles, ce qui oblige le consommateur culturel à rechercher et acquérir continuellement des nouveautés<sup>25</sup>. Cela nous permet de nous interroger sur la nécessité, pour les *cantautores*, de proposer régulièrement de nouveaux produits artistiques, à l'instar des autres interprètes espagnols et/ou internationaux qui se consacrent à la chanson, comme une façon de ne pas être oubliés du public et de continuer à faire partie de l'actualité culturelle, indépendamment de leurs succès passés.

Malgré l'utilité de ces études sociologiques sur le fonctionnement du marché et de la réception pour comprendre et problématiser la situation des *cantautores* dans l'évolution de la société espagnole pendant le dernier tiers du XXe siècle, d'un point de vue artistique, il nous faut nous appuyer sur le travail de Stéphane Hirschi<sup>26</sup> sur la chanson comprise comme un art total qui conjugue musique, textes (poésie), interprétation et mise en scène ; dès lors, non seulement l'enregistrement fait partie du produit artistique, mais aussi la présentation de cette œuvre sur scène, avec ou sans musiciens, avec un éclairage, un ordre des chansons, l'entrée et la sortie de l'artiste pour produire un spectacle cohérent que le public puisse apprécier. En conséquence, les travaux d'Hirschi nous offrent une perspective intéressante pour travailler sur les lieux de la chanson d'auteur et l'évolution de sa mise en scène. De même, nous retiendrons la thèse d'Agnès Gayraud<sup>27</sup> sur la musique pop, dans notre étude sur la chanson d'auteur, en considérant, tout d'abord, cette musique comme un ensemble plus large que ce qu'on pourrait estimer être le genre pop, qui devient alors une sorte de sous-genre dans cette macro-catégorie. En second lieu, en faisant de l'enregistrement une caractéristique fondamentale, puisque c'est elle qui constitue l'objet artistique fixé sur un support précis (disque vinyle, cassette, CD, plateformes sur internet...) Finalement, le disque ne limite pas l'œuvre à ce format, mais les différentes versions d'une chanson, qu'elles soient le fait de son auteur ou d'autres artistes, constituent des œuvres distinctes qui toutes, dans leur ensemble, valent comme telles. Cela nourrit notre réflexion sur le genre et son fonctionnement au sein de la chanson espagnole contemporaine.

Pour mener cette étude, nous allons nous fonder sur quinze *cantautores* espagnols, en activité ou qui ont débuté leur carrière au cours des trois décennies et quelque que compte notre cadre chronologique. Si nous prenons en compte le lieu de naissance, nous allons travailler sur un Valencien, Raimon (Xàtiva, 1940) ; trois Catalans, Joan Manuel Serrat (El Poble Sec, 1943), Lluís Llach (Vergès, 1948) et Albert Pla (Sabadell, 1966) ; un Asturien, Víctor Manuel (Mieres, 1947) ; quatre Madrilènes, Luis Eduardo Aute (en 1943 il naît à Manila, mais arrive très tôt à Madrid où il vit), Javier Krahe (Madrid, 1944), Javier Álvarez (Madrid, 1969) et Ismael Serrano (Madrid, 1974) ; trois Andalous, Carlos Cano (Grenade, 1946), Joaquín Sabina (Úbeda, 1949) et Javier Ruibal (El Puerto de Santa María, 1955) ; deux Canariens, Rosana (Lanzarote, 1963) et Pedro Guerra (Güímar, 1966) ; et, finalement, un Basque, Tontxu (Bilbao, 1972). Le critère

---

<sup>25</sup> BAUMAN Zygmunt, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, 2013, Fondo de cultura económica de España, Madrid.

, *La cultura como praxis*, 2002, Espasa libros, Madrid.

<sup>26</sup> HIRSCHI Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, 2008, Les Belles Lettres, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes.

<sup>27</sup> GAYRAUD Agnès, *La catégorie esthétique de musique populaire*, 27/02/2017, Conférence lors du séminaire de l'ENS « les lundis de la philosophie », dernière consultation le 02/09/2019 sur <http://savoirs.ens.fr/expose.php?id=2954>.



fondamental qui a présidé au choix des artistes a été leur présence sur le marché musical pendant notre période d'étude, c'est-à-dire qu'ils ont tous une carrière faite de disques et de concerts sans interruption, à partir du moment où ils enregistrent leur premier disque et jusqu'en 2000. Un autre facteur important pour inclure dans notre corpus ces quinze *cantaautores* est leur popularité, puisque nous avons tenté de sélectionner les *cantaautores* ayant eu la plus grande répercussion médiatique depuis leurs débuts et jusqu'en 2000.

Aborder notre objet d'étude et ses représentants a soulevé une série de questions que nous tenterons d'éclairer et, dans la mesure du possible, de résoudre, au cours de notre réflexion sur la chanson d'auteur. L'un des éléments centraux de notre analyse consiste à voir dans quelle mesure la chanson d'auteur participe à la continuité de la chanson espagnole contemporaine. Nous savons qu'il existe une relation avec d'autres genres contemporains de la chanson d'auteur, mais la question se pose de savoir s'il existe des éléments la reliant à d'autres genres qui ont, depuis, évolué différemment ou qui ont disparu du panorama commercial espagnol. Il faut également prendre en compte le fait que la chanson d'auteur se nourrit de la chanson d'auteur française et du *folk* américain, mais il convient de se demander si ce sont là les seules influences ou si la *Copla*, qui a été la chanson espagnole par excellence pendant tout le franquisme, n'apporte pas elle aussi des éléments à ce genre, à l'instar des différentes chansons populaires des régions variées qui composent l'Espagne. De même, nous constatons que des éléments de la chanson mélodique italienne et française peuvent apparaître dans la chanson d'auteur dès les années soixante-dix et, dans les décennies suivantes, ce seront d'autres rythmes qui feront irruption dans la chanson d'auteur. Cela nous conduit à nous demander si, étant donné toutes ces influences et irruptions rythmiques, on peut considérer la chanson d'auteur comme un genre musical ou s'il ne constitue pas plutôt comme une sous-catégorie des différents genres musicaux dont il se nourrit. Face à cette interrogation, nous nous heurtons au problème des *cantaautores* qui utilisent, dans la conception de leurs chansons, différents rythmes, appartenant à d'autres genres musicaux.

Par ailleurs, les questions économiques surgissent, en particulier quand la chanson d'auteur naît contre le régime franquiste et tout ce qu'il représente, mais nous nous demandons si, en réalité, elle ne constitue pas un genre parmi d'autres du système commercial espagnol dès les années soixante-dix et, s'il n'en est pas ainsi, il conviendrait de voir si elle se maintient comme une sous-culture jusqu'à l'an 2000 ou si c'est un genre ou une catégorie parmi d'autres de la chanson espagnole contemporaine, avec quelques nuances distinctives mais aussi les mêmes liens commerciaux et industriels que n'importe quel genre musical espagnol à la même période. Dès lors, la question se pose de savoir si les *cantaautores* développent une image, un style et une façon d'aborder la diffusion et la réception différents de ceux des autres artistes espagnols à succès, de 1969 jusqu'à l'an 2000. De la même façon, il faudrait analyser s'il existe une relation différente envers les *cantaautores*, par rapport aux autres artistes.

Par ailleurs, il convient d'aborder les textes de ces artistes pour voir leur fonctionnement au sein de la chanson espagnole, ce qui peut nous permettre de discerner une originalité des *cantaautores* par rapport aux autres artistes et, en même temps, leur importance sociopolitique dans cette période concrète de l'histoire de l'Espagne que sont les dernières années de la dictature franquiste et la Transition démocratique. Cependant, il est nécessaire de se demander si la chanson d'auteur subit un processus de dépolitisation et/ou de dépoétisation au cours des trois dernières décennies du XXe siècle.

Pour tenter de répondre à ces questions et à ces hypothèses, nous aborderons, tout d'abord, l'étude de la chanson d'auteur à travers l'histoire de la chanson espagnole contemporaine, afin de voir s'il existe une continuité au sein de la chanson espagnole et si elle constitue une part fondamentale de la chanson d'auteur. Pour cela, nous devons étudier le fonctionnement de la chanson en Espagne pendant les XIXe et XXe siècles, même si notre période d'étude est la seconde moitié du XXe siècle ; on ne peut comprendre la chanson qui est écoutée à la fin du siècle dernier sans voir l'évolution des mécanismes qui la sous-tendent. De ce fait, nous commençons notre étude par une synthèse historique du rôle de la chanson au XIXe siècle, au moment où elle devient un spectacle de masse (deuxième moitié du XIXe), par le biais de la zarzuela et de ses dérivés. Il est intéressant de voir ici comment s'articule ce marché de masse dont les principaux acteurs sont les compositeurs et paroliers, les compagnies de zarzuela et les compagnies théâtrales, les imprésarios de ce spectacle et les différents publics, catégorisés ou non en fonction de leur salaire. Voir cette structure du monde du spectacle nous permet d'analyser les similitudes et l'évolution du marché de la chanson en à peine un siècle. Depuis le *Cuplé* d'origine française, au début du XXe, jusqu'à l'arrivée et l'introduction de genres étrangers comme la pop et le rock, dans les années soixante et soixante-dix, en passant par l'instrumentalisation de la Copla par le régime franquiste, nous disposons de tous les antécédents immédiats de la chanson d'auteur espagnole contemporaine, à travers la massification, les intérêts économiques et culturels qui se perpétuent avec elle tout au long du XXe siècle. Dans les années soixante et soixante-dix, la plupart des *cantaautores* s'opposent au régime franquiste et, à l'époque de la transition vers la démocratie, ils prennent une part active dans les manifestations sociales et politiques en faveur des libertés individuelles et collectives des Espagnols. Les deux dernières décennies du XXe sont celles de la consolidation et du développement du système démocratique. La jeunesse espagnole des années quatre-vingts, usant d'une liberté récemment acquise, s'approprie la nuit comme une façon de se sentir libre. Les groupes musicaux se multiplient, qui proposent une esthétique nouvelle en Espagne, venue d'ailleurs, principalement du monde anglo-saxon, et qui repose sur la culture pop. Si l'image des *cantaautores* avait été celle de la dénonciation et de la lutte pour la liberté dans les années soixante et soixante-dix, la situation change avec l'arrivée de la démocratie et des nouvelles propositions artistiques de la jeunesse dans les deux dernières décennies du XXe. Dans ces circonstances, certains *cantaautores* se maintiennent avec plus ou moins de succès auprès du public et d'autres tombent dans l'oubli, se consacrant alors à d'autres métiers, liés ou non au monde la chanson. L'histoire de la chanson espagnole et le rôle qu'y tient la chanson d'auteur nous permettent de voir l'évolution et les réactions des différents artistes face à des situations et des événements datant des XIXe et XXe siècles, mais une immersion dans la chanson d'auteur reste nécessaire, en prenant comme repères les aspects économiques de l'industrie du spectacle et du disque, ainsi que la réception de ces artistes et les obstacles institutionnels et/ou économiques qu'ils rencontrent pour toucher le public de masse.

De cette façon, dans la deuxième partie de notre travail, nous nous focalisons sur l'évolution des espaces physiques et médiatiques, ainsi que sur la réception de la chanson d'auteur espagnole. En ce qui concerne les espaces physiques, les lieux de la chanson sont les premiers que nous allons aborder et, face à l'impossibilité de pouvoir embrasser les salles de chacune des villes espagnoles où les *cantaautores* de notre corpus se sont produits, nous nous limiterons aux salles des villes de Madrid et Barcelone entre 1969 et 2000. Afin de mener à

bien l'étude des lieux de la chanson, nous avons dû consulter différents journaux et revues des trente dernières années du XXe, pour voir si ces artistes ont, ou non, des lieux spécifiquement dédiés à ce genre musical ou si, au contraire, ils se produisent dans des salles de musique en direct, des théâtres ou autres lieux publics ou privés où chantent d'autres artistes, de genres différents. Dans le même temps, nous évaluerons, dans la mesure du possible, la réception de ces artistes dans les lieux où ils se produisent. Le deuxième aspect que nous allons analyser pour voir la particularité – ou non – des *cantautores* au sein de la chanson espagnole sera la mise en scène et son évolution. En partant de l'image du *cantautor* avec sa guitare, nous abordons les changements qui apparaissent chez les *cantautores* de notre corpus lors des trois dernières décennies du XXe, en essayant de percevoir les similitudes et les différences avec les chanteurs à succès du moment et en cherchant à distinguer si la guitare continue à avoir un rôle central dans l'esthétique de ces artistes. Nous savons que ce n'est pas la même chose de jouer dans un bar pour cent personnes que dans un théâtre pour mille, dans des arènes ou un stade de foot, de sorte qu'en fonction des espaces, la mise en scène peut changer au cours d'une seule et même tournée ; un tel changement peut également surgir de la réception des chansons de l'artiste. Enfin, le dernier élément physique de la chanson qu'il nous reste à étudier est le disque. Nous abordons ce produit à travers l'industrie discographique, d'une part, en retraçant son évolution au cours du dernier tiers du XXe, en analysant son rôle dans les productions artistiques des *cantautores*. De même, nous tenterons de dégager les similitudes et les différences entre la sortie d'un disque pour ces artistes et pour les autres chanteurs à succès dans le cadre chronologique de notre étude. De plus, ces trois espaces médiatiques peuvent nous permettre de voir si la chanson d'auteur s'inscrit dans la continuité de la chanson espagnole, pour ce qui a trait aux mécanismes de production, de diffusion et de réception.

Par ailleurs, les espaces médiatiques sont également une source importante pour voir comment la chanson d'auteur s'insère dans la continuité de la chanson espagnole. Afin de l'analyser, nous allons nous centrer sur les enregistrements, à travers deux éléments qui peuvent faire apparaître l'importance des *cantautores* dans la chanson espagnole et les interférences institutionnelles sur la réception des chansons des *cantautores*. Nous disposons, d'une part, des listes de succès de ventes, de 1969 à 2000, qui vont nous servir à dresser une étude comparative entre les différents artistes espagnols de ces listes et les semaines durant lesquelles ils y figurent. D'autre part, la censure autorise ou bloque l'accès d'un artiste au marché musical espagnol pendant une bonne partie des années soixante-dix, en interdisant l'enregistrement ou la diffusion des chansons d'un artiste ou en l'obligeant à effectuer des modifications pour obtenir leur autorisation. En outre, la censure institutionnelle fonctionne également avec les concerts, les chansons devant être envoyées au préalable afin d'être validées par le gouverneur civil qui a le pouvoir d'autoriser ou d'interdire le récital à n'importe quel moment. Les artistes peuvent même être sanctionnés a posteriori si l'on considère qu'au cours du concert les règles préalablement établies avec les artistes ont été enfreintes. Ces règles sont les mêmes pour tous les interprètes espagnols mais il est intéressant de chercher à voir si les *cantautores* ont fait l'objet d'une persécution plus soutenue de la part des forces répressives du gouvernement franquiste. Toutefois, contrairement à ce que l'on pourrait penser, la censure ne disparaît pas avec la dictature ; on trouve encore des cas de censure institutionnelle en démocratie et nous étudierons les éventuels autres types de censure qui pèsent sur les *cantautores* de notre corpus pendant les vingt dernières années du XXe siècle.

Dans cette quête de la singularité des *cantautores* de notre corpus, par rapport aux autres artistes espagnols, nous allons travailler sur l'image publique qu'en renvoient les médias pendant les trois décennies qui nous occupent. De cette façon, nous pouvons, non seulement observer la présence médiatique de ces artistes à un moment précis de leur carrière, mais, de plus, analyser leur évolution médiatique et la façon dont les médias abordent les nouvelles les concernant. Dans le même temps, nous nous arrêterons sur la participation de ces artistes à la construction de leur image publique, en nous interrogeant sur les rapports entre le personnage médiatique et la réalité de l'artiste en question. Pour mener à bien cette analyse, nous étudions dans un premier temps l'image publique de ces artistes dans la presse écrite, par le biais de nos recherches dans les revues musicales des trois dernières décennies du XXe, ainsi que dans quelques journaux de la période. Ensuite, nous examinons l'image publique des *cantautores* de notre corpus à la radio et à la télévision, en nous fondant sur les différents documents visuels et sonores de RTVE dans lesquels ils apparaissent. Nous utilisons également une émission actuelle, *Cachitos de hierro y cromo*, diffusée sur la 2 de RTVE et qui, si elle déborde notre cadre chronologique, présente des rétrospectives sur la bande sonore de certains moments musicaux de l'Espagne, selon des thématiques diverses. L'image médiatique des *cantautores* se construit, non seulement à travers les médias, avec la participation plus ou moins grande de l'artiste en question, mais aussi à travers ses chansons.

Enfin, la troisième et dernière partie de notre travail est consacrée aux imaginaires collectifs de la chanson d'auteur, et nous nous y interrogeons sur les intentions politiques et/ou poétiques qui apparaissent dans les différentes chansons des *cantautores* de notre corpus, pendant le dernier tiers du XXe. Nous divisons cette étude en deux parties, étroitement liées : nous analysons, tout d'abord, l'engagement sociopolitique qui apparaît dans la chanson, en considérant l'objet artistique comme un véhicule permettant de transmettre les critiques avec lesquelles une partie, ou la majorité de la société, s'identifie, dans sa recherche de libertés individuelles et collectives. La concentration plus forte de telles compositions dans les années soixante-dix est expliquée, en adoptant la perspective de la commercialisation de ces chansons et des restrictions faites aux interprètes de notre corpus, tout en sachant qu'il peut en exister beaucoup d'autres mais qui ne jouissent pas d'une visibilité médiatique ou qui débordent les limites de notre corpus. Un autre élément à prendre en compte dans cette étude est le rôle politique de la mise en musique de poèmes de certains poètes, exclus ou marginalisés par le franquisme. Toute cette analyse ne peut se comprendre sans voir l'évolution sociopolitique de cette chanson d'auteur dans notre cadre chronologique et nous regarderons si on assiste à un processus de dépolitisation, ou simplement à une évolution logique vers des thématiques sociales coupées de la composante politique ou dans lesquelles celle-ci n'apparaît que de manière anecdotique ou superficielle. Dans un deuxième temps, nous étudions les rapports et l'esthétique de la poésie dans la chanson, en commençant par les incursions des *cantautores* dans la poésie, que ce soit de façon directe par la publication d'un recueil poétique, ou indirecte quand ils s'inspirent de poèmes pour créer des chansons. Pour continuer à interroger ces rapports avec la poésie, nous analysons l'intérêt poétique montré par ces *cantautores* quand ils mettent en musique les poèmes d'auteurs dans l'œuvre desquels ils opèrent une sélection. Nous concluons cette étude poétique des chansons de nos artistes en travaillant sur l'évolution de leurs textes au cours des trente dernières années du XXe siècle, afin de voir s'il y a, ou non, un phénomène de dépoétisation de leurs chansons.

La chanson d'auteur espagnole, qui naît dans un contexte de lutte pour les libertés, trouve rapidement le chemin commercial qui transforme ses rapports avec les différentes cultures populaires des régions d'Espagne. Néanmoins, il faut tenir compte de l'évolution de la chanson populaire dès les années soixante-dix et se demander à quoi fait référence cet adjectif, pour ne pas commettre l'erreur de la confondre avec la chanson traditionnelle, car ce qui est populaire, dans la deuxième moitié du XXe siècle, a partie liée avec les structures commerciales et la réception de masse. Par conséquent, ce travail veut montrer les interactions et la place de la chanson d'auteur dans l'histoire de la chanson espagnole contemporaine, dans les structures commerciales et médiatiques qui sont en jeu, dans les institutions qui interfèrent ou promeuvent les artistes et dans les textes des chansons de nos *cantautores*, pour voir l'évolution de ce genre, mais aussi afin de comprendre de manière globale les fluctuations et le fonctionnement de l'industrie musicale espagnole, de la fin des années soixante jusqu'en 2000.

## **Première partie : La chanson d'auteur dans l'histoire de la chanson espagnole contemporaine**

Le régime autoritaire du général Franco, instauré en 1939, engendre de nombreux changements politiques, culturels et sociaux. Pendant ces années connues comme les « années noires », où la faim, la misère, la répression et la violence s'invitent dans le quotidien de la plus grande partie de la société espagnole, les autorités développent un projet culturel dont l'objectif est la consolidation de leur pouvoir. Pour cela, le gouvernement n'a aucunement l'intention d'autoriser aux artistes la moindre liberté artistique qui puisse remettre en question sa politique de quelque façon que ce soit. La musique n'échappe pas à ce contrôle étatique drastique. Jusqu'à la fin des années cinquante, quand les chansons étrangères – anglaises, italiennes et françaises – arrivent en Espagne et sont plébiscitées par le public, la chanson de masse diffusée majoritairement est la *Copla*, qui avait été instrumentalisée par le régime comme rempart musical de l'espagnolité depuis les débuts de la dictature. Et c'est dans cette période de transition de la fin des années cinquante que naît la chanson d'auteur espagnole. Elle va devoir se frayer un chemin à travers ces deux phénomènes musicaux qui, dans le cas de la *Copla*, est ancrée dans l'imaginaire collectif de la communauté nationale depuis des décennies ou qui, dans le cas de la chanson étrangère, débarque avec force et séduit rapidement les jeunes. Dans un contexte sociopolitique compliqué, de lutte pour la liberté et de mondialisation balbutiante, dans quelle mesure la chanson d'auteur constitue-t-elle une rupture avec le passé musical espagnol ? N'y aurait-il pas une continuité musicale, ancrée dans les débuts de la chanson espagnole ? Pour tenter de répondre à ces questions, nous devons approfondir l'étude de la chanson espagnole contemporaine et voir son évolution sur le territoire espagnol, du XIXe siècle à nos jours. Nous nous focaliserons sur les éléments constitutifs de l'objet artistique qui ont conduit à faire de la chanson un produit de consommation de masse. Ce processus artistico-commercial, qui commence au XIXe siècle et court tout au long du XXe, permettra de comprendre les difficultés artistiques et institutionnelles auxquelles sont confrontés les *cantautores* dans la seconde moitié du XXe siècle.

Dans le premier chapitre, nous analysons les antécédents de la chanson d'auteur, en remontant aux origines de la chanson espagnole contemporaine. En tant que genre qui appartient à la chanson espagnole, la chanson d'auteur naît dans la seconde moitié du XXe

siècle. Néanmoins, quelques intellectuels affirment que les récits chantés en place publique au Moyen Age sont les précurseurs de la chanson d'auteur. Le *cantautor* uruguayen Quintín Cabrera et le journaliste Fernando González Lucini défendent cette lecture de l'histoire de la chanson et considèrent les *cantautores* comme les héritiers des ménestrels. Ils établissent tous deux un pont culturel de plus de cinq siècles entre deux modèles musicaux, sans prendre en compte l'évolution sociopolitique des différentes sociétés de la péninsule ibérique. Ils justifient leur point de vue en exposant les possibles similitudes reliant le ménestrel qui dévoile les maux du peuple et le *cantautor* qui crée des chansons avec des textes critiques envers le pouvoir établi. Cette interprétation nous invite à réfléchir sur les points suivants : ce lien qu'ils soulignent relie-t-il exclusivement ménestrels et *cantautores* ? Ne peut-il pas être étendu à d'autres genres musicaux ? N'existe-t-il pas une continuité dans l'évolution de la chanson, régie par les besoins sociopolitiques des sociétés qui se succèdent au fil des siècles ?

Il faut admettre que l'argument des thématiques communes entre les chansons des ménestrels et la chanson d'auteur ne suffit pas à démontrer la filiation supposée entre ces deux genres musicaux. En effet, d'autres genres contemporains comme le rock ou la musique pop se sont emparés de ces mêmes thématiques. Ce fait nous conduit à analyser les définitions de deux expressions habituellement employées comme des synonymes : « musique traditionnelle » et « musique populaire ». Toutefois, il s'agit d'un usage abusif de la langue car il existe, entre ces deux expressions, une distinction fondamentale : une musique populaire est une musique appréciée par le peuple d'un endroit précis et d'une période concrète, qui transmet des significations et/ou des sentiments à cette communauté, indépendamment de la conjoncture du paysage politique où elle a été conçue, alors qu'une musique traditionnelle est celle qui « suit les idées, normes ou coutumes du passé<sup>28</sup> ». Il s'agit d'une musique transmise de génération en génération, qui laisse son empreinte au sein des communautés très différentes qui se succèdent au fil du temps. Cependant, quand une musique populaire perdure, elle devient musique traditionnelle ; c'est-à-dire que les générations suivantes reconnaissent et transmettent cette musique populaire comme un patrimoine culturel propre, indépendamment du fait que sa période de création et ce qu'elle symbolise appartiennent au passé, puisqu'elle continue à apporter une sentimentalité qui n'a pas disparu avec la société qui l'a vue naître. Nous ne sommes pas en train de dire que toutes les musiques populaires deviendront musiques traditionnelles, car il est des musiques populaires qui ont été fugaces et qui ont disparu avec la société à laquelle elles appartenaient.

Néanmoins, la réalité que décrit Zamácola<sup>29</sup> à propos de la musique espagnole de la fin du XVIIIe siècle avec un discours nationaliste<sup>30</sup> qui revendique l'importance de préserver les chansons populaires comme un signe de richesse culturelle qui définit un peuple<sup>31</sup>, permet de

---

<sup>28</sup> «sigue las ideas, normas o costumbres del pasado». Définition du dictionnaire de la Real Academia Española du terme "tradicional". C'est nous qui traduisons.

<sup>29</sup> IZA DE ZAMÁCOLA J.A., *Colección de las mejores Coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesta para cantar a la guitarra*, 1799, Córdoba, ediciones Demófilo, 1982. (ISBN:84-85157-31-1).

<sup>30</sup> Zamácola présente les spécificités de la musique espagnole et celles de la musique italienne. Il construit la chanson nationale espagnole en s'appuyant sur les éléments qui la différencient de la musique italienne.

<sup>31</sup> Ce processus, et d'autres semblables, ont permis que ces compositions parviennent jusqu'à nous comme des œuvres traditionnelles. Cette prise de positions, qui souligne une forte conscience de l'importance de protéger et diffuser cette culture populaire, est assez semblable à celle qu'adoptent les *cantautores* du XXe siècle, à la fin des années cinquante, pour préserver les compositions qui s'inscrivent dans la continuité artistique d'une communauté, face à la répression franquiste puis, ensuite, face au besoin de rentabiliser l'objet artistique.

conserver ces œuvres et s'applique également à la première moitié du XIXe siècle. À cette époque, les chansons font partie d'autres spectacles et ne constituent pas des spectacles indépendants. C'est au cours du XIXe siècle qu'apparaît une véritable mise en scène de la chanson : la chanson s'impose sur scène et perd son rôle secondaire d'accompagnement de pièces de théâtre ou de zarzuelas. Cela ne signifie pas qu'il n'y avait pas de chansons interprétées séparément d'autres spectacles avant le XIXe siècle, mais c'est, indéniablement, à la fin de ce siècle et au début du XXe, que la chanson s'émancipe et connaît une forte expansion commerciale. La chanson, œuvre artistique de plein droit, devient un produit économique.

On ne peut comprendre cette évolution de la chanson espagnole contemporaine sans la zarzuela, où le chant est omniprésent. Dans ce genre né dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui bénéficie, dès le départ, du soutien du public en général, le langage populaire<sup>32</sup> est une vertu. Toutefois, l'arrivée des Bourbons en Espagne entraîne l'abandon de cette forme artistique, au bénéfice de l'opéra italien. Ce « langage populaire » ne réapparaît qu'avec la *tonadilla* scénique<sup>33</sup> qui va s'imposer « (...) comme un petit intermède musical intercalé entre les différents actes ou journées des pièces de théâtre »<sup>34</sup>.

Le XIXe siècle est le théâtre d'importantes transformations politiques, militaires, sociales et culturelles. Carlos Gómez Amat<sup>35</sup> décrit la complexité de l'innovation musicale dans une conjoncture particulièrement instable. Il met également en relief les rapports entre la musique espagnole et la musique européenne contemporaine. Au sein de la Cour espagnole et dans la haute société, c'est la musique classique qui s'impose alors, la musique de chambre et les opéras italianisants. Or, la réalité qui a imprégné les visiteurs de l'Espagne romantique est tout autre, comme en témoignent les œuvres écrites par ces voyageurs étrangers. De fait, ce sont les chansons entonnées par le peuple, pour dénoncer, apporter son soutien ou fêter les événements historiques de la période ou encore simplement pour s'amuser et s'évader des rudes tâches du quotidien, qui font forte impression sur ces visiteurs. Cependant, ces thématiques populaires ne touchent pas un public large avant la renaissance de la zarzuela et de ses dérivés commerciaux, dans la seconde moitié du XIXe siècle. C'est également à ce moment-là que ce genre et ses sous-genres deviennent accessibles à la petite bourgeoisie et peuvent ainsi compter avec plus de public. L'ouverture progressive des théâtres à des classes de plus en plus populaires entraîne la naissance du *género chico*, qui s'inspire du *costumbrismo*. Il met en scène, au cours d'un acte unique, une partie de la vie quotidienne espagnole (madrilène).

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les variétés françaises inondent presque toute l'Europe. Ce courant prend de l'importance en Espagne à la fin du XIXe siècle, en particulier

---

<sup>32</sup> CRIVILLÉ I BARGALLÓ Josep, *Historia de la música española. 7. El folklore musical*, 1983, Alianza Música, Madrid. «Mediante un lenguaje siempre popular acapara desde sus inicios la atención y devoción del gran público», p. 41.

<sup>33</sup> BLAS VEGA, José, *La canción española (De la Caramba a Isabel Pantoja)*, 1996, Colección Metáfora, Madrid. «Se llamó tonadilla escénica a una composición métrica acompañada de su música, que en la primera mitad del siglo XVIII remataba los entremeses y los bailes escénicos, y desde mediados del mismo siglo XVIII sirvió como intermedio musical entre los actos de las comedias. Esta última tonadilla que empezó a llamarse escénica, y a tener vida propia e independiente, además de la interpretación «a solo» fue admitiendo la participación de más personajes y de unas motivaciones populares.», p.11.

<sup>34</sup> «(...) como pequeño intermedio musical intercalado entre los diversos actos o jornada de las comedias». Ibidem, p. 41 (c'est nous qui traduisons).

<sup>35</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos, *Historia de la música española. 5. Siglo XIX*, 1984, Alianza Música, Madrid. Capítulo I: La música en la España del siglo XIX, pp. 13-25.

dans les cafés chantants que l'on aménage pour accueillir ces spectacles. Ainsi, le *cuplé* est introduit en Espagne par les variétés. Il arrive dans une atmosphère d'effervescence de la chanson andalouse qui occupe, elle aussi, l'espace des cafés chantants. Les spectacles de variétés, qui cessent rapidement d'être réservés aux hommes, se propagent parmi les secteurs populaires. Serge Salaün montre le processus de « continuité » de la chanson espagnole contemporaine et, par son analyse, nous pouvons comprendre la connexion entre les chansons, au sein de la *tonadilla* et du *cuplé*. La *tonadilla* et le *cuplé* se distinguent essentiellement par la mise en scène de chaque chanson.

À la lumière de cette évolution de la chanson espagnole, de la fin du XVIIIe siècle jusqu'au début du XXe, nous pouvons observer l'introduction progressive de la musique traditionnelle et populaire dans la musique savante. L'opéra italien et l'influence française sur la musique constituent un frein à l'expression autochtone qui reflète les habitudes du pays. La *tonadilla*, les collections et recueils de chansons populaires, l'opéra bouffe, la renaissance de la zarzuela dans la seconde moitié du XIXe, avec ses sous-genres commerciaux, de même que la revue et les spectacles de variétés qui donnent des ailes au *cuplé*, en sont la preuve. L'imbrication de divers genres théâtraux lyriques dans la chanson espagnole structure le *cuplé*. Celui-ci représente alors le passé et l'avenir de la chanson espagnole : le passé, car il incarne, malgré ses origines étrangères, une continuité artistique avec les genres musicaux précédents et l'avenir, quand la question économique vient s'ajouter, parce qu'il utilise les structures employées par le *género chico* pour consolider sa diffusion et devenir un moteur de la culture de masse.

Dans le second chapitre, nous allons étudier le développement vers une culture de masse. La chanson espagnole contemporaine éclot et se répand sur le territoire national, et au-delà de ses frontières, tout au long du XXe siècle, avec des représentants qui acquièrent une renommée internationale dans différentes parties du monde. Ce développement de la chanson en Espagne ne peut être compris sans les mécanismes commerciaux et de professionnalisation qui émergent dans le premier tiers du XXe. Comme le dit Serge Salaün :

Entre 1900 et 1936, la chanson espagnole, qui n'avait pas évolué structurellement pendant des siècles, amorce un processus qui la conduit aux portes de la chanson industrielle que nous connaissons aujourd'hui. La naissance de la chanson-spectacle entraîna rapidement l'apparition d'un vaste secteur professionnel et d'une massification des publics, en passant par une utilisation progressive des progrès techniques et par une rationalisation du système<sup>36</sup>.

Cette analyse synthétise parfaitement la situation du monde du spectacle du premier tiers du XXe siècle, tout en soulignant la difficulté qu'il y a à établir des frontières et à conceptualiser la notion de chanson-spectacle qui réunit plusieurs genres au sein desquels les interprètes s'efforcent de convaincre et d'attirer le plus grand nombre possible de spectateurs. C'est

---

<sup>36</sup> «Entre 1900 y 1936, la canción española, que no había evolucionado estructuralmente durante siglos, emprende un proceso que la lleva al umbral de la canción industrial que conocemos hoy. El nacimiento de la canción-espectáculo desembocó rápidamente en la aparición de un amplio sector profesional y en una masificación de los públicos, pasando por una progresiva utilización de los adelantos técnicos y por una racionalización del sistema». SALAÜN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, 1990, Austral, Barcelona, pp. 11-12.



précisément à cette période que le *cuplé* triomphe. En outre, celui-ci surgit à une période d'affaiblissement économique de l'opéra italien et de la zarzuela, dont les représentations sont devenues extrêmement onéreuses. Il faut ajouter à cela un contexte de modification des goûts du public, qui préfère dorénavant voir principalement des spectacles plus légers, comme les variétés.

Ainsi, la zarzuela perd son public au profit du *cuplé* qui suscite plus d'intérêt et éveille la curiosité des spectateurs, devenant un élément indispensable des spectacles musicaux de l'époque. Si nous examinons la définition du *cuplé*, nous remarquons ce rapport entre chanson et théâtre. En effet, le terme *cuplé* apparaît dans le dictionnaire de la Real Academia Española comme « Chanson courte et légère, chantée dans des théâtres ou dans d'autres salles de spectacle »<sup>37</sup>. Serge Salaün rappelle que le *cuplé* « est importé de France où il désigne un seul couplet d'une chanson »<sup>38</sup>. Il ajoute d'ailleurs que « [d]urant tout le XIXe siècle, couplet, selon Littré, signifie « tirade » au théâtre »<sup>39</sup>. On pourrait dire que le mot lui-même souligne déjà, dans sa signification, deux éléments culturels espagnols : le théâtre et la chanson populaire<sup>40</sup>. Un des éléments les plus caractéristiques de ce rapport est l'incarnation de l'interprète dans l'exécution d'un *cuplé*. Cette incarnation se manifeste aussi bien dans la mise en scène du chanteur que dans sa parfaite diction de chacun des mots. Cette dernière caractéristique est présente tout au long du XXe chez les artistes de différents genres comme la *Copla* ou la chanson légère, mais aussi chez les représentants de la chanson d'auteur, comme Paco Ibáñez et Joan Manuel Serrat, notamment. Remarquons, une fois encore, qu'apparaît ce lien de continuité, qui se crée au fil du temps autour des caractéristiques fondatrices de la chanson espagnole contemporaine.

La consécration du *cuplé* suppose la création et le développement de nombreux artifices qui cherchent à l'enrichir. L'excès de ces contributions va diviser le genre musical de prédilection dans les spectacles de variétés du premier tiers du XXe siècle. Parmi les modifications esthétiques et artistiques qui se sont produites dans l'évolution du *cuplé*, « (...) des nuances et des influences régionales ou folkloriques ont surgi, qui contribuèrent à lui donner une plus grande variation et richesse musicale (...)»<sup>41</sup>. Néanmoins, il ne s'agit pas d'un phénomène nouveau, car nous le trouvons dans le processus de production de la zarzuela avant qu'il ne soit incorporé au processus de création des spectacles de variétés à partir de 1910. Les interprètes de cette catégorie sont appelés « chanteurs de type régional ».

Dans les années vingt, le public se prend d'enthousiasme pour la chanson régionale. Cependant, il est nécessaire de nuancer le cas de la chanson régionale andalouse, car cette dernière attire l'attention du public avant les années 1910, avec des artistes comme Pastora

---

<sup>37</sup> «Canción corta y ligera, que se canta en teatros y otros locales de espectáculo». Définition du dictionnaire de la Real Academia Española. (C'est nous qui traduisons).

<sup>38</sup> «es importado de Francia donde designa una sola Copla de una canción». SALAÜN, Serge, *El Cuplé (1900-1936)*, 1990, Austral, Barcelona, p. 15. (C'est nous qui traduisons).

<sup>39</sup> «[d]urante todo el siglo XIX *couplet*, según Littré, significa «parlamento» en el teatro». Ibidem, Note de bas de page, p. 16. (C'est nous qui traduisons).

<sup>40</sup> Ibidem, «(...) La lexicalización de la palabra "cuplé" es una consecuencia secundaria de la evolución y la masificación de un género castizo, el de la canción española, lo que puede explicar el éxito tanto del objeto como de su nombre. En efecto, el *cuplé* entronca con dos corrientes culturales españolas, el teatro y la canción popular.», p. 16.

<sup>41</sup> «(...) surgieron unos matices y unas influencias regionales o folklóricas, que contribuyeron a darle más variación y riqueza musical. (...)». Ibidem, p. 37. (C'est nous qui traduisons)

Imperio ou Amalia Molina qui mêlent chant et danse ; elle éveille également l'intérêt du monde littéraire, avec la participation de poètes à ces spectacles qui leur donne de l'élan, l'ensemble représentant « la confirmation et l'essor définitif d'un mouvement artistique qui finirait par implanter l'image de la chanson andalouse comme représentation du concept de chanson espagnole (...)»<sup>42</sup>.

Le *cuplé* traditionnel et son dérivé andalou ne montrent pas une représentation d'une société espagnole développée qui souhaite aller de l'avant, mais tout le contraire ; ils exposent « (...) un panorama des Espagnes les plus conventionnelles. Dans le *cuplé*, les clichés historiques, géographiques, moraux, religieux et culturels de la tradition la plus conservatrice sont rois<sup>43</sup> ». Ces stéréotypes donnent l'impression d'une longue continuité, même si le *cuplé* est apparu récemment dans le monde du spectacle espagnol. Tradition et contemporanéité sont la touche personnelle du *cuplé*.

Le *cuplé* apparaît comme l'expression d'une continuité dans l'histoire de la chanson, malgré l'introduction d'éléments techniques et « modernes » comme le cinéma, la radio, mais aussi de nouvelles mises en scène, de nouvelles conceptions des spectacles, l'éclairage, etc. La tradition du théâtre lyrique est présente dans le *cuplé* à travers les espaces et l'imaginaire. Nous avons abordé de nombreux éléments qui révèlent un imaginaire propre du public national, comme la diction du chant, la thématique privilégiée par le public, en lien avec l'amour et la femme, les aspects régionaux (principalement andalous) dans la chanson. Cependant, c'est dans la période d'après-guerre, avec la dictature militaire imposée par les vainqueurs, que les aspects régionaux connaissent une grande popularité. Cela se confirme durant la dictature sous la forme de manifestations populaires que les individus du peuple vont reconnaître comme leurs, indépendamment de leur région d'origine. La chanson régionale andalouse va être réduite à la culture nationale catholique du régime franquiste. Elle sera présentée comme une image culturelle de la chanson espagnole. C'est à travers cette chanson que l'Espagne aborde l'avenir industriel de la musique, avec l'arrivée du disque vinyle dans la seconde moitié du XXe siècle. Dans le troisième chapitre, nous allons nous focaliser sur la *Copla* et son instrumentalisation par une partie du régime franquiste. La *Copla* est un élément fondamental pour l'analyse de la chanson espagnole du XXe siècle. Instrumentalisée par le régime franquiste espagnol, elle acquiert, de par ses thématiques et ses interprétations, une notoriété telle qu'elle devient l'un des symboles de l'identité nationale. Pendant la période franquiste (1939-1975) surtout, et un peu lors des années suivantes, la *Copla* semble être la seule représentante de la chanson espagnole, au point que les deux termes sont employés comme des synonymes. Alors que les influences étrangères comme le tango, le charleston, etc., sont perceptibles et même appréciées par le public dans l'Espagne des années trente, l'Espagne des années quarante se soumet à l'hégémonie de la *Copla* qui dominera en reine et maîtresse jusqu'à la fin des années cinquante. De la sorte, il est logique que, aussi bien les chansons diffusées à la radio que celles que l'on commence à enregistrer sur des disques vinyle au début du franquisme, soient principalement des *Coplas*. La *Copla* comme expression artistique propre à l'Espagne bénéficie du soutien de

---

<sup>42</sup> «la confirmación y el arranque definitivo de un movimiento artístico que llegaría a implantar la imagen de la canción andaluza como representación del concepto de canción española. (...)». Ibidem, pp. 38-39. (C'est nous qui traduisons).

<sup>43</sup> «(...) un panorama de las Españas más convencionales. En el cuplé reinan los tópicos históricos, geográficos, morales, religiosos y culturales de la tradición más conservadora». Ibidem, p. 176. (C'est nous qui traduisons).

l'État. Toutefois, la *Copla*, que l'on commence juste à appeler ainsi dans les années cinquante, par ses origines, n'est autre qu'une récupération effectuée par la dictature franquiste des chansons populaires, essentiellement andalouses. Il est intéressant de souligner qu'un genre, né et nourri de chansons régionales, est devenu le représentant de toute la nation. L'une des explications de cette floraison de la *Copla* et du rôle clef qu'elle détient dans l'histoire de la chanson espagnole est à chercher dans le contexte sociopolitique de l'Espagne des années trente et dans l'implantation du national-catholicisme à la fin de cette décennie.

Si le terme « national-catholicisme » et ses applications dans la vie quotidienne des Espagnols voient le jour pendant la Guerre Civile, ces contenus idéologiques sont plus anciens puisqu'ils sont liés à la défense, organisée par les secteurs conservateurs de la société espagnole, de la religion catholique et des valeurs traditionnelles. Dans le contexte des années trente et des fascismes européens, le contrôle culturel est également le fruit du conflit entre les *nacionales* et les républicains. Malgré la présence de quelques figures culturelles importantes dans des proclamations patriotiques et religieuses, la période d'après-guerre est peu propice au flamboiement culturel. La victoire des *nacionales* favorise une inféodation à la culture du national-catholicisme qui s'impose, d'abord sur le territoire occupé par le camp *nacional* pour s'étendre ensuite à toute la géographie espagnole. Dès la fin du conflit, le général Franco s'appuie sur cette culture pour affirmer son pouvoir. Il fait taire toutes les voix discordantes avec sa conception personnelle de l'État<sup>44</sup>. Selon José Ángel Ascunce Arrieta, franquisme et national-catholicisme sont intimement liés. En effet, il nous montre que les composantes culturelle et idéologique ne peuvent fonctionner l'une sans l'autre et il insiste sur la volonté de Franco à ce sujet<sup>45</sup>.

La société est confrontée à un double contrôle, physique et spirituel, qui étouffe principalement les classes populaires et les plus pauvres. Malgré l'évolution du régime franquiste, considéré par Ascunce Arrieta comme un « (...) système caméléon, qui sut s'adapter ou se camoufler en fonction des conditions ou exigences historiques (...) »<sup>46</sup>, le peuple a gardé des séquelles de la pression morale et religieuse exercée pendant la dictature. Ascunce Arrieta lui-même le confirme, en définissant la culture du national-catholicisme comme « (...) une culture qui est restée immuable et monolithique au long des presque quarante de son existence (...) »<sup>47</sup>. Les loisirs (la littérature, le cinéma, le théâtre et, même, la chanson)

---

<sup>44</sup> ASCUENCE ARRIETA, José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*, 2015, Biblioteca nueva, Madrid, «El nombramiento de Franco como jefe único y todopoderoso del «Estado Español» significó la implantación del franquismo y con el franquismo el triunfo de la cultura del nacional-catolicismo. A partir de este momento, Francisco Franco, como Jefe Nacional del Movimiento y Jefe único del Estado, aglutinó un poder casi omnímodo en su persona. Podía hacer y deshacer todo lo que precisaba a su gusto y antojo. (...) Para ello, Franco, desde el momento de su nombramiento como Jefe del Estado, fue sistemáticamente subordinando o eliminando todos los poderes de las distintas «familias» del nacional-catolicismo. (...)», p.75-76.

<sup>45</sup> Ibidem, «(...) El franquismo como línea política y el nacional-catolicismo como signo cultural son fruto y consecuencia del talante personal e ideológico de Francisco Franco. Franquismo y nacional-catolicismo forman un tándem de intereses perfectamente sincronizado. Por eso, es imposible querer entender o explicar una de las partes sin tener muy presente la otra. El nacional-catolicismo es expresión cultural e ideológica del sistema político del franquismo.», p. 77.

<sup>46</sup> «(...) sistema camaleónico que supo adaptarse o camuflarse a las condiciones o exigencias históricas. (...)». ASCUENCE ARRIETA, José Ángel, *Sociología cultural del franquismo (1936-1975). La cultura del nacional-catolicismo*, 2015, Biblioteca nueva, Madrid, p. 127.

<sup>47</sup> «(...) una cultura que se mantuvo inalterable y monolítica a lo largo de los casi cuarenta años de existencia (...)». Ibidem, p. 127.

sont la seule échappatoire à la dure réalité quotidienne, la seule possibilité de rêver pour le peuple. Les organismes de pouvoir comprennent rapidement qu'ils doivent couvrir ce besoin pour contrôler de façon plus efficace le peuple. Face à ce défi, des mécanismes facilitant l'imposition d'une nouvelle culture favorable au système autoritaire sont mis en marche<sup>48</sup>. Les arts sont soumis à la censure. Ainsi, le régime a la main sur ce que l'on peut, ou non, représenter, dire ou ne pas dire, ou chanter dans les manifestations festives destinées à la population. Cela ne signifie pas que les créations artistiques de cette période soient uniquement conçues comme des produits de contrôle des masses. En ce qui concerne la chanson, le compositeur et, surtout, le parolier, élaborent des œuvres qui doivent passer par la censure avant d'être interprétées devant un public. Une sélection est donc effectuée, de ce qui est ou n'est pas écoutable par les Espagnols. Les artistes sont conscients des limites posées à leur liberté créatrice et ils font preuve de prudence dans l'usage des mots et des rythmes qu'ils emploient. Cette façon de prévenir les sanctions par avance développe un phénomène d'autocensure. Les *cantautores*, à la fin des années cinquante, usent et abusent de l'autocensure pour s'assurer que leurs chansons seront diffusées sur les ondes ou que leurs disques seront distribués sur le marché national. Malgré la ligne de conduite dictée par les institutions gouvernementales, dans les années soixante, quelques artistes qui appartiennent à la chanson d'auteur comme Raimon ou Joan Manuel Serrat, mais aussi Rafael de León, Manuel López-Quiroga et Antonio Quintero, les principaux créateurs de la chanson qui alimente la *Copla* depuis les années quarante, persistent à vouloir montrer d'autres aspects du quotidien. Ils usent donc de quelques subterfuges de langage pour éviter la censure. Pendant de nombreuses années, les études relatives au franquisme ont souvent décrit le peuple comme une masse informe qui succombait aux stratégies de contrôle de l'État, sans prendre en considération les individus qui, au sein même de cette masse, tentaient de montrer une autre réalité en détournant le système de censure franquiste. Les chanteurs en sont un bon exemple.

Après la Guerre Civile, l'Espagne avait perdu une grande partie de ses intellectuels et de ses artistes. La reconstruction avance, au rythme martial des militaires et sous l'œil vigilant des curés, protecteurs de la bonne morale, de la respectabilité et du catholicisme le plus austère. Mais dans ce défilé de musiques militaires et de chants religieux, pourquoi le national-catholicisme accepte-t-il les chansons qui vont relever de la *Copla*, le genre musical dominant sous le franquisme ?

La première raison est à chercher dans le contexte international de l'époque. Dès la fin de la Guerre Civile, et jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne instaure une politique d'autarcie où l'économie espagnole se replie sur elle-même et ne parvient pas à se développer. Ce repli touche aussi la culture qui, à quelques exceptions près, ne peut se nourrir que de produits locaux. Une autre raison qui explique que les chansons appartenant à la *Copla* deviennent des référents du régime franquiste réside dans la grande popularité de ces chansons avant le début de la Guerre Civile. Elles offrent une vision traditionaliste de la culture espagnole, que partage et, même, que préconise, le régime. La dernière raison, enfin, relève de la construction de l'identité espagnole autour, fondamentalement, de l'Andalousie. La *Copla*,

---

<sup>48</sup> Ibidem, «La cultura de evasión es básica en esta filosofía de poder y de dominación, porque ayuda a contrarrestar las fuerzas del dirigismo ideológico sin poner nunca en riesgo su función y su eficacia. Incluso, con más frecuencia de la esperada, estos comportamientos basados en la evasión funcionan como medios sutilmente eficaces de imposición cultural.», p. 126.

qui a commencé à se constituer dans les années vingt sur la base de la chanson andalouse et des *cuplés* régionalistes, devient l'effigie de la culture de masse en Espagne, dans les années quarante et cinquante.

Pendant les vingt premières années de la dictature, la *Copla* devient le symbole de la chanson espagnole d'une Espagne où l'économie, qui s'est repliée sur elle-même, d'abord par choix puis par obligation, ne peut se développer, d'une Espagne confrontée à l'isolement international, et elle règne sur le marché musical national. Après les premières années d'implantation de la culture du national-catholicisme à travers tout le territoire et après la fin des années les plus sombres de la répression politique, la culture opte pour la modernité, en respectant les codes franquistes. Après les accords signés entre les États-Unis et le gouvernement franquiste, la *Copla* va devoir rivaliser avec les rythmes anglo-saxons sur le territoire national et, dans cette compétition très déséquilibrée en termes de moyens et de curiosité des auditeurs, la *Copla* part avec un handicap, en particulier chez les jeunes qui la considèrent dépassée. À la fin des années cinquante, avec le Plan de Stabilisation Économique de 1959, et au début des années soixante, avec le Plan de Développement de 1961, menés à bien par le gouvernement franquiste, nous assistons à l'expansion économique espagnole, également favorisée par l'affluence touristique. Cet essor touche aussi le monde de la culture espagnole, avec l'introduction de rythmes, chansons et films étrangers sur le territoire national. Tous ces changements se retrouvent dans les chansons et les films espagnols qui, en particulier dans les années soixante-dix, reflètent l'évolution en marche vers une nouvelle société.

Dans le quatrième chapitre, nous nous intéressons à la chanson en Espagne pendant les années soixante et soixante-dix. Cette période d'ouverture économique et sociale de l'Espagne, marquée par deux facteurs principaux (les accords signés avec les États-Unis pendant la décennie précédente et la croissance positive du tourisme international), témoigne de l'intensification du processus de récupération économique de l'Espagne. Le développement économique du secteur des services engendre des transformations et des aménagements de l'espace urbain. On construit massivement de nouvelles infrastructures, notamment dans les régions du littoral, nécessaires pour accueillir des touristes de plus en plus nombreux, surtout pendant l'été. Ces changements provoquent l'exode des populations défavorisées<sup>49</sup>, depuis les régions les plus pauvres d'Espagne, principalement l'Andalousie, Murcie et l'Extrémadure. Les flux migratoires vers les centres industriels du Pays basque, de la Catalogne ou de la capitale, Madrid, mais aussi vers l'étranger et, en particulier, vers l'Allemagne, la Suisse ou la France, augmentent très fortement. D'un point de vue social, les populations confrontées à l'exode en

---

<sup>49</sup> Cette population est composée principalement d'individus issus de la classe agricole et de celle des ouvriers non qualifiés. Ils se déplacent vers les villes ou à l'étranger, mus par l'idée de gagner plus d'argent et pouvoir garantir une existence digne à leur famille, qui reste en Espagne dans la plupart des cas. Cela a pu constituer une conséquence directe du Plan de Stabilisation et, en même temps, une solution pour celui-ci. Le Plan de Stabilisation est approuvé par décret-loi gouvernemental du 21 juillet 1959 et les Cortès le confirment le 28 juillet de la même année. Il suppose une série de mesures économiques, comme la régulation de la peseta, et attire des investissements et prêts étrangers, mais représente également un problème pour la population la plus humble qui voit augmenter le chômage, alors que les salaires sont gelés et que la consommation diminue. Tout cela put provoquer une émigration massive des Espagnols, du milieu rural vers le milieu urbain, et du milieu national vers l'étranger. En conséquence, le chômage n'augmente pas de manière excessive, tandis que l'émigration permet l'arrivée de devises étrangères qui injectent du capital pour favoriser la consommation et l'investissement parmi les classes populaires. L'émigration devient donc une solution pour les problèmes les plus immédiats du Plan de Stabilisation, entre la deuxième moitié de l'année 1959 et les premiers mois de 1960, permettant qu'il se consolide et entraîne un développement économique qui n'est dépassé que par le Japon entre 1960 et 1973.

Espagne, en tant que travailleurs du tertiaire, ou les populations qui émigrent vers d'autres pays, retirent, de la relation entre l'Espagne et les États-Unis et des contacts avec des citoyens de régimes démocratiques européens, une certaine sensibilité envers une conception nouvelle du monde qui les entoure ainsi qu'envers les idées nouvelles et des aspirations autres. À l'inverse, les touristes et les visiteurs en Espagne semblent montrer de l'indifférence face à la dictature. Ils profitent du pays et de ses paysages sans se préoccuper des conditions de vie des autochtones. Dans ce contexte, la population perçoit les effets économiques de ce phénomène de « transfert », tout comme ses échos dans les coutumes et les traditions. Le simple fait de vivre à l'étranger engendre un processus de réflexion et de comparaison presque inévitable chez l'individu. Les expatriés, en partie à cause de cet « éloignement » de leur pays d'origine et, dans le cas français, par leurs contacts avec les exilés de la Guerre Civile, sont capables de mettre en perspective les pratiques de leur gouvernement et de porter un regard critique sur le régime.

En outre, les idées de liberté, de refus des injustices, ainsi que les modes des sous-cultures et le concept de contre-culture, en provenance de l'étranger (plus particulièrement des États-Unis), font leur apparition et circulent en Espagne par le biais de la chanson. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir dans les listes des ventes de disques en Espagne, que les chansons, albums et/ou artistes étrangers occupent une grande partie des places. Cette arrivée massive de chansons étrangères provoque-t-elle une révolution du marché musical espagnol ? Les artistes espagnols ont-ils eu les moyens suffisants pour entrer en lice dans ce jeu où la concurrence étrangère envahit le marché national et pour exporter et explorer, à leur tour, des marchés étrangers ? Comment la naissance de la chanson d'auteur espagnole affecte-t-elle le marché musical national et comment cette dernière dépasse-t-elle le statut de « simple genre musical » pour devenir un critère de définition de « La chanson espagnole » ?

Après vingt années d'isolement, l'Espagne opère un rapprochement diplomatique et économique avec les démocraties occidentales. La chanson d'auteur espagnole naît dans cette conjoncture socioéconomique qui commence à la fin des années cinquante et se consolide au début des années soixante. Fernando González Lucini<sup>50</sup> considère que Paco Ibáñez est le pionnier de la chanson d'auteur espagnole, avec la mise en musique du poème de Luis de Góngora, *La más bella niña*, en 1956. Néanmoins, le contexte sociopolitique de l'Espagne nous conduit à considérer que c'est sur les idées fondatrices du groupe *Els Setze Jutges*, que repose la chanson d'auteur espagnole. De fait, trois *cantautores* de notre corpus appartiennent ou sont très liés à ce groupe : Joan Manuel Serrat, Lluís Llach et Raimon. Ce groupe d'intellectuels se constitue à la fin des années cinquante. Il a pour ambition la récupération de la langue catalane à travers le folklore. Son premier objectif est de garantir la continuité de la culture catalane en Espagne, en se fondant sur le passé républicain du pays opprimé par la répression franquiste à partir de 1939. Ce groupe se présente comme l'héritier d'un passé culturel catalan, mais, dans le même temps, souhaite se tourner vers l'avenir.

---

<sup>50</sup> Journaliste et écrivain spécialiste de la chanson d'auteur depuis ses origines. Il a contribué à la diffusion de l'œuvre des *cantautores*, en répertorient artistes et chansons du genre dans différents ouvrages comme : *Veinte años de canción en España (1963-1983) I. De la Esperanza/apéndices*, 1984, Zero, Madrid. *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y canciones de autor 1963-1997*, 1998, Alianza Editorial, Madrid. *...Y la palabra se hizo música. La canción de autor en España. VOL. I-II*, 2006, Iberautor Promociones Culturales, SRL/Fundación Autor, Madrid.

Les *cantaautores* de cette première époque sont confrontés à deux situations conflictuelles : d'un côté, la rentabilité économique du produit artistique et, de l'autre, la censure et le manque de libertés de l'Espagne franquiste. Raimon (1940), Joan Manuel Serrat (1943), Luis Eduardo Aute (1943), Víctor Manuel (1947) et Lluís Llach (1948) n'ont pas connu les horreurs de la Guerre Civile. Ils n'ont pas non plus vécu les années les plus dures de l'après-guerre. Ce qu'ils connaissent de ces années noires, sont les récits qu'on leur en a faits. L'Espagne des années soixante, à l'instar de nombreux pays européens, est soudain confrontée à l'arrivée massive de la culture étrangère, principalement celle qui est importée des États-Unis, ce qui leur permet d'élargir son panorama culturel à d'autres réalités.

Les années soixante sont marquées par l'ouverture musicale de l'Espagne. Le rock and roll américain et anglais, la chanson française et italienne, de même que la musique pop, sont au sommet des listes de ventes du pays. Parallèlement, d'innombrables groupes et chanteurs nationaux les imitent et créent leurs chansons en espagnol en suivant ces rythmes venus d'ailleurs<sup>51</sup>. Parmi tous ces styles, la chanson d'auteur espagnole émerge dans l'espace géographique catalan avec le groupe *Els Setze Jutges*. Ce collectif leur permet de se faire entendre, d'affronter le marché national et de déjouer les mécanismes de défense déployés par la dictature. Ces artistes montrent une nouvelle façon d'appréhender la fonction de chanteur et la manière de faire des chansons. Ils mettent en relief, surtout au début de leur carrière, une culture qui s'oppose à la vision capitaliste et à la répression franquiste.

Les *cantaautores* qui se frayent un chemin dans l'industrie du disque dans l'Espagne des années soixante font preuve d'individualisme. Les artistes de notre corpus, en particulier les Catalans, ont comme point de départ un projet culturel collectif dans leur façon de concevoir la musique. Ils récupèrent et redonnent vie à des chansons, en s'éloignant des codes dictés par la classe dominante. L'union d'artistes réunis dans une formation collégiale donne du poids à leurs paroles et à leurs propos. Le groupe insuffle de la force pour faire face à la répression de la dictature franquiste. Les *cantaautores* unissent leurs voix pour lutter contre l'oppression culturelle imposée par le régime. Il s'agit d'un groupe composé de *cantaautores* qui ont des aspirations et des objectifs communs, tout en envisageant néanmoins une promotion de leur carrière musicale sur le marché espagnol, et non celle d'un groupe dont les membres composent réellement des chansons ensemble. Depuis la fin des années soixante, et plus encore pendant les années soixante-dix, l'objectif d'une reconnaissance artistique et économique offerte à un *cantaautor* particulier l'emporte sur l'objectif politique et les ambitions sociales défendues par le collectif de *cantaautores*.

---

<sup>51</sup> Ibidem, «La música que se utiliza para la reunión casera y en la radio es la de conjuntos americanos con cierto deje estadounidense y la de los cantantes anglosajones: Cliff Richard, Paul Anka, Elvis Presley. Es el *rock and roll*, que en una tradición de hoy podría decirse, *el rollo rocoso*, la furia, la chica por los aires, por debajo, por entre las piernas, un poco más de ritmo en ese ir y venir sin llegar a soltarse. Es el reino de Elvis, el ídolo. Detrás, el imperio yanqui, como lo definiera en su día Pete Seeger: «la cocacolonización», el Plan Marshall de la música de cara a la juventud. Angel Casas lo caracterizó con pocas palabras: «las maracas eran ocultadas sigilosamente mientras la guitarra eléctrica irrumpía con toda su fuerza.»

Pero el rock no llega a España en su raíz, sino en versiones que, además de Mike Ríos, el Dúo Dinámico, Ramón Calduch o Víctor Balaguer, son elaboradas por grupos latinoamericanos, como Los Llopis y Los Teen Tops, donde estaba Enrique Gúzman, que luego cantó solo. Ellos traducían los éxitos de Little Richard, Chuck Berry, Elvis Presley; canciones como *El rock de la cárcel*, *Ahí viene la plaga*, *Popotitos*, *La puerta verde*, *Estremécete*, *Hasta luego*, *cocodrilo...* consiguen introducirse en la radio. Mientras, grupos de menor resonancia se escuchan en pequeños ambientes, son Los Estudiantes, Los Sonor, los primeros Relámpagos y otros», p. 29.

Tout au long des années soixante-dix, le développement des infrastructures de l'industrie musicale en Espagne ouvre de nouvelles perspectives de création artistique. L'apparition des disques vinyle d'interprètes internationaux, la progression du nombre de disothèques qui diffusent les succès nationaux et internationaux et la promotion des artistes à la télévision et à la radio sont les éléments qui inspirent des courants d'émancipation et un élan de liberté, notamment parmi les générations les plus jeunes. Les maisons de disques exploitent l'image des artistes qu'elles souhaitent commercialiser en mettant en évidence le processus individuel de création. Afin de rentabiliser leurs investissements, elles projettent des stratégies de communication efficaces qui étouffent le fonctionnement collectif de la chanson d'auteur espagnole depuis une perspective de commercialisation. Les maisons de disques les plus importantes parient sur des figures charismatiques acclamées par le public et laissent aux labels plus petits, avec une finalité économique moindre, le soin de s'occuper de lancer des artistes qui représentent un risque financier plus grand par rapport aux possibles pertes.

Le passage d'une dictature à une démocratie a généré des processus sociopolitiques particuliers entre le public, les *cantautores* et les hommes politiques, en créant des situations d'intérêts contraires qui n'ont pas toujours été résolues, comme la participation d'artistes à des meetings politiques pour favoriser la campagne électorale de certains partis.

Dans l'univers musical espagnol de la fin des années soixante-dix, la musique dite commerciale<sup>52</sup> contrôle le marché, avec un éventail d'artistes internationaux et nationaux qui occupent la plus grande part de l'espace de diffusion à la radio et dans les émissions de télévision consacrées à la musique. Le désenchantement politique, économique et social est patent au sein de la population espagnole et, en particulier, parmi les jeunes. La qualité de vie, bien que largement meilleure que celle de leurs aînés, ne suffit pas à faire le bonheur de la jeunesse. Cette jeunesse rejette les conditions de vie imposées par la situation du pays. Dans sa quête pour se réapproprier les espaces urbains, pour profiter et interagir avec les autres dans un cadre social où les limites ne lui seraient imposées que par elle-même<sup>53</sup>, la jeunesse adhère à la consommation de masse. Dans cette nouvelle relation des jeunes à la société, les *cantautores* les plus revendicatifs perdent le lien qu'ils avaient avec eux. En effet, la plupart des jeunes

---

<sup>52</sup> Musique destinée à un public de masse dont le principal objectif est la distraction, l'évasion et l'amusement. Les propos poétiques, politiques ou sociaux ne sont utilisés que s'ils attirent un vaste public qui suppose des bénéfices économiques.

<sup>53</sup> LECHADO José Manuel, *La Movida y no sólo madrileña*, 2013, Sílex, Madrid. «En 1975 había ya bastante más de tres millones, a los que hay que sumar un millón más en el entorno suburbano, los viejos pueblos convertidos en ciudades-dormitorio, sobre todo en la zona sur. Esta población que viene del campo se asienta primero en las afueras, en enormes barrios de chabolas y casas de autoconstrucción. Para la dictadura es un problema que resuelve fomentando la construcción a gran escala, con lo que mata dos pájaros de un tiro: se va resolviendo lo del chabolismo, que siempre queda feo en un país que se considera reserva espiritual de Europa; y de paso algunos personajes hacen grandes negocios con sus promociones. El paisaje urbano queda destruido por completo y la ciudad desarticulada hasta hoy mismo, puesto que este mecanismo de expansión urbana no fue abandonado en ningún momento y la ciudad no ha dejado de crecer. (...)

(...) El choque de la crisis del petróleo ha acabado con el sueño del desarrollismo y los hijos de los emigrados a la ciudad no ven futuro, a pesar de que ahora tienen acceso a una educación superior con la que sus padres ni siquiera pudieron soñar. El paro es el gran fantasma que amenaza a una juventud que no ha conocido ni la guerra, ni el hambre, ni apenas la verdadera represión, pero que sueña con sumergirse en el frenesí del consumismo que han traído consigo los turistas europeos. La propia dictadura, en una jugada maestra, se ha esforzado por crear "una España de propietarios, que no de proletarios", pero la realidad se pone fea. Esta nueva juventud ya no sueña con glorias imperiales ni con las esencias inmortales del Movimiento Nacional. Quiere vivir de otra manera, divertirse, consumir y relacionarse con los demás en un entorno social diferente, moderno, más igualitario y más libre. Es una nueva mentalidad en lo afectivo que sirve de poso para la Movida inminente.», pp. 27-28.



considèrent la lutte antifranquiste révolue et préfèrent s'amuser. La consommation dans l'Espagne de la fin des années soixante-dix s'oriente vers l'expérimentation sans limites, dans tous les secteurs artistiques et dans les modes de vie de la jeunesse. Avec les excès des années quatre-vingts, les *cantautores* devront innover et trouver d'autres points de ralliement avec la jeunesse pour ne pas être marginalisés musicalement.

Dans le dernier chapitre de cette première partie, nous allons aborder la situation de la chanson d'auteur pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. C'est au cours de ces deux décennies que la démocratie se consolide progressivement dans tout le pays et que la réalité sociale des citoyens et, notamment, de la jeunesse, se rapproche graduellement de celle des autres démocraties européennes. Dans cette normalisation démocratique, les listes des chansons à succès en Espagne suivent la tendance instaurée pendant les années soixante et soixante-dix, où les chansons nationales sont noyées sous le raz-de-marée étranger. Cela ne signifie pas que la production nationale disparaisse ou soit marginalisée, mais l'intérêt du public se focalise plus sur les importations que sur la production nationale. L'Espagne ne constitue pas une exception, on observe exactement le même phénomène dans d'autres pays européens, comme la France et l'Italie. La plupart des chansons étrangères qui arrivent sur le marché espagnol proviennent du monde anglo-saxon, comme cela se produisait déjà dans les années soixante et soixante-dix, mais la tendance s'accroît encore, car les artistes français et italiens disparaissent pratiquement des listes de succès en Espagne, mis à part quelques exceptions comme Mylène Farmer, Georgie Dann, Raffaella Carrà, Eros Ramazzotti ou Laura Pausini qui, d'ailleurs, pour la plupart, traduisent leurs chansons ou en écrivent en espagnol. À l'exception d'artistes anglophones, les listes des succès n'abritent d'autres langues que celle du pays. En perdant son statut de genre nouveau, pour devenir, aux yeux de la jeunesse, un genre démodé, comment la chanson d'auteur interagit-elle avec d'autres genres de l'industrie musicale des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix pour continuer à vivre ? Ou, pour le dire autrement, de quelle façon les artistes qui appartiennent à ce genre s'adaptent-ils pour ne pas disparaître du marché musical espagnol ?

Dans le contexte de la Movida comme image culturelle de la modernité émise par les institutions, nous pouvons voir que les *cantautores* ne disparaissent pas et ne sont pas marginalisés. Une relation commerciale s'établit avec l'industrie musicale, comme cela existait déjà dans les décennies précédentes et, dans cet engagement, les maisons de disques recherchent la rentabilité, tout comme elles le font en lançant des disques d'autres artistes qui appartiennent à des genres différents. La preuve en est que les grandes maisons de disques, sauf rares exceptions, ne sont pas pionnières pour les groupes *nuevaoleros* ; des labels indépendants sont créés pour mettre sur le marché ces chansons et en élargir ainsi le public. Et les *cantautores* qui comptent avec un public nombreux sortent en général leurs disques avec des maisons de disques importantes au niveau national et international. Les *cantautores* font partie de l'univers musical des années quatre-vingts et tandis que certains évoluent en suivant les attentes du public, d'autres s'en tiennent à leurs principes d'engagement sociopolitique, en dépit des conséquences professionnelles qui s'ensuivent. Le simple fait d'être considérés comme une opposition par les nouvelles générations de la pop espagnole souligne déjà qu'il faut les prendre en compte. On ne s'oppose pas à ce qu'on ignore, parce qu'on n'y accorde aucune importance. Nous en voulons pour preuves la production des *cantautores* consacrés dans les décennies antérieures, qui parviennent à maintenir et, même, à augmenter leur public, et Joaquín Sabina qui, lui, ne

cesse de voir augmenter son public tout au long de la décennie. Cependant, les autres *cantautores* qui commencent leur carrière dans les années quatre-vingts ne bénéficient pas de ce large accueil d'un public que ne touche qu'un petit nombre ; ils intègrent les circuits de musique en direct et jouent dans des salles de taille réduite ou doivent essayer de se frayer un chemin dans les festivals ou concours destinés à la chanson d'auteur. Le fait est que, aussi bien Javier Krahe que Javier Ruibal vivent de leurs chansons dans les années quatre-vingts. À l'instar de ces derniers, Pedro Guerra et Albert Pla semblent y parvenir également. Rosana est la seule qui, après être venue s'installer à Madrid, cherche d'autres voies pour vivre, en composant notamment pour d'autres artistes, des voies liées au monde la musique mais qui l'éloignent, pour un temps, de la scène.

Dans cette impression de rapidité, d'urgence, d'exubérance qui se construit sous le terme de Movida et que défendent et incarnent certains artistes, en particulier ceux de la pop espagnole, nous avons pu constater qu'il y a une continuité avec les chansons des années soixante-dix, comme par exemple la consécration du rock dans ses différentes variantes (andalou, radical, basque, urbain, punk...) sous l'influence des jeunes ; ou encore, comme nous l'avons dit, les *cantautores*, mais aussi la rumba urbaine ou de quartier qui continue à se frayer un chemin dans les années quatre-vingts ; ou, enfin, l'inusable chanson romantique qui, avec de nouvelles figures masculines très jeunes et au physique (selon certains standards) peu viril, attire un public féminin très jeune, tout en maintenant un public de masse au travers de figures déjà présentes lors de décennies précédentes. Même les groupes de pop considérés comme novateurs, par rapport à l'esthétique et à la superficialité thématique, bien souvent, entrent dans la continuité de la pop espagnole, à la recherche d'une appropriation personnelle de ce genre anglo-saxon. Pendant que tout cela arrive dans le domaine de la chanson espagnole, l'Espagne se heurte à de nombreux problèmes socioéconomiques et sociopolitiques qui vont du chômage et de la fermeture d'industries, jusqu'au terrorisme dans sa version nationaliste et étatique avec les GAL. Face à ces réalités, les *cantautores* des années quatre-vingts semblent s'être universalisés, être devenus des photographes d'une réalité inamovible ou transmettre une sentimentalité personnelle à laquelle s'identifient les membres de la société. Ces changements paraissent logiques dans le contexte musical, mais non dans le contexte social. Peut-être le positionnement artistique des nouveaux *cantautores* qui surgissent à partir du milieu des années quatre-vingts souligne-t-il un changement quant à l'adaptation de la chanson d'auteur aux structures du marché. Ou, au contraire, peut-être confirme-t-il une continuité par rapport à la fin des années soixante.

En ce qui concerne les années quatre-vingt-dix, nous avons voulu montrer les contrastes de la société espagnole, en nous fondant sur des événements historiques qui ont marqué la décennie et, avec elle, les citoyens du pays. Parler du caractère festif de la plupart des chansons pourrait avoir l'air d'une lapalissade, car cela ne s'applique pas exclusivement à l'Espagne ni à la décennie que nous étudions, mais on prétend ainsi faire référence à la banalité des contextes qui voient se développer cette thématique festive qui, depuis les années quatre-vingts inonde les chaînes de radio et le marché du disque, face à des chansons qui cherchent – et réussissent – à créer un espace local ou universel en abordant des thématiques semblables. La mondialisation, dans la chanson espagnole, implique un éventail de genres et d'artistes qui n'évoluent plus uniquement au rythme de la tradition culturelle du pays. Les différentes vagues de musique étrangère, le regard vers l'extérieur des artistes espagnols eux-mêmes, ont fait qu'en quatre

décennies, on soit passé de la *Copla* comme bande son d'un pays à une bande son pop<sup>54</sup>, où transite un amalgame de rythmes dont les frontières commencent à s'estomper dans les années quatre-vingt-dix. De plus, on est passé d'une bande son monolingue à une bande son bilingue, dont font partie les chansons en anglais, à un niveau transnational, et ce, malgré la méconnaissance de leur contenu. Or, la bande son espagnole des années quatre-vingt-dix conserve des chansons qui s'inscrivent dans la *Copla* et qui sont interprétées par ses derniers représentants à succès (Manolo Escobar, Rocío Jurado et Isabel Pantoja), mais l'immense majorité, à l'instar de ce qui se passait dans les années quatre-vingts et soixante-dix, sont des chansons pop, rock où la guitare, la basse et la batterie constituent des éléments indispensables et où apparaissent des influences d'autres genres comme le flamenco ou la rumba catalane. D'où l'impression populaire que, dans les années quatre-vingt-dix, rien de nouveau n'a été inventé qui vienne apporter un changement à la bande son de l'histoire de la chanson espagnole. Dans l'imaginaire des Espagnols, les années quatre-vingt-dix sont la confirmation musicale des années quatre-vingts, tout d'abord parce que les groupes influents des années quatre-vingts atteignent leur plénitude et, ensuite, du fait des procédés artistiques qui se configurent pendant cette décennie, dans la lignée des rythmes exploités pendant les dix années précédentes. Enfin, l'intérêt des maisons de disques qui, comme toute industrie, recherchent les plus grands profits avec le plus petit investissement, après les expériences des années quatre-vingts, a trouvé dans la musique pop-rock la stabilité dans laquelle se projettent les nouveaux artistes. Cette analyse peut être étendue à l'industrie musicale occidentale, dont l'Espagne fait partie.

Dans ce panorama musical national et international, la chanson d'auteur espagnole a évolué, comme nous l'avons vu, dès les années soixante, conjointement à d'autres genres musicaux et par le biais de ses représentants. Les *cantautores* qui débute leur carrière dans les années quatre-vingt-dix, le font sur un marché majoritairement de musique pop, tout comme ce fut le cas avec le rock pour ceux qui avaient commencé dans la décennie précédente. Ces faits ont forcément un impact, direct ou indirect, sur leurs créations. De même, la présence des *cantautores* des années soixante-dix, qui sont depuis plus de vingt ans sur le marché musical espagnol, dont les chansons appartiennent dorénavant à l'imaginaire collectif des Espagnols, ne peut qu'influencer les nouveaux *cantautores*, ne serait-ce que dans une démarche d'opposition. Si, dans cette première partie de notre travail, nous avons abordé l'évolution de la chanson espagnole contemporaine, depuis le XVIIIe siècle jusqu'à l'an 2000, en nous centrant particulièrement sur les quarante dernières années du XXe siècle pour étudier comment la chanson d'auteur espagnole y est articulée, il est nécessaire de procéder à l'analyse spécifique de l'évolution de la chanson d'auteur espagnole, à travers ses espaces et sa réception, pour comprendre l'importance qu'elle revêt au sein de la chanson espagnole. De Madrid à Barcelone, en tant que les deux centres les plus importants de la chanson espagnole, de Serrat à Ismael Serrano, en passant par Sabina, il existe une géographie et une démographie musicale qui se construit sur trente ans.

---

<sup>54</sup> Le mot pop est compris ici comme une macro-catégorie à laquelle appartiennent les sous-genres de la musique populaire contemporaine qui s'appuient sur le disque comme support de transmission culturelle.

## Deuxième partie : L'évolution de la chanson d'auteur espagnole : les espaces et la réception d'un genre

Dans cette deuxième partie, nous allons étudier les différents espaces de la chanson d'auteur espagnole et sa réception, principalement par le public espagnol. Pour mener à bien cette analyse, nous allons nous centrer sur les villes de Barcelone et Madrid. Nous nous demanderons quelle est l'importance et l'influence de ces deux villes sur la chanson d'auteur espagnole, dans la période 1969-2000 et si ces deux villes rivalisent musicalement. Pour tenter de répondre à ces questions, nous analyserons tout d'abord les différents espaces physiques de la chanson d'auteur, en partant des lieux où se déroulent les concerts, jusqu'au format de l'enregistrement de la chanson, en passant par l'espace scénique. Dans un deuxième temps, nous étudierons les espaces médiatiques de la chanson d'auteur : nous travaillerons tout d'abord sur la chanson enregistrée, en nous appuyant sur la censure et les listes de succès, pour voir l'évolution. Nous aborderons ensuite la question de l'image publique de l'artiste dans la presse et, finalement, nous nous focaliserons sur la radio et la télévision pour voir comment y sont traités les *cantaautores* pendant notre période d'étude. Nous ferons cela, d'une part, en analysant, dans la mesure du possible, comme un axe transversal à ces chapitres, la réception que les Espagnols réservent à ces artistes et, d'autre part, en prenant en compte l'évolution des artistes et des salles où ils se produisent, toujours dans le cadre de notre chronologie (1969-2000). Le choix de ce procédé se justifie par le rôle des *cantaautores* espagnols sur le marché musical espagnol des années quatre-vingt-dix. De par leur place, il conviendrait de se demander si les *cantaautores* sont les instruments de l'industrie musicale et s'il s'agit d'une pratique nouvelle ou si elle remonte aux origines de la chanson d'auteur. Parallèlement, on cherchera à savoir si la chanson d'auteur est parvenue à rester indépendante face à l'industrie musicale espagnole à un moment de son histoire et s'il est possible de créer une chanson populaire de masse sans passer par les infrastructures de l'industrie musicale.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous travaillerons sur les espaces physiques de la chanson d'auteur espagnole qui sont les mêmes que ceux de la chanson : les salles où ont lieu les concerts, les scènes où se produisent les artistes et où évolue l'industrie du disque, responsable du format physique de la chanson en vue de sa commercialisation. Tout d'abord, nous situerons géographiquement les *cantaautores* dans les lieux de loisirs de Madrid et Barcelone, en analysant leurs relations avec les artistes à succès et avec les différents publics qui sont présents dans ces lieux. Ensuite, nous aborderons l'évolution de la mise en scène des *cantaautores* de notre corpus, en la mettant en perspective avec les mises en scène qui dominent à chaque période de notre chronologie pour voir s'il existe une corrélation entre le nombre de spectateurs qui adhèrent à ce style et les changements dans la présentation esthétique et musicale des *cantaautores*. En dernier lieu, nous étudierons les différentes maisons de disques avec lesquelles travaillent les artistes de notre corpus, ainsi que la SGAE, pour comprendre aussi bien l'aspect théorique que pratique de la notion d'auteur et des droits d'auteur, en cherchant les signes qui, dans l'industrie du disque, distinguent les *cantaautores* des autres artistes.

La nuit madrilène et barcelonaise possède une grande variété de lieux musicaux qui ne font pas écho uniquement dans l'espace de ces deux villes mais qui, nous le verrons, couvrent en partie ou dans sa totalité, notre période d'étude. Dans ce travail, nous allons nous centrer sur

les lieux où on pouvait écouter de la musique en direct, pour tenter de dresser une carte spatiale et chronologique de la chanson espagnole dans ces deux villes. Cela permettra de voir la place de la chanson d'auteur dans ces espaces urbains à travers les artistes de notre corpus. De cette façon, nous verrons si la chanson d'auteur possède des lieux spécifiques où l'on puisse, à toutes les époques, écouter des concerts ou si, au contraire, elle partage les salles avec d'autres artistes appartenant à des genres différents.

Dans les années quatre-vingt-dix, l'industrie musicale est à son apogée d'un point de vue commercial : les ventes de CD augmentent chaque année, les concerts des artistes à succès rassemblent de plus en plus de spectateurs. Il existe des prototypes d'artistes et de musiques qui fonctionnent et qui apparaissent sur le marché avec la marque assurée du succès, même s'il n'est que temporaire. L'industrie musicale récupère sans aucun problème l'investissement réalisé avec l'artiste en question dans la plupart des cas. Les risques pris par l'industrie musicale sont minimes. Cela va limiter les investissements pour des artistes qui proposent un produit différent de celui qui est écouté sur les principales chaînes de radio espagnoles. Comme nous l'avons étudié, entre 1969 et 2000, la chanson d'auteur espagnole n'est pas un produit majoritaire sur le marché musical espagnol. Les producteurs et les représentants s'intéressent difficilement à des artistes de ce genre. Néanmoins, vers le milieu des années quatre-vingt-dix, des *cantautores* réussissent à entrer sur le marché musical espagnol. La question est de savoir pourquoi cela se produit à ce moment-là et si cela est dû à leur talent ou uniquement à des intérêts économiques. Pendant les années quatre-vingts, aucun collectif semblable n'est apparu, avec une visibilité sur le marché national. Il faudra en analyser la raison.

Dans ce même point, nous tenterons de répondre à ces questions par le biais des concerts donnés par les artistes entre 1969 et 2000 en analysant, en même temps, les lieux destinés exclusivement ou non à la chanson d'auteur, dans les villes de Madrid et de Barcelone. Quand on pense à la chanson d'auteur à Barcelone, le lieu qui vient à l'esprit est la *Cova del Drac*<sup>55</sup>, une salle qui se trouve au sous-sol d'une cafétéria *Drug-drag-store*, où passent la plupart des représentants de la *Nova Cançó* catalane de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, et où a lieu chaque année un concours de nouveaux talents de la *Nova Cançó*. Pour ce qui est de Madrid et de la chanson d'auteur, il faut attendre la fin des années soixante-dix et l'ouverture du café La Mandrágora<sup>56</sup> qui naît, comme la *Cova del Drac*, dans un sous-sol, où passent de nombreux artistes comme Luis Eduardo Aute, Chicho Sánchez Ferlosio, le magicien Juan Tamariz etc., mais dont on se souviendra par un disque homonyme enregistré par les *cantautores* Javier Krahe, Joaquín Sabina et Alberto Pérez en 1981. Dans les années quatre-vingt-dix, nous trouvons le café Libertad 8, qui réunit les mêmes conditions que le précédent, pour les nouveaux *cantautores* qui débute dans cette décennie, lui aussi avec un nombre de places réduit.

---

<sup>55</sup> Elle ouvre ses portes en 1965, au 30 de la rue Tuset, sous l'impulsion du promoteur culturel Ermengol Passola et de l'un des cofondateurs de *Els Steze Judges*, Josep Maria Espinàs, pour promouvoir la *Nova Canço* catalane. Par la suite, elle passera aux mains de Ramón Tordera et la salle sera consacrée à des concerts de jazz. Au début des années soixante-dix, des concerts de jazz y ont déjà lieu. <http://barcelofilia.blogspot.com/2012/08/la-cova-del-drac-tuset-30-1965-1991.html>. Dernière consultation le 15/05/2019.

<sup>56</sup> La salle ouvre ses portes en 1978, au 42 de la Cava Baja, sous la direction d'Enrique Cavestany et de Manolo Paniagua, et restera ouverte jusqu'en 1982. C'est l'un des centres de la chanson d'auteur du début des années quatre-vingts où, en outre, on pouvait assister à des spectacles de magie, des récitals de poésie et à des présentations culturelles variées. <https://www.elmundo.es/cultura/2015/07/13/55a2a2e5e2704ee4278b457f.html>. Dernière consultation le 15/05/2019.

Cependant, les *cantautores* qui démarrent leur carrière dans les années soixante-dix et quatre-vingts ont accès aux mêmes salles que les chanteurs à succès des trois dernières décennies du XXe siècle. Les stades, les complexes sportifs, les arènes et les théâtres constituent des lieux habituels dans les tournées de beaucoup des *cantautores* de notre corpus. Serrat, Víctor Manuel, Luís Llach, Luis Eduardo Aute et Joaquín Sabina n'ont aucun problème pour en remplir les places, y compris plusieurs soirs de suite, des années soixante-dix jusqu'en 2000. Cependant, parmi les *cantautores* plus jeunes, seule Rosana parvient à attirer un public suffisant pour pouvoir programmer de tels lieux dans ses tournées.

En comparant les lieux où se déroulent les concerts des *cantautores* dans les villes de Barcelone et Madrid pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, on perçoit deux phénomènes : le premier, pour lequel les questions économiques sont centrales, est la double modalité des concerts en fonction du *cantautor*. C'est-à-dire que Joan Manuel Serrat, Luis Eduardo Aute, Raimon, Víctor Manuel et Lluís Llach peuvent se permettre de chanter sur de moyennes ou grandes scènes, alors que Javier Krahe, Javier Ruibal et, à la fin des années quatre-vingt-dix, Ismael Serrano, Pedro Guerra, Javier Álvarez et Tontxu se produisent majoritairement sur de petites ou de moyennes scènes. La seule exception est peut-être Rosana Arbelo, après le succès de son album *Lunas Rotas*.

Le second est la participation de *cantautores* à des concerts organisés, en partie ou complètement, par la mairie de ces deux villes. Nous nous rendons compte que, pendant les mandats d'Enrique Tierno Galván (1979-1986) et de Juan Barranco (1986-1989) à Madrid, et ceux de Narcís Serra i Serra (1979-1982) et de Pasqual Maragall i Mira (1982-1997) à Barcelone, les *cantautores* sont présents lors des célébrations municipales de façon plus ou moins régulière pendant les années quatre-vingts. Signalons que ces quatre maires sont membres du PSOE. Si, dans les années quatre-vingts, il existe, dans le milieu de la chanson d'auteur, un sentiment d'abandon de la part des institutions, nous venons de vérifier que les quatre maires de ces deux villes ont, pendant toute cette décennie, compté avec les *cantautores* pour les manifestations culturelles organisées durant les fêtes du saint patron ou de la sainte patronne. Dans cette analyse, nous nous focalisons surtout sur les artistes de notre corpus, mais il existe d'autres *cantautores* qui participent, avec leur musique, aux festivités annuelles de Madrid et Barcelone. Toutefois, la plupart des concerts sont individuels ou avec un autre artiste moins connu qui fait la première partie. Sauf rares exceptions, l'idée de collectif sur la scène a disparu et, quand un concert est organisé, les responsables font très attention à la capacité d'attraction de l'interprète au moment de lui attribuer une scène ou un jour dans les festivités de la ville.

En analysant les lieux de la chanson d'auteur des trente dernières années du XXe siècle, nous nous rendons compte de deux choses. Tout d'abord, que le temps ne change pas les espaces de la chanson d'auteur, puisque pendant ces trois décennies des concerts ont lieu dans des théâtres, des bars ou des clubs plus ou moins sélects, des salles de sport, etc., avec cette seule nuance qu'il n'y a pas de concert dans les arènes pendant les années soixante-dix, peut-être à cause du caractère revendicatif de beaucoup de ces artistes, mais aussi peut-être pour une question d'argent liée à l'investissement préalable et au risque que les organismes de censure suppriment le concert ; à moins qu'il ne s'agisse d'une raison artistique, en l'absence de moyens techniques qui garantissent une bonne qualité de son pour l'ensemble du public. Le second point est que des catégories de *cantautores* apparaissent en fonction des salles où ils se

produisent et des problèmes qu'ils rencontrent avec la censure. Comme nous l'avons vérifié dans notre étude, l'engagement de Raimon et de Lluís Llach entraîne leur disparition du circuit musical espagnol pendant une bonne partie des années soixante-dix, alors que Serrat et Víctor Manuel peuvent continuer à jouer, non sans quelques difficultés que nous analyserons plus avant. De même, pendant les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, Sabina, Serrat, Víctor Manuel et Aute passent par des salles du circuit de la musique commerciale, alors que Krahe, Ruibal et les nouveaux *cantautores* n'accèdent que rarement à ces salles et vivent de concerts dans de petites et moyennes salles. Si le premier phénomène est plus spécifique à la chanson d'auteur, du fait de son engagement sociopolitique, le second n'est pas propre à ce genre, puisque dans tous les genres, différentes catégories se forment en fonction de l'attrait commercial des artistes. Ainsi, parallèlement aux salles du circuit de musique commerciale, on trouve des salles qui promeuvent les nouvelles promesses du genre et incluent dans leurs programmes des artistes avec un public fidèle, mais peu nombreux.

La chanson d'auteur partage avec d'autres genres ses espaces, et ceux-ci ne constituent donc pas une marque distinctive de ce genre par rapport à d'autres ; même les petites salles où se produisent les *cantautores* avec le moins de succès ne sont pas exclusives de la chanson d'auteur mais sont ouvertes à d'autres genres musicaux et artistiques. Si les lieux de la chanson ne permettent pas de faire de distinction, il faudra se concentrer sur d'autres procédés pour établir ce que ce genre a de spécifique par rapport aux autres. En ce sens, la mise en scène des *cantautores* pourrait prouver que, malgré les espaces partagés avec d'autres genres musicaux, la proposition artistique des *cantautores* est, en elle-même, un élément distinctif et définitoire de la chanson d'auteur espagnole.

Après avoir étudié les lieux de la chanson, nous allons nous pencher sur l'évolution des concerts pendant les trois dernières décennies du XXe siècle, en analysant en particulier les différentes mises en scène choisies par les *cantautores* de notre corpus et en les comparant avec les mises en scène d'artistes ou de groupes à succès à la même période. Dans l'imaginaire collectif, un récital de chanson d'auteur est associé à une scène occupée par le *cantautor* qui vient interpréter ses compositions, liées à la tradition et à la chanson populaire, en s'accompagnant à la guitare. En Espagne, il est probable que la figure que se rapproche le plus de cette image soit celle de Paco Ibáñez, bien qu'il ait mis en musique des textes de grands poètes de la littérature hispanique et qu'il ne compose pas ses propres textes. Ibáñez prend exemple sur l'un des *cantautores* qui correspond le plus à cette description, Georges Brassens. Cet artiste français apparaît toujours sur scène avec sa guitare, qu'il soit accompagné ou non par d'autres instruments, et pendant sa prestation, il chante en jouant de la guitare pour presque toutes ses chansons. Dans le monde anglo-saxon, ce serait Joan Baez qui incarnerait le mieux ce rôle sur scène. La chanson d'auteur française et le folk américain influencent les *cantautores* espagnols, mais il faudrait se demander si ce sont les modèles de la mise en scène que vont adopter les *cantautores* espagnols. Dans le même temps, il conviendrait de savoir si nous nous trouvons face à des mises en scène originales, au sein de la chanson espagnole, ou si elles reproduisent les mêmes mises en scènes que celles d'artistes d'autres genres et si la mise en scène change en fonction du lieu où on se produit.

Pendant les années soixante, chanter en s'accompagnant à la guitare constitue la seule possibilité pour beaucoup de *cantautores* qui donnent des récitals collectifs ou individuels encadrés par la légalité franquiste. La plupart d'entre eux appartiennent au groupe catalan, car

les autres collectifs se forment à la fin des années soixante. En 1969, première année de notre cadre chronologique d'étude, deux mises en scène prépondérantes ont déjà émergé au sein de la chanson d'auteur. Nous avons, d'une part, les *cantautores* auxquels le franquisme oppose des difficultés, qui n'obtiennent pas, ou très peu, d'autorisations pour donner des récitals. Ces artistes peuvent se produire accompagnés presque uniquement de la guitare ou avec d'autres instruments, la revendication sociopolitique dominant ces manifestations artistiques. Dans notre corpus, c'est le cas de Raimon et de Lluís Llach.

D'autre part, nous trouvons les *cantautores* qui ne rencontrent pas de difficultés majeures avec le régime franquiste et qui, de plus, sont parvenus à toucher un large public. Ces artistes se produisent accompagnés par un orchestre, et la guitare que le *cantautor* tient à la main devient un élément signifiant pour transmettre un sentiment donné ou une émotion particulière au public pendant le concert. Les accords de guitare du *cantautor* cessent d'être le centre de la musicalité pour devenir secondaires ou accessoires dans une mise en scène plus élaborée où les instruments à vent et les percussions prennent l'avantage.

L'éclairage et les équipes chargées du son changent en fonction des lieux où se déroulent les concerts. Par exemple, les théâtres possèdent des tours d'éclairage auxquelles les techniciens de l'artiste doivent s'adapter, en ajoutant ou en enlevant des projecteurs. De même, les théâtres disposent d'une acoustique liée aux dimensions de la salle qui oblige les techniciens à adapter les enceintes à l'espace dans lequel ils se trouvent. Dans le cas de concerts en plein air, en plus des dimensions de l'espace, il faut tenir compte de l'acoustique du lieu pour équilibrer les décibels de chaque enceinte. C'est ce dont s'occupent les techniciens au son et à l'éclairage depuis la table de mixage qui, en général, se trouve devant la scène ou dans l'amphithéâtre (dans le cas des théâtres), mais toujours dans un lieu avec une visibilité privilégiée sur la scène. En général, on effectue des essais de son avant les concerts où tous les instruments sont testés, ainsi que la voix du chanteur. Cela concerne toutes les salles, indépendamment de leur taille, de leur renommée et du genre musical de l'artiste en question. C'est une formalité professionnelle pour qu'aucun accident sonore ou visuel ne se produise pendant le concert. Plus le spectacle comprend d'instruments, de voix et de projecteurs, plus il est difficile de tout équilibrer. Au cours des trois dernières décennies du XXe siècle, la complexité de la mise en scène des spectacles musicaux est allée en augmentant, non seulement pour des questions d'instrumentation plus importante, mais aussi à cause de tout ce qui se répercute sur l'aspect visuel. Et la chanson d'auteur espagnole participe aussi à ce développement technologique, comme le prouvent les différentes mises en scène de ces artistes.

La plupart des *cantautores* de notre corpus ont fait leurs débuts scéniques avec guitare et voix. De même, la plupart de ces *cantautores* font le choix du groupe, plus ou moins proche de l'orchestre, comme la meilleure façon de se présenter au public. La guitare continue à être présente dans les mains des *cantautores*, mais plus en tant qu'instrument musical indispensable ; c'est un élément symbolique de leur représentation artistique qui entraîne une distinction par rapport aux chanteurs et que l'on retrouve aussi bien dans le folk américain que dans la chanson d'auteur française. La chanson d'auteur n'est pas un genre hermétique et homogène qui refuse d'évoluer ; au contraire, elle reste vivante et s'imprègne d'autres influences au cours des décennies, comme nous l'avons vu avec le rock dans les années quatre-vingts et la pop, dans les années quatre-vingt-dix. Évidemment, ce sont les rythmes qui attirent les masses pendant ces deux décennies. Sabina et Serrat sont les deux *cantautores* qui



s'adaptent le mieux au passage du temps, en parvenant à garder leur public tout en attirant une partie des jeunes. Leurs chansons s'étendent à tout le territoire espagnol et font partie de l'imaginaire collectif, sans liens excessifs avec le régime franquiste, à la différence de ce qui se passe avec Lluís LLach ou Raimon. Víctor Manuel et Luis Eduardo Aute, chacun dans son style, conservent un public de masse qui vieillit avec eux et attirent sporadiquement un public plus jeune, comme c'est le cas de la chanson *Contamíname*, de Pedro Guerra, interprétée par Víctor Manuel et Ana Belén ensemble, et qui rencontre un énorme succès en 1994 ; ce sera l'assurance du potentiel commercial de Pedro Guerra pour la maison de disques.

Les mises en scène grandioses, avec une grande quantité de lumières, d'enceintes et d'effets comme celles que peut déployer n'importe quel chanteur à succès, sont réservées aux artistes vétérans de notre corpus, dont Joaquín Sabina et Carlos Cano. Les nouveaux *cantautores* qui apparaissent au cours des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix profitent de cette technologie, mais à une moindre échelle. Ou plutôt, ils n'ont pas le même niveau de volume sonore, ni la même quantité de projecteurs que les *cantautores* consacrés. Cela ne les empêche pas de mener une carrière artistique conséquente et bien rémunérée, comme le prouvent Ruibal et Krahe pendant plus de deux décennies. Il est évident dans cette analyse que l'ampleur de la mise en scène, de même que le lieu de concert, dépend de la rentabilité du *cantautor* en question et les maisons de disques, grâce aux ventes de disques, connaissent parfaitement la capacité d'attraction de chaque artiste. Cette réflexion n'est pas exclusive de la chanson d'auteur mais s'applique à l'ensemble de la chanson, en Espagne et à l'étranger. Il convient de s'intéresser à l'industrie du disque pour comprendre la singularité, si elle existe, des *cantautores* sur le marché du disque et, dans la mesure du possible, tenter d'appréhender les mécanismes de distribution des royalties de la SGAE et la question de qui sont les auteurs des chansons desdits *cantautores*.

Finalement, nous nous pencherons sur la relation de ces *cantautores* avec l'industrie du disque, en abordant les différents éléments juridiques et économiques qui les relient. Outre la rémunération que les artistes obtiennent pour leurs concerts, en général ils reçoivent plusieurs autres rétributions économiques qui proviennent, d'une part, des contrats signés avec les maisons de disques et, de l'autre, des droits d'auteur sur leurs chansons. Ces deux versants complémentaires au sein de l'industrie de la musique sont un sujet de discorde entre artistes et maisons de disques, ces dernières tentant de tirer un bénéfice maximum des chansons. Dans le cas des *cantautores* qui, en plus d'être interprètes, ont créé leurs chansons, ces rémunérations supposent une plus grande complexité au moment du partage économique entre artiste et maison de disques. La plupart des artistes espagnols sont membres de la Société Générale des Auteurs Espagnols (SGAE), comme cela se produit dans d'autres pays, par exemple en France avec la SACEM. Cette société est chargée de défendre les droits d'auteur de ses membres et d'en obtenir la rémunération, qu'elle distribue ensuite aux intéressés, après avoir prélevé le pourcentage correspondant aux taxes et frais de gestion pour le fonctionnement de son administration. De cette façon, l'artiste reçoit les bénéfices de ses droits d'auteur via la SGAE, celle-ci officiant comme intermédiaire entre le membre et les utilisateurs de la chanson avec des fins lucratives ou artistiques ; c'est-à-dire si une entité souhaite utiliser une chanson de façon publicitaire ou si un artiste, qui n'est pas le créateur, veut faire une nouvelle version d'une chanson, ou désire l'adapter à un support visuel ou comme bande son d'une œuvre audiovisuelle. Nous pouvons nous demander si les *cantautores* parviennent à recevoir la totalité

de leurs rétributions malgré les intermédiaires. Il faut prendre en compte le fait qu'il existe une grande opacité dans le monde de la musique, aussi bien du côté des maisons de disques que de celui de la SGAE. Pendant nos recherches, nous avons tenté de contacter les différentes maisons de disques qui possèdent les catalogues des *cantaautores* de notre corpus, et nous n'avons obtenu qu'excuses et refus en réponses à nos demandes des chiffres de ventes des disques de ces artistes pendant les trois dernières décennies du XXe siècle. De même, la SGAE a refusé de nous communiquer ses données sur les droits d'auteur perçus pour chacun des disques vendus par ces artistes, sous prétexte qu'il s'agirait de données à usage privé. Après avoir demandé leur autorisation aux artistes que nous avons pu interviewer, nous n'avons pas reçu à ce jour la moindre donnée économique sur les droits d'auteur perçus pour la vente des disques. Peut-être est-ce dû au chaos et aux turbulences juridiques et économiques qui ont secoué la SGAE au cours des dernières années, mais le fait est que tant d'opacité et de secret peuvent nous conduire à penser à des négligences et malversations de la part de cette société. Et en aucun cas la situation de la SGAE n'a pu affecter les maisons des disques tout aussi peu enclines à diffuser leurs informations.

Malgré ces contretemps, nous essayons, par le biais des articles du *Boletín Oficial del Estado* qui portent sur les droits d'auteur et la propriété intellectuelle, des statuts de la SGAE, des archives de la maison de disques Concèntric – qui se trouvent à l'Arxiu Nacional de Catalunya – et des interviews que nous avons pu faire de plusieurs des *cantaautores* de notre corpus, d'établir un chemin tout au long de ces trois décennies qui nous permette d'analyser la situation de la chanson d'auteur espagnole au sein de l'industrie du disque. Dans le même temps, nous tentons d'examiner des questions économiques, comme par exemple les royalties et le concept d'auteur, afin d'appréhender les similitudes et les différences entre un *cantautor* et les chanteurs en général, sur le papier mais aussi en pratique, dans leur façon de se positionner par rapport à l'écriture et à la musique. Nous pouvons nous interroger sur la marge de négociation qu'ont les *cantaautores*, par rapport aux autres artistes, pour leurs contrats, et sur les causes des éventuelles différences : sont-elles liées à l'appartenance à un genre plutôt qu'à un autre ou s'agit-il simplement d'une question de force, proportionnelle à la répercussion médiatique de l'artiste en question ?

Le schéma juridique des droits d'auteur qui correspondent aux *cantaautores* est décliné tout au long de cette étude sous ses différents aspects administratifs ou techniques, liés directement ou indirectement à la création artistique, l'ensemble révélant un amas d'intérêts au milieu duquel il est difficile de trouver le peu de sources dont nous disposons. Si quelque chose en ressort, c'est le poids des différentes maisons de disques dans les carrières artistiques des *cantaautores* car, même s'il n'est considéré par les artistes que comme un moyen de diffusion, le disque permet de donner une plus grande visibilité à chacun de ces *cantaautores*. Quant aux questions économiques relevant des maisons de disques, nous avons, finalement, le point de vue d'un travailleur qui négocie ses conditions de travail et son salaire avec une entreprise. Et dans ce rapport de forces, tous deux essaient de tirer le profit maximum au moindre coût, qu'il s'agisse de montants monétaires de la part de la maison de disques ou de cession artistique, de la part du *cantautor*. Des commentaires réitérés des *cantaautores*, nous pouvons déduire que la transparence n'est pas une des principales caractéristiques de l'industrie musicale, mais que cette industrie ne constitue pas un cas isolé ni unique dans l'ensemble des branches artistiques ou professionnelles. Plus encore ; nous ne pensons pas que ce soit une caractéristique propre à

l'industrie espagnole, puisqu'il se passe la même chose dans le reste du monde, avec d'autres artistes de l'univers musical. En effet, les contrats signés en Espagne ne sont pas uniques et encore moins si l'on considère que, à partir des années quatre-vingts, la plupart des artistes signent avec des multinationales du disque dont le siège principal se trouve en dehors de l'Espagne.

Cette étude nous permet également de voir les différents acteurs qui interviennent dans la mise en route et l'achèvement d'un disque. Si nous avons omis de parler de l'éditeur, du producteur et des représentants des artistes, qui ne jouent aucun rôle dans la question du concept d'auteur du disque, nous nous concentrons sur les véritables axes du projet artistique que sont les *cantautores*, les musiciens et les arrangeurs. Nous abordons les concepts d'auteur et de co-auteur, qui situent le *cantautor* dans un travail d'équipe qui va au-delà de la simple création individuelle de l'artiste avec sa guitare devant une page blanche. Il y a tout un processus de construction dont le point de départ peut être individuel, mais qui finit en un travail collectif, aussi bien artistique, avec les musiciens, que technique, avec les techniciens du son. Et c'est cette œuvre collective qui parvient au public, elle qui est reproduite à la radio et à la télévision, elle qui, dans la plupart des cas, est jouée lors des concerts. Cette chanson, bien loin de l'original basé sur les accords d'une guitare ou d'un piano et sur la voix du *cantautor*, appartient à l'artiste ou à la maison de disques avec laquelle l'artiste a signé un contrat. Le reste des acteurs, le plus souvent, même s'il existe plusieurs exceptions comme dans le cas de Joaquín Sabina avec Pancho Varona et García de Diego, sont relégués au rôle d'employés ponctuels ou habituels et ne font pas partie du casting des droits d'auteur, bien que leurs noms apparaissent au dos de la pochette du disque ou dans le livret intérieur avec la liste de tous les membres de l'équipe.

Après cette étude des relations entre les maisons de disques et les *cantautores*, nous devons nous interroger sur la relation entre les artistes, le public et la chanson enregistrée, par le biais des espaces médiatiques. Il faut se demander si la chanson d'auteur se constitue comme un genre fort au sein de la chanson espagnole et si elle a une grande capacité d'attraction. Il faut étudier également les liens de cette réception avec le contexte historique des trente dernières années du XXe siècle et les processus de censure.

Dans le deuxième chapitre de cette partie, nous allons examiner les différents espaces médiatiques dans lesquels évolue la chanson d'auteur et les relations qui se tissent, dans ces espaces, entre les institutions, les moyens de communication, les publics et les artistes. Parmi les questions soulevées, se pose celle de savoir si la censure est liée au contexte sociopolitique de l'Espagne ou s'il s'agit d'un phénomène indépendant du régime politique établi. Par ailleurs, tous les *cantautores* de notre corpus disposent-ils des mêmes opportunités médiatiques pour attirer un plus grand nombre d'auditeurs ou la médiatisation se pose-t-elle a posteriori, en fonction de la répercussion artistique du *cantautor* ? Est-ce la personnalité du *cantautor* et sa touche personnelle qui attirent un public de masse ou bien les masses sont-elles captivées par les chansons et la voix d'un artiste ? Pour mener à bien cette étude, nous abordons la chanson tout d'abord du point de vue de son accessibilité pour le public. Par conséquent, nous parlons de la chanson enregistrée par rapport aux listes de succès et nous regardons comment l'organisme de censure tente de traquer les différents motifs de censure appliqués ou applicables à la chanson. Ensuite, nous étudions l'image publique des artistes de notre corpus en fonction de leurs prises de position artistiques et personnelles. Enfin, nous analysons l'approche qu'ont les médias des *cantautores* de notre corpus pendant les trente dernières années du XXe siècle.

Le principal moyen de transmission de la chanson pendant la seconde moitié du XXe siècle passe par l'enregistrement en studio, avec les dernières technologies du moment. Le disque vinyle, la cassette et le CD sont les moyens par lesquels la musique se déplace de l'espace public à l'espace privé et vice-versa. La chanson enregistrée est, fondamentalement, un produit commercial, mais également culturel, qui a été pensé pour être vendu au plus grand nombre possible d'acheteurs potentiels. De ces objectifs économiques, fixés principalement par les maisons de disques, on peut déduire l'importance d'un artiste pendant une période donnée. Pour le dire autrement, pouvoir toucher un public de masse implique de grandes ventes, même s'il faut nuancer cette affirmation puisque, parfois, il existe des facteurs externes à toute relation économique, comme des paramètres sociopolitiques et les interférences des institutions sur les produits artistiques. La réception est un élément clef pour n'importe quel artiste, car tout *cantautor* ou chanteur pense à un public quand il crée et interprète une chanson. La chanson, dans la deuxième moitié du XXe siècle, bénéficie de canaux de diffusion qui lui assurent un large impact sur différents publics, mais cela peut être contrebalancé par d'autres facteurs que ceux qui sont purement artistiques. Les listes de succès ou, plutôt, les listes de ventes qui prouvent le succès, représentent l'image quantitative de la célébrité, tandis que les différents types de censure montrent les obstacles mis par un système, qu'il soit politique, socioculturel ou économique, à un artiste en particulier. Et puisque ces incidences se répercutent sur les carrières des *cantautores* de notre corpus, nous devons analyser si cette répercussion est positive ou négative. D'autres questions en découlent, comme celle de savoir si la censure peut mettre fin à la carrière d'un artiste ou si, par son talent, ce dernier parvient à surmonter les barrières institutionnelles. Nous pouvons également nous demander si les listes des succès représentent la réalité socioculturelle d'un pays ou si elles ne sont que des barèmes économiques liés à des questions publicitaires, de marketing et de gestion de certains produits plutôt que d'autres.

Cette vision générale des *cantautores* de notre corpus dans les listes des succès de ventes nous montre l'importance de ceux-ci dans la construction de la chanson espagnole du dernier tiers du XXe siècle. Il faut préciser que, bien que nous nous trouvions face à des résultats totaux qui incluent les ventes de disques des interprètes internationaux, nous nous sommes fondé uniquement sur les artistes nationaux présents dans ces listes pour faire notre analyse et ce, afin de voir de la façon la plus objective possible la répercussion des *cantautores* sur le marché du disque national. Comme c'était déjà le cas pour les concerts, on ne perçoit pas de baisse d'activité au début des années quatre-vingts, loin de là, et si l'on trouve des périodes d'inactivité ou de recul dans les listes pour certains des *cantautores* de notre corpus, cela se produit en général, ou dans les années soixante-dix ou dans les années quatre-vingt-dix. Cela permet de démystifier, une fois de plus, le soi-disant abandon des *cantautores* par les institutions et le public, une fois la démocratie consolidée. De fait, si nous analysons leur présence, en nombre de disques apparaissant dans les listes de succès de ventes d'albums pendant les trente dernières années du XXe siècle, nous voyons tout d'abord que, tous les ans, il y a au moins un disque de l'un des *cantautores* de notre corpus dans la liste. De plus, durant les années soixante-dix, le nombre le plus élevé de disques de nos *cantautores* mentionnés dans cette même liste est de cinq (en 1974 et en 1976) alors que, dans les années quatre-vingts, il monte jusqu'à huit (en 1986 et en 1987) et dépasse les cinq de 1983 à 1989. Mais c'est dans la décennie des années quatre-vingt-dix que le plus grand nombre de disques de *cantautores* dans la liste annuelle est atteint, avec 11 albums en 1994 et en 1995, tandis que, de 1993 à 2000, il y a tous les ans plus

de cinq disques de *cantautores* dans cette liste. Enfin, nous remarquons que dans les années soixante-dix, ces disques sont le fait de deux ou trois *cantautores*, alors que dans les années quatre-vingts, on en compte déjà cinq ou six et que ce chiffre est de sept ou huit *cantautores* différents dans la liste annuelle dans les années quatre-vingt-dix. Cela souligne la prolifération de la chanson d'auteur au cours de ces trois décennies, avec leur maintien et l'apparition de nouveaux *cantautores* de notre corpus. De plus, il faut rappeler que dans cette étude, nous ne travaillons qu'avec 15 *cantautores* et, dans ces listes, d'autres noms apparaissent, de manière sporadique ou pendant de brefs laps de temps, mais qui grossissent encore l'inventaire des membres de la chanson d'auteur qui font partie de ces listes. Pour donner quelques exemples, nous citerons Marina Rosell, Rosa León, María del Mar Bonet et Luis Pastor, notamment, bien que ces artistes ne parviennent pas à durer ou à occuper une grande place dans ces listes de succès de ventes annuelles d'albums en Espagne.

Pendant ce parcours des succès de ventes nationales des trente dernières années du XXe siècle, nous avons pu souligner l'immense diversité dans les ventes, entre les différents *cantautores* de notre corpus. Nous avons également comparé le succès de quelques-uns d'entre eux avec celui d'interprètes jouissant d'une plus grande popularité, pour chacune de ces décennies, et nous avons établi qu'à certains moments, les représentants de la chanson d'auteur supposent un quart des ventes d'albums, dans les années soixante-dix, presque un tiers dans les années quatre-vingts et un peu plus d'un cinquième dans les années quatre-vingt-dix, en sachant que les différentes listes prennent en compte, respectivement, 20, 30 puis 50 albums. Cela leur octroie un poids considérable au sein de la chanson espagnole, indépendamment de la position qu'ils occupent dans lesdites listes. Évidemment, ces résultats ne sont que des sommes mathématiques qui ne tiennent pas compte des possibles difficultés de ces *cantautores* d'un point de vue institutionnel, social ou politique. C'est pour cela qu'il est intéressant de traiter de la question de la censure dans une perspective générale tout au long des trente dernières années du XXe siècle.

En ce qui concerne la censure, nous devons chercher les conditions sociopolitiques et économiques qui ont affecté la présence des *cantautores* de notre corpus dans ces listes et leur diffusion au travers des concerts. Nous avons donc décidé d'aborder la censure comme un axe structurant de cette réflexion, en prenant en considération, non seulement la censure institutionnelle dans la législation franquiste, mais aussi d'autres types de censure qui ont pu apparaître, ou non, pendant notre période d'étude. En effet, si quand on pense à la censure, la première image qui nous vient à l'esprit est celle d'un régime dictatorial, la censure ne s'applique pas seulement dans des régimes autoritaires et il existe des formes de censure autres qu'institutionnelles. De cette façon, nous pouvons chercher à voir si la chanson d'auteur espagnole et, concrètement, les *cantautores* de notre corpus, ont subi les vicissitudes de la seule censure franquiste ou s'ils ont dû s'autocensurer, ou ont été censurés, pendant la période démocratique. Pour ce faire, nous devons analyser les engrenages de la censure franquiste et voir comment elle se répercute sur les artistes, en général, et sur les *cantautores*, en particulier, pour voir ensuite si, avec la démocratie, la censure disparaît complètement ou si elle opère, de façon différente, dans certains cas.

Dans un premier temps, nous avons étudié la présence des différents *cantautores* de notre corpus dans les listes de chansons non diffusables à la radio et les transferts des chansons de cette même catégorie à celle des œuvres diffusables après une évaluation préalable par les

organismes de censure. Ensuite, nous évaluons, avec l'aide de la presse de Madrid et de Barcelone, les annulations de concerts pour ces *cantautores* pendant les dernières années du franquisme et au début de la Transition. Enfin, au cours de cette analyse sur la censure des disques et des concerts en Espagne, nous pouvons vérifier l'absence de cohérence dans l'application de la censure aux différents produits artistiques des *cantautores* de notre corpus, en soulignant l'apparition de certaines des chansons qui ne pouvaient pas être diffusées sur des disques qui étaient, eux, bien diffusés, comme ce fut le cas de *La Fiesta* de Serrat. On insiste également sur la diffusion de certaines chansons qui deviennent des hymnes contre le franquisme et passent la censure sans grande difficulté comme *L'estaca* de Lluís Llach. Nous pouvons également voir dans les documents de la censure que les sujets expurgés ont été biffés pour des raisons morales plus que politiques, même si cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas eu de thématiques critiquant de façon voilée ou directe, le régime franquiste. Dans cette analyse, nous avons exposé deux exemples de censure qui débordent le cadre chronologique de la dictature franquiste et qui ont lieu sous les gouvernements socialistes des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix de Felipe González. Le cas de Krahe avec sa chanson *Cuervo Ingenuo*, contre l'OTAN, est une censure étatique, avec des conséquences financières sur le travail de l'artiste, sinon au niveau discographique, du moins par la suppression ou le refus de ses concerts par certaines mairies socialistes. Dans le cas d'Albert Pla, ce qui semble être une censure par prudence, face à des répercussions juridiques pour sa chanson *La deajo o no la deajo* sur une fiancée terroriste, nous conduit à réfléchir à une censure économique qui dépasse le cas de Pla et qui nous amène à questionner les procédés de l'industrie du disque face aux artistes et face au marché. Après cette analyse, il faut analyser la construction publique des *cantautores* de notre corpus au travers des médias (presse, radio et télévision).

Par rapport à l'image publique des *cantautores* de notre corpus, tant dans la presse qu'à la radio ou à la télévision, nous devons souligner le fait que, dans la plupart des cas, on ne crée pas de moyens de diffusion spécifiques pour la chanson d'auteur, mais que ces artistes participent aux revues et émissions de radio et de télévision consacrées à la chanson en général. Les revues et la radio se focalisent principalement sur des interviews des *cantautores* où on loue, majoritairement, leur travail. Dans les revues, on trouve également des comptes rendus sur quelques disques des *cantautores* qui font apparaître, cette fois, une critique plus profonde du *cantautor*. Ces critiques évoluent considérablement entre les années soixante-dix et quatre-vingt-dix, en cessant de s'intéresser aux aspects purement commerciaux et personnels (sur le rythme de vie et l'argent gagné par les *cantautores*) pour aborder des aspects musicaux et thématiques concernant les *cantautores* interviewés ou présentés dans les pages des différentes revues musicales des trente dernières années du XXe siècle. De même, cette présence ou absence des *cantautores* de notre corpus dans les pages des revues musicales à la mode à chaque moment nous permet de vérifier l'état de leur carrière, comme avec l'absence de Víctor Manuel, entre 1973 et 1979, années qui correspondent à sa période de plus faible popularité et de plus fort engagement politique, ou le différend entre Joaquín Sabina et les rédacteurs de *Rockdelux*, qui se focalisent sur d'autres genres musicaux comme le rock ou la pop, en considérant que ce que fait le *cantautor* de Jaén n'est pas digne d'intérêt parce qu'il attire les masses. Il s'ensuit que la question financière est une caractéristique problématique qui survole les trois dernières décennies du XXe siècle, avec des spécificités différentes selon les artistes, mais comme un élément fondamental pour considérer un artiste comme « vendu », ou non, à l'industrie du

disque. Un autre fait qui semble également curieux, et qui est lié au facteur économique, est l'assimilation entre succès et argent, ce qui entraîne une double interprétation : d'un côté, le succès implique la qualité des chansons et, donc, une reconnaissance financière méritée et, d'un autre, le succès implique de s'être vendu à l'industrie du disque et, donc, la qualité du produit artistique est moindre, puisque ce sont certains procédés basés sur les modes qui priment, et qui éloignent l'artiste d'une recherche créatrice impliquant des risques. Entre ces deux extrêmes, il y a de très nombreuses nuances. Comme par exemple le fait qu'un artiste peut trouver dans sa popularité les armes pour négocier et imposer ses conditions à la maison de disques, obtenant une plus grande liberté de création et d'options artistiques. Mais ce sont là des nuances et des appréciations de travail universitaire qui n'apparaissent pas dans la vision qu'a le public, entendu comme masse, ni dans la presse écrite dont les idées sont marquées par la ligne éditoriale de la publication. Parmi les autres traits généraux qui apparaissent quand se dessine l'image des quinze *cantautores* de notre corpus, on retiendra la sensation de liberté qu'ils ont tous au moment de s'exprimer comme artistes et cela indépendamment des conditions sociopolitiques dans lesquelles ils se trouvent. Ils se considèrent tous comme des artistes engagés avec leur temps et pensent qu'à travers leurs chansons, ils peuvent dénoncer une situation afin qu'elle s'améliore ou transmettre une sensibilité à laquelle les Espagnols s'identifient. Au cours des interviews, nous nous sommes rendu compte de la difficulté pour les *cantautores*, comme pour tous les artistes, à maintenir la discussion sur un terrain exclusivement professionnel : à tout moment surgissent des résumés biographiques du passé de l'artiste ou des éléments de son présent qui n'ont rien à voir avec ses chansons ou ses concerts. Quant au traitement qu'il leur est réservé dans les interviews et les articles, mis à part la période des années soixante-dix avec la censure, les présentations et chroniques des concerts des *cantautores* ne diffèrent pas de celles des autres artistes nationaux. La seule chose qui paraît évoluer au cours de ces années et de façon générale, ce sont les analyses musicales des journalistes spécialisés, qui s'améliorent au fur et à mesure que nous approchons le nouveau millénaire ; le vocabulaire devient beaucoup plus riche et précis, s'éloignant des ébauches des années soixante-dix qui commentaient si le public avait aimé ou non le récital et si l'artiste ou les musiciens avaient rencontré un problème technique ou de réalisation. Et de façon patente, avec toutes les nuances que cette affirmation peut comporter, les *cantautores* de notre corpus, lors de chacune des périodes, s'ils ont rencontré le succès ou sont devenus des références pour d'autres artistes, sont traités exactement pareil que n'importe quelle star de la chanson espagnole, indépendamment de leur prise de positions sociopolitique dans la conception de leurs chansons, même si on les interroge à ce sujet ou qu'ils apportent des éclaircissements spécifiques dans ce sens.

En ce qui concerne la télévision, il était intéressant pour cette étude d'analyser trois programmes de *Cachitos de hierro y cromo*<sup>57</sup>, qui peuvent nous aider à comprendre comment se transmet l'image publique des *cantautores* de notre corpus, bien qu'il s'agisse d'une émission actuelle qui déborde notre cadre chronologique. Le premier s'intitule *Politics*<sup>58</sup> et,

---

<sup>57</sup> *Cachitos de hierro y cromo*, La 2, RTVE, 27/10/2013-25/06/2019, présentée par Virginia DÍAZ. Dernière consultation le 15/08/2019 sur <http://www.rtve.es/television/cachitos/>.

<sup>58</sup> *Politics*, *Cachitos de hierro y cromo*, La 2, RTVE, 23/11/2014, présenté par Virginia DÍAZ. Dernière consultation le 15/08/2019 sur <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-politics/2871743/>.

comme on peut s'en douter, il passe en revue les chansons engagées avec leur temps, de la dictature à nos jours. Dans ce programme, on retrouve Raimon, chantant *Al vent*, Lluís Llach interprétant *L'estaca*, Luis Eduardo Aute avec *Al alba*, Carlos Cano qui chante *La murga de los currelantes* et Joan Manuel Serrat interprétant *Para la libertad* (un poème de Miguel Hernández mis en musique) et *Cambalache* (une version d'un tango d'Enrique Santos Discépolo). Deux éléments curieux méritent de retenir notre attention : le premier a à voir avec les images sélectionnées de chacun de ces artistes. Elles correspondent toutes à des périodes postérieures au lancement discographique de la chanson, et nous savons que ces chansons furent censurées, au moins au début, puisqu'elles apparaissent sur les disques correspondants qui le prouvent. Le deuxième élément est l'absence de Víctor Manuel dans ce programme consacré aux chansons politiques. S'agissant d'un artiste qui s'auto-définit comme interdit entre 1972 et 1978 à cause de contenu de ses chansons qui ne passent pas la censure et ne sont diffusées ni à la radio, ni à la télévision, il est curieux qu'aucune de ses chansons n'apparaisse dans ce programme. D'autant plus qu'il affirme également que, durant cette période, il donna des récitals militants.

Néanmoins, le *cantautor* des Asturies apparaît dans deux autres programmes où ses chansons correspondent à la thématique abordée, tout comme dans celui-ci. En *Onomásticaciones: tu nombre me sabe a música*<sup>59</sup>, où apparaissent les chansons qui ont pour titre le nom d'une femme (majoritairement) et qui ont influencé l'imaginaire collectif. Peu de *cantautores* sont représentés ici : en plus de Víctor Manuel, Serrat et Pedro Guerra. La présence du deuxième n'est pas bien expliquée car sa chanson ne fit pas partie des listes de succès de 1999 et 2000.

Le deuxième programme dans lequel on retrouve Víctor Manuel et le troisième dans lequel apparaissent les artistes de notre corpus est le plus intéressant car il est consacré à la chanson d'auteur et s'intitule *Cantautores : verso a verso*<sup>60</sup>. Il n'est pas étonnant qu'on consacre des programmes à ces artistes quand des tournées conjointes comme celles de Joan Manuel Serrat, Ana Belén, Víctor Manuel et Miguel Ríos<sup>61</sup>, ou celles de Joan Manuel Serrat et Joaquín Sabina<sup>62</sup>, de la fin des années quatre-vingt-dix jusqu'à nos jours, rassemblent des milliers de personnes dans un même lieu et quand, dès 2010, de jeunes *cantautores* sont apparus sur le marché, qui innovent dans le monde de la chanson espagnole, que ce soit par leurs rythmes et leurs textes comme El Kanka, ou avec des mises en scène novatrices, qui dépassent les barrières du handicap, comme quand Rozalén monte sur scène accompagnée par une interprète en langue des signes qui retranscrit le concert pour les sourds. Avec ce programme, nous pouvons analyser les différentes émissions auxquelles ont participé les *cantautores* pendant les trente dernières années du XXe siècle et nous pouvons voir s'il existait des programmes qui leur étaient

---

<sup>59</sup> *Onomásticaciones: tu nombre me sabe a música*, Cachitos de hierro y cromo, La 2, RTVE, 21/08/2016, présenté par Virginia DÍAZ. Dernière consultation le 15/08/2019 sur <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-onomasticaciones-tu-nombre-sabe-musica/3699829/>.

<sup>60</sup> *Cantautores: verso a verso*, Cachitos de hierro y cromo, La 2, RTVE, 04/06/2019, présenté par Virginia DÍAZ. Dernière consultation le 15/08/2019 sur <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cachitos-de-hierro-y-cromo/cachitos-hierro-cromo-cantautores-espanoles-verso-verso/5261097/>.

<sup>61</sup> Ils ont effectué deux tournées conjointes : la première, intitulée *El gusto es nuestro*, les mena d'Espagne en Amérique latine, en 1996 ; la seconde, intitulée *El gusto es nuestro, 20 años después*, les mena de l'Espagne jusqu'au Mexique et jusqu'en Colombie, en 2016-2017.

<sup>62</sup> Ils ont effectué deux tournées conjointes à travers l'Espagne et l'Amérique latine, intitulées *Dos pájaros de un tiro* (2007) et *Dos pájaros contraatacan* (2012).



spécifiques à cette période ou s'ils participèrent à tout type d'émissions musicales et culturelles, plus générales. Un fait significatif de ce programme de *Cachitos* est l'absence de Lluís Llach qui peut confirmer la difficulté qu'il y a à classer dans un genre précis les *cantaautores*.

Dans cette analyse des quinze *cantaautores* de notre corpus, aussi bien au niveau télévisuel que radiophonique, nous constatons que tous sont présents à notre période d'étude, dans des programmes consacrés à la culture ou à la chanson. Cette présence médiatique peut être divisée en plusieurs groupes : ceux qui apportent leur vision sur l'actualité et montrent une prise de positions politique lors de certains événements ; ceux qui exposent également leur vision de la chanson et du fonctionnement de l'industrie du disque et ceux qui, simplement, font la promotion de leur travail discographique, en répondant à des questions biographiques et artistiques basiques sur leurs influences et sur pourquoi ils se sont consacrés à la chanson. Nous pouvons également vérifier que la plupart des programmes auxquels ils participent ne sont pas consacrés exclusivement aux *cantaautores*, mais qu'il s'agit bien plutôt de programmes de chanson en général ou de programmes culturels où ils interviennent à l'égal d'autres chanteurs ou groupes du moment. Il n'y a pas d'exclusivité et on peut affirmer que, dans les émissions télé, on n'aborde pas non plus de façon différente ces artistes par rapport à d'autres ; la différence surgit en fonction de la célébrité et du succès de l'artiste en question. Nous sommes d'accord pour considérer que la revendication est un élément unificateur parmi les *cantaautores* de notre corpus, que ce soit de manière apparente dans leurs chansons ou dans leurs prises de positions publiques personnelles. C'est plus évident chez les *cantaautores* qui étaient déjà en activité dans les années soixante-dix et quatre-vingts, puisqu'ils ont plus de possibilités et plus d'expérience pour pouvoir montrer ces idées dans les médias et dans leurs chansons. Nous avons également vu qu'il y a des thématiques communes qu'abordent presque tous les *cantaautores* : leur relation avec le marché musical, avec le succès et avec l'engagement sociopolitique. Il est clair qu'il faut laisser de côté la promotion d'un disque qui est un autre thème qu'ils abordent presque tous. Et s'il est vrai que la chanson passe par les interprètes, ceux-ci devront passer par la chanson pour approfondir les réflexions qui sont apparues tout au long de cette analyse sur l'image publique de l'artiste à travers la presse, la radio et la télévision, en prenant également en compte aussi bien la censure que la présence de ces artistes dans les listes des succès de ventes, leur réception en concert, dans les mises en scène et suivant l'accueil que le public réserve à leurs disques. La chanson est ce tout qui n'appartient pas aux *cantaautores* de manière exclusive, mais qu'ils s'approprient comme n'importe quel autre artiste. Mais peut-être que les textes qui apparaissent dans ces chansons sont effectivement un élément distinctif plus marqué chez les *cantaautores* que pour les autres chanteurs à succès, comme nous le verrons maintenant.

### **Troisième partie : Les imaginaires collectifs de la chanson d'auteur : créations poétiques et/ou politiques ?**

Dans cette dernière partie, nous allons travailler sur les chansons des *cantaautores* de notre corpus. La chanson d'auteur, à l'instar des autres genres musicaux, aborde des thématiques variées et il importe de voir de quelle façon, dans le traitement de ces thématiques, elle ressemble aux autres genres ou s'en différencie. Le *cantautor* peut être vu comme un pionnier dans son approche de certains thèmes de la vie quotidienne qui n'avaient pas été

abordés auparavant, du moins de cette façon. Ou, au contraire, il peut être perçu comme un artiste parmi d'autres, qui séduit par sa voix, sa présence, le rythme de sa musique, mais sans rien apporter dans ses textes qui le mènerait sur des chemins singuliers par rapport aux artistes contemporains. Pour étudier cela, nous allons nous fonder sur deux caractéristiques fondamentales qui apparaissent dans la définition du dictionnaire de la Real Academia Española du terme *cantautor* : d'une part, l'engagement sociopolitique des textes, en analysant dans quelle mesure ces chansons contribuent à la quête de liberté des Espagnols et en soulignant le rôle que jouent certains poètes dans cette vision. Il faut également prendre en compte le fait que cet engagement évolue nécessairement avec le temps, se renforçant ou passant inaperçu dans les chansons après le passage de l'Espagne de la dictature à la démocratie. Il y a, d'autre part, une recherche poétique dans les textes, non seulement quand ils mettent en musique des poèmes de poètes espagnols (principalement du XXe siècle), mais aussi dans leur approche des paroles de leurs chansons. Font-ils particulièrement attention à la métrique, aux rimes et aux différentes figures rhétoriques, ou sommes-nous en présence de récits chantés, sans plus d'attention que celle qu'exige le rythme musical ? Nous essaierons, en outre, d'analyser les liens de ces *cantautores* avec la poésie. On peut se demander si la poésie est la source d'inspiration des chansons ou si les chansons sont travaillées comme des poèmes avec de la musique. Quoi qu'il en soit, poètes et poésie sont bien présents dans l'œuvre des *cantautores*.

Dans le premier chapitre de cette partie, nous allons analyser la composante sociopolitique dans la chanson d'auteur, car elle importe pour comprendre de quelle façon une revendication culturelle, comme peut l'être la défense de la langue et de la culture catalanes, se généralise à un ensemble déterminé de chansons qui parcourent les trente dernières années du XXe siècle en Espagne, en tant que symboles de la lutte antifranquiste. Les premières chansons des interprètes de la *Nova Cançó* apparaissent sur le marché du disque espagnol de façon très limitée au début des années soixante-dix et ce n'est que dans la seconde moitié de cette décennie que quelques membres du groupe commencent à éveiller les soupçons des organismes de répression du régime franquiste. Ces problèmes naissent de la popularité que plusieurs de ces *cantautores* ont acquise à l'étranger, en particulier en France, et sur le territoire national lui-même. Nous ne prétendons pas décrire ici les événements des dernières années du franquisme et de la Transition à travers ces chansons, mais nous cherchons à comprendre comment ces chansons qui, bien souvent, n'abordent pas directement une thématique politique ou critique, deviennent des odes à la liberté. Parmi ces chansons, il y a des poèmes qui ont été mis en musique et il peut être intéressant de voir si une intention préalable présida au choix de ces textes, en plus des goûts poétiques de l'artiste. Nous verrons également si la mise en musique de poèmes est spécifique aux *cantautores* des années soixante et soixante-dix ou si c'est une pratique qu'on retrouve chez des *cantautores* des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Pour continuer avec cette idée d'une évolution, nous analyserons le fonctionnement de l'engagement sociopolitique dans les chansons pendant les trente dernières années du XXe siècle, en nous demandant si l'engagement sociopolitique est un élément indispensable dans les chansons des *cantautores*.

Lorsque l'on aborde différentes chansons qui se focalisent sur des revendications politiques, nous voyons que certaines thématiques se répètent, comme la misère, le silence et la peur en tant que caractéristiques définitives de la société franquiste ; elles apparaissent principalement chez Raimon, Lluís Llach et Carlos Cano. Parallèlement, nous trouvons d'autres

chansons comme *Al alba*, de Luis Eduardo Aute, dont la thématique n'est pas politique mais le contexte des dernières exécutions sous le franquisme la transforme en une ode à la vie et contre la peine de mort. Cependant, il semble étonnant que des figures de la chanson espagnole et des *cantautores* de notre corpus comme Joan Manuel Serrat, dont on a vu que c'est un artiste engagé, à titre personnel, avec la démocratie, ce qui lui vaut d'être exilé en 1975, n'ait pas de chansons propres dont la thématique appelle à lutter pour la liberté ou qui dénoncent des abus de la part des autorités face à certains événements publics qui finissent dramatiquement. La seule chose qui puisse montrer cet engagement politique au niveau artistique est la mise en musique de poèmes de poètes que le régime a ostracisés ou interdits. Dans ce cas, on peut se demander comment le poète et ses textes deviennent un instrument au service de la liberté.

Gabriel Celaya, en tant que poète social et engagé avec son temps, avec le titre de l'un de ses poèmes de *Cantos Íberos*, de 1955 – *La poesía es un arma cargada de futuro* –, pourrait être emblématique de l'importance et de la vitalité que récupèrent certains poètes et poèmes par leur mise en musique, majoritairement par des *cantautores*. Quand on pense à la mise en musique de poèmes, le premier nom qui vient à l'esprit est celui de Paco Ibáñez et on se souvient du renouveau qu'il apporta avec sa musique aux poèmes et poètes du Siècle d'or, mais aussi à des contemporains, en les nimbant, en même temps, d'un engagement politique et en donnant tout son sens au titre du poème de Celaya, puisque beaucoup des vers prononcés par Ibáñez se transformaient en balles tirées contre le régime franquiste et l'absence de libertés en Espagne. Bien qu'Ibáñez ne rentre pas dans notre définition du *cantautor* parce qu'il n'écrit pas les paroles de ses chansons mais utilise exclusivement des poèmes de poètes hispaniques, on ne peut lui nier le mérite d'avoir diffusé la culture hispanique et d'avoir lutté pour rendre son importance à la littérature espagnole d'auteurs oubliés ou ostracisés par le régime franquiste. Cela nous conduit à nous demander quel est le rôle des *cantautores* de notre corpus quant aux poètes et aux poèmes utilisés comme instruments politiques. Raimon, en 1966, avait consacré tout un disque (*Cançons de la roda del temps*) à un seul et unique poète, Salvador Espriu<sup>63</sup> qui est considéré comme l'un des rénovateurs de la littérature catalane du XXe siècle. Bien que cette œuvre sorte de notre cadre chronologique, il est intéressant de voir l'usage politique de la chanson par la mise en musique de poèmes comme instruments de diffusion et d'affirmation de l'existence et de la vitalité de la culture catalane. Joan Manuel Serrat s'appuie également sur des poètes espagnols pour prouver l'existence d'autres expressions culturelles espagnoles qui ont été attaquées par le régime franquiste. Il participe de façon active à ce processus avec deux disques qui vont lui offrir de nombreux succès commerciaux, bien que les chansons soient des poèmes d'Antonio Machado et de Miguel Hernández. Dans le premier disque, *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, le *cantautor* se permet de fusionner plusieurs poèmes en une seule chanson et d'introduire des vers personnels pour relier certains poèmes, dans la première et la dernière chanson, en plus d'ajouter une chanson originale en hommage au poète. Dans le second, *Miguel Hernández*, tous les poèmes appartiennent au poète, les modifications sont

---

<sup>63</sup> Écrivain, dramaturge et poète catalan né en 1913 à Santa Coloma de Farners et mort en 1985 à Barcelone. Il étudie le Droit et l'Histoire Ancienne à Barcelone. C'est un auteur très important, tant pour la littérature catalane que pour celle en castillan. «La Guerra Civil acentúa más las tendencias satíricas del autor, enriquecidas tras la contienda con una vertiente reflexiva y reconciliadora (...)». Dernière consultation le 20/09/2019 sur [https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/biografias/palermo\\_salvador\\_espriu.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/palermo_salvador_espriu.htm).

minimes et se limitent à une chanson qui, au lieu de reprendre l'intégralité du poème, n'en présente qu'une partie.

L'hommage à Víctor Jara et aux souffrances du Chili fait également partie des créations des *cantautores*. Raimon lui dédie un disque où il met en musique quelques poèmes, qui côtoient des chansons personnelles et une version en catalan de la chanson *Amanda* du *cantautor* assassiné, mettant ainsi ce dernier sur un pied d'égalité avec les poètes. Cette chanson est reprise, vingt ans plus tard par Ismael Serrano pour évoquer l'importance de la mémoire historique dans sa chanson *Vine del norte* qui présente une histoire de désamour entre un je poétique espagnol, qui revient seul dans son pays et se souvient d'une amante chilienne qui, après une nuit inoubliable, le laisse seul dans une rue de Santiago. L'histoire d'amour idéalisée est construite sur des symboles d'Amérique latine qui font partie de l'imaginaire collectif hispanique, parmi lesquels le Che Guevara, Fito Páez, Silvio Rodríguez, Los Parra et Víctor Jara, qui apparaît également à travers sa chanson dont le je poétique crie un vers : « Te recuerdo Amanda ». Cette chanson mentionne des symboles de la lutte pour la liberté et montre la répression que subit le Chili de Pinochet, tout cela nourri de références musicales, déclinées en une série de noms. Il convient d'étudier cette même évolution, qui se produit avec le Chili, dans l'imaginaire collectif espagnol et chez les *cantautores* de notre corpus, à vingt ans d'intervalle, en l'appliquant à l'évolution sociopolitique de l'Espagne, pour voir comment les choses changent à travers le temps et à travers les artistes de notre corpus, en évaluant la pertinence en fonction de la médiatisation des chansons qui abordent cette composante au cours des trente dernières années du XXe siècle.

En ce qui concerne l'évolution de la composante sociopolitique à travers les chansons des *cantautores* de notre corpus, on peut se pencher sur toutes les chansons, mais l'intérêt serait moindre pour en évaluer la répercussion sur l'imaginaire collectif si l'on ne tient pas compte de la médiatisation et de la popularité de ces mêmes chansons. Nous allons donc nous focaliser, dans la mesure du possible, sur les chansons les plus populaires de ces artistes, pour voir de quelle façon cette composante sociopolitique apparaît ou s'estompe à travers le temps et, surtout, avec la consolidation de la démocratie et la perte de l'ennemi commun que signe la fin de la dictature pour des artistes engagés et pour des membres de partis politiques clandestins. Dans les années quatre-vingts, dans le monde de la chanson d'auteur, on parle de trahison de la part des partis politiques désormais légalisés et, dans le monde médiatique, on souligne la crise de la chanson d'auteur, en accusant ses représentants de ne pas avoir su s'adapter aux temps nouveaux. Néanmoins, nous avons déjà montré dans ce travail qu'il n'en est pas tout-à-fait ainsi et qu'il s'agit, bien plutôt, d'une question de marché et de modification des goûts, de la jeunesse très majoritairement, laquelle préfère une musique plus légère dont les artistes s'opposent publiquement aux chansons des *cantautores*. Toutefois, nous avons vu que la chanson d'auteur ne disparaît à aucun moment des listes des succès de ventes et qu'il y a toujours un de ses représentants pour reprendre le flambeau et montrer l'importance du genre au sein de la chanson espagnole. Mais ce maintien dans les listes de popularité est-il dû à la permanence du versant sociopolitique dans leurs chansons ou à leur aptitude à adapter thématiques et rythmes aux besoins du marché, ou encore à leur capacité à attirer un public fidèle qui suit jusqu'au bout la carrière de ces artistes ? Le fait est que, dans notre étude, nous allons examiner exclusivement la composante sociopolitique, pour tenter de découvrir s'il se produit une dépolitisation des chansons de ces artistes ou, du moins, de leurs chansons les plus médiatiques.

Ainsi, il est un autre facteur important, en plus de la dictature, et c'est celui du capitalisme et du rapport des artistes à ce capitalisme. Raimon dans *Societat de consum*, Luis Eduardo Aute dans *Canción-consumo*, Víctor Manuel dans *Todos tenemos un precio* et Joaquín Sabina dans *El joven aprendiz de pintor o el rap del optimista*, parmi d'autres titres, le montrent depuis des perspectives diverses, où le monde de l'art fait partie intégrante de la thématique ou bien n'est que le moyen de dénoncer ce capitalisme. Ce qui disparaît de ces chansons, c'est la référence directe au franquisme et à la lutte pour la liberté. La thématique se centre sur les aspects économiques du capitalisme et sur les relations qui découlent des transactions commerciales. De fait, il se passe quelque chose de semblable lorsqu'on fait le portrait de la société en critiquant ou en exposant différents comportements sociaux et culturels durant le franquisme, bien que cette approche soit également reconduite après l'avènement de la démocratie. Depuis *Poco antes de que den las diez*, de Serrat, jusqu'à *Ocupen su localidad* et *Juana la loca* de Sabina, en passant par *El abuelo Vitor* de Víctor Manuel et *Manuel*, de Serrat, nous voyons l'impact sociopolitique sur la société ou sur certains membres de celle-ci face à la prescription de différentes conventions sociales et morales qui viennent du national-catholicisme imposé par la dictature.

Cependant, les *cantautores* sont également solidaires des problèmes dictatoriaux extérieurs à l'Espagne, comme nous l'avons déjà souligné pour le Chili. Lluís Llach fait de même avec le Portugal dans *Abril 1974*. Carlos Cano chante la tragédie argentine avec *Tango de las madres locas* dont la vision de la lutte et de la force collective s'éloigne de la chanson d'Ismael Serrano, quinze ans plus tard, quand, avec *A las madres de mayo*, celui-ci rend hommage aux disparus et au courage des mères qui continuent à faire vivre leur mémoire à travers le souvenir.

La présence américaine sur le sol espagnol, aussi bien pendant le franquisme, avec *Yankee to gome* de Aute, qu'en démocratie, avec *Rota oriental* de Carlos Cano, charrie également son lot de critiques de la part des *cantautores*, à cause de la vente de ces portions de territoire espagnol à une puissance étrangère, mais en se focalisant plutôt sur les répercussions socioéconomiques de tels actes.

Sous la démocratie, une des questions politiques à être abordées, au milieu des années quatre-vingts, est celle du maintien de l'Espagne dans l'OTAN, à travers la chanson de Javier Krahe, *Cuervo ingenuo*, dont nous avons déjà parlé, mais aussi par celle de Carlos Cano, *La murga de Emilio el moro*, qui souligne les contradictions politiques du gouvernement socialiste dirigé par Felipe González.

Serrat traite également de composantes sociopolitiques dans ses chansons, comme dans *Algo personal*, *Disculpe el señor* et *Yo me manejo bien con todo el mundo*, mais d'une façon plus globale et qui n'est pas spécifique à la société espagnole, ce qui montre que ces éléments se diluent dans la mondialisation, en perdant la force et l'impact social qui permettraient de les identifier à des réalités nationales. Cependant, d'autres chanteurs ont abordé des thématiques concrètes de l'Espagne, comme le terrorisme de l'ETA, par exemple. Albert Pla, dans *Veintegenarios en Alburquerque* (1997), chante *La dejo o no la dejo*. Nous avons déjà évoqué ce sujet et les conséquences discographiques qu'il a eues, par crainte de possibles problèmes avec la justice, mais le fait est que la chanson ne mentionne à aucun moment l'ETA et que tout se joue par simple mimésis avec la réalité espagnole. Ce même type de langage et d'idées que le je poétique présente en les attribuant à cette fiancée terroriste, nous le retrouvons dans le rock

espagnol des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, avec des groupes comme La polla records, Leño, Kortatu, Extremoduro, notamment, qui se font l'écho des revendications sociopolitiques contre le système, dans la lignée de ce qu'avaient commencé les *cantautores* dans les années soixante-dix, mais avec un langage plus violent et direct que leurs prédécesseurs. Soulignons que le langage d'Albert Pla, ici, détonne au sein de la chanson d'auteur. Le disque de Tontxu *Con un canto en los dientes*, de 2000, contient une chanson intitulée *En el medio*, avec deux versions, l'une en espagnol et l'autre en basque, où il aborde la question du terrorisme de l'ETA, mais depuis l'angle de l'amitié. Le je poétique cherche une solution pour trouver un terrain d'entente entre deux amis qui se trouvent chacun dans un camp. Le sujet poétique serait la voix de la raison qui tente de rapprocher ces deux positions irréconciliables pour le bien des deux personnes et, en arrière-fond, pour celui de la société basque.

Enfin, la nostalgie de la lutte et la récupération de la mémoire sont deux éléments qui apparaissent dans les chansons, en particulier dans les années quatre-vingt-dix et nous les retrouvons dans des titres comme *Cuando era más joven* et *De purísima y oro*, de Sabina, et dans *Papá cuéntame otra vez*, d'Ismael Serrano. Le premier, avec une vision quelque peu réactionnaire, montre sa jeunesse sous le franquisme comme supérieure à son présent, malgré les privations (*Cuando era más joven*) et dresse, dans *De purísima y oro*, un portrait de l'Espagne d'après-guerre, alors que le second demande la récupération de la mémoire à travers les événements et la lutte vécus par le père – tout en assumant que de telles situations ne se produisent plus dans le présent – pour revendiquer des améliorations sociales.

Dans cette analyse de l'évolution de la composante sociopolitique, nous avons pu vérifier que la force et la lutte exprimées dans les chansons comme véhicule de la liberté en Espagne, apparaissent chez certains artistes et à l'occasion d'événements ponctuels, tout au long des années quatre-vingts, mais qu'elles disparaissent pour se transformer en une critique plus générale ensuite qui, si elle permet de reconnaître l'Espagne, ne permet pas de considérer que celle-ci soit le centre de cette action. De fait, nous avons vu que des chansons commencent à apparaître, qui soutiennent ou défendent les droits perdus par d'autres peuples confrontés à la dictature ou à la guerre, et que certains *cantautores* émettaient une critique principalement socioculturelle, même si on peut deviner, derrière, une critique politique, en soulignant le côté pittoresque de la culture espagnole, à partir de la corrida, de la *Copla* et du football, quoique ce dernier ne puisse évidemment pas être limité aux frontières nationales. Et c'est précisément cette tendance qui semble s'être renforcée pendant les trente dernières années du XXe, transformant les *cantautores* qui étaient la voix des revendications du peuple, en chroniqueurs des changements ou des tribulations de la société. En outre, le nombre de chansons revendicatrices ou de chansons qui abordent des thématiques avec des composantes sociopolitiques diminue, au fur et à mesure de l'avancée de la démocratie, jusqu'à constituer un aspect anecdotique des disques des nouveaux *cantautores* qui apparaissent au milieu des années quatre-vingt-dix, excepté dans le cas d'Ismael Serrano. On peut donc parler de dépolitisation de la chanson d'auteur à partir de la seconde moitié des années quatre-vingts, dans la mesure où les revendications deviennent des témoignages d'injustice, en guise de mémoire écrite d'une tragédie, mais sans proposer ni chercher à être la voix de cette tragédie, sans tenter de rassembler les auditeurs derrière cette lutte comme durant la dictature. Peut-être est-ce une conséquence directe du changement de régime ou d'une étude de marché propre au

système capitaliste qui montre la faible rentabilité qu'il y aurait à maintenir ce type de chansons. Le fait est que les deux hypothèses semblent plausibles. Du fait du changement de régime, beaucoup des critiques sociopolitiques des chansons commencent à perdre de leur sens et, bien qu'il y ait d'autres aspects du nouveau système politique qui puissent être gênants, personne ne paraît très à l'aise à l'idée de chanter contre la démocratie. La deuxième hypothèse, que nous avons étudiée à d'autres endroits de cette étude, prouve qu'il y a des *cantautores* critiques qui perdent la faveur du public de masse, si tant est qu'ils l'aient eue un jour, et qui disparaissent petit à petit du marché musical espagnol ou se situent aux marges de celui-ci, poussant les maisons de disques à cesser de sortir leurs disques alors qu'elles continuent à le faire pour d'autres *cantautores* qui ont su s'adapter et n'abordent pas les composantes sociopolitiques dans leurs chansons ou, quand ils le font, évitent de l'explicitement, à moins que cela n'affecte pas directement le gouvernement, soit du fait du public restreint qui achète leurs disques ou va à leurs concerts, ou parce que cela est présenté comme une sorte de chronique du temps présent. Après avoir vu comment s'est produite la dépolitisation de la chanson d'auteur chez les *cantautores* de notre corpus, au cours des trente dernières années du XXe siècle, nous allons nous interroger sur cette autre composante fondamentale de la chanson d'auteur qu'est l'influence de la poésie. De plus, il conviendra d'analyser les rapports qui se tissent entre ses deux genres artistiques.

Dans le deuxième chapitre, nous allons aborder l'évolution de la poésie dans la chanson d'auteur espagnole des trois dernières décennies du XXe. Si on considère habituellement la revendication comme un élément fondamental de la chanson d'auteur, l'élément poétique est également perçu comme indispensable dans la création de ces chansons. Nous avons pu vérifier que la présence de la critique sociopolitique s'estompe dans les albums des *cantautores* de notre corpus au fil du temps, n'apparaissant plus que de façon anecdotique ou disparaissant, tout simplement. Cela peut être attribué à la démocratisation du pays et/ou à la capitalisation du produit artistique, dont la rentabilité économique est devenue le fondement, plus que l'innovation ou la contestation sociopolitique en tant que voix critique du système. Cependant, il semble plus difficile de se passer de l'élément poétique dans la construction des chansons, parce qu'il faut ajuster un nombre précis de syllabes à un rythme musical, ou l'inverse. Il s'agit là de métrique, mais cela n'empêche pas que les thématiques, les figures rhétoriques et les rimes puissent perdre de leur force avec le temps pour laisser la place à une standardisation sur le modèle de certaines chanson-pop, qui marchent bien économiquement et garantissent à l'industrie un relatif retour sur investissement. Nous avons déjà étudié les différents rapports des *cantautores* de notre corpus avec l'industrie musicale espagnole et nous avons vu qu'ils sont étroits dans la plupart des cas. Mais ces bons rapports avec l'industrie, ont-ils conduit à une inféodation aux exigences commerciales de la chanson ou, au contraire, le succès commercial et de public a-t-il permis aux *cantautores* d'imposer et de jouir d'une liberté créatrice et de décision pour tout ce qui a trait aux produits artistiques ? Quoi qu'il en soit, rien n'empêche que l'élément poétique se consolide ou disparaisse dans les compositions de ces artistes, à titre individuel ou collectif.

Cette problématique peut nous conduire à considérer que le rapport à la poésie dépend du marché, ou d'une question sociopolitique, comme nous l'avons vu plus haut, mais le fait est que la plupart des *cantautores* de notre corpus se considèrent comme des lecteurs de poésie et que beaucoup d'entre eux ont mis en musique des poèmes ou ont reçu l'influence de certains

poètes dans leurs compositions. Afin de mieux comprendre cet élément poétique dans la chanson d'auteur, nous étudierons les différents rapports du *cantautor* à la poésie, nous verrons quels poèmes sont chantés, et de quels poètes et, enfin, nous examinerons l'évolution de l'élément poétique dans les chansons des *cantautores* de notre corpus.

La chanson d'auteur naît sous l'influence de la poésie. Si nous pensons à Paco Ibáñez, la chanson est un moyen de diffusion de la poésie, la musique étant utilisée pour capter et séduire un public plus large et transmettre ainsi la poésie traditionnelle et/ou contemporaine au public de masse. De cette façon, le *cantautor* incarne le rôle, d'un côté, de récupérateur de la tradition lyrique et, de l'autre, de porte-parole populaire de la poésie contemporaine du XXe siècle. Néanmoins, la plus grande part de la production des *cantautores* de notre corpus ne sont pas des poèmes mis en musique, mais des textes qu'ils ont eux-mêmes écrits. Comme pour construire un poème, le *cantautor* est confronté à la rigidité métrique pour exprimer des idées sur un rythme précis qui, dans ce cas, lui est donné par la composition d'une musique originale, au sens où elle lui est propre. Cet exercice n'est pas spécifique aux *cantautores*, puisque tout compositeur de chansons, quelle que soit la personne pour qui elle sont écrites, se pose les mêmes questions sans, forcément, établir un lien avec la poésie et, surtout, en tenant compte du public cible de ces chansons et des patrons musicaux et textuels qui ont déjà fait leurs preuves dans le genre, ce qui fait que beaucoup de ces influences appartiennent au monde de la chanson lui-même. Cela pourrait constituer une différence importante entre la chanson d'auteur et d'autres genres musicaux. Par conséquent, nous pouvons nous demander de quelle façon les différents rapports du *cantautor* au monde de la poésie affectent le produit artistique et voir si ces rapports s'étendent à d'autres arts comme les arts plastiques, visuels et scéniques.

Le premier élément poétique qui apparaît avec le disque est visuel. Il s'agit de la pochette du disque, qui montre l'importance de tous les éléments qui concernent le produit artistique/disque, et d'autant plus que, pour le *cantautor* comme pour la maison de disques, cette image sera la première que va avoir l'acheteur/l'auditeur du disque. Raimon compte avec la collaboration de peintres comme Joan Miró, auquel il écrit une chanson, Antoni Tàpies, celle du sculpteur Andreu Alfaro et d'Equipo Crónica. Luis Eduardo Aute réalise ses propres pochettes, grâce à son caractère polyvalent dans les arts, en créant un pont inter-artistique où les différents langages communiquent à travers les sens. Toutefois la majeure partie des *cantautores* utilisent la photographie, avec leur propre image pour illustrer leur pochette de disques, en tant que réclame publicitaire et identificatoire pour leur public.

La publication des chansons sous forme de livre constitue une autre relation entre poésie et chanson, ce qui suggère différentes interprétations : depuis une interprétation artistique, où le texte de la chanson est conçu comme un poème, jusqu'à la lecture économique qui nous conduit à considérer ce geste comme la possibilité de commercialiser, sous un autre format, le succès des chansons et la renommée d'un *cantautor* précis, comme par exemple Serrat. Cependant, d'autres *cantautores* publient des poèmes, comme Raimon, Luis Eduardo Aute et Joaquín Sabina. Alors que les deux premiers créent d'ordinaire des ponts entre la poésie et la chanson, en mettant en musique de nombreux poèmes qui apparaissent dans leurs recueils, ou en publiant conjointement poèmes et chansons dans un même volume, Sabina semble dresser des barrières entre ces deux arts, comme s'il existait un certain complexe d'infériorité de la chanson par rapport à poésie, la première ne pouvant pas être considérée comme un art noble.



Tout au long de cette étude sur le rapport des *cantautores* à la poésie, nous avons perçu trois axes intéressants : le premier serait la composante économique, suivant laquelle on pourrait penser que l'intérêt pour le poème est purement commercial parce qu'il permet la création d'un autre produit artistique, même si ce serait trop réducteur puisque nous avons pu vérifier que certains *cantautores* réalisent de véritables exercices poétiques, sans plus aucun lien avec la musique. Le second renverrait à la composante artistique, dans un équilibre complexe entre curiosité pour d'autres expressions artistiques et complexe d'infériorité chez les *cantautores*, à cause de la perception de la chanson comme un art secondaire du fait de ses forts liens médiatiques et commerciaux, auxquels il faut ajouter la difficulté à analyser des valeurs subjectives en nous appuyant uniquement sur la quantité de public ou la subjectivité intellectuelle. Enfin, la composante inter-artistique constituerait le troisième axe qui, si elle peut renvoyer à la curiosité du *cantautor* pour d'autres arts, souligne leur sensibilité, leur lutte, leur engagement à travers l'expression de deux arts sur un même support artistique, à l'instar de la relation que nous avons vue entre peinture et chanson. Il importe de souligner que, pour véritablement comprendre ces rapports entre poésie et chanson, il convient de décliner ces trois axes en même temps, en essayant d'articuler tous ces facteurs pour appréhender les différentes motivations qui favorisent ces collaborations et l'implication des *cantautores* dans d'autres domaines artistiques que celui où ils évoluent professionnellement. Ce qui est indubitable, c'est le souci poétique des *cantautores* dans la recherche d'autres façons d'exprimer leur sensibilité et, de fait, il sera intéressant d'étudier si, en plus de la proximité sociopolitique avec certains poètes, que nous avons vue plus haut, il existe aussi une proximité poétique avec des poètes contemporains ou plus anciens, chez les *cantautores* de notre corpus dans les trente dernières années du XXe siècle.

La poésie fait partie de la chanson d'auteur, comme nous venons de le souligner, et les poètes contribuent à enrichir cette relation, non seulement d'un point de vue sociopolitique, mais aussi comme une autre forme d'expression pour leurs poèmes, par le biais de leur mise en musique. Si nous parlions avant d'une communication entre la poésie et la chanson, incarnée dans la figure du *cantautor* lui-même, nous allons maintenant examiner le dialogue qui se construit, entre deux artistes distincts, à travers l'élément musical, et qui permet que les poèmes acquièrent une dimension musicale, en plus de la déclamation et de la lecture. Il convient de voir si cette relation s'établit entre égaux ou s'il y a une infériorité, dans ces appropriations et collaborations, du *cantautor*. De plus, nous chercherons à voir si ces disques, avec des poèmes mis en musique, supposent un succès de ventes ou passent inaperçus du public de masse, constituant alors un travail anecdotique dans la discographie du *cantautor*, ce qui pourrait souligner un certain désintérêt, au fil du temps, de la part de ce public qui avait acclamé et repris en chœur les poèmes d'Antonio Machado et de Miguel Hernández, à travers la voix de Joan Manuel Serrat. Cela supposerait également que l'enthousiasme alors suscité chez une partie des auditeurs n'avait qu'une dimension sociopolitique et non poétique.

Dans cette étude des poètes chantés par les *cantautores* de notre corpus, nous faisons émerger les différents rapports des *cantautores* avec la poésie et nous constatons que les poèmes continuent à être présents chez les *cantautores* jusqu'à la fin du XXe siècle. On pourrait citer les disques que Raimon consacre à Ausiàs March, ceux que Serrat consacre à l'œuvre de Joan Salvat-Papasseit et à celle de Mario Benedetti ou les différents poèmes de Salvador Espriu, Pere Quart et des poètes du XVe siècle que mettent en musique les *cantautores* de notre corpus.

Nous voyons qu'il se produit même des collaborations entre le *cantaautor* et le poète pour réaliser des œuvres musicales, comme dans le cas de Lluís Llach et Miquel Martí i Pol, dans les années quatre-vingt-dix avec *Un pont de mar blava*, par exemple. Néanmoins, une observation attentive souligne l'absence de nombreux *cantaautores* de notre corpus sur ce point, en particulier ceux qui débudent dans les années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, et qui semblent plus influencés par les *cantaautores* précédents que par la poésie espagnole contemporaine. Cela ne signifie pas que les poètes ne soient pas pris en compte, mais ils n'apparaissent pas dans les disques comme une influence explicitement identifiable par le spectateur. En outre, faire de nouvelles versions de chansons ne paraît pas non plus être une action à laquelle se livrent ces *cantaautores* plus jeunes, alors que d'autres *cantaautores* le font, comme Joan Manuel Serrat avec son disque *Cansiones* en 2000, où il propose sa vision sentimentale de l'Amérique latine à travers les chansons qui l'ont marqué, et Carlos Cano avec des chansons issues de la *Copla*, à laquelle il consacre plusieurs disques complets. En revanche, on trouve bien, dans leurs chansons, des références à d'autres *cantaautores* ou à telle ou telle chanson, comme on l'a vu plus haut –notamment *Al vent* de Raimon, présente dans *Papá cuéntame otra vez*. À la suite de cela, nous verrons l'évolution dans le temps des chansons des *cantaautores* de notre corpus, pour étudier si les éléments poétiques sont toujours présents ou s'ils s'estompent chez les *cantaautores* plus jeunes, entraînant la disparition des références poétiques de leurs albums. Cependant, cela ne veut pas dire que l'aspect poétique disparaisse avec elles, ce qui nous conduira à observer sous quelle forme les éléments poétiques apparaissent dans les chansons de ces *cantaautores*.

Le rapport qui s'établit entre les *cantaautores* et les poètes que nous avons étudiés nous a montré un lien fort dans la façon qu'ont les *cantaautores* de concevoir les chansons. Mais la présence des *cantaautores* les plus jeunes est presque inexistante, même si cela pourrait s'expliquer par le plus petit nombre de disques qu'ils ont sur le marché et le besoin de se constituer une voix artistique propre avant de pouvoir s'identifier à et s'approprier un poème ou un recueil. Néanmoins, les *cantaautores* qui débudent leur carrière discographique dans les années quatre-vingts ne s'appuient pas non plus sur des poètes ou des poèmes pour créer des ponts de significations entre les deux genres. De fait, Javier Krahe préfère faire de nouvelles versions et des traductions de Georges Brassens, comme modèle poétique de ses compositions sarcastiques et ironiques, plutôt que d'utiliser des poètes espagnols contemporains. Nous essayons donc de voir, dans cette étude, l'évolution de la composante poétique dans les chansons des *cantaautores* de notre corpus. Face au volume de chansons auquel nous nous trouvons confronté, nous allons nous limiter aux plus représentatives, c'est-à-dire à celles qui rencontrent la plus grande popularité auprès du public espagnol au cours des trente dernières années du XXe siècle. La question qui se pose est de savoir si l'on assiste à une dépoétisation des chansons des *cantaautores*, au fil du temps, ou si, au contraire, les éléments poétiques continuent à être présents et constituent une partie fondamentale de la construction des chansons. Un autre aspect sur lequel il convient de s'interroger est la présence d'éléments propres à la chanson espagnole et qui appartiennent à la tradition, afin de voir s'ils apparaissent dans les chansons de ces *cantaautores*, comme une confirmation de la continuité de ce genre avec la chanson espagnole.

Le monde de la tauromachie est un élément qui peut montrer la présence de la tradition dans la chanson d'auteur espagnole et Joaquín Sabina, en particulier, l'utilise dans des chansons

comme *Así estoy yo sin ti*. De même, Albert Pla montre le monde de la corrida. Dans son cas, il présente ce spectacle comme contrepoint pour construire une chanson sur la réalité biculturelle de la Catalogne dont il est originaire. Ainsi, la chanson *Papa jo vull ser torero*<sup>64</sup> raconte, en catalan, le traumatisme d'un père, défenseur de la culture catalane, qui n'a pas pu empêcher que son fils soit torero et meure dans l'infirmerie de l'arène. Nous venons de voir l'apparition de l'univers tauromachique dans des chansons qui s'éloignent de l'essence du monde de la corrida tel qu'il est compris par la tradition. Toutefois, Carlos Cano, sur son disque *Ritmo de vida* de 1989, commence par une chanson qui correspond parfaitement à la tradition musicale espagnole et qui est liée au monde de la corrida. *Cántame un pasodoble* indique, dès son titre, une chanson employée, à ses débuts et pour ses airs martiaux, au moment de l'entrée des toreros dans l'arène. Parallèlement, en chantant cette chanson où l'on trouve une alternance entre les temps du passé et du présent, la voix poétique manifeste son intention de récupérer et de proposer de nouvelles chansons au sein d'un ensemble qui appartient à l'imaginaire collectif espagnol. Nous avons déjà parlé, dans un point précédent, de la force et de la constance du *cantaautor* de Grenade pour se réapproprier la *Copla* en lui rendant une neutralité politique qui permette qu'elle soit appréciée par tous les Espagnols, sans étiquette franquiste qui la discrédite en démocratie, qu'elle soit prise comme une part de la culture andalouse et espagnole, libre de tout préjugé. Tout au long de sa carrière, Carlos Cano multiplie les sujets qui résonnent au rythme des différents types de chansons que recouvre le terme de *Copla*, comme le pasodoble, les sévillanes, le fandango, le *tanguillo*. Mais ce sera la chanson *María la portuguesa*<sup>65</sup> qui lui permettra d'apparaître comme le rénovateur de la *Copla* aux yeux du public de masse, cette chanson étant encore, aujourd'hui, indispensable dans tout orchestre qui joue lors des fêtes consacrées aux saints patrons dans tout le pays.

Joan Manuel Serrat, dans *Temps era temps*<sup>66</sup>, et Joaquín Sabina, dans *Más de cien mentiras*<sup>67</sup>, évoquent trois des artisans des meilleures chansons de la *Copla* qui travaillent ensemble sous le franquisme : Quintero, León et Quiroga. Dans la chanson de Serrat, ils sont utilisés comme une partie d'un passé nostalgique qui constitue l'enfance du sujet poétique et qui lui a permis de se construire comme adulte, avec ses vertus et ses défauts alors que, dans la chanson de Sabina, ils sont liés au présent en tant que part active de la culture populaire, dans une chanson qu'il sort en 1994 au moment où la pop et le rock sont les musiques de masse en Espagne.

L'un des *cantautores* de notre corpus qui, tout comme Carlos Cano, est également très attaché à ses racines culturelles et poétiques, est Javier Ruibal, et il construit sa musique à partir d'influences du flamenco, de rythmes de *ida y vuelta*<sup>68</sup> et de rythmes orientaux. La chanson *La flor de Estambul*, qui apparaît sur son disque *Pensión Triana* de 1994 est un exemple de ces influences.

Nous pouvons constater que la plupart des chansons les plus populaires de ces *cantautores*, comme cela se passe dans d'autres genres, sont celles avec une thématique

---

<sup>64</sup> PLA Albert, *Ho sento molt*, 1989, PDI, Barcelona.

<sup>65</sup> CANO Carlos, *Quédate con la Copla*, 1987, CBS, Madrid.

<sup>66</sup> SERRAT Joan Manuel, *Tal com raja*, 1980, Ariola, Madrid.

<sup>67</sup> SABINA Joaquín, *Esta boca es mía*, 1994, BMG/Ariola, Madrid.

<sup>68</sup> Rythmes musicaux qui naissent en Espagne et évoluent, par la suite, dans les différents pays d'Amérique latine, avant de revenir en Espagne transformés, et vice-versa.

amoureuse. Ainsi, face à l'idéalisation de la femme dans la chanson précédente, nous trouvons Javier Krahe, dont les chansons sont beaucoup plus « sexuelles » en ce qui concerne les relations amoureuses, par l'utilisation de la satire.

En revanche, Joan Manuel Serrat est devenu, dès ses débuts, la voix poétique des sentiments quotidiens des Espagnols. Il peut s'agir de moments festifs comme dans la chanson *Fiesta*<sup>69</sup>, où il développe, sur un rythme festif les comportements sociaux des citoyens lors d'une fête populaire et où il transfigure l'essence à travers certains comportements de personnages détestables au sein de cette société, de même qu'apparaissent en toile de fond les hiérarchies sociales et culturelles qui régissent les individus (religion, statut ou argent) ; ou il peut évoquer des questions identitaires comme avec sa chanson la plus connue et primée, *Mediterráneo*<sup>70</sup>. Il ne faut pas oublier que Serrat, pendant les premières années de sa carrière, vole le cœur des adolescentes qui l'acclament, inconsolables quand elles écoutent ses chansons d'amour. Il serait peu pertinent de toutes les analyser mais on peut se focaliser sur l'une des plus significatives, qui a accompagné ce *cantautor* tout au long de sa carrière : *Paraules de amor* que, depuis sa sortie<sup>71</sup> en 1969, il a chanté dans les deux langues et qui exprime la nostalgie des amours de jeunesse, depuis un présent où résonne l'absence de ces premiers sentiments amoureux.

Mais cette profondeur poétique des chansons, nous pouvons la trouver chez d'autres artistes, comme José Luis Perales, Juan Pardo, Julio Iglesias et Camilo Sesto, notamment, pendant les années soixante-dix et une bonne partie des années quatre-vingts, bien que le public plus jeune s'oriente vers d'autres styles musicaux. Il y avait une recherche poétique chez les compositeurs des chansons de ces artistes (c'est-à-dire, dans les cas de Perales et Camilo Sesto, eux-mêmes) qui rivalise avec celle des *cantautores* que nous venons de signaler. Des chansons comme *¿Y cómo es él?*, *Un velero llamado libertad* de Perales, *Algo de mí* de Camilo Sesto et *Gwendoline*, de Julio Iglesias, soulignent des aptitudes très similaires par rapport aux chansons que nous mentionnions et évitent la rime facile et les images banales, pour approfondir le déchirement produit par certaines émotions qui, dans ces chansons mélodiques, relèvent des sentiments amoureux.

D'autres *cantautores* traitent des thématiques amoureuses d'une façon différente, comme nous l'avons déjà vu avec Krahe. Joaquín Sabina utilise un langage hybride entre langue formelle et langue de la rue pour écrire ses chansons où les éléments urbains participent à la construction de ses émotions, qui semblent vivre avec la ville. Dans des chansons comme *Calle melancolía*, *Pongamos que hablo de Madrid*, *Caballo de cartón*, *¿Quién me ha robado el mes de abril?* ou *Por el bulevar de los sueños rotos*, cet artiste parvient à construire et transmettre un espace propre qui, en outre, lui a permis de toucher un public de masse, lequel s'identifie à ses images et ses histoires urbaines sur le quotidien des sentiments et sur la marginalité de beaucoup de ses personnages. Albert Pla utilise également un langage familier, mais ses textes

---

<sup>69</sup> SERRAT Joan Manuel, *Mi niñez*, 1970, Novola-Zafiro, Madrid. «Gloria a Dios en las alturas, / recogieron las basuras / de mi calle, ayer a oscuras / y hoy cuajada de bombillas. / Y pusieron un cartel / con la foto de los tres / y banderas de papel / verdes, rojas y amarillas. / Y al darles el sol la espalda / revolotean las faldas / bajo un manto de guirnalda / para que el cielo no vea, / en la noche de San Juan, / cómo comparten su pan, / su mujer y su galán, / gentes de cien mil raleas. / Apurad que allí os espero / si queréis venir pues / cae la noche y ya se van / nuestras miserias a dormir. / Vamos subiendo la cuesta / que arriba mi calle se vistió de fiesta. / (...)».

<sup>70</sup> SERRAT Joan Manuel, *Mediterráneo*, 1971, Novola-Zafiro, Madrid.

<sup>71</sup> SERRAT Joan Manuel, *Com ho fa el vent*, 1969, Edigsa, Barcelona.

sont beaucoup moins élaborés que ceux de Sabina et ils ne cherchent pas une esthétique de la marginalité mais de la laideur, comme dans la chanson *El camión de la basura*.

N'oublions pas que les *cantautores* les plus jeunes grandissent dans un environnement où l'industrie du disque a généré des consignes parfaitement intégrées et où les produits musicaux qui reçoivent le plus grand soutien financier sont ceux qui relèvent de la pop. Javier Álvarez, avec *Sunset bulevar*, Tonxtu dans sa chanson *Con un canto en los dientes*, Ismael Serrano avec *Últimamente*, Rosana avec *El talismán* et Pedro Guerra avec *Pasa* confirment une certaine superficialité au moment d'aborder la thématique amoureuse, en se focalisant plus sur l'histoire et son récit que sur les images poétiques avec lesquelles se construit cette histoire.

Dans cette étude sur l'évolution de la chanson d'auteur à travers l'analyse des chansons les plus représentatives des *cantautores* de notre corpus, d'un point de vue de leur popularité commerciale, nous avons pu voir que chez les *cantautores* qui débute leur carrière dans la décennie des années soixante-dix, la composante poétique se maintient au fil du temps, alors que dans certains cas, comme Víctor Manuel, sa vision poétique peut être comparée à celle d'autres chanteurs à succès qui composent leurs propres chansons, ou chantent celles d'autres compositeurs, ce qui souligne qu'au sein de la chanson espagnole à succès des années soixante-dix, il y a des interprètes qui font le pari de chansons profondes qui ne se fondent pas sur un exposé larmoyant de la thématique amoureuse. De même, au fur et à mesure que nous avançons dans le siècle, les *cantautores* qui débute dans les années quatre-vingts conservent la composante poétique dans leurs chansons, mais le langage évolue avec son temps, donnant lieu à un langage poétique construit avec des termes qui, jusqu'alors, semblaient étranges et qui se rapprochent de la façon de parler de la jeunesse espagnole de l'époque. Néanmoins, les six chansons que nous avons analysées des *cantautores* les plus jeunes, indépendamment du registre de langue de chacun, montrent un traitement plus superficiel des thématiques, avec quelques exceptions comme Pedro Guerra, qui nous laisse penser que, à l'instar de ce qui s'est passé pour la plupart des chanteurs à succès de la pop espagnole des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix, l'innovation dans les chansons passe par l'approbation de l'industrie du disque qui a déjà ses thématiques, ses rythmes et ses statistiques qui encadrent la capacité créatrice à l'intérieur de ce marché, où seul peut faire irruption un produit nouveau qui ait l'aval du public, de façon à limiter les risques lors de l'investissement pour la maison de disques. Ce qui, aujourd'hui, est tout à fait concevable grâce au développement des nouvelles technologies liées à internet, limitait terriblement les possibilités d'un jeune artiste qui, dans les années quatre-vingt-dix, voulait vivre de la chanson. Par conséquent, de même que pour le marché de la chanson espagnole des trente dernières années du XXe siècle, nous pouvons voir, avec quelques nuances, qu'une dépoétisation de la chanson d'auteur s'est produite, même s'il reste des exceptions et, bien que le marché en soit en partie responsable, on ne peut pas affirmer qu'il soit le seul en cause, car on a aussi cherché dans les préoccupations des différents publics une facilité textuelle palliée par un intérêt rythmique qui fait de la chanson un élément de loisir qui peut être consommé consciemment ou inconsciemment, être intégré en dansant ou passer inaperçu tandis qu'on fait les courses au supermarché.

## CONCLUSIONS

Tout au long de notre travail, nous avons pu observer les différents éléments qui influencent, de manière directe ou indirecte, la chanson d'auteur espagnole pendant le dernier tiers du XXe siècle, en essayant de démystifier certains de ses aspects qui semblent la placer en marge de la chanson espagnole contemporaine, que ce soit pour la critiquer ou pour l'encenser. Les *cantautores* identifiés comme les interprètes de ce genre ont construit, à partir de cela, leurs propres récits autobiographiques qui s'éloignent parfois de leurs comportements professionnels, aussi bien vis-à-vis de l'industrie musicale que du public. Ces deux derniers acteurs, en plus des médias, complètent l'organigramme principal sur lequel nous avons bâti notre réflexion sur la chanson d'auteur, les *cantautores* et leurs chansons.

Tout d'abord, nous avons abordé l'articulation de la chanson d'auteur dans l'histoire de la chanson espagnole contemporaine, pour pouvoir comprendre comment on en arrive à la situation actuelle, aussi bien dans la mise en scène que dans l'organisation du marché musical espagnol, des concerts à la création de produits artistiques comme moyen de diffusion et d'obtention de bénéfices. En conséquence, nous avons dû remonter aux débuts de la chanson espagnole contemporaine, au milieu du XIXe siècle, en analysant sa relation avec le théâtre et la zarzuela, pour ensuite nous intéresser à sa constitution comme spectacle indépendant. Le *cuplé* joue un rôle important dans ce processus avec la part qu'il occupe dans les spectacles de variétés, où la chanson prend de plus en plus d'importance jusqu'à devenir le centre de ces spectacles. La chanson, dans les années trente du XXe siècle, est un produit culturel consolidé, qui compte avec un public de masse. La Guerre Civile et la dictature franquiste ne changent rien dans cette vision économique de l'exploitation du produit culturel / chanson et de sa mise en scène, excepté en ce qui concerne, une fois que les *nacionales* ont gagné la guerre, le respect d'une morale basée sur le national-catholicisme. Pour cela, nous avons pu vérifier l'instrumentalisation culturelle à laquelle se livre le régime, qui modifie indiscutablement les possibilités de la chanson en la limitant à la chanson officielle imposée par la dictature. C'est précisément au sein du régime que naît la chanson d'auteur espagnole, au milieu des années cinquante, comme un élément de contre-culture, face à la culture dominante. Mais une contre-culture qui se nourrit de la culture populaire des différentes régions qui, dans la plupart des cas, avait été réprimée par la dictature. Peut-être à cause de cela, mais aussi du fait des institutions économiques du capitalisme qui fonctionnent en Espagne depuis le milieu des années cinquante et qui vont s'implanter et se consolider pendant la décennie suivante, la chanson d'auteur espagnole entre rapidement dans les rouages du système capitaliste par le biais des maisons de disques et des lieux de concert, avec les diktats de la censure, et elle devient une sous-culture qui, très vite, par assimilation, s'intègre à l'ensemble des genres que le régime considère comme de la « musique légère ». Pendant les dernières années du franquisme et durant la Transition, son rôle de sous-culture opposée aux institutions fonctionne sur le plan économique et de la diffusion mais, à partir de l'arrivée de la démocratie et sa consolidation, qui entraînent une ouverture culturelle reflétée, en particulier, dans le mode de vie des jeunes et leur façon de consommer la culture et de profiter des loisirs, les *cantautores* doivent s'adapter à cette réalité nouvelle ou disparaître avec le régime franquiste. Dans notre étude, nous avons décidé de nous concentrer sur les *cantautores* qui parviennent à se maintenir dans l'industrie du disque ou qui y entrent au cours de ces années et subsistent jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, en

vivant de la musique et en jouissant de la faveur d'un public plus ou moins large. Néanmoins, ce qui, jusqu'aux années quatre-vingts, était considéré comme la chanson espagnole, c'est-à-dire la *Copla*, cesse d'avoir du sens face au paradigme musical d'alors, quand la majeure partie du public et, en particulier, les jeunes, écoute et produit d'autres genres musicaux comme la pop, le rock, le punk et le heavy metal, notamment, en même temps que la *Copla*, la chanson mélodique italienne et française, les boléros et la rumba – qui s'étaient déjà développés sous le franquisme – continuent d'exister. De plus, depuis les années soixante, un raz-de-marée de chansons étrangères avait déferlé et inondé le marché national avec différents genres, que le public espagnol accepte et consomme massivement. Il semble évident que, face à cette musique étrangère, une chanson espagnole multigenre se positionne, qui répond culturellement dans ses chansons aux inquiétudes propres à la société espagnole. De fait, dans les années quatre-vingt-dix, beaucoup des *cantautores* de notre corpus sont perçus comme des maîtres pour les nouveaux *cantautores*, mais aussi pour les chanteurs d'autres genres musicaux comme la pop et le rock, la chanson d'auteur espagnole devenant un pilier de la chanson espagnole qui est créée dans les années quatre-vingt-dix, remplaçant la *Copla* comme paradigme de la culture espagnole.

Au début de cette étude, nous nous demandions si la chanson d'auteur s'inscrivait dans la continuité de la chanson espagnole ou si, de par sa naissance comme une contre-culture, elle supposait une rupture au sein de celle-ci, en créant un paradigme nouveau. Après ce que nous avons vu, l'idée d'une continuité de la chanson d'auteur au sein de la chanson espagnole se confirme, puisqu'il ne se produit pas de rupture avec le système établi mais que la chanson d'auteur intègre les mécanismes de production et de diffusion capitalistes. Précisons que la chanson d'auteur se rattache aux structures artistiques et commerciales de la chanson espagnole du XIXe, qui en est le prédécesseur culturel, ce qui dément la conception d'une chanson d'auteur espagnole et de ses représentants qui trouveraient ses origines au Moyen Age et chez les ménestrels, comme le défend Fernando González Lucini, entre autres auteurs. C'est un anachronisme qui n'a pas de fondement scientifique, excepté dans le caractère public des représentations et dans les thématiques abordées, mais on peut le dire de n'importe quel genre musical – et ce serait tout aussi anachronique. Quant à la rupture par rapport au franquisme et au référent culturel qu'il trouve dans la chanson, beaucoup des *cantautores* de notre corpus assument la *Copla* comme une partie de leur éducation sentimentale et culturelle. De plus, ces *cantautores* ne peuvent comprendre leur approche de la chanson sans elle et indépendamment des connotations politiques qu'on lui attribue. Plus encore, si des *cantautores* prenaient position contre elle pour élaborer leurs chansons, ce geste la légitimerait comme produit culturel valable sur lequel se fonder pour créer des objets culturels nouveaux. De sorte que la chanson d'auteur s'inscrit dans la lignée culturelle créée par la *Copla*, et elle prolonge cette lignée au sein de la chanson espagnole. On pourrait éventuellement considérer que la chanson d'auteur ne peut pas faire partie de la chanson espagnole à cause des influences qu'elle reçoit de la chanson d'auteur française et du folk américain mais, dans ce cas, la *Copla* non plus, car elle se nourrit du *cuplé*, qui est d'origine française, au début du XXe. La chanson d'auteur, à l'instar de la *Copla*, s'est appropriée les influences étrangères en créant un produit national qui s'adapte à l'imaginaire collectif espagnol. Par ailleurs, le phénomène que nous venons d'exposer pour ces deux genres, s'étend à d'autres, comme la pop et le rock. Comme nous l'avons dit plus haut, l'une des preuves de cette appropriation par la chanson d'auteur est son influence sur d'autres genres

musicaux, quand elle devient modèle. Ainsi, Joan Manuel Serrat et ses chansons sont considérés comme faisant partie de la chanson espagnole, ce sont des références musicales pour les nouveaux artistes qui débute dans les années quatre-vingt-dix et elles sont prises comme modèles parce que ces chansons constituent une part active de l'imaginaire collectif espagnol, indépendamment du genre musical auquel ces artistes appartiennent au sein de la chanson espagnole. C'est-à-dire que *Mediterráneo* a la même actualité et la même valeur, dans cet imaginaire, que *Mi jaca*, *La bien pagá* ou *La verbena de la Paloma*, en tant que référents culturels de la chanson espagnole contemporaine.

Dans un deuxième temps, nous avons étudié les différents espaces de la chanson d'auteur durant notre période d'étude (1969-2000), pour voir de quelle façon les *cantautores* participent aux espaces de la chanson espagnole ou, au contraire, créent leurs propres espaces de production, diffusion et mise en scène. Dans le même temps, on tente de prendre en compte la réception des *cantautores* dans chacun de ces espaces. À la suite de cela, nous commençons notre analyse en regardant les différents espaces physiques de la chanson d'auteur. Nous avons examiné quels ont été les lieux de concerts des *cantautores* de notre corpus dans les villes de Madrid et de Barcelone, en tant que grands centres d'habitations, en suivant l'évolution de ces lieux au cours des trente dernières années du XXe siècle et en essayant de voir, dans la mesure du possible, l'évolution des publics au fil du temps. Nous avons pu constater que, mis à part quelques salles emblématiques dans chacune de ces deux villes, la plupart des espaces coïncident avec les lieux dans lesquels se produisent les autres artistes.

Une fois établi le fait que les *cantautores* partageaient la scène avec les artistes des autres genres musicaux, nous nous sommes penché sur l'étude de la mise en scène pour voir de quelle façon les *cantautores* s'approprient l'espace scénique, en proposant un spectacle différent de ceux des chanteurs à succès ou, au contraire, en adoptant les mêmes formes que ceux-ci. Si l'on considère comme un élément fondamental de l'image du *cantautor* le fait de chanter sur scène en s'accompagnant d'une guitare, nous avons vu que cette présence s'estompe avec le temps, le *cantautor* adoptant une attitude artistique semblable à celle de n'importe quel autre chanteur et, plus concrètement, à celle des chanteurs des groupes de rock et de pop, avec l'apparition sur scène d'autres musiciens qui accompagnent le *cantautor*. Lors de notre période d'étude, la figure du *cantautor* avec sa seule guitare sur scène peut disparaître de l'imaginaire.

En ce qui concerne le disque, comme dernier espace physique de notre étude, nous avons montré que les maisons de disques ont élaboré un système de production et de diffusion qui s'applique à tous les artistes de leur catalogue, avec des variations relatives à l'investissement en fonction de la popularité du chanteur. En ce sens, les *cantautores* doivent se soumettre aux règles imposées par l'industrie du disque pour pouvoir lancer leurs chansons sur le marché. On peut nuancer cette affirmation par les décisions artistiques, c'est-à-dire que, puisque le compositeur, le parolier et l'interprète sont une seule et même personne, il est possible de négocier différemment le pourcentage des royalties sur les ventes de disques ou les droits d'auteur, de la même façon que des clauses peuvent être ajoutées sur toutes les décisions esthétiques et artistiques du produit fini, qu'il s'agisse du disque ou de son étui. Ces aspects artistiques peuvent marquer une véritable différence par rapport aux autres chanteurs qui, en tant qu'interprètes, n'ont aucun droit à faire entendre leur voix dans les décisions qui concernent la meilleure commercialisation possible de leurs disques.



En analysant ces espaces physiques, nous voyons que les *cantaautores* font partie des espaces physiques de la chanson espagnole qui s'appuient sur l'industrie du disque et les organisateurs de concerts pour que ces produits artistiques touchent le public. La chanson d'auteur, par le biais de ces *cantaautores* à succès, ne crée pas de canaux spécifiques et exclusifs du genre, mais participe à ceux qui sont déjà créés, aux côtés des autres artistes à succès ou, dans le cas de *cantaautores* avec une moindre répercussion médiatique, ils partagent les petites et moyennes scènes avec des artistes des autres genres musicaux, mais aussi du monde du spectacle plus généralement. De sorte que la chanson d'auteur ne peut apporter, par le biais de ses interprètes, que des nuances dans l'univers commercial de la chanson espagnole, qui lui permettent d'être reconnue, comme par exemple une mise en scène avec des propositions originales ou lors de la création du disque, en décidant de tout ce qui relève de la musique, pour le disque, et du visuel, pour les pochettes.

Quant aux espaces médiatiques de la chanson d'auteur, nous pouvons reprendre ce qui a été dit sur les espaces physiques : il n'y a pas de grandes différences dans le traitement donné par la presse, la télévision et la radio aux *cantaautores* par rapport aux autres artistes de la chanson espagnole. On ne trouve même pas de différences au niveau de la censure puisque les mêmes règles s'appliquent à tous, si ce n'est que les *cantaautores* connaissent plus d'annulations de concerts et que leurs chansons sont plus souvent censurées et considérées comme non diffusables à la radio que celles des autres chanteurs. Mais, malgré cela, on constate que les chansons des *cantaautores* de notre corpus apparaissent sur les listes de succès de ventes et cela sans interruption durant les trente dernières années du XXe siècle, ce qui confirme qu'ils ont accepté le fonctionnement du marché du disque national et de l'industrie discographique, sans proposer de canaux alternatifs par lesquels arriver jusqu'au public espagnol. En ce qui concerne la presse, la radio et la télévision, mises à part quelques exceptions que nous avons pu relever, aucune revue, émission de télévision ou de radio n'est créée exclusivement pour les *cantaautores* ; ils participent aux émissions musicales et culturelles qui abordent des thématiques diverses ou des genres musicaux différents. Il faudrait nuancer légèrement, à propos de l'image privée des *cantaautores*, puisqu'on considère qu'ils jouissent d'un plus grand respect de la part des journalistes en ce qui concerne leur vie de famille, mais il faut souligner que les *cantaautores* ne vendent pas non plus l'exclusivité de leurs événements familiaux, au contraire de ce que font d'autres artistes espagnols. Nous pourrions donc conclure, à propos des différents espaces – physiques ou médiatiques –, que les *cantaautores* participent à ceux que les diverses industries de la musique (celle du disque, celle des concerts) et l'industrie médiatique ont constitués, en apportant des nuances qui, à certains moments, peuvent les différencier mais sans qu'ils ne cherchent à subvertir le système établi, pour, bien plutôt, asseoir leurs prises de positions esthétiques et artistiques.

Enfin, et face au peu d'éléments définitoires clairs qui consolideraient la chanson d'auteur comme un genre au sein de la chanson espagnole contemporaine, nous avons abordé l'étude des chansons des *cantaautores* de notre corpus en prenant en compte ce qui serait deux composantes majeures dans la constitution de la chanson d'auteur comme genre : les éléments sociopolitiques et les éléments poétiques, pour voir de quelle façon ils évoluent de 1969 à l'an 2000 ; se maintiennent-ils comme des principes immuables de la chanson d'auteur ou les *cantaautores* les abandonnent-ils progressivement, pour opter pour des approches plus conformes à celles des chanteurs à succès des autres genres ? Dès lors, nous avons analysé les

chansons qui véhiculent une idée de liberté, en étudiant la façon dont la composante sociopolitique apparaît et en constatant que, dans de nombreux cas, la thématique peut être interprétée dans un autre sens que politique et que c'est le contexte et l'intention du *cantautor* qui en font, aux yeux du public, une ode à la liberté contre le franquisme. Nous avons également vu que d'autres chansons sont plus explicites et que, non seulement elles abordent la question de la lutte antifranquiste, mais qu'elles dénoncent également la société de consommation et ses conséquences sur la société espagnole même si, comme l'a montré ce travail, les *cantautores* contribuent à la fomenter par leur acceptation de l'industrie discographique. Certains poètes sont utilisés comme instruments pour mettre en cause un franquisme qui les a ostracisés ou comme proposition culturelle alternative à celle du régime. Dans cette étude, nous avons pu observer que la composante sociopolitique disparaît en démocratie et ce qu'il en reste a évolué vers des formes de dénonciation qui, bien souvent, ont à voir avec la récupération de la mémoire historique ou avec l'inaction face aux crimes de guerre dans d'autres pays, plutôt qu'avec un changement des politiques étatiques sur les questions sociales. Cela nous conduit à affirmer qu'il s'est produit une dépolitisation de la chanson d'auteur où l'on est passé de vouloir renverser une dictature à accepter le jeu démocratique sans questionner les problématiques sociales internes de la monarchie parlementaire. Cela découle peut-être d'un déplacement de la composante sociopolitique vers d'autres genres musicaux comme le rock et le heavy metal qui, à partir des années quatre-vingts, vont lancer dans certains cercles (par exemple le rock radical basque) une attaque dialectique violente où l'on souhaite un système politique différent et où les injustices sociales sont clairement dénoncées. Cela ne signifie pas que les *cantautores* ne soient plus engagés avec la société de leur temps car, comme nous l'avons vu, la plupart d'entre eux évoquent ouvertement leur appartenance politique, majoritairement de gauche, en participant à des meetings politiques ou à des campagnes publicitaires en faveur de tel ou tel candidat, ainsi qu'à des projets solidaires dans des ONG dans des pays africains ou latino-américains. Malgré cela, c'est comme si un éloignement s'était opéré, entre le citoyen/*cantautor* et le *cantautor*/artiste, son engagement politique n'ayant pas de répercussions sur ses chansons.

Quant à l'élément poétique, il est indispensable de regarder comment il s'intègre et évolue au sein de la chanson d'auteur du dernier tiers du XXe siècle, en abordant, avant toute chose, le rapport du *cantautor* à la poésie. Nous avons pu constater que l'intérêt des *cantautores* pour l'aspect poétique ne se limite pas à la conception de chansons mais qu'ils cherchent à publier des poèmes, comme dans le cas de Raimon, Luis Eduardo Aute et Joaquín Sabina, ou à publier leurs chansons en livre (comme Joan Manuel Serrat) pour qu'elles puissent être lues, en plus d'être écoutées. Considérer la chanson comme un art au même niveau que la poésie peut s'avérer polémique ; si ces artistes ressentent le besoin de chercher une reconnaissance intellectuelle ou des intellectuels pour leur travail, cela signifie qu'ils ne considèrent pas leur travail, en tant que *cantautores*, digne d'être considéré comme un art. Si, cependant, cela n'a rien à voir et qu'il n'y a là qu'une autre manière d'exprimer leur art, la simple publication des chansons ne nuance pas la chanson, ne l'enrichit pas non plus, elle ne fait que la changer de support et cela peut nous conduire à une interprétation commerciale selon laquelle mettre les chansons en livre ne vaudrait que comme offre d'un autre produit au public du *cantautor*, comme un souvenir pour un fan, à l'instar d'une casquette ou d'un T-shirt sérigraphié. Néanmoins, on peut établir un autre rapport poétique avec le monde de la peinture qui s'avère intéressant car il montre la collaboration inter-artistique de deux arts en principe éloignés et qui

participent, par le biais de la pochette du disque, au message global que transmettent les chansons de l'album. Nous considérons que l'on peut également appliquer ici un critère économique et voir cela comme un acte publicitaire par lequel deux artistes peuvent gagner en popularité, mais cela semble plus compliqué que dans le cas du recueil de chansons puisque, dans le cas de Luis Eduardo Aute, c'est lui qui réalise les deux œuvres.

Ce rapport à la poésie apparaît de manière explicite quand les *cantautores* mettent en musique un poème ou un ensemble de poèmes dans un album. Cela dévoile les goûts artistiques du *cantautor*, mais également son attitude au moment d'écrire la chanson. Contrairement à ce que nous pensions au début de ce travail, la présence des poètes dans la chanson d'auteur se maintient jusqu'à la fin des années quatre-vingt-dix, mais plus particulièrement chez les *cantautores* qui ont débuté leur carrière dans les années soixante-dix, et elle n'est qu'un élément minoritaire ou inexistant dans les deux autres groupes de *cantautores* de notre corpus. Si nous n'avions pris en compte que le premier de ces groupes pour notre analyse, nous pourrions affirmer sans hésitations que l'élément poétique se maintient dans la chanson d'auteur pendant toute notre période. Cependant, comme nous avons pu le voir en analysant les chansons des différents *cantautores* de notre corpus sur les trente dernières années du XXe siècle, nous nous apercevons que l'élément poétique a disparu peu à peu, au fur et à mesure que les chansons évoluaient vers une forme plus narrative quant à la conception. On souligne donc plus l'histoire qui est racontée que la forme dans laquelle elle est racontée, les images subissant dès lors une déviation vers la superficialité. Cela apparaît surtout chez les *cantautores* les plus jeunes, car ceux des années quatre-vingts, malgré le changement d'esthétique, continuent à approfondir les images poétiques dans leurs chansons et à rechercher l'ironie, l'émotion, ou une sonorité qui dépasse la simple signification du dictionnaire ou l'utilité narrative de tel ou tel terme dans la chanson. De ce point de vue, nous assistons donc à une dépoétisation de la chanson d'auteur au cours du temps, avec les nuances que nous venons de rappeler et en sachant que, de même que ces éléments se sont estompés chez les plus jeunes *cantautores*, ils peuvent resurgir face à des événements précis liés aussi bien à la création qu'à la diffusion et à la réception d'un artiste, et faire que cela arrive jusqu'au public de masse en devenant une des clefs du succès.

Toute l'analyse que nous avons menée pour tenter de répondre aux interrogations qui avaient surgi au début de ce travail nous conduit à la question de la définition de la chanson d'auteur comme genre musical ou, plutôt, à la question de savoir s'il se produit une disparition du genre en tant que tel. Nous avons vu, tout au long de notre travail, que les similitudes avec le reste des genres de la chanson espagnole sont beaucoup plus claires que les différences, mais cela peut s'appliquer à n'importe quel genre qui rentre dans le système et, même, aux genres underground, puisqu'ils participent également à la construction musicale du système. Le problème n'est pas là, mais dans le fait que les *cantautores* aient évolué dans leurs rythmes en introduisant des éléments qui appartiennent à d'autres genres comme la pop, le rock, le flamenco, la *copla*, la rumba, pour ne citer que les principaux, se détachant peu à peu des chansons mélodiques ou pleines de colère qu'ils exhibaient à la seule aide de leur guitare. Cela ne se produit pas dans les années quatre-vingt-dix, car dès les années soixante-dix nous trouvons ces transferts musicaux d'autres genres vers la chanson d'auteur. Notre position, par rapport à cette question, est assez claire puisque nous considérons qu'il existe bien un genre de la chanson d'auteur, qui naît au milieu des années cinquante et qui perdure jusqu'à la démocratie, grâce à la force de la lutte antifranquiste comme moteur artistique, mais qu'à partir des années quatre-

vingts, ce genre se fractionne ou commence à se fractionner dans les différents genres musicaux, mais surtout dans la pop (principalement mélodique) et dans le rock, pour donner naissance dans ces genres à des sous-catégories qui correspondent à la chanson d'auteur pop, à la chanson d'auteur rock, à la chanson d'auteur aux rythmes de flamenco, etc. Nous ne pouvons pas non plus insister sur le maintien des composantes politiques et poétiques comme définitives, car cela les limiterait au genre de la chanson d'auteur, en affirmant avec cette exclusivité que les autres genres musicaux ne peuvent pas aspirer à intégrer de tels éléments dans leurs chansons. Or, nous savons parfaitement que ces composantes existent aussi bien dans la pop que dans le rock, bien qu'elles soient minoritaires, et qu'il y a des rockeurs et des chanteurs pop qui ont rendu hommage à des poètes et à des *cantautores* en mettant en musique leurs poèmes ou en faisant une nouvelle version de leurs chansons. Nous souhaitons établir clairement que nous nous situons là dans une optique théorique et académique à l'issue de l'analyse exhaustive de la question, mais, dans la pratique, et en nous fondant sur la réalité des dénominations de l'industrie discographique, ces sous-catégories n'ont aucun sens, en particulier quand nous assistons à un phénomène inverse de tentative de simplification des genres, en englobant, par exemple, le flamenco dans la *world music*.

Face à tout ce qui vient d'être dit, nous pouvons considérer la chanson d'auteur comme un pilier de la chanson espagnole contemporaine, qu'il s'agisse d'un genre défini ou d'un sous-genre au sein des autres genres musicaux espagnols, qui s'inscrit dans la continuité de cette chanson espagnole en contribuant à l'enrichir et à la transformer, tout au long des trente dernières années du XXe siècle. Non seulement, la chanson d'auteur a participé à y introduire des éléments sociopolitiques, socioculturels et poétiques mais elle est aussi devenue un modèle pour les nouveaux artistes espagnols qui peuvent écouter dans ces chansons, depuis la tradition assumée ou critiquée jusqu'à l'innovation de près de cinquante années de présence médiatique, et non seulement elle ne se restreint pas à l'Espagne mais elle s'est transplantée dans de nombreux pays d'Amérique latine comme une approche sentimentale, critique et onirique des différentes sociétés contemporaines.

Même si nous avons tenté de mener une analyse la plus exhaustive possible, il n'a pas été possible de développer de façon très détaillée les rapports de la chanson d'auteur à d'autres genres musicaux, aussi bien dans les aspects thématiques et artistiques que commerciaux, par exemple en regardant, dans les budgets de Madrid et de Barcelone, l'argent qui servait à rémunérer chacun des artistes engagés. Nous n'avons pas non plus eu la possibilité de détailler les chiffres de tous les disques vendus par les *cantautores* de notre corpus, face aux difficultés mises par la SGAE pour nous fournir ces informations, ce qui aurait contribué à évaluer, en termes économiques, l'importance de la chanson d'auteur sur le marché national. De même, il aurait été intéressant de pouvoir analyser l'ensemble des chansons de chacun des interprètes de notre corpus en dressant des tableaux comparatifs par thématiques, ce qui nous aurait permis d'avoir une image visuelle de la prépondérance de la chanson amoureuse sur tout autre thématique, au lieu de n'examiner que les chansons les plus médiatiques comme reflet social de leur succès.

Cependant, cette thèse ouvre de multiples possibilités pour poursuivre nos recherches sur ce genre. Tout d'abord si, dans ce travail, nous nous sommes limité aux *cantautores* les plus commerciaux, pour voir leurs rapports avec le marché, il conviendrait de travailler l'envers de la médaille, c'est-à-dire de s'intéresser aux *cantautores* qui connurent un succès relatif dans les

années soixante-dix et qui se retrouvèrent relégués dans les marges avec l'apparition d'autres *cantautores* ; on pourrait ainsi approfondir la question d'un marché alternatif et minoritaire en lien avec le marché principal, évidemment, puisqu'il existe de petites maisons de disque avec des labels indépendants et des circuits de concerts à travers toute la géographie espagnole, mais qui ne touchent pas le public de masse. Ce serait voir le monde de la chanson d'auteur au prisme de ses ouvriers du chant.

En deuxième lieu, si à certains endroits de la thèse l'Amérique latine a été évoquée, nous n'avons pas pu aller plus loin et il serait intéressant de voir la répercussion des *cantautores* espagnols dans différents pays d'Amérique latine et leur évolution dans le temps. Nous savons que beaucoup des *cantautores* de notre corpus font des tournées annuelles ou bi-annuelles à travers l'Amérique latine, en conséquence de quoi il existe forcément un public pour ces concerts qui continuent à être programmés. Nous avons également vu l'engagement politique de certains *cantautores* espagnols avec les réalités traumatiques vécues dans différents pays comme l'Argentine et le Chili, mais nous n'avons pas pu étudier la répercussion de cet engagement dans ces pays. Les autorise-t-on à faire ces tournées pendant la dictature ? Leurs chansons sont-elles autorisées ou interdites, le peuple les reprend-il comme hymnes à la liberté comme cela a pu se produire en Espagne pendant la dictature franquiste ? Et lorsqu'ils sont en tournée, il serait intéressant de voir dans quels circuits ils évoluent et combien de spectateurs attirent ces spectacles. Quant à la mise en scène, gardent-ils celle adoptée en Espagne ou la changent-ils ? Le cas échéant, en augmentant la scène et les éléments de mise en scène ou, au contraire, en les réduisant ?

Enfin, après la crise du disque de 2001 et avec le changement de structures du produit artistique, qui passe du physique au virtuel, il conviendrait de voir l'adaptation des *cantautores* à ce phénomène, non seulement pour ceux qui ont déjà des disques sur le marché mais pour les nouveaux *cantautores* qui apparaissent dans cette nouvelle façon de faire et de consommer de la musique. En outre, il faudrait relier cela à des concepts comme le transmédiatique, l'intermédialité et l'interartistique où le *cantautor* ou l'artiste ne se limite pas à la chanson mais y expérimente avec d'autres genres et dans d'autres espaces. Avec la disparition des formats physiques, il cumule également d'autres fonctions que celles artistiques, comme les fonctions techniques pour pouvoir enregistrer lui-même ses chansons. Ce serait une évolution de plus dans le monde de la chanson, qui souligne non seulement la capacité des structures commerciales à s'adapter aux nouveaux besoins du marché, comme dans le cas des plateformes numériques de musique, mais aussi la capacité des artistes, dans notre cas des *cantautores*, en particulier les plus jeunes, à s'approprier les nouvelles conditions commerciales pour s'y adapter, comme un avantage à exploiter et non comme un obstacle qui les empêche de se produire. De fait, en écho à ce que nous avons fait au cours de notre thèse, il serait intéressant de voir de quelle façon ces nouveaux *cantautores* sont représentatifs de cette capacité d'adaptation aux nouvelles réalités sociales et culturelles qui sont les vecteurs centraux de notre travail.