

## Science, psychologie et émotion : quand la danse et la musique deviennent l'expression la plus authentique de l'homme

Belén Jiménez Alonso

Universidad Autónoma de Madrid

Le journal espagnol *El País* a publié il y a quelque temps un article intitulé « Les racines modernes » (« Raíces modernas »). Il portait sur les nouveaux compositeurs et musiciens colombiens qui, selon les termes de l'auteur, cherchaient « des nouveaux battements de tambour, des mélodies oubliées ou une poésie primitive pour trouver une langue propre fixée dans les secrets de la musique traditionnelle »<sup>1</sup>. La citation d'Alejo Carpentier à la fin de l'article changea ma première impression : après tout, il avait pour but d'appeler « l'imagination collective » sur les supposées origines primitives de la musicalité. Comme le protagoniste des *Pas Perdus (Los pasos perdidos)*, les personnages, dans l'article de Juan Carlos Garay, étaient allés dans la forêt vierge pour « assimiler les rythmes et les paroles de la culture cachée de la Colombie »<sup>2</sup>. Notre auteur cite ainsi le compositeur Iván Benavides : « Il faut aller dans les villages et rencontrer les vrais musiciens »<sup>3</sup>.

On ne sait pas si le voyage aidait les artistes colombiens à retrouver un sens à leur existence, mais apparemment l'alternative temporaire, matérialisée dans le contact avec les tribus indigènes au sud du pays, aidait certains d'entre eux à créer « une véritable symphonie sylvestre avec les sons des tambours et des maracas »<sup>4</sup>. C'est la « méthodologie du voyage » à la recherche des racines, de la *vérité*. C'est encore la poursuite de l'authenticité dans une prétendue origine primordiale ; non seulement de l'authenticité locale ou nationale, mais l'essence même de la nature humaine qui se manifeste à travers des tambours et des maracas, des tapes sur le corps, des claquements et même des interjections.

---

<sup>1</sup> Juan Carlos Garay, 2007, « Raíces modernas », *El País*, page consultée le 24 novembre 2007 [http://www.elpais.com/articulo/arte/Raices/modernas/elpepuculbab/20071124elpbabart\\_4/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/Raices/modernas/elpepuculbab/20071124elpbabart_4/Tes).

<sup>2</sup> « Asimilar los ritmos y la lírica de las culturas recónditas de Colombia ». Les traductions de toutes les citations de cet article sont de Belén Jiménez-Alonso.

<sup>3</sup> « Hay que ir a los pueblos y tener encuentros con los verdaderos músicos ».

<sup>4</sup> « Una verdadera sinfonía selvática con sonidos de tambores y maracas ».

Si on partage ce point de vue, on comprend pourquoi, lorsque les musiciens contemporains colombiens font sonner leurs tambours, ils récupèrent des « pas perdus » ; c'est-à-dire les traces d'une civilisation ancienne, de laquelle il semble toujours rester quelque vestige, et d'une civilisation moderne, apparemment corrompue et loin de la véritable signification de la vie.

### **La naturalisation scientifique de l'image du « primitif » et sa projection sur les discours esthétiques**

Dans ce travail, mon intention est de présenter les origines de l'hypothèse qui fait la connexion entre la pratique performative de la musique et de la danse (comme expression corporelle) avec l'essence prétendument universelle des êtres humains ; et plus spécifiquement avec la dimension affectivo-émotionnelle de l'homme, puisque l'affectif et l'émotionnel sont censés être la caractéristique par antonomase de l'organisation interne des individus, à savoir, de leur subjectivité ou de leur « psychologie »<sup>5</sup>.

Pour ce faire, je vais analyser le travail de différents auteurs espagnols qui, dans une certaine mesure, appartiennent à la tradition anthropologique établie autour de « l'histoire naturelle » : une anthropologie qui s'intéresse au développement de l'humanité et dont l'objet d'étude est non seulement la « bestialité » de l'homme (origine, race), mais aussi ses caractéristiques morales, psychologiques ou sociales. Plus précisément, je vais analyser le travail anthropologique de Manuel Antón Ferrándiz (1849-1929) – connu pour avoir dirigé la Section d'Anthropologie et d'Ethnographie du Musée d'Histoire Naturelle à Madrid, à partir de 1883 – et ceux de ses disciples Telesforo de Arandazi (1860-1945) et Luis de Hoyos (1868-1951), auteurs des « Leçons de l'Anthropologie » qui suivirent le programme académique de leur professeur. Dans la liste de ces intellectuels, doit aussi figurer l'anthropologue spécialiste du fait criminel, Rafael Salillas (1854-1923), qui est connu pour ses travaux sur la picaresque espagnole. Tous ces auteurs sont essentiels dans l'histoire de l'anthropologie biologique

---

<sup>5</sup> Norbert Elias, 1989, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

espagnole, comme de nombreux historiens l'ont souligné<sup>6</sup>. Dans ce travail, je me suis concentrée sur les études de psychologie et de sociologie comparées et sur les références de ces auteurs à la musique, à la danse et au chant au sein du peuple espagnol.

En particulier, je vais axer mon exposé sur la lecture romantique qui porte un regard bienveillant sur le folklore populaire espagnol. Toutefois, cette interprétation n'est pas la seule existante. En réalité, ce n'est qu'un aspect de la double explication qui a été faite dans le contexte espagnol de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire au moment où les discours scientifiques commencent à se mettre en place. L'autre lecture est une interprétation de ce qui est authentique, et met l'accent sur la dimension la plus « dangereuse » de la nature humaine ; cette vision ne considère pas la pureté et l'innocence de l'homme dans son contact avec la nature, mais sa violence et son animalité.

### **L'évolutionnisme appliqué à l'esthétique : la thèse de la récapitulation et l'évolution des manifestations esthétiques**

En réalité, les deux lectures précédentes (l'une qui établit la relation entre la civilisation et le « primitivisme » – l'enfantin, le naïf – et l'autre qui le fait entre la civilisation et la « barbarie » – l'aspect animal, égoïste) sont enracinées dans le même sol ; en particulier dans la tradition gréco-romaine et judéo-chrétienne. Selon Castro, Pizarroso y Morgade :

La philosophie grecque, en particulier dans la pensée platonicienne, a légué à la vision judéo-chrétienne européenne l'unité essentielle des trois concepts métaphysiques du beau, du bon et du vrai ; un contexte dans lequel l'art ne pouvait espérer que faire plaisir ou attirer l'attention, en imitant et en exprimant l'harmonie de l'identité absolue<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Voir par exemple Elena Ronzón, 1991, *Antropología y antropologías. Ideas para una historia crítica de la antropología española*, Oviedo, Pentalfa.

<sup>7</sup> Jorge Castro, Noemí Pizarroso, Marta Morgade, 2005, « La psicologización del ámbito estético entre mediados del siglo XIX y principios del XX », *Estudios de psicología*, vol. 26, n°2, p. 195-219.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, cette tradition est consolidée grâce aux différentes théories physiologiques et biologiques en vogue<sup>8</sup>. Ces théories du XIX<sup>e</sup> siècle viennent « naturaliser » la double image du primitif et renforcer l'aspect affectivo-émotionnel comme le phénomène humain le plus essentiel.

Comme les historiens Jahoda et Stocking l'ont souligné, les théories physiologiques et biologiques du XIX<sup>e</sup> siècle, y compris l'évolutionnisme, ont repensé les données ethnographiques existantes sur les peuples primitifs – les observations reçues au cours des voyages outre-mer au temps des Lumières – et les ont considérées comme des bases évidentes pour une nouvelle étude des hommes primitifs ou sauvages.

À partir de ce nouveau cadre théorique et historique, naît la « théorie de la récapitulation » (ou théorie biogénétique), une thèse qui recoupe presque tous les discours scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui affirme que « l'ontogénie reproduit la phylogénie », c'est-à-dire que le développement des individus résume le processus d'humanisation, et même le développement des espèces. De cette façon, il est légitime d'employer la « méthode comparative » qui permet de confronter l'évolution de l'infériorité entre les animaux, les enfants, les primitifs, les « dégénérés » et même des individus sans instruction comme ceux des classes populaires. Les processus psychologiques de ces sujets devaient être étudiés à partir des premiers stades de développement jusqu'à la complexité psychologique de l'adulte, en ne considérant, bien sûr, que des individus mâles, blancs et de l'ouest<sup>9</sup>.

Appliquée à l'esthétique, cette idée positiviste de la récapitulation va impliquer que les expressions artistiques de ce groupe ne peuvent atteindre la perfection et l'harmonie de celles des hommes les plus civilisés. Autrement dit, ce type de manifestations inférieures est censé refléter les premières étapes de la constitution de l'homme, lorsque l'essence humaine n'est pas encore corrompue par la société ou réprimée par la rationalité instrumentale. Beaucoup de lecteurs identifient probablement cette idée au « bon sauvage » de Rousseau ; cependant, j'insiste, on pourrait aussi penser à « l'homme est un loup pour l'homme » de Hobbes.

---

<sup>8</sup> Gustav Jahoda, 1999, *Images of Savages. Ancient roots of modern prejudice in Western culture*, London, Routledge. Voir aussi George W. Stocking, 1987, *Victorian Anthropology*, London, The Free Press.

<sup>9</sup> Voir Antonio Campillo, 1985, *Adiós al progreso: una meditación sobre la Historia*, Barcelona, Anagrama ; Ricardo Campos, 1998, « La teoría de la degeneración y la medicina social en España en el cambio de siglo », *Llull*, vol.21, n°41, p. 333-356 ; Edward Chamberlin, Sander L. Gilman, 1985, *Degeneration. The Dark Side of Progress*, New York, Columbia University Press.

Ainsi, les expressions artistiques des classes populaires seraient interprétées comme naturelles, comme des manifestations salutaires (physiques et émotionnelles) et pratiquement exemptes de l'influence de la civilisation. Telle est l'essence incorruptible qui peut être en communion avec la nature<sup>10</sup>.

C'est dans ce contexte de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle que les discours des intellectuels espagnols qui font spécifiquement référence au folklore populaire, doivent être replacés et compris. Il n'est pas possible ici d'expliquer les différentes interprétations évolutionnistes sur le phénomène esthétique qui étaient faites à ce moment-là. Il est suffisant de mentionner que, pour certains auteurs, inspirés par le travail de l'évolutionniste anglais Herbert Spencer<sup>11</sup>, les manifestations artistiques de l'homme primitif doivent être appréhendées comme le résultat d'une hyperactivité qui « répond aux effusions d'un fort potentiel physiologique »<sup>12</sup>.

Autrement dit, ces manifestations doivent être perçues comme le résultat des impulsions naturelles de l'organisme, des influences principalement instinctives et automatiques, c'est-à-dire, non soumises à un contrôle ou à une inhibition rationnelle. C'est apparemment tout le contraire de ce qui se passe dans les expressions artistiques de l'homme civilisé, où l'action motrice et émotionnelle est soumise à des influences intellectuelles.

L'évolution des manifestations esthétiques est établie par le degré de représentation psychique, en présupposant une transformation des aspects automatiques qui deviennent de plus en plus contrôlés (à un niveau psycho-physiologique) et, surtout, des aspects émotionnels qui deviennent de plus en plus rationnels (à un niveau psycho-affectif). Cette évolution reflète la thèse de la récapitulation.

En fin de compte, les anthropologues comme Rafael Salillas<sup>13</sup>, Telesforo Aranzadi<sup>14</sup> ou Manuel Antón Ferrándiz<sup>15</sup>, qui s'intéressent à la psychologie et à la sociologie comparées, établissent les différentes étapes du développement de la danse et de la musique en fonction de deux capacités humaines. D'une part, la capacité d'abstraction (symbolique) des sujets en relation avec le but ou l'objet de l'art : un

---

<sup>10</sup> Jorge Castro, Noemí Pizarroso, Marta Morgade, *op. cit.*

<sup>11</sup> Herbert Spencer, 1882, *Principios de sociología*, Madrid, Ed. Calleja.

<sup>12</sup> Rafael Salillas, 1898, *Hampa: el delincuente español*, Madrid, Victoriano Suárez. L'auteur espagnol paraphrase Spencer dans cette expression.

<sup>13</sup> Rafael Salillas, *op. cit.*

<sup>14</sup> Telesforo Aranzadi, 1898, « Etnología: antropología filosófica y psicología y sociología comparadas », Telesforo Aranzadi et Luis Hoyos (eds.), *Lecciones de Antropología*, Madrid, Romo y Füssel.

<sup>15</sup> Manuel Antón Ferrándiz, 1892-1893, *Doctorado de Medicina. Conferencias de antropología* (notes prises en sténographie par l'étudiant E. T.), Madrid, Sánchez Covisa.

niveau d'abstraction supérieur, un éloignement plus grand des besoins et des contraintes de la vie réelle et matérielle ; une plus grande créativité, loin de la simple répétition ou imitation de la nature. Et d'autre part, la capacité de contrôle et de coordination des mouvements du corps : une plus grande capacité pour le contrôle du corps, une plus grande distance par rapport aux automatismes et aux réflexes animaux.

À ces hypothèses doit également être ajouté le préjugé selon lequel l'évolution des formes esthétiques supposerait aussi une transformation des expressions grégaires et collectives en affirmations purement individuelles. Ce préjugé est basé sur l'idée que les sociétés primitives étaient essentiellement collectives, par opposition aux sociétés contemporaines.

De cette manière, on comprend la configuration de toute une logique évolutive qui identifie les manifestations primitives esthétiques à des mouvements musculaires simples, comme ceux qui suivent le rythme naturel de l'organisme et celui de la nature, sans aucune soumission à l'intelligence ou au contrôle actif et volontaire ; et ainsi, tant pour la danse que pour la musique<sup>16</sup>. De cette façon, la musique la plus authentique et la plus primitive serait celle qui commence par imiter les sons de la nature et qui les assimile dans le corps à travers des tapes et des claquements. Elle serait celle qui commence par la convulsion ou l'excitation physiologique ou qui part du geste et de la mimesis pour s'exprimer. Ces expressions artistiques ne sont censées utiliser aucun instrument physique (par exemple, un instrument à cordes ou à vent) ou symbolique (comme la créativité) qui pourrait altérer l'essence expressive et émotionnelle de ces manifestations.

À ce stade, il est intéressant de noter que c'est précisément cette thèse, la relation étroite entre la psychomotricité et la danse, qui est considérée par certains auteurs comme l'origine du « mythe » de la danse, c'est-à-dire, l'idée qu'elle est, d'un côté, l'expression la plus authentique de tous les arts (avec la musique) ; et de l'autre,

---

<sup>16</sup> Charles Lalo, 1908, *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France. Ces thèses sont présentes chez d'autres anthropologues latino-américains comme, par exemple, le Cubain Fernando Ortiz, intéressé par la constitution de la nationalité cubaine et connu en Espagne pour ses études de transculturation. Pour Ortiz, les danses des peuples primitifs sont tribales et grégaires et peuvent être trouvées aux niveaux les plus basiques de toutes les civilisations, car c'est la réponse aux défis de la nature. Ainsi, les rituels africains qui furent plus tard transférés à Cuba, sont des formes archaïques qui perdurent encore à l'époque de la Grèce classique. L'analyse d'Ortiz est basée sur des études du Français spécialiste d'esthétique Charles Lalo, mais aussi sur les travaux des psychologues Théodule Ribot et Giuseppe Sergi.

l'expression ultime de l'humanité<sup>17</sup>. En effet, d'une part, les intellectuels de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle considéraient la danse comme l'une des expressions les plus authentiques de l'homme pour sa connexion directe avec le corps et, par conséquent, non médiatisée par des outils comme dans le cadre de la peinture ou de la sculpture. Cependant, la musique serait aussi l'une des formes artistiques les plus vraies, car elle est censée apparaître dans un état évolutif proche de la danse (pour d'autres, la musique est au-dessus de la danse car on peut faire de la musique sans danse, mais pas l'inverse<sup>18</sup>). Pour certains auteurs<sup>19</sup>, l'origine de la musique est vocale : il y a un passage de l'émotion humaine vers un corps humain, puis vers des instruments à percussion sèche et, enfin, vers des instruments à vent ou à cordes. D'autre part et dans le même temps, l'affinité entre la danse et le corps fait que la danse est considérée comme la première des formes artistiques. Je pense que cette polémique est liée aux préoccupations de l'époque sur la formation du langage articulé. La thèse principale défend l'existence de trois types de langages : le langage gestuel, le langage vocal et le langage articulé, celui-ci étant le dernier à se développer, tandis que les deux premiers sont essentiellement émotifs<sup>20</sup>. En dépit de cette thèse générale, il n'y avait pas de consensus sur ce qui avait été premier, entre la langue des signes et la voix. Dans tous les cas, le mouvement du corps serait pré-linguistique (le geste). À cause de ce point de vue, on croit que la danse est considérée comme un « langage » qui exprimerait plus clairement le processus affectif et émotionnel.

### **Sur les manifestations originales du caractère (national) : la concordance évolutive entre les mouvements, la musique et la danse, et leur relation avec le caractère espagnol**

Je vais à présent pouvoir illustrer la façon dont ces suppositions étaient présentes dans les écrits des anthropologues espagnols lors de l'analyse des formes artistiques populaires. Pour cela, je voudrais m'appuyer sur les termes de Rafael Salillas :

---

<sup>17</sup> Gregory Sporton, 2004, « Dance Culture and Statuary Politics: Chiang Kai-Shek and the Myth of Primitivism », *New Theatre Quarterly*, vol. 20, n°3, p. 280-285.

<sup>18</sup> Giuseppe Sergi, 1901, *Les émotions*, Paris, O. Doin.

<sup>19</sup> Théodule Ribot, 1896, *La psychologie des sentiments*, Paris, Alcan.

<sup>20</sup> Manuel Antón Ferrándiz, 1892, p. 62.

Si l'on étudie la particularité des mouvements, et si l'on détermine la mesure rythmique à laquelle ils obéissent, on trouvera une concordance évolutive entre ces mouvements, la musique et la danse de chaque pays ou de chaque région, et même de certains groupes sociaux. On peut ainsi différencier le mode populaire du mode aristocratique qui correspondent aux différentes prestances, et celles-ci à une modalité du caractère de chaque groupe. Dans la relation entre les mouvements, la musique et la danse, la psychologie a un champ de recherche qui réduit l'étude de la « particularité motrice ». L'on a établi des différences entre les individus en fonction du développement prédominant des centres psychiques ou des centres moteurs ; mais on n'a pas étudié les influences que le psychisme exerce sur les variantes de la motricité. Ces différences obéissent à la coordination d'un caractère [...]. Pour [l']étudier d'un point de vue moteur, on doit savoir à l'avance la particularité motrice des sentiments et des passions dominants. L'orgueil a sa statique et sa dynamique, de même que la fierté et la modestie, la lâcheté et le courage. Les principaux concepts de la psychologie populaire se fondent probablement sur cette statique et sur cette dynamique. Cette psychologie se caractérise, non par des détails, mais par des caractéristiques générales, car on sait que le peuple n'est pas pointilleux et qu'il est impressionné en particulier par les synthèses. En outre, le peuple est particulièrement impressionné par l'action et on peut supposer que, pour lui, l'expression des mouvements est une sorte de langage intime. C'est ici la seule manière d'expliquer [...] la préférence pour la danse qui est, en un mot, la caractérisation la plus saillante de ces mouvements<sup>21</sup>.

Dans cette citation, Salillas souligne plusieurs choses. Premièrement, que la base de toute expression artistique est le mouvement. Par conséquent, la danse est le langage le plus intime de l'expression psychologique. Deuxièmement, que les translations reflètent le caractère individuel, mais aussi collectif (soit au niveau social, soit au niveau régional ou national). Et finalement, que le peuple est très impressionné par l'action, il est

---

<sup>21</sup> « Si se estudia el rasgo peculiar de los movimientos, y se precisa el compás a que obedecen, se encontrará una *concordancia evolutiva* entre esos movimientos y la música y el baile de cada país o de cada región, y también de determinados grupos sociales, diferenciándose así el modo popular y el modo aristocrático, que corresponden a diferentes aposturas, y éstas a una modalidad del carácter de cada grupo. En la relación entre los movimientos, la música y el baile, tiene la psicología un campo de investigaciones que se reduce al estudio de la "*peculiaridad motora*". Se han establecido diferencias entre los individuos que se caracterizan en su modo de ser por el desarrollo predominante de los centros psíquicos o de los centros motores; pero no se han ahondado en las influencias que ejerce lo psíquico en las variantes de la motilidad. Ya *tales diferencias existen obedeciendo a la coordinación de un carácter* [...]. Para estudiar el carácter motoriamente, es preciso conocer de antemano la peculiaridad motora de los sentimientos y pasiones predominantes. El orgullo tiene su estática y su dinámica, y la tienen la altivez y la modestia, la cobardía y el valor. Probablemente en esa estática y en esa dinámica se fundan los conceptos principales de la psicología popular. Esa psicología se caracteriza, no por detalles de pormenor, sino por rasgos de conjunto, pues ya se sabe que *el pueblo no es detallista* y que le impresionan sobre todo las síntesis. Además, *al pueblo le impresiona sobre todo la acción*, y puede presumirse que para él la expresión de los movimientos constituye una especie de lenguaje íntimo. Sólo así se explica que esa acción motora se exagere para constituir movimientos de majeza, que en algunas regiones de la Península arrancan interjecciones admirativas y estimuladoras, y sólo así se explican las mayores preferencias por el baile, que es, en suma, una caracterización más saliente de esos movimientos », in Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 83-84.



particulièrement sensible à l'induction psychomotrice et imite inconsciemment le mouvement.

Ces déclarations, liées à ce qui a été présenté jusqu'ici, peuvent faire comprendre pourquoi Salillas parle ainsi immédiatement après de la danse andalouse :

Le fait est que la représentation du brouhaha se mêle à la représentation de la danse, comme l'indique le nom d'une danse typiquement andalouse. Le « *jaleo* » qui signifie « tapage » est cette danse représentative, car, de plus, aucune danse de cette région n'est concevable sans qu'une personne ne fasse du tapage, ou plutôt sans des personnes qui fassent du brouhaha, ni sans qu'on acclame et encourage ceux qui dansent. Ce terme désigne la même hyperactivité [physiologique] qui a été déjà évoquée et on a montré que les spectateurs participent toujours à la danse : il n'y a jamais le mode contemplatif caractéristique de tout spectacle, parce que l'acteur est salué, congédié et incité avec des interjections [...]. Les spectateurs suivent le rythme en claquant des mains bruyamment. La fête est bruit, bruit partout et de toutes les manières possibles : tout sonne. Les muscles des bras semblent transmettre le bruit de leurs mouvements d'extension, de contraction, d'élévation et d'adduction aux doigts qui font des castagnettes ; les muscles des membres inférieurs ne semblent pas satisfaits si les claquettes ne proclament pas leur énergie, et ainsi y a-t-il une danse appelée « *zapateado* » [à cause du claquement des pieds] mais il n'y a pas de danse où l'on ne frappe les pieds sur le sol, de même que dans toutes les danses, on acclame bruyamment les interprètes. Ceci dit, il semble que la danse développée dans une atmosphère d'agitation et de tapage, doit être, plus qu'une danse, une convulsion effrénée<sup>22</sup>.

Comme vous le voyez, on trouve dans cet exemple toutes les caractéristiques que j'ai mentionnées jusqu'ici. Salillas signale la manifestation artistique comme une « hyperactivation physiologique » et il la met en rapport avec des fonctions purement physiomotrices. Plus tard, dans son argumentation, Salillas parle même des ondulations sexuelles des femmes andalouses qui répondent à la nécessité de faire étalage d'attributs personnels, de synchronisation rythmique avec l'autre, de vigueur physiologique et, en

---

<sup>22</sup> « El hecho es que la representación del bullicio se funde con la representación de la danza, demostrándolo el nombre de un característico baile andaluz. "Jaleo" es este baile representativo, porque, además, no se concibe ningún baile de esa tierra sin jaleador, o más bien jaleadores, ni sin que a los que bailan les jaleen. Denota esto la misma sobreactividad [fisiológica] de que se ha hablado, demostrándose que los espectadores son siempre partícipes de la danza, no dándose nunca en ellos el modo contemplativo propio de toda clase de espectáculos, porque al actor lo saludan, lo despiden y lo animan con interjecciones, ocurrencias y desplantes, y le siguen el compás con bullicioso palmeteo [...]. La fiesta es ruido, ruido en todas partes y de todos modos: todo suena. Los músculos de los brazos parece que transmiten la sonoridad de sus movimientos de extensión, contracción, elevación y aducción a los dedos castañeadores; los músculos de las extremidades inferiores parece que no se satisfacen si el taconeo no proclama su energía, y así hay baile que se llama "zapateado" y no hay baile en que no se "zapatee", como en todos se "jalea". Advertido esto, parecerá que los bailes, desarrollándose en un ambiente de agitación y de bullicio, más que bailes han de ser desenfundadas convulsiones », Rafael Salillas, *op. cit.* p. 90.

définitive, qui répondent à la nécessité de conservation, c'est-à-dire, d'accouplement sexuel.

Le *jaleo* (le tapage) est pure excitation physiologique et motrice, un rythme compris comme un phénomène musculaire, une ondulation vibratoire. Mais c'est aussi une musique faite de battements de pieds et de mains, de claquements, ou encore de castagnettes considérés comme des outils primitifs qui résultent de l'imitation sonore des claquements (percussions). Dans le *jaleo* tout est grégaire, répétitif et exagéré, tout le monde participe et semble être incité – « *sugestionado* » – à participer avec son corps, ses cris, ses exclamations et ses onomatopées.

En fin de compte, selon Manuel Antón Ferrándiz, ces interjections sont les expressions linguistiques les moins développées (langage non articulé) et reflètent les passions de l'homme les plus basiques (elles sont un reflet du langage affectif commun à toute l'humanité : « quand on est sous l'influence des passions, surtout si elles sont fortes, [on] ne tient pas compte du langage et [on] émet seulement les sons propres à [ses] passions sauvages »<sup>23</sup>).

Mais, selon ces anthropologues, ces manifestations sont aussi un reflet du caractère espagnol. À l'hyperactivité physiologique qui dénote un tempérament passionné, est liée une manière artistique qui correspond à un développement des tendances nationales<sup>24</sup>. Ainsi, dans ces manifestations passionnées, on voit le caractère espagnol qui considère la danse et plus particulièrement la fête – ou plutôt l'abus de la fête, comme le souligne Salillas –, comme l'une de ses grandes manifestations nationales<sup>25</sup>.

Comme l'a également suggéré Telesforo Aranzadi,

L'origine de la danse est le plaisir rythmique et vigoureux de l'imitation, de la sociabilité [...]. Sa fonction est d'exprimer les passions [...]. Seulement, dans les

---

<sup>23</sup> « Cuando se habla bajo la acción de las pasiones, sobre todo si son fuertes, [el hombre] prescinde de todo idioma y emite sólo sonidos que son propios de sus pasiones salvajes », Manuel Antón Ferrándiz, *op. cit.* p. 64-65.

<sup>24</sup> Rafael Salillas, *op. cit.*, p. 110.

<sup>25</sup> Voir Belén Jiménez, Jorge Castro, 2002, « Estética y degeneración en la construcción psico-sociológica de las naciones hispanoamericanas », *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 23, n°3-4, p. 431-447 ; Belén Jiménez, 2006, *El movimiento del cuerpo « degenerado » de finales del s. XIX y principios del XX y el caso específico de su imbricación nacional en el ámbito hispanoamericano*, travail inédit ; Belén Jiménez, 2006, « El baile y el movimiento del cuerpo “degenerado” de finales del siglo XIX y principios del XX », *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 27, n°2-3, p. 63-70.

pays avec une civilisation vieillie, purement commerciale ou trop individualiste, l'art est réduit à une simple distraction<sup>26</sup>.

À juste titre, le psychologue britannique Havelock Ellis (1859-1939), dans son livre *The Soul of Spain*<sup>27</sup> – où il analyse le caractère espagnol basé sur les observations d'un voyage en Espagne, mais aussi dans ses études sur divers anthropologues espagnols parmi lesquels Salillas – parle de « l'art de vivre » des Espagnols et de la « danse de la vie » que, dit-il, le peuple anglais a perdu sur le chemin de la productivité et le progrès.

*The Soul of Spain* est l'une de ces œuvres nées de la « méthodologie du voyage » dont j'ai parlé au début de cette étude ; une méthodologie qui a contribué à façonner l'imaginaire collectif sur les racines de la musique et de la danse, et qui continue encore aujourd'hui à être reproduite dans les journaux (même si, heureusement, certains journalistes le font un peu ironiquement).

J'ai d'abord essayé de montrer dans cet article que les voyageurs romantiques avaient un rôle particulier dans l'élaboration de ces idées. Les discours scientifiques ont également contribué à renforcer l'hypothèse que la danse et la musique pouvaient être considérées comme l'expression la plus authentique de l'homme, dans la mesure où elles étaient les manifestations esthétiques les plus directement reliées au rythme de la nature et du corps.

Mais si le corps peut être la source d'une particularité véritable de l'homme, moins contaminée par la société, il pourrait également être la source des aspects « les plus animaux » et, en ce sens, « les moins humains ». En plus de la lecture romantique, il est nécessaire d'aborder l'explication positiviste et anthropologico-physique dans sa perspective la moins bienveillante qui était également effectuée à l'époque, et que je n'ai pas développée dans cette présentation ; une lecture qui, évidemment, serait également liée à l'interprétation du progrès, soit comme quelque chose qui corrompt

---

<sup>26</sup> « La danza tiene por origen el placer del movimiento rítmico y vigoroso de la imitación, de la sociabilidad [...] sirve para expresar las pasiones [...]. Únicamente en los países de civilización envejecida, puramente mercantil o exageradamente individualista, se suele a veces despreciar el arte como una diversión », Telesforo Aranzadi, *op. cit.*, p. 388.

<sup>27</sup> Havelock Ellis, 1937, *The Soul of Spain* [1908], London, Archibald Constable and co.

l'individu et lui fait perdre son innocence, soit comme quelque chose qui libère l'homme de la servitude de son animalité<sup>28</sup>.

Ce point pourrait aussi faire comprendre le regard paradoxal porté sur le flamenco qui a été présent dans le contexte espagnol jusqu'aux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : d'une part, comme synonyme de mauvaise vie (la « mala vida ») ou de la libération de l'instinct et, d'autre part, comme une expression des sentiments les plus honnêtes de l'homme<sup>29</sup>.

Toutefois, il est intéressant de noter que la vision d'un art beau, équilibré, contrôlé serait critiquée par les avant-gardes, ouvrant ainsi une brèche dans le modèle classique gréco-romain. Des danses qui avaient été considérées comme « primitives », comme le flamenco, mais aussi le tango ou la capoeira, seraient devenues l'endroit idéal pour briser la norme sociale et artistique. D'où, par exemple, l'incorporation des éléments de la danse africaine à la danse parisienne dans les cafés-concerts, ainsi que l'utilisation de ce type d'éléments par les sujets « dégénérés » : leur appropriation permettait à la fois de garder leur identité et de subvertir l'ordre établi. Les corps individuels ne sont pas seulement un reflet de l'ordre social, mais un agent actif dans l'ordre créé. Il est également important de prendre conscience qu'il y existe en outre la lecture romantique accompagnant la récupération de l'essence primitive : la nécessité de revenir à une façon d'utiliser un langage qui avait été réprimé par la rationalité instrumentale<sup>30</sup>.

En définitive, les références aux caractères affectif et émotionnel – éléments indispensables dans les définitions de l'authenticité chez l'humain – persistent aujourd'hui dans notre discours quotidien. Ils sont la base de nos préférences esthétiques et même la clé thérapeutique pour lutter contre la maladie (comme le pensent parfois mes collègues psychologues)<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Antonio Campillo, 1985 et Belén Jiménez, 2006, *op. cit.*

<sup>29</sup> William Washabaugh, 2005, *Flamenco*, Barcelona, Paidós.

<sup>30</sup> Voir B. O'Connor, 2003, « Ruin and romance: heterosexual discourses on Irish popular dance », 1920-1960. *Irish Journal of Sociology*, vol. 12, n°2, p. 50-67.

<sup>31</sup> Voir, par exemple, J. Blatt, 1996, « Dance movement therapy », *Forensic psychotherapy: Crime, psychodynamics and the offender patient*, 2, p. 567-569 ; J. Delval, 2003, « Movimiento, emoción y pensamiento », *Indivisa. Boletín de estudios e investigación. Actas del II congreso estatal de psicomotricidad*, monográfico II, p. 23-42 ; F. Schott-Bilman, 1992, « Primitive expression: An anthropological dance therapy method », *Arts in Psychotherapy. Special issue: European perspectives on the creative arts therapies*, vol. 19, n°2, p.105-109.

## Expressions régionales de la chanson espagnole de 1960 à 1980

Marie-Catherine Talvikki Chanfreau

Université de Poitiers, C.R.E.C

Reléguant les langues autochtones à la sphère privée ou non-officielle, la dictature franquiste les admettait bien encadrées dans les Chœurs et danses de la section féminine de la Phalange, mais en sanctionnait l'usage si elles suggéraient la moindre velléité indépendantiste, la moindre nostalgie<sup>32</sup> des éphémères gouvernements locaux catalan et basque, ou la moindre frustration galicienne de n'avoir pas eu le temps d'accéder également à l'autonomie sous le régime antérieur. À l'opposition démocratique clandestine, présente sur toute la péninsule Ibérique, s'ajoutèrent par conséquent de sourds mécontentements régionalistes, non seulement dans les Pays catalans, au Pays basque et en Galice, mais aussi aux Asturies qui pouvaient justifier d'un parler spécifique. Si, en raison de la censure, la jeunesse contestataire s'exprimait plutôt en musique<sup>33</sup>, ses revendications étaient-elles donc uniquement politiques, sociales ou esthétiques, comme dans les aires castillanophones ?<sup>34</sup>

Cette étude tâchera d'y répondre en quatre étapes évoquant les cadres institutionnels, médiatiques, techniques, financiers ou événementiels qui soutinrent la chanson dans les langues régionales des deux façades maritimes de la péninsule.

---

<sup>32</sup> Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, 2006, « Les mythes d'âge d'or et d'unité dans les rêves de Grand Pays Basque et de Grande Catalogne », in Elvire Díaz (éd.), *Les Cahiers du Mimmoc* n° 2, Poitiers.

<sup>33</sup> Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, 2010, « Reciclajes e influencias en la génesis del canto contestatario ibérico », in Leonel Ruiz Miyares, María Rosa Álvarez Silva (éds.), *Comunicación Social en el siglo XXI*, Santiago de Cuba, Centro de Lingüística Aplicada, vol. II, p. 850-853.

<sup>34</sup> Luis Mariano Torrego Egido, 1999, *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, de la Torre ; Rafael Morales, 2009, « Poesía, insurgencia y canción en España (1960-1980) », in Fernando Martínez de Carnero (éd.), *Artifara* n° 9, Turin.

## De la sardane à la Nova cançó (« Nouvelle chanson » catalane<sup>35</sup>)

Jusqu'à sa dissolution en 1707, l'ancienne couronne d'Aragon englobait le comté de Barcelone, intégré depuis 1164, et le royaume de Valence, conquis en 1245. Enrichies par le commerce, ces zones côtières développèrent, entre 1095 et 1490, une littérature ressuscitée au XIX<sup>e</sup> siècle, mais contrariée par la chute de Gérone le 5 février et de Valence le 30 mars 1939. Si quelques auteurs-compositeurs-interprètes catalanophones revendiquèrent avec fierté ce passé prestigieux, la sardane les y aida. Symbole des républicains au XIX<sup>e</sup> siècle puis des régionalistes au XX<sup>e</sup> siècle, elle fut frappée d'interdiction par le national-catholicisme jusqu'en 1945. Puis de plus en plus dansée, jouée, chantée en 2/4 ou 6/8 par des voix travaillées et invariablement en catalan, elle fit l'objet de deux événements parrainés par le clergé catalaniste au printemps 1959<sup>36</sup>.

D'abord une première Journée d'Études à l'abbaye de Montserrat institua — entre les fêtes de Saint-Georges et Notre-Dame de Montserrat, patrons de la Catalogne — le Jour universel de la sardane. Ce dimanche de fin avril est célébré depuis 1960, particulièrement dans la Ville héritière de la sardane, choisie chaque année en fonction d'exigeants critères, dont l'érection d'un monument en l'honneur de cette danse. Ensuite une rencontre de troupes de sardanes le 30 mai au sanctuaire de Notre-Dame-de-Paret-Delgada à la Selva del Camp fut assortie jusqu'en 1964 de concours en catalan : littéraire, photographique, cinématographique et — suite au règlement de décembre 1962 — de chanson. Sa première édition du 19 mai 1963 en l'honneur de l'historien Soldevila<sup>37</sup> attira 30 concurrents pour un prix de 5 000 pesetas ou un accessit de 1 000 pesetas.

Cette initiative avait germé en 1955 parmi des régionalistes comme l'homme politique Benet, formé à l'Escolania de Montserrat. Dans ce contexte de revendication linguistique, Ràdio Barcelona — première station émettrice d'Espagne fondée le 14 novembre 1924 — réintroduisit la langue régionale dans sa programmation. L'avocat Serrahima qui interprétait sur scène ses compositions signa l'article « Il nous faut des

---

<sup>35</sup> Les traductions de toutes les citations de cet article sont de Marie-Catherine Talvikki Chanfreau.

<sup>36</sup> Capilla clásica polifónica del fomento de las artes decorativas y cobla Girona, 1959, *Sardanas cantadas*, Barcelone, Emi Regal 19224, EP ; Montserrat Alavedra i Comas (soprano), 1974, *Sardanes populars cantades amb la cobla La Principal de la Bisbal* (ensemble officiel de la Generalitat), Discophon, LP, vol. 1; 1975, vol. 2, 3.

<sup>37</sup> Membre de l'Institut d'études catalanes (18 juin 1907), organisme privé dont les activités se maintinrent durant le franquisme grâce à du mécénat et au souverainiste Òmnium cultural (11 juillet 1961).

chansons de maintenant »<sup>38</sup> et, suivant cette injonction, Porter<sup>39</sup> évoquera une ambiance de rue passante en une valse accompagnée à la guitare et à l'accordéon. Avec l'écrivain Salvat, il ouvrit en 1956 à Barcelone le novateur Teatre Viu (« Théâtre Vivant ») dont les expériences dramaturgiques inclurent ses compositions ainsi que celles de Serrahima et Armengol.

Afin de séduire la jeunesse dans le vent autrement qu'avec des messes solennelles suivies d'hieratiques sardanes, le catalan fut aussi entonné en traduction : dès 1958, les sœurs Serrano offrirent de la variété internationale. Arnella<sup>40</sup> participa à la fondation de l'Equip Telstar 33 (« Équipe Telstar 33 ») qui publiait des chansonniers traduits, entre autres de *gospel* et negro spirituals qu'interpréta le Jordan's trio avec la chorale Xaloc (« Sirocco »)<sup>41</sup>. Parallèlement, le chanteur et comédien de doublage Escamilla enregistrait les morceaux des films musicaux étasuniens et autres hits anglo-saxons<sup>42</sup>. Puis des vedettes italiennes<sup>43</sup> proposèrent du yéyé ; Triadó, Jaraba, Farran et les frères Batiste des Tres tambors (« Trois tambours » : 1964-1968), comme le duo d'Ibiza Isidor et Joan (1965-1966), du *folk* de Baez ou Peter, Paul & Mary ; et le groupe barcelonais Els mussols (« Les chevêches » : 1965-1968), du rock des Beatles, Kinks ou Rolling Stones. Ayant joué au début des années 1960 avec son ami Seeger aux États-Unis où il rencontra Dylan, Harris et Mitchell, Boix les traduisit à son retour. Impressionné par Guthrie, ce fils de poète et neveu du directeur de la revue *Serra d'Or* (« Montagne d'or ») fonda à Barcelone le Grup de folk (« Groupe de *folk* » : 1966-1968) où résonnait festivement le banjo.

Partageant le même souci de diffuser la langue, mais visant un public moins entiché des derniers morceaux à la mode, le Centre comarcal Lleidatà (« Centre régional de Lérida » : 1933) — association barcelonaise qui dispensait des stages de chant choral

---

<sup>38</sup> Lluís Serrahima i Villavecchia, 1959, « Ens calen cançons d'ara », in *Germinàbit*, Montserrat.

<sup>39</sup> Miquel Porter i Moix, 1962, « Les floristes de la Rambla » (« Les fleuristes de la Rambla »), *Els setze jutges : Miquel Porter canta les noves cançons*, Edigsa CM 6, EP.

<sup>40</sup> Jaume Arnella i París, Coral Sant Jordi, 1970, *Spirituals negro*, vol. I, Als 4 vents ; 1971, vol. II, Edigsa 40003 L.T., LP.

<sup>41</sup> 1967, *Cants d'esperança I*, Edigsa, CM 171, EP.

<sup>42</sup> Salvador Escamilla i Gómez, 1963, *Salvador Escamilla canta les cançons de West Side Story*, Edigsa, CM 13, EP ; 1964, *My fair Lady*, Edigsa, CM 43, EP ; 1965, *Broadway a Barcelona*, Edigsa, CM 87, EP ; *Les cançons de Mary Poppins*, Edigsa, CM 118, EP ; 1966, *Cançons de protesta*, Edigsa, CM 149, EP ; 1967, *Doctor Dolittle*, Edigsa, CM 203, EP ; 1968, *Salvador Escamilla i Jacinta : les cançons de Walt Disney*, Edigsa.

<sup>43</sup> Jimmy Fontana, Donatella Moretti, Gianni, Rita Pavone, 1965, « El Món » (« Le Monde »), « He vist com sorties », « Si no et tinguès ja mai mes », « Ell » (« Lui »), RCA Victor 3-20951, EP ; Rita Pavone, 1966, « Supercalifragilístico-expialidocius », *Rita Catalana*, RCA Victor 3-20979, EP.

— programma des récitals. Ils réunirent Porter, Espinàs<sup>44</sup> et Margarit qui ironisa, en une valse au violoncelle et au piano<sup>45</sup>, sur les leçons de musique classique infligées aux demoiselles de la bonne société. Leur succès les incita à créer Els setze jutges (« Les seize juges » : 1961-1968), formation dont le nom vient d'un trompe-oreilles catalan : « Seize juges d'un tribunal mangent du foie d'un pendu ; si le pendu se dépendait il mangerait les seize foies des seize juges qui l'ont jugé »<sup>46</sup>. Ce groupe d'auteurs-compositeurs-interprètes non dépourvus d'humour admirait la chanson à texte française qui mettait la poésie à la portée de tous<sup>47</sup>. S'inspirant de ses idées, il la traduisit<sup>48</sup> et la prit pour modèle, mettant en musique des poètes catalans.

Grâce aux capitaux de Cabana — ex vice-président d'une banque catalane (mars 1959) —, de Macip — en rapport avec une société minière catalano-aragonaise et une banque de Barcelone — ou des fourreurs Espar — enrichis grâce à leur pelleterie (1891) — des militants comme Passola et Cirici<sup>49</sup> lancèrent le 29 mai 1961 la société anonyme d'édition discographique Edigsa. Enregistrant à Barcelone jusqu'en décembre 1983 des solistes, groupes, ensembles, chœurs s'accompagnant eux-mêmes ou soutenus par un orchestre<sup>50</sup>, Edigsa diffusa essentiellement de la musique catalane, dont des chants traditionnels<sup>51</sup> sur des rythmes typiques comme la *corrandà*<sup>52</sup>.

Néanmoins c'est l'expression « Nova cançó »<sup>53</sup> que les Setze jutges inaugurèrent dans la capitale catalane lors de leur prestation du 9 décembre 1961 à l'association Centre d'influència catòlica femenina (« Centre d'influence catholique féminine » : 1950). Après avoir étudié au lycée français de sa ville natale, Barcelone, Pi

---

<sup>44</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, 1963, *Els setze jutges : Espinàs canta les seves cançons*, Edigsa CMN 8, EP ; *Tu no estàs sol*, Edigsa CM 31 ; 1965, *Els planificadors*, Edigsa CM 74, EP.

<sup>45</sup> Remei Margarit i Tayà, 1964, « La violoncellista » (« La violoncelliste »), *La violoncel·lista*, Edigsa CM 48.

<sup>46</sup> « Setze jutges d'un jutjat mengen fetge d'un penjat ; si el penjat es despengés es menjaria els setze fetges dels setze jutges que l'han jutjat ».

<sup>47</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, 1957, « Georges Brassens trobador del nostre temps » (conférence), Barcelone.

<sup>48</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, 1962, *Espinàs canta Brassens*, Edigsa CM 1, EP ; Guillermina Motta, 1966, *Els setze jutges : Guillermina Motta canta Anne Sylvestre*, Concèntric 6032-UC, EP.

<sup>49</sup> Enric Cirici Delgado, 2002, *Cançons per a un temps de silenci*, El Prat de Llobregat, Rúbrica, coll. « Cròniques de la memòria ».

<sup>50</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, 1964, *Josep Maria Espinàs i orquestra*, Edigsa CM 47, EP.

<sup>51</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, Maria Cinta Rosselló, 1963, *Nadal a casa*, Edigsa CM 12, EP.

<sup>52</sup> Josep Maria Espinàs i Massip, 1962, « Corrandes », *Cançons tradicionals catalanes*, Edigsa CM 7.

<sup>53</sup> Jordi Garcia-Soler, 1976, *La Nova Cançó*, Barcelone, Ed. 62 ; 1996, *Crònica apassionada de la Nova cançó*, Barcelone, Flor de vent ; Miquel Pujadó i García, 2000, *Diccionari de la cançó : d'Els setze jutges al rock català*, Barcelone, Enciclopèdia catalana.



de la Serra<sup>54</sup> intégra — comme guitariste puis chanteur — les Setze jutges et il fut le premier à se professionnaliser. Le groupe accueillit Barbat<sup>55</sup> et Elies<sup>56</sup>, puis le Majorquin Bonet<sup>57</sup>, ainsi que l'expressive Motta<sup>58</sup>, qui chantait aussi des traductions de Barbara, Béart, Brassens<sup>59</sup>, Ferrat ou Vian.

L'apparition de la Nova cançó coïncida avec une modalité valencienne moins marquée par l'intelligentsia barcelonaise francophile. Ainsi, Raimon<sup>60</sup> commença à composer<sup>61</sup> en 1959 et, s'accompagnant à la guitare, à se produire en 1961 hors du monde universitaire. À la valencienne Taverna casa Pedro (« Taverne chez Pierre »), il attira l'attention de Fuster<sup>62</sup> — le défenseur des Pays catalans — de Ventura — l'un des fondateurs en 1962 du Parti socialiste du Pays valencien — comme d'un coreligionnaire<sup>63</sup> membre du groupe avant-gardiste Parpalló. Les Setze jutges s'empressèrent donc de le rencontrer le 21 octobre 1962 à Castellón de la Plana, et la télévision de le programmer en 1963, mais si son valencien passait à l'antenne, la censure surveilla l'expression de ses idées jusqu'à la fin du régime. Entre temps, Girau<sup>64</sup>, interprétant également du folklore catalan, devenait en 1964 le neuvième *juge*.

---

<sup>54</sup> Francesc Pi de la Serra i Valero, 1963, *Els setze jutges : Francesc Pi de la Serra canta les seves cançons*, Edigsa CM 16, EP ; 1966, *Els setze jutges : Francesc Pi de la Serra*, Edigsa CM 126, EP ; 1967, *Francesc Pi de la Serra*, Edigsa, LP ; 1971, *Disc-conforme*, Discophon ; 1977, « Si els fills de puta volessin no veuríem mai el sol » (« Si les fils de pute volaient nous ne verrions jamais le soleil », marche en cadence volontaire manifestant l'exaspération ressentie pendant la Transition), *Pi de la Serra a Madrid*.

<sup>55</sup> Enric Barbat i Botey, 1964, « El gamberret » (« Le petit voyou », valse), EP ; 1968, « El vi » (« Le vin », marche en mineur), *Els qui vénen*, EP ; 1976, « I love you », *Nívols de setembre*, LP.

<sup>56</sup> Xavier Elies Gibert, 1965, « Negra nit » (« Nuit noire »), *Els setze jutges : Xavier Elies*, Edigsa, CM 88, EP.

<sup>57</sup> Joan Ramon Bonet Verdager, 1965, « El vent em du » (« Le vent m'emporte », accompagné à la guitare, avec refrain de valse à l'accordéon), « No m'enterreu » (« Je ne m'enterre pas », accompagné à la guitare), *Els setze jutges : Joan Ramon Bonet*, Edigsa CM 90, EP ; 1966, *Els setze jutges : Joan Ramon Bonet*, Edigsa CM 139, EP ; 1967, *Joan Ramon Bonet*, Edigsa CM 194, EP.

<sup>58</sup> Guillermina Motta, 1969, « *Visca l'amor* » (orchestré en majeur avec cordes et vents) ; 1972, *Tango* (morceaux argentins traduits par Enric Barbat i Botey), Edigsa, LP.

<sup>59</sup> Georges Brassens, 1972, « Le roi » (« [...] Que, sur un air de fandango, / On congédie le vieux Franco [...] »), Philips 6332116, LP.

<sup>60</sup> Raimon, 1963, « Al vent » (« [...] Al vent, / la cara al vent, / el cor al vent, / les mans al vent, / els ulls al vent, / al vent del món. / I tots, / tots plens de nit, / buscant la llum, / buscant la pau, / buscant a déu, / al vent del món. // La vida ens dona penes, / ja el nàixer és un gran plor : / la vida pot ser eixe plor : / però nosaltres [...] »), *Raimon*, EP ; « Ahir », *Se'n va anar : Ve festival de la cançó mediterrània i 3 cançons de Raimon*, EP.

<sup>61</sup> Antoni Batista, 2005, *Raimon : la construcció d'un cant*, Barcelone, La magrana.

<sup>62</sup> Joan Fuster i Ortells, 1962, *Nosaltres, els valencians*, Barcelone, Ed. 62 ; 1964, *Raimon*, Barcelone, Alcides, coll. « Biografies populars ».

<sup>63</sup> 1979, « Andreu, amic », *Raimon*, RCA, LP.

<sup>64</sup> Maria del Carme Girau, 1964, « El testament d'Amèlia » *Els setze jutges : Maria del Carme Girau*, Edigsa CM 37, EP ; 1965, Edigsa CM 84, EP.

## De l'Euskal kanta berria (« Nouvelle chanson basque ») à la Novíssima cançó (« Toute nouvelle chanson » catalane)

Son recteur encourageant à partir de 1890 la propagation des idées d'Arana dont un de ses séminaristes<sup>65</sup> se fit le plus virulent porte-voix, le collège capucin de Lecaroz reçut le 23 août 1927 la visite de Ravel à deux de ses moines, chefs de file du *nationalisme* musical basque. Le premier<sup>66</sup>, après une formation à l'abbaye bénédictine de Solesmes en 1925, suivit inlassablement de 1927 à 1972 l'injonction de la Société d'études basques de diffuser la pratique du *txistu* autant sur place que dans toute la diaspora. Le second — ayant récolté des fonds en 1924 auprès de celle d'Argentine à la demande de l'évêque de Bayonne<sup>67</sup> pour la construction du séminaire d'Ustaritz — collabora, dès 1934, et surtout durant son exil<sup>68</sup> en France du 3 novembre 1936 jusqu'en 1943, à la revue *Aintzina* (« En avant ») de l'abbé militant Lafitte<sup>69</sup>. Éduqué par eux trois dès l'enfance au collectage, à la pratique et à la transmission des musiques, chants et danses locales, Labéguerie<sup>70</sup> s'était mis à la guitare pour entonner en *euskara* (« basque ») ses opinions régionalistes. Bien que des fanatiques considérèrent l'utilisation d'un instrument espagnol comme une trahison, cet admirateur de Brassens

---

<sup>65</sup> Evangelista de Ibero, 1906, *Ami Vasco*, Bilbao, Arteché.

<sup>66</sup> Hilario Lizarrakoa, 1927, « Método de txistu y tamboril », *Euskalerraren alde*, Saint-Sébastien ; « El txistu : lo que es y cómo se toca », Lecároz, Colegio ; 1933, *Método de txistu : tratado de flauta vasca*, Bilbao, Ordorica ; 1970, *Txistu : método y repertorio para flauta vasca*, Pamplona, Lito Arte ; 1972, *Tratado de txistu y gaita*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra.

<sup>67</sup> Dès 1958 sa maîtrise épiscopale forma Pierre Ospital et François Carrère qui enregistrèrent en duo des chansons de l'indépendantiste Telesforo de Monzón y Ortiz de Urruela, comme : 1971, « Aita kartzelan duzu », *Peio eta Pantxo*, Goiztiri, EP.

<sup>68</sup> Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, 2006, « Espagnols en territoires français de 1830 à 1971 : circuits ou intégration d'exilés et d'émigrés », in Susan Trouvé-Finding (éd.), *Cahiers du Mimmoc* n° 1, Poitiers.

<sup>69</sup> Pierre Henry Lafitte, 1933, *JEL Eskual-herriaren alde (pour le Pays basque) : court commentaire du programme eskualerriste à l'usage des militants*, Bayonne, la Presse ; *Parmi les compositeurs de cantiques basques : M. le chanoine Gratien Adéma (1828-1907), M. l'abbé Jean Barbier*, Bayonne, la Presse ; 1935, « Rossini et musique basque », *Gure Herria* n° XVI, p. 192 ; 1950, « Kobla eta othoizta : Donibane-Garaze-ko elizan bertsularien egunean emana izan den hitzaldia », *Gure Herria* n° XXII, p. 65-70 ; « Deux chansons de Beñat Mardo découvertes par le R. P. Lhande », *Gure Herria* n° XXII, p. 293-299 ; 1952, « Un bertsulari : Pierre Capdevielle », *Gure Herria* n° XXIV, p. 124-125 ; 1957, « Langue et musique basques chez les israélites », *Gure Herria* n° XXIX, p. 4-11 ; 1966, « Sabin Arana Goiri : sa vie, son œuvre, son influence », *Gure herria* n° XXXVIII, p. 145-158 ; 1970, « J. P. Dartayet (1822-1870), bascologue et musicologue », *Gure herria* n° XLII, p. 333-336 ; 1972, *Mañex Etchamendy bertsularia (1873-1960) : Aintzin solasa, biografia eta oharrak*, Tolosa, Auspoa.

<sup>70</sup> Michel Labéguerie, 1961, « Aurtxo-aurtxo », « Primaderako liliak », « Gudari euskaldunen kantua », « Bakearen urtxoa », *Labeguerie'ren lau kanta*, Goiztiri, EP ; 1963, « Gazteri berria », « Astoa Balaan », « Gatua pitxitxi », « Ezkilaren kantua », *Labeguerie'ren lau kanta*, Goiztiri, EP.

inaugura sur quatre accords la chanson *abertzale* (« autonomiste ») le lundi de Pentecôte 1961.

Depuis Cambo-les-Bains, cette « Nouvelle chanson basque » ne tarda pas à résonner outre Pyrénées grâce à la bienveillance du national-catholicisme. En effet, la dictature ne s’opposa guère à la Première Foire du livre et du disque basques fêtée à la Toussaint 1965 avec danses et chants locaux sous le porche de Notre-Dame d’Uribarri à Durango, ni en 1966 à l’alphabétisation d’adultes en basque. Bien au contraire, bénéficiant de la faveur du régime, les ordres religieux avaient commencé dès 1953 à éditer des revues en basque qui fut enseigné à partir de 1954 dans les séminaires et à l’Université jésuite de Deusto, tandis que des paroisses permirent dès 1955 l’ouverture d’*ikastolak* (« écoles basques »). Restaurée le 3 mai 1938 par Franco qui lui restitua ses biens confisqués le 23 janvier 1932 par la Seconde République, la Compagnie de Jésus créa en 1961 la société Loyola Media, réseau radiophonique de six émetteurs locaux pour couvrir la zone jusqu’en Navarre avec des programmes en basque. Avec la collaboration d’Edigsa, cette Herri irratia (« Radio populaire ») jésuite propulsa en Espagne le lancement de la « Nouvelle chanson basque ». Celle-ci put dès lors compter sur le soutien des maisons de disques bayonnaises Goiztiri (« Aurore » : 1961-1972), puis Elkar (« Ensemble » : 22 septembre 1972). La filiale de cette dernière prit le relais en 1979 à Saint-Sébastien, complétant le travail de la Coordinación de Iniciativas Sociedad Anónima — fondée à Bilbao en 1961 et active de 1962 à 1972 — ou d’Herri gogoa (« Âme du peuple » : 1967) qui enregistra Laboa<sup>71</sup>. Ce fils d’un conseiller socialiste, après avoir chanté cinq ans en castillan, décida en 1963 de le faire en basque. Imitant la Nova cançó, il mit en musique de la poésie, entre autres de Brecht, modernisant des thèmes populaires avec une orchestration mêlant flûte, hautbois, harmonica, synthétiseur et guitare électrique.

L’année suivante, Iriondo<sup>72</sup>, composant également sur les paroles de son époux Lete<sup>73</sup>, lui emboîta le pas. Ce couple engagé s’accompagnait à la guitare, ainsi que le

---

<sup>71</sup> Mikel Laboa Mancisidor, 1964, *Azken*, Goiztiri, EP ; 1966, *Urtsuako kanta*, Goiztiri, EP ; 1969, *Bertolt Brecht*, Goiztiri, EP ; *Haika mutil*, Herri gogoa, EP ; 1974, « Ama hil zaigu » (« Ma mère est morte »), « Txoria txori » (« Hegoak ebaki banizkio/ nerea izango zen./ ez zuen aldegingo./ Bainan, honela/ ez zen gehiago txoria izango/ eta nik.../ txoria nuen maite. ») (« L’oiseau est oiseau : Si je lui avais coupé les ailes/ il m’aurait appartenu./ il ne se serait pas échappé./ Mais ainsi/ il n’aurait plus été un oiseau/ et moi.../ c’est un oiseau que j’aimais. »), *Bat-Hiru*, Edigsa HG 85 LS, 2 LP ; 1980, *Lau-Bost*, Xoxoa, LP.

<sup>72</sup> María de Lourdes Iriondo Mugica, 1969, *Aur kantak*, Edigsa HG 6, EP ; *Ez dok amairu*, Edigsa HG 9 ; 1976 *Lurdes Iriondo-Xabier Lete*, Edigsa HG 130 L, LP.

<sup>73</sup> Javier Lete Bergareche, 1968, *Ez dok amairu*, Edigsa, HG 1, EP ; 1969, Edigsa HG 7, EP.

prêtre gauchiste Lecuona<sup>74</sup>, ou Lertxundi<sup>75</sup>. Ce dernier puisait dans les traditionnels quadrilles, marches, rythmes en 3/8 ou dans le folklore breton, s'inspirant de la musique acoustique « celtique » comme de celle de l'Écossais Donovan. Si Raimon influença Egurrola<sup>76</sup>, Yupanqui — fier des origines navarraises de son père, de Guipuzcoa de sa mère et qui, tournant en Espagne, s'était rendu en mars 1968 à Bilbao puis en 1969 à Pampelune — marqua Idirin<sup>77</sup>. Après avoir dansé dans un groupe folklorique, cette soprano en fit traduire les chansons en basque pour les enregistrer. Ayant appris cette langue lors de son exil parisien, elle étoffa ses orchestrations de *silbote*, *txirula* — typiques flûtes à bec à trois trous jouées de la main gauche en do ou si bémol — avec clarinette, trompette, saxophone, trombone, basson, violon, viole, contrebasse, basse, clavecin et prit des cours de bel canto au conservatoire. Sur des rythmes proches du battement de cœur ou du galop, les frères Artze martelaient, quant à eux, la *txalaparta*. Or, ce xylophone à quatre madriers s'ajouta aux percussions et batterie des rock, twist, pop, ou *folk* selon Simon & Garfunkel que jouait Artola<sup>78</sup>. Avec ces artistes et le parolier Irigaray, Laboa constitua un mouvement culturel militant pour l'affirmation du basque : *Ez dok amairu* (« Le treize n'existe pas » : 1965-1972). Cette dénomination, tout aussi numérique que celle des Setze jutes, fut empruntée par un élève de Lecaroz à la tradition orale, mais reprenait, dans un conte, la réponse d'un saint à une question diabolique.

Quant à l'activiste Larzabal<sup>79</sup>, il chanta du Brecht avec des accompagnements de tambour de basque et bombarde, interprétant des *zortzikoak*, *arin arinak* — rythmes vernaculaires en 5/8 et en 2/4 — qu'il avait dansés de 1964 à 1968 dans le groupe folklorique Argia (« Lumière »). Suivant la même voie à Bilbao, Felipe et Latxa, entre

<sup>74</sup> Julen Lecuona, 1974, *Bertso zaharrak*, Edigsa, HG-93 LS, HG-94 LS, 2 LP.

<sup>75</sup> Benito Lertxundi, 1967 *Ez Dok Amairu*, Cinsa-Edigsa CIN 142, EP ; « Gure bide galduak » (« Nos chemins perdus »), *Ez Dok Amairu*, Edigsa CIN 143, EP ; 1968, Edigsa HG 4, EP ; Edigsa HG 5 ; 1971, Saint-Sébastien, Elkar, LP ; 1974, *Oro laño mee batek*, Artesi AZ-3 Elkar KD-AZ-3, LP ; 1975, *Eta maita herria, üken dezadan plazera*, Elkar KD-AZ-5, LP ; 1977, *Benito Lertxundi*, Elkar KD-AZ-9/10, 2 LP.

<sup>76</sup> Bittor Egurrola, 1969, *Egurrola*, Cinsa 157, SG ; 164, SG.

<sup>77</sup> Maite Idirin Solatxi, 1968, *Atahualpa Yupanqui euskeraz*, Cinsa 148, EP ; 1970, *Solatxi*, Goiztiri 22, EP ; 1972, *Detchepeare 1545*, Elkar, EP ; 1973, *Izerdi hotz, odol bero... edo oztopo gabeko biderik ez da*, Elkar 3, EP ; 1975, *Hazia sortzen denez lurpean jarria*, Elkar 20, LP ; 1979, *Maite Idirin*, Elkar 32, LP.

<sup>78</sup> Txomin Artola, 1975, *Olasta*, Edigsa HG-115, LP ; 1978, *Belar hostoak*, Xoxoa X-11102, LP ; 1979, *Ttakun ttakun*, Xoxoa X-11116.

<sup>79</sup> Imanol Larzabal Goñi, 1972, *Askatasunaren pausoak tinkatzen ari* (à compte d'auteur) LPC 806/7, EP ; 1973, « Denok ala inorrez » (Brecht), *Orain Borrokarenean*, Le Chant du Monde LDX 74520, LP ; 1976, « Dialektikari gorespina » (Brecht), *Herriak ez du barkatuko ! Le peuple ne pardonnera pas !*, Le Chant du Monde LCDM LDX-74597, LP ; 1977, « Berriz-ko zortzikoa », « Arin-arin », *Lau haizetara*, Madrid, CBS S 82043, LP.

autres, fondèrent en mars 1971 l'ensemble de *folk* contestataire Oskorri<sup>80</sup> (« Coucher de soleil rouge ») qui mit en musique de la poésie basque au son de la mandoline. Enfin, le groupe Errobi<sup>81</sup> explora dès 1975 le rock progressif avec une instrumentation de claviers.

Douze ans avant l'apparition de cet ensemble, Escamilla — qui n'était ni auteur ni compositeur — ne faisait pas partie des Setze jutges, mais interprétait des traductions d'Aznavour<sup>82</sup>. Pour divulguer massivement à l'antenne la Nova cançó — aussi bien auprès de ceux qui n'avaient ni l'âge ou les moyens de s'équiper en électrophones et disques, ni de fréquenter les récitals, qu'auprès de ceux qu'il fallait inciter à le faire — cet animateur créa Radioscope<sup>83</sup> en 1964, et reçut en 1968 le prix Ondas du meilleur programme de divertissement. Entre autres, son émission lança le duo Queta et Teo, dont le père Nicolau leur arrangeait des traductions de Seeger, Dylan, ou de chants majorquins. Leur premier enregistrement de jazz<sup>84</sup> reçut en 1964 le Prix du disque enfantin en catalan.

Cependant Pi de la Serra<sup>85</sup> affirmait l'actualité de ses textes par leurs harmonisations. Tout aussi désireux d'adapter le blues, le jazz et le rock au catalan, un des fondateurs d'Edigsa s'en détacha pour créer la maison de disques Concèntric<sup>86</sup> (1964-1973) avec Espinàs, qui avait remporté l'année précédente le premier Prix du disque catalan. L'étudiant en musique barcelonais Llauradó<sup>87</sup> y harmonisa les vers de Papasseit ; la benjamine Pedrerol<sup>88</sup> y fit connaître ses compositions et Elíes<sup>89</sup> y souligna la cocasserie de ses paroles.

---

<sup>80</sup> Natxo de Felipe, Antón Latxa, 1975, *Gabriel Arestiren Oroimenez* (En mémoire du poète Gabriel Aresti Seguro, membre de l'Académie basque), Sony, LP ; 1977, *Mosen Bernat Etxepare 1545*, Elkar, LP ; 1979, « Martxa », *Oskorri*, Elkar, LP ; 1980, « Violetaren martxa », « Zortziko berri bat », *Plazarik plaza*.

<sup>81</sup> 1975, *Errobi*, LP ; 1977, *Gure lekukotasuna*, LP ; 1978, *Ametsaren bidea*, EP ; 1979, *Bizi bizian*, LP.

<sup>82</sup> 1963, *Salvador Escamilla i orquestra : Els Comediants*, Edigsa CM 23, EP.

<sup>83</sup> David Escamilla i Imparato, 2002, *Bon dia, Catalunya : Salvador Escamilla, 40 anys d'ofici*, Barcelone, Rosa dels vents.

<sup>84</sup> Enriqueta, Mateo Pizà, 1964, *Queta & Teo*, Edigsa CM 51, EP ; *Canten surf*, Edigsa CM 78, EP ; 1965, *Cançons de Mallorca*, Edigsa CM 109, EP.

<sup>85</sup> 1964, *Els setze jutges : Francesc Pi de la Serra canta les seves cançons (II)*, Edigsa CM 44, EP, 45 RPM.

<sup>86</sup> 1965, *Homenatge musical als Setze jutges*, Concèntric 5702-UL, 2 LP ; *Els setze jutges*, 1966, *Audiència pública !*, Concèntric 5704-UL, LP ; *Els setze jutges : Espinàs*, 1966, « Els noctàmbuls » (« Les noctambules » évoquant les nuits portuaires avec un accompagnement de guitare), *Els noctàmbuls*, Concèntric 6034-UC, EP.

<sup>87</sup> 1965, *Martí Llauradó dels Setze jutges*, Concèntric 6022-HC, EP ; *Cançons d'enamorats : Martí Llauradó dels Setze jutges canta 4 poemes*, Concèntric 6006-HC, EP.

<sup>88</sup> Maria Amèlia Pedrerol, 1965, *4 cançons dels 14 anys*, Concèntric 6003-XC, EP ; 1966, *Recital Maria Amèlia Pedrerol*, Concèntric 5502-HD, LP.

Arrivé de Majorque l'année précédente et sans appartenir aux Setze jutges, Efak<sup>90</sup> se soucia lui aussi de propulser le chant en catalan, mais de façon à la fois moins formelle qu'au concours de la Selva del Camp<sup>91</sup> et moins virtuelle qu'à Radioscope. Par conséquent, cet auteur-interprète à la voix profonde ouvrit en novembre 1965 la Cova del drac (« Caverne du dragon »), café-théâtre convivial dans la cave du n° 30 de la rue Tuset. Espinàs l'aïda à animer ce drug-store barcelonais qui, sans bénédiction liturgique, organisait le concours annuel de Nova cançó *Promotion de nouvelles voix*. Ce sera celle, chaude et vibrante, de Serrat qui — au-delà des arrangements orchestraux du pianiste Borell<sup>92</sup> ou de Ros-Marbà<sup>93</sup> étoffant ses interprétations — symbolisa le mouvement. Son troisième disque<sup>94</sup> battit le record des ventes en 1967, mais ce guitariste et treizième membre des Setze jutges<sup>95</sup> n'obtint guère l'autorisation de représenter son pays en catalan à l'Eurovision 1968.

Avant que ce fils de « cénétiste » se trouvât banni des media nationaux et contraint à l'exil jusqu'à la fin de la dictature en raison de ses opinions politiques et non de sa langue paternelle, les trois derniers membres des Setze jutges constituèrent à Barcelone la « Toute nouvelle chanson » lors de leur récital commun du 11 octobre 1967 au Palau de la música catalana (« Palais de la musique catalane »). La sœur<sup>96</sup> de Bonet, donna à entendre le folklore des Baléares avec, entre autres, un rythme de *jota* majorquine ; le guitariste et pianiste Llach<sup>97</sup>, l'hymne antifranquiste<sup>98</sup> : Subirachs<sup>99</sup>, sa

---

<sup>89</sup> Xavier Elies, 1966, « Les flors » (« Les fleurs »), *Els setze jutges : audiència pública*, Concèntric 5704-UL, LP.

<sup>90</sup> Guillem d'Efak, 1978, « Masurca del Barri Gòtic », *Viure a Barcelona*, Barcelone, Pu-put !, LP, PZL-14 A SGAE.

<sup>91</sup> Salvador Escamilla i Gómez, 1964, *III concurs de la cançó la Selva del Camp*, Edigsa, CM 49, EP.

<sup>92</sup> Lleó Borell i Gambús (compositeur de la Nova Cançó), 1967, *Joan Manuel Serrat*, Edigsa CM 175L, LP.

<sup>93</sup> Antoni Ros-Marbà, 1968, *Cançons tradicionals : Joan Manuel Serrat*, Edigsa, CM 189LS, LP.

<sup>94</sup> 1967, *Joan Manuel Serrat*, Edigsa CM 163, EP.

<sup>95</sup> El noi del Poble-sec, 1965, *Joan Manuel Serrat dels Setze jutges*, Edigsa CM 92, EP ; 1966, *Joan Manuel Serrat*, Edigsa CM 125, EP.

<sup>96</sup> Maria del Mar Bonet i Verdaguer 1967, *Els setze jutges : cançons de Menorca*, Concèntric 6042-UC, EP ; 1968, *Què volen aquesta gent ?*, Concèntric 6067-UC, EP.

<sup>97</sup> Lluís Maria Francesc de Paula Llach i Grande, 1967, *Lluís Llach jutge n° 16*, Concèntric 6052 UC ; 1968 *Lluís Llach*, Concèntric 6066 UC.

<sup>98</sup> 1968, « L'estaca », *Lluís Llach*, Concèntric 6075 UC (« Le pieu : L'aïeul Siset me parlait/ De bon matin sous le porche/ Tandis que nous attendions le soleil/ en voyant passer les chariots./ Siset, est-ce que tu ne vois pas le pieu/ Où nous sommes tous attachés ?/ Si nous ne pouvons nous en défaire/ Jamais nous ne pourrions avancer !// (refrain) Si nous tirons tous, il tombera./ Cela ne peut durer longtemps./ C'est sûr qu'il tombera, tombera, tombera./ Bien vermoulu, il doit l'être déjà./ Si tu le tires fort par ici/ Et que je le tire fort par là/ C'est sûr, il tombera, tombera, tombera/ Et nous pourrions nous libérer.// Mais, Siset, ça fait longtemps déjà :/ J'ai les mains écorchées./ Et quand ma force m'abandonne/ Il est plus large et plus haut./ Certes, je sais qu'il est pourri/ Mais c'est que, Siset, il pèse si lourd/ Que parfois la force me manque/ Redis-moi ta chanson.// (refrain)// L'aïeul Siset ne dit

maîtrise musicale due à sa formation à l'Escolania de Montserrat et à l'exemple paternel. Depuis 1966, Teixidori, Tàpias, Cors, Roura<sup>100</sup>, puis Adell s'étaient d'ailleurs joints à lui dans L'esquella (« La sonnaïlle »), groupement barcelonais pour défendre la chanson catalane.

### **De la Nova canción galega (« Nouvelle chanson galicienne ») à l'Equip València-folk (« Équipe Valence-folk »)**

L'ecclésiastique Radio popular (« Radio populaire ») émit en galicien dès 1959 depuis sa station de Lalín, fondée et dirigée par le prêtre folkloriste et professeur de galicien Mato, ainsi qu'à travers celles du Ferrol (12 juin 1966), Vigo (juillet 1967), Orense (août 1967) et Lugo (mars 1968). En sus de la radiodiffusion de la langue locale, un assouplissement du régime autorisa en 1965 l'ouverture d'une chaire de langue et littérature galiciennes à l'Université de Saint-Jacques de Compostelle, où Raimon se produisit le 9 mai 1967. Des étudiants ayant assisté à ce concert résolurent à leur tour de suivre l'exemple catalan des Setze jutges et basque d'Ez dok amairu en chantant leurs préoccupations sociales dans leur langue régionale. N'écrivant qu'en galicien, le poète engagé Fernández encouragea leur monolinguisme mis en valeur par un sobre accompagnement de guitare et, le 26 avril 1968, ils donnèrent à la Faculté de médecine le premier récital de « Nouvelle chanson galicienne » devant 2 000 personnes.

Leur nom de Voces ceibes<sup>101</sup> (« Voix libres ») fut proposé par l'étudiante madrilène de galaïco-portugais Valderrama, épouse du parolier Conde, et par González<sup>102</sup> qui avait débuté en 1967. La même année, Casabella<sup>103</sup> avait commencé à se produire à Barcelone où il avait découvert la Nova cançó en 1964. Ce baryton y

---

plus rien/ Un mauvais vent l'a emporté/ Lui seul sait vers quel lieu/ Et moi je reste sous le porche./ Et quand passent d'autres valets/ Je lève la tête pour chanter/ Le dernier chant de Siset/ Le dernier qu'il m'a appris.// (refrain) »).

<sup>99</sup> Rafael Subirachs i Vila, 1965, *Els setze jutges : Rafael Subirachs*, Concèntric 6048-UC, EP ; 1966, *Subirachs*, Concèntric 6063-UC, EP ; 1967, *Subirachs*, Concèntric 45710, EP ; *Àlbum Subirachs*, Concèntric 5709-UL, LP.

<sup>100</sup> Jordi Roura i Llauredó, 1969, « Baldufa polka » (instrumental), *Els baldufes*, Als 4 vents 17, EP.

<sup>101</sup> Vicente Araguas, 1991, *Voces ceibes*, Vigo, Xerais.

<sup>102</sup> Xavier González y González del Valle, 1968, « Longa noite de pedra », « Romance incompleto », « Monólogo do vello traballador », « María Soliña », *Xavier*, Edigsa xis 6.

<sup>103</sup> Ramiro Cecilio Domingo Casabella López, 1968, « Ti, Galiza », « O labrego », « Soia », « No desterro » (valse), *Miro canta as suas cancións*, Xis 2, EP ; *Voces ceibes : Miro canta cantigas de escarnho e de mal dizer*, Xis 8, EP ; 1977, « Os Irmadiños » (accompagné aux tambours et à la guimbarde), *Treboada*.

enregistra quatre ans plus tard — entre autres, une valse et un poème galaïco-portugais du XIII<sup>e</sup> siècle — car Edigsa avait ouvert pour le galicien un label baptisé comme une montagne de Galice : Xistral. Inspiré en 1967 à Madrid par Raimon et Serrat, García<sup>104</sup> se mit à composer en galicien, comme Rojo<sup>105</sup>, Moscoso et Araguas<sup>106</sup> qui dédia une chanson à Ferré. Lorsque l'Université de Compostelle inaugura en 1971 l'Institut de la langue galicienne, ces huit membres furent rejoints par Vaamonde<sup>107</sup> qui, après cinq ans de rock, s'engagea dans la propagation du galicien jusque dans le public enfantin, et Morón<sup>108</sup> dont la musique mêlait le folklore local ou la *bossa nova* au rock progressif.

Contrairement à Barreiro ou à Cao<sup>109</sup> qui harmonisera la poésie galicienne avec harpe médiévale, cithare, vielle, cromorne, cornemuse et xylophone, Rubia<sup>110</sup> ne fut pas admis dans le groupe, dont ne fit pas non plus partie Díaz<sup>111</sup> qui agrémentait aussi ses orchestrations en empruntant le *cavaquinho* — cordophone à quatre cordes métalliques — au Portugal voisin. Ces deux auteurs-compositeurs-interprètes défendaient pourtant la langue régionale, ainsi que Formoso, et Ferreiro par ses textes et son tambourin, lors de l'enregistrement d'un disque<sup>112</sup> militant depuis leur exil à Caracas.

Les Voces ceibes ne les intégrèrent pas non plus, suivant l'exemple des Setze jutges qui n'acceptaient parmi eux que les candidats partageant leurs critères esthétiques. Ainsi les Setze jutges déclinèrent en 1967 la demande du compositeur,

<sup>104</sup> Benedicto García Villar, 1968, « Eu son a voz do pobo », « No Vietnam », « Un home », *Voces ceibes*, Barcelone, Xis 3, EP ; 1977, *Pola unión*, Madrid, CFE, LP ; 1979, *Os nomes das cousas*, Madrid, CFE-Guimbarra, LP.

<sup>105</sup> Guillermo Rojo Sánchez, 1968, « A velliña », « A vós hirmáns », « Quen tivera vinte anos », « Vento de inxusticia », *Guillermo*, Barcelone, Xistral, EP.

<sup>106</sup> Vicente Araguas, 1968, « Agora », « Poema triste », « A cea », « Os corpos », *Voces ceibes : Vicente*, EP ; 1970, « O camaleón », « A Léo Ferré, compañeiro », *Voces ceibes : Vicente*, EP.

<sup>107</sup> Xesús Vaamonde Polo, 1973, *Loitando*, (cassette) ; 1978, *Os Soños na Gaiola*, Dial, (Disco infantil do ano) ; 1980, *Limiar* ; *Celso Emilio Ferreiro na voz de Suso Vaamonde*.

<sup>108</sup> Bibiano Adonis Morón Giménez, 1977, « Opiniom », « Nossa é a rua », *Alcabre*.

<sup>109</sup> Emilio Cao, 1977, *Fonte do Araño*, Zafiro, LP ; 1980, *A Lenda da Pedra*, Guimbarra, LP.

<sup>110</sup> Francisco Xosé Xoán Rubia Alejos, 1968, « Cantiga de berce á morte de Federico García Lorca », « Meu amor », « A emigración », « O can ten frío », Xis 7, EP ; 1969, « Cancioeiro », « Noiturnio do adoescente morto », « Berro », « Cantiga do neno da tenda », Xis 11, EP ; 1972, « Catro vellos mariñeiros », « Vexo Vigo », Philips 60 29 119, SG ; « Lémbreste », « Madrigal á cibdá de Santiago », Philips 6029 145, SG ; 1973, *Cantares da miña terra*, Philips, LP ; « Mira Maruxa », « Alborada », Philips 60 29 176, SG ; « Lévame, lévame, lévame », Philips 6029 207, SG ; 1974, « Non lle temas, mariñeiro », « Cando vexas que me vou », Philips 6029 232, SG ; 1975, « Neno progre », « O señorito », Philips 60 29 337, SG ; « O poder do diñeiro », « Cousas e xentes », Philips 60 29 293, SG ; 1977, *Lembranzas*, Novola-Abrente-Zafiro, LP ; 1978, « Fala pobo », Novola-Abrente-Zafiro nox-301, SG ; 1980, *Nadal*, LP.

<sup>111</sup> María Manuela Díaz Orjales, 1974, *María Manuela*, Polydor 20 62 121, SG ; 1975, 20 62 157, SG ; 20 62 158, SG ; *Cantigas ao meu xeito*, Polydor, LP ; 1977, « O alleado », *Idioma meu*, Novola, LP ; (avec Francisco Xosé Xoán Rubia Alejos), *Panxoliñas*, Novola, LP ; 1978, *María Manoela*, Novola nox-300, SG ; 1979, *Cantigas para nenos e neneiros*, LP.

<sup>112</sup> Arístides Silveira, Xulio Formoso, 1970, *Galicia canta*, Caracas, Pobovox, LP.



guitariste et chanteur majorquin Riba<sup>113</sup>. Ce petit-fils de poètes et du député fondateur de l'Unió democràtica de Catalunya (« Union démocratique de Catalogne » : 7 novembre 1931) se tourna donc vers le Grup de folk où il introduisit Bonet pour la remercier d'avoir soutenu sa candidature au sein des Setze jutges. Or ceux-ci finirent par se séparer, car si quelques-uns ne répugnaient guère à s'exprimer dans d'autres langues, d'autres restèrent fidèles au monolinguisme militant.

Dès lors, ils continuèrent indépendamment leurs carrières, rejoints par de nombreux artistes aux parcours variés. Ainsi, de père d'origine française, Laffitte<sup>114</sup> interpréta des poésies occitanes du Nîmois Lafont arrangées par Espinàs qui lui traduisit également du Brel. Débarquant des Baléares pour étudier cinq ans à Barcelone, Isidor<sup>115</sup> s'y fit connaître comme auteur-compositeur-interprète et enregistra quatre disques. Accepté à sa seconde demande dans le Grup de folk, l'acteur Montllor<sup>116</sup> se lança en 1968 avec sa guitare dans une carrière parallèle comme compositeur, auteur de paroles engagées, interprète de rythmes locaux, comme la *corranda*, ou d'ailleurs, comme le tango. Après avoir été ballerine, l'exilée républicaine Rebull<sup>117</sup>, s'accompagnant à la guitare, révéla son timbre rauque et voilé de contralto<sup>118</sup>. Puis, suite à des débuts comme compositeur de musique de théâtre, Muntaner remporta en 1972 le concours de la Cova del drac, représentant la relève de la Nova cançó avec Isaac<sup>119</sup> et Rossell<sup>120</sup> qui interprétait aussi de typiques *corrandes*.

Ainsi, l'imitation des chansons françaises par les Setze jutges cédait du terrain à l'influence anglo-saxonne. Au parc de la Ciutadella de Barcelone, 9 000 personnes assistèrent le 23 mai 1968 aux sept heures de spectacle du Grup de folk<sup>121</sup> dont les 36 membres poursuivirent ensuite leurs chemins, en solo ou pas. Sisa<sup>122</sup> acidifia ses orchestrations électro-folk-rock-pop psychédélics de mirlitons, flûtes à bec, cuivres,

<sup>113</sup> Pau Riba i Romeva, 1967, « El matí de Sant Esteve », « Aquesta carrer me és prohibit », *Why boys leave home : taxista*, EP ; 1968, *Noia de porcelana, Els morts de l'any 40*, SG ; *L'home estàtic, S'ha mort l'estel del pol*, SG.

<sup>114</sup> Maria Dolors Laffitte i Masjoan, 1968, *Cançons occitanes*, Concèntric ; *Dolors Laffitte*, Concèntric 45.708-A.

<sup>115</sup> Isidor Mari Mayans, 1968, « Eivissa », « A mi ni m'hi va ni m'hi ve », *Isidor*, Edigsa, CM 228, EP.

<sup>116</sup> Ovidi Montllor i Mengual, 1974, « Corrandes d'exili », *A Alcoi*, LP ; 1977, « Encara el tango », Edigsa ; 1978, « La samarreta », *Dies i hores de la nova cançó*, Barcelone, Edigsa, CM 440/1, 2LP.

<sup>117</sup> Teresa Rebull, 1999, *Tot cantant* (« Tout en chantant » mémoires), Barcelone, Columna.

<sup>118</sup> Núria Torres, 2007, « L'àvia de la Nova Cançó », *Sàpiens* n° 55, Barcelone, p. 27-30.

<sup>119</sup> Isaac, 1976, « A Margalida », *Viure*, Ariola, LP.

<sup>120</sup> Marina Rossell i Figueras, 1978, « Corrandes del temps que fa », *Penyora*.

<sup>121</sup> 1967, *Festival folk*, Als 4 vents, LP ; 1968, *Folk 2*, Als 4 vents, LP ; 1975, *Folk 5*.

<sup>122</sup> Jaume Sisa, 1968, *L'home dibuixat* ; 1971, *Orgia*, LP ; 1975, *Qualsevol nit pot sortir el sol*, LP ; 1976, *Galeta galàctica*, LP ; 1977, *La catedral*, 2LP ; 1979, *La màgia de l'estudiant* ; 1980, *Sisa i melodrama*.

cordes, *tablas* par des échantillonnages de bandes magnétiques. Suivant les traces du Grup de folk, Torrent et les frères Balanzà du trio Equip València-folk (1968-1972) attirèrent Parra et Gil. En 1974, ils prirent le nom d'Al tall<sup>123</sup>, enregistrant également des textes engagés avec une quinzaine d'instruments à percussion, cordes et vent, dont les *dolçainas* (« hautbois traditionnels à anche double »), la *bandurria* ou luth espagnol, sur des rythmes locaux, comme la mazurka, la *petenera*, la jota, la polka ou le boléro<sup>124</sup>.

### **Vers le Movemento popular da canción galega (« Mouvement populaire de la chanson galicienne ») et la Nueu canciu astur (« Nouvelle chanson asturienne »)**

De même que les Setze jutges en 1968 et Ez dok amairu en 1972, les Voces ceibes s'auto-dissolurent en décembre 1974, s'élargissant en un « Mouvement populaire de la chanson galicienne » dont la prestation du 2 mars 1975 réunit plus de 5 000 spectateurs à Saint-Jacques de Compostelle. Plusieurs artistes y trouvèrent désormais leur place, comme Batallán<sup>125</sup> qui s'exprimait par le *folk*-pop psychédélique, ou le père Mato. Ce conseiller religieux à la Radio popular de Lugo composa « Fuxan os ventos » (« Que les vents fuient »). Interprétée par l'ensemble mixte Folk 72 qu'il avait co-fondé, cette chanson remporta en 1972 le Festival musical de San Lucas de Mondoñedo et son titre devint celui du groupe<sup>126</sup>. Choisisant en 1975 de ne plus revendiquer que l'identité galicienne, il refusa non seulement d'électrifier les centaines de chants de Noël qu'il collectait et interprétait lors de messes radiodiffusées ou à la télévision, mais aussi de se contenter d'exporter ce folklore au Pays basque, en Catalogne, au Portugal, en France, en Suisse ou en Belgique. En effet, il le rendit aux Galiciens en une Campagne culturelle qui le fit tourner dans trente hameaux et villages montagnards.

Or dans les bourgades d'Asturies le *bable* (« asturien », « astur-léonais » ou « asturo-léonais ») n'avait fait l'objet que d'études philologiques au XIX<sup>e</sup> siècle, sans être instrumentalisé à des fins autonomistes par la bourgeoisie locale. Aussi les radios

---

<sup>123</sup> 1977, « Masurca de l'agre-dolç », *Deixeu que rode la roda*, Edigsa, LP ; 1978, « A Miquel Grau » (petenera), *A Miquel assasinaren : Al tall*, EDIGSA CM 432 ; « Jota de ronda », *Posa vi, posa vi*, PDI, LP ; 1979, « Polca », « Bolero », *Quan el mal ve d'Almansa*.

<sup>124</sup> Marie-Catherine Talvikki Chanfreau, 1996, « Le boléro musical : du folklore rural au concert urbain », in P. Aubert (éd), *Mélanges de la Casa Velázquez* n° XXXII-3, Madrid.

<sup>125</sup> Luis Emilio Batallán, 1975, *Ahí ven o maio*, Movieplay, LP.

<sup>126</sup> 1976, *Fuxan os ventos*, Madrid, Fonogram Philips, LP ; 1977, *O Tequeletéquele*, Fonogram Philips, LP ; 1978, *Galicia canta ó neno*, Fonogram Philips, LP ; 1979, *Sementeira*, Fonogram Philips, LP.

du Movimiento nacional (« Mouvement national ») émirent-elles en asturien, comme Radio Luarca : la voz del occidente de Asturias (« Radio Luarca : la voix de l'occident des Asturies » : 1953-1965) son programme de traditions populaires, ou Radio juventud de Langreo : la voz de las cuencas mineras (« Radio jeunesse de Langreo : la voix des bassins miniers » : 1954). Le folkloriste et parolier León y anima en 1955 l'émission Horizontes pour la défense de l'astur-léonais. Travaillant ensuite à Radio Oviedo puis à la Direction provinciale du réseau de stations du parti unique, cet auteur d'une messe en asturien participa en 1969 à la fondation de l'association Amigos del bable (« Amis de l'asturo-léonais ») qui édita treize disques et organisa en 1973 sa Première Assemblée régionale du *bable*.

À la faveur de ces ondes officielles, Granda<sup>127</sup>, après six ans de rock, put entonner à partir de 1968 — avec accompagnement de flûte traversière et trombone à coulisse — des couplets satiriques des années 1930 et 1940 en astur-léonais. Produit par la maison de disque madrilène Belter (1954), programmé par Radio Oviedo lorsqu'il n'était pas réfugié au Mexique, en voyage à Cuba ou en RFA, San José enregistra en asturien<sup>128</sup>. En 1974 émergea l'autonomiste Conseyu bable (« Conseil de l'asturo-léonais ») qui organisa l'année suivante des cours d'astur-léonais auxquels collabora Rubiera<sup>129</sup>. Héraut de la « Nouvelle chanson asturienne », ce militant donna à Gijón le premier récital intégralement en astur-léonais le 5 mars de l'année 1976 où le Conseyu bable — dont des membres venaient de publier une grammaire<sup>130</sup> — réunit 5 000 manifestants pour réclamer son enseignement à l'école. Dès lors, l'asturianisme du Conseyu nacionalista astur (« Conseil nationaliste asturien » : 1976-1981) se refléta dans les chants engagés de l'ensemble Nuberu (1976-2008), fondé par Suárez et Blanco pour revendiquer l'officialisation de l'astur-léonais dans les Asturies<sup>131</sup>.

<sup>127</sup> Jerónimo Granda, 1977, *Coplas de carnaval*, RCA ; 1979, *Terrentemplete morriote un xatu*.

<sup>128</sup> Des mots (1968, « La romería », *Victor Manuel*, Belter, SG ; 1980, « Xana », *Victor Manuel*, LP), des refrains (1970, « Ya nun tien quien'i cante », *Victor Manuel*, Philips, LP ; 1979, « Cuélebre », *Victor Manuel*, LP), des chansons (1968, « Paxarinos », *Victor Manuel*, Belter, SG ; 1969, « En el portalín de piedra », *Victor Manuel*, Belter, SG ; 1970, *Victor Manuel y su tierra*, Belter, LP), la face B d'un disque régionaliste (1977, « Xiringüelu », « Yeren dos guajes » (« C'était deux garçons »), « Danza del cuélebre » (« Danse du dragon »), « Xuanín », « Escampa neblina », *Victor Manuel*, Philips, LP) et un trente-trois tours complet pour contourner la censure (Victor Manuel San José Sánchez, 1973, *Verde*, Philips, LP).

<sup>129</sup> José Carlos Rubiera Tuya, 1976, « Aquella palombina », « Les campanes nel alba », *Carlos Rubiera*, EP.

<sup>130</sup> Ana María Cano González, María Victoria Conde Sáiz, José Luis García Arias, Francisco García González, 1976, *Gramática bable*, Oviedo, Naranco.

<sup>131</sup> Camaretá, 1978, *Asturies, ayer y güei*, Movieplay, LP ; 1980, *Atiendi Asturies*, LP.

Dans les Pays catalans, afin de transmettre la langue régionale de façon entraînante et ludique au public enfantin, le groupe *folk* Ara va de bo (1971-1997) chantait, quant à lui, avec des mirlitons en s'accompagnant au tambourin à cymbalettes<sup>132</sup>. Trois de ses membres — Roura, Laffitte et Casals — se joignirent à l'auteur-compositeur-interprète Llovet pour constituer La corrandà (1974-1976). Pour leurs enregistrements — qui servirent à Barcelone de fond musical le 11 septembre 1977 aux centaines de milliers de manifestants qui réclamaient l'autonomie locale — les voix reçurent une orchestration complémentaire de *tenora*<sup>133</sup>. La tonalité en si bémol de ce hautbois catalan, en charge de la mélodie dans la *cobla* (« ensemble instrumental traditionnel de Catalogne ») renvoyait à l'emblématique sardane. De même, à Valence, le chanteur Barranco<sup>134</sup> comme le groupe Cadafal<sup>135</sup> n'abandonnèrent guère leurs revendications, malgré la proclamation de la Constitution.

Nonobstant, depuis une quinzaine d'années le chant en catalan avait fait le tour des tendances en vogue à l'étranger, et ses interprètes issus de la bourgeoisie urbaine — pour se démarquer aussi bien de leurs prédécesseurs que de leurs contemporains d'autres régions — commencèrent à puiser dans l'exotisme anachronique du folklore rural. Ainsi, Isidor et Joan constituèrent avec Planells le trio Uc (1973-1985)<sup>136</sup>. Leur récupération du patrimoine musical d'Ibiza et Formentera servit de modèle au groupe Traginada (1976-1980) pour Minorque, et dès 1977 à Cano pour Majorque. Il trouva aussi un écho en Catalogne où Arnella participa à la fondation non seulement en 1975 du Seminari de recerca de cançó (« Séminaire de recherche sur la chanson ») avec lequel il effectua des enquêtes de terrain à Sant Martí de Sobremunt ou Beget, mais aussi de la revue *Gralla* dans le but de collecter le répertoire des instruments traditionnels locaux. Après avoir rédigé une méthode de *gralla* (« hautbois diatonique à anche double »), il prit part à la création de la Cobla cotó fluix (« *Cobla* coton » : 1978) spécialisée en danses catalanes du XIX<sup>e</sup> siècle, et de l'Orquestrina galana (« Petit orchestre galant » : 1980) pour évacuer des danses autochtones tout ajout anglo-saxon.

---

<sup>132</sup> 1972, *Cavallet de cartró*, Als 4 vents, LP.

<sup>133</sup> La corrandà, 1975, *Cançons populars catalanes*, Philips, LP ; 1976, LP.

<sup>134</sup> Carles Barranco, 1978, « I direm qui som », « Cançons d'amor i de noces », « Cançó d'infants », *Miralls*, Pu-put !, LP.

<sup>135</sup> 1978, « Cançó de Lluita (Cant de Redempció) » (1922 : paroles de Maximilià Thous i Llorens, musique de Miquel Asensi), *Cadafal*, Movieplay 17.1352/1, LP.

<sup>136</sup> 1974, *UC : cançons d'Eivissa*, LP ; 1976, *En aquesta illa tan pobra*, LP ; 1978, *Una ala sobre el mar*, LP.

Une fois la liberté d'expression recouvrée et la Generalitat (« Gouvernement autonome de la Catalogne ») rétablie en 1977, puis la Constitution démocratique approuvée l'année suivante, le chant contestataire devint air de danse lors de bals *folk* inaugurés en 1979 par le Tercet treset de la Vila de Gràcia. Ce trio barcelonais, préférant la rareté pittoresque des instruments acoustiques à la banalité de l'instrumentation électrique mondialement standardisée, se forma par l'association de l'accordéoniste diatonique Roura, du violoniste Badal et de Casals i Ramis. Cet homme orchestre jonglait entre des instruments traditionnels — comme le *sac de gemecs* (« sac à gémissements » ou « cornemuse catalane ») ou le *flabiol* (« fluviol ») — et d'autres, moins typiques, comme les ocarinas ou la flûte irlandaise. Afin de les sauver de l'oubli où les condamnaient les circuits commerciaux, et dans une démarche d'affirmation de lien social, le Tercet treset enseignait pas et chorégraphies des danses qu'il collectait dans les Pyrénées catalanes.

En chantant dans leur idiome, sur des rythmes binaires, ternaires ou composés, accompagnés d'instruments acoustiques — parfois vernaculaires — ou électriques, les voix majoritairement naturelles, masculines comme féminines, de choristes ou solistes, dont certains avaient été danseurs dans des ballets ou groupes folkloriques, réclamaient une reconnaissance linguistique propre. Quoique pour certains artistes délaisser le castillan signifiait renoncer à l'auditoire planétaire de tous les pays, communautés et individus hispanophones pour s'enfermer dans un microcosme marginalisé, cette expression locale aux confins des répertoires lyriques et en périphérie géographique parvint toutefois à subvertir la hiérarchie des modèles imposés par le centre gouvernemental.

Dès le début des années 1950, la puissante bourgeoisie de la zone économique la plus dynamique d'Espagne finança généreusement la création et la divulgation du chant en catalan. Grâce à elle, Edigsa et Concèntric avaient été le tremplin de la Nova cançó et de ses imitatrices basque et galicienne. Apparue en Espagne le 28 octobre 1956, la télévision commença à se populariser dans les milieux barcelonais en février 1959, parvint à Valence un an après, à Bilbao en décembre 1960, et en Galice en octobre 1961. La majorité des foyers équipés demeurait au Pays basque et à Barcelone où justement la Nova cançó — avec Motta qui en anima des émissions en 1974 et 1980 — ajouta ce medium à la radio pour stimuler l'industrie discographique qui la servait.

Ainsi, à défaut d'organisations politiques sous le franquisme, les institutions culturelles régionalistes divulguèrent plus ou moins rapidement leurs langues locales à travers la chanson, selon leurs appuis ecclésiastiques ou officiels, leur ancienneté et les moyens financiers comme techniques dont elles disposaient.