Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Clinton D. Young, *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*

Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.

Inés Sevilla Llisterri

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2403>

DOI : 10.4000/transposition.2403

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Inés Sevilla Llisterri, « Clinton D. Young, *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930* », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 25 septembre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/2403> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transposition.2403>

Ce document a été généré automatiquement le 25 septembre 2020.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Clinton D. Young, *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*

Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.

Inés Sevilla Llisterri

RÉFÉRENCE

Clinton D. Young, *Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2016.

- 1 Dans *The Music Theatre and Popular Nationalism in Spain, 1880-1930*, Clinton D. Young analyse le théâtre musical espagnol (et plus précisément la zarzuela) en le mettant en regard avec le nationalisme espagnol et en adoptant le point de vue théorique des *Cultural Studies*. Le recours aux sources ainsi que les connaissances que l'auteur possède sur la théorie du nationalisme, l'histoire espagnole et l'histoire du nationalisme dans ce pays sont suffisamment peu fréquents dans les études du théâtre musical hispanique pour être ici très appréciés.
- 2 Dans l'introduction, Young présente la problématique qu'il traitera tout au long de l'œuvre : la relation entre le théâtre musical et le nationalisme espagnol. L'auteur commence son analyse au milieu du XIX^e siècle, alors que la scène musicale se trouve sous la domination de l'opéra italien, défendu par la cour. Après plusieurs tentatives infructueuses de construire un opéra national, les compositeurs espagnols ont cherché une alternative : la récupération et la redéfinition de l'ancienne zarzuela en tant que représentante du théâtre lyrique national. Barbieri a intégré dans la nouvelle zarzuela l'utilisation de la musique populaire espagnole (principalement dans les chœurs) comme moyen de représenter et de caractériser le peuple. Alors que le gouvernement essayait de maintenir sa stabilité politique sans être particulièrement impliqué dans la construction de l'identité nationale, le peuple espagnol forgeait (dans une construction *bottom-up* de son nationalisme) sa propre vision de l'identité nationale. La zarzuela refléta ce processus en devenant l'une des icônes culturelles du nationalisme,

s'affirmant comme la musique du peuple créée à partir du théâtre populaire et non, comme dans le reste de l'Europe, dans les grands théâtres.

- 3 Dans le premier chapitre, l'auteur traite de deux révolutions commencées en 1868 : la révolution politique du soi-disant *Sexenio Revolucionario* (1868-1874) et la révolution théâtrale du *teatro por horas* (théâtre par heure) commencée au Café el Recreo de Madrid. Dans le système du *teatro por horas*, les théâtres offraient plusieurs œuvres courtes d'un seul acte pendant l'après-midi et la soirée. Grâce à la flexibilité des horaires et des prix, le nombre de personnes pouvant se permettre d'aller au théâtre augmenta considérablement. Comme Young le fait remarquer, l'apparition du *teatro por horas* donne naissance à la culture populaire en Espagne. Cependant, le changement dans la *zarzuela* n'était pas immédiat. Au début de la Restauration bourbonnienne (1874), la *zarzuela grande* subit un processus de dépolitisation et commence à se concentrer sur les individus et des préoccupations sentimentales, laissant au chœur une fonction purement musicale.
- 4 Au cours des années 1870, malgré le succès croissant et la généralisation du *teatro por horas*, le théâtre musical se développe encore peu en son sein. Cela change lors de la décennie suivante, des compositeurs comme Barbieri commencent alors à composer des œuvres plus courtes donnant naissance à la *zarzuela* du *género chico* (le petit genre). Avec l'incorporation du théâtre musical, le *teatro por horas* connaît un nouvel élan et se répand dans toute l'Espagne. La *zarzuela chica* reprend l'idée que le théâtre musical doit représenter le peuple. Cependant, au lieu de se concentrer sur le passé d'une Espagne rurale, la *zarzuela* représente le processus de modernisation, retrace la vie des Espagnols dans un environnement urbain, leurs habitudes, leurs goûts musicaux, articule une nouvelle vision de ce qu'être Espagnol signifie.
- 5 Au chapitre 2, Young développe plus en détail les débuts musicaux du *género chico*, qui fleurit entre 1880 et 1910. Le théâtre musical du *género chico* est très différent de ce qui se fait dans le reste de l'Europe. Les *zarzuelas* en un acte n'ont pas le temps de peindre avec profondeur les personnages ou l'intrigue. Ceux-ci sont simplifiés pour attirer un public plus large et varié. Comme les *zarzuelas*, qui incluent une partie importante de dialogues parlés, elles sont généralement destinées aux acteurs qui savent chanter et non aux chanteurs professionnels ; elles utilisent donc des mélodies simples et répétitives soutenues par l'orchestre. Young considère que le *teatro por horas* est au centre du développement de la *zarzuela* comme genre nationaliste. Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'Espagne a connu un processus de transformation d'une société rurale et agricole vers une société urbaine et industrialisée. La nouvelle dynamique de l'urbanisation change rapidement le pays et, avec elle, le sens de ce qu'être Espagnol signifie. Dans ce contexte, le théâtre musical du *género chico* dépeint la quotidienneté de la vie urbaine. Ses personnages, indépendamment de leur classe sociale, s'emparent de la musique des cafés et des salles de danse de Madrid de l'époque (la valse, la polka, etc.). Young présente ici une de ses principales thèses : les œuvres du *género chico* sont des artefacts nationalistes car, bien qu'ils ne célèbrent pas un passé national, le réalisme de leurs scènes favorise la création d'une nouvelle *communauté imaginée*¹ nationale dans laquelle les différences régionales s'unifient. De plus, les changements sociaux ou les concepts de modernisation et d'européanisation s'y banalisent.
- 6 Le chapitre 3 est consacré au début et au développement de la *zarzuela* historique dans le *género chico*. Au XIX^e siècle, le gouvernement espagnol n'a pas conçu ni financé la

création d'un système éducatif, de sorte que la formation d'un récit historique commun, si crucial dans la genèse et la consolidation des identités nationales, devait être enfanté par d'autres moyens. Comme la *zarzuela* était un véhicule par lequel les Espagnols articulaient leur sens de l'identité nationale, les thèmes historiques devinrent monnaie courante sur la scène lyrique, contribuant ainsi à la création et à la diffusion d'un récit historique commun. Le théâtre musical des deux dernières décennies du XIX^e siècle s'intéresse aux moments importants du récit nationaliste et transforme l'Espagnol moyen en protagoniste de ses récits historiques. Contrairement aux *zarzuelas* historiques de Barbieri, dont les intrigues ont été développées dans le domaine de la haute politique, les *zarzuelas* historiques du *género chico* représentent un large panorama de la vie quotidienne. À ce stade, Young relie les *zarzuelas* historiques de Chueca au concept d'*intrahistoria* (intrahistoire) d'Unamuno, puisqu'elles se concentrent sur le peuple espagnol (que Unamuno considère l'âme de l'Espagne). Ces *zarzuelas* historiques de Chueca représentent le peuple espagnol comme première et unique force historique de l'Espagne. De plus, Young rapporte l'idée d'Unamuno que le nationalisme doit se développer et exister dans un contexte international et cosmopolite à la façon dont Chueca introduit dans ses *zarzuelas* de la musique de danse qui, à l'origine, n'est pas espagnole (comme la valse ou la polka), mais qui, après un certain temps, entre dans l'imaginaire musical local. Après avoir passé en revue quelques *zarzuelas* historiques du *género chico*, Young conclut qu'avec la réduction des intrigues historiques et amoureuses, le *género chico* présente le peuple espagnol comme protagoniste de l'Histoire et la seule force qui détermine le destin du pays. Ce mouvement répondrait ainsi aux difficultés engendrées par le régime de la Restauration, ce dernier ayant bloqué le rôle traditionnel du peuple espagnol en faveur de sa stabilité politique. Les *zarzuelas* historiques analysées par Young représentent la lutte contre la corruption politique et des élites : le mouvement politique ne doit venir que du peuple, qui agit uni sans distinction de classes. Cette prééminence du peuple espagnol dans le récit historique de la *zarzuela chica* a été très populaire dans les années 1890. Après le Désastre de 1898, les *zarzuelas* du patriotisme libéral ont cependant perdu la faveur du public, même si elles le retrouvèrent au début du XX^e siècle avec l'émergence d'approches régénérationnistes.

- 7 Dans le chapitre 4, Young analyse les mouvements du régénérationnisme en Espagne et la manière dont ils y affectent le théâtre musical. Dans le contexte des troubles sociaux croissants qui suivirent le Désastre de 1898, les intellectuels ont commencé à développer des propositions de régénération pour corriger le processus dégénératif dans lequel ils considéraient que l'Espagne était plongée. L'auteur associe le régénérationnisme du début du XX^e siècle avec les intellectuels de la Génération du 98 qui défendent une ouverture de l'Espagne vers l'Europe comme moyen de moderniser le pays et de rattraper son retard. Ces mouvements régénérationnistes se sont également étendus au monde de la musique et du théâtre. Young insiste sur la présence de la notion d'*intrahistoria* d'Unamuno dans les *zarzuelas* du *género chico* de la décennie de 1890. Le choc entre la considération des masses urbaines comme la quintessence espagnole et sa caractérisation simultanée à travers la musique de danse européenne a pris une nouvelle impulsion avec la montée de l'euphémisme. L'Âge d'argent de l'opérette viennoise fut crucial dans la réforme du théâtre espagnol. La complexité mélodique de l'opérette a été vue, contrairement à la musique de danse simple et répétitive du *género chico*, comme un moyen de lutter contre le déclin du théâtre

musical. De même, la mort de compositeurs comme Fernández Caballero, Chueca et Chapí a renforcé l'impression que les jours du *género chico* avaient pris fin.

- 8 Faisant un parallèle avec l'incapacité des réformes régénérationnistes du gouvernement à réparer la société espagnole, Young considère que la régénération musicale a également échoué parce qu'elle n'était pas inhérente au théâtre espagnol. Il s'agit plutôt d'une nouvelle formule commerciale qui a cessé de produire de nouvelles œuvres après 1918. Les *zarzuelas* inspirées par l'opérette ne sont pas parvenues à dominer les scènes comme la *zarzuela* l'avait fait dans la décennie 1890 et leur échec est lié, selon l'auteur, au fait que leurs sujets n'étaient pas intrinsèquement espagnols.
- 9 À ce stade, il conviendrait de commenter certains points sur la vision posée par l'auteur du régénérationnisme, qu'il semble identifier de manière univoque avec la Génération du 98 et l'eupéanisme. Le régénérationnisme était un mouvement intellectuel qui cherchait à identifier et à analyser les causes du déclin de l'Espagne en tant que nation, dans le but de résoudre les problèmes du pays. Les propositions régénérationnistes ont été données tant par les progressistes que par les conservateurs. Bien que Unamuno estime que la régénération nationale s'obtiendra en ouvrant l'Espagne vers l'Europe, Ganivet, plus conservateur, recommande « la fermeture de l'Espagne aux influences étrangères afin de purifier l'énergie nationale² ». Même si le type de positionnement que Ganivet défend nous semble rétrograde aujourd'hui, il fait encore partie d'un courant régénérationniste de l'époque.
- 10 Au chapitre 5, Young prend comme point de départ la relation entre la vision idéalisée de l'Espagne rurale et le développement des régionalismes pour réfléchir à l'émergence des nationalismes régionaux à la fin du XIX^e siècle. Dans ce contexte, la musique a joué un rôle significatif dans l'intégration de ces régionalismes à un nationalisme étatique plus traditionnel. La place des descriptions de la vie rurale et de sa musique a considérablement augmenté dans les livrets, en réaction au sentiment d'instabilité associé aux tendances de la modernisation et de l'urbanisation de l'Espagne et renforcé par la guerre de 1898.
- 11 Young considère que le portrait de l'Espagne rurale dans les *zarzuelas* du *género chico* fait partie intégrante du système politique de la Restauration, comme méthode de renforcement de son *statu quo* et du système du *caciquismo* qui maintient les élites au pouvoir au détriment des classes laborieuses croissantes. Les *zarzuelas* régionales et rurales représentaient une *patria chica* (petite patrie) idéalisée, heureuse et calme, qui aurait logé les valeurs éternelles de la nation face à l'attaque de la modernité industrielle des centres urbains (lieux de corruption et de dégradation). Les compositeurs de *zarzuelas* ont utilisé la musique populaire de différentes régions pour représenter l'Espagne. Avec l'épanouissement politique des nationalismes régionaux au début du XX^e siècle, de nouvelles voix politiques apparurent et la *zarzuela* devint l'un des lieux du débat de l'identité espagnole.
- 12 Au chapitre 6, Young poursuit son étude sur les mouvements régénérationnistes du théâtre musical espagnol, en mettant cette fois l'accent sur l'opéra. Au XIX^e siècle, la prédominance de l'opéra italien en Espagne entraîna l'échec de plusieurs tentatives de création d'un opéra national. Cependant, après 1910, avec la vision de l'eupéanisme comme mode de régénération de la société, l'opéra européen fut à nouveau considéré comme une solution à la réforme de la scène musicale espagnole. Les compositeurs de *zarzuela* ont commencé à intégrer des formes musicales plus complexes dans leurs œuvres, avec des lignes vocales plus élaborées et l'incorporation de tropes d'opéra.

Dans les *zarzuelas* de compositeurs comme Amadeo Vives et Jose María Usandizaga la frontière entre l'opéra et la *zarzuela grande* est devenue ténue. La situation était prometteuse et, en 1914, le retour de Manuel de Falla en Espagne suscita de nombreuses attentes. Cependant, ajoute Young, les œuvres de Falla ne correspondaient pas aux cadres traditionnels et le public de *zarzuela* n'était pas suffisamment familiarisé avec le modernisme pour les apprécier pleinement.

- 13 En 1925, le gouvernement encouragea le Teatro Lírico Nacional, où s'alterneraient les interprétations d'opéra et de *zarzuela* dans le but de promouvoir toutes sortes de théâtre lyrique. Pour la première fois, le soutien économique de l'État était dirigé vers la production de *zarzuelas*, genre ainsi appelé à faire partie de l'appareil officiel. Cependant, au lieu de soutenir la culture espagnole, le Teatro Lírico Nacional avait une perspective commerciale, comme les soi-disant « théâtres industriels ». Young souligne que, à la fin des années 1920, la confluence entre opéra et *zarzuela* a miné le rôle nationaliste que la *zarzuela* avait joué à la fin du XIX^e siècle.
- 14 Au chapitre 7 l'auteur étudie comment, lors de la dictature de Primo de Rivera, la *zarzuela* a concentré ses intrigues sur les classiques littéraires et sur l'histoire de l'Espagne. Young considère qu'en même temps que la dictature a utilisé le langage de la régénération tout en minant la souveraineté populaire qui aurait pu accomplir un tel changement, le classicisme dans la *zarzuela* a miné son langage nationaliste. Sous le gouvernement faible de la Restauration, le populisme nationaliste qui avait fleuri dans la *zarzuela* a laissé place à l'épanouissement d'une vision populaire de l'identité nationale. Néanmoins, les progrès que le théâtre lyrique aurait pu faire pour établir une identité nationale ont été interrompus par le régime dictatorial de Primo de Rivera. D'après Young, le théâtre populaire a perdu le pouvoir d'unifier un pays de plus en plus urbanisé parce qu'il ne reflétait plus la modernisation : il « s'est retiré » au XVI^e siècle, ce qui était la seule façon dont les compositeurs pouvaient voir leurs œuvres sur scène. L'auteur conclut que bien que la *zarzuela* ait continué à suivre le chemin tracé durant la Restauration, elle n'aurait pu éviter le cours des événements qui ont conduit l'Espagne à une guerre civile, car son pouvoir de nationalisation de la culture populaire était limité en l'absence du soutien de l'État.
- 15 La comparaison entre l'utilisation des classiques littéraires espagnols sur scène et la perte du nationalisme dans la *zarzuela* est, à notre avis, discutable. Le concept d'*intrahistoria* d'Unamuno, auquel l'auteur relie la petite *zarzuela*, dérive du concept d'*histoire interne* (ou de l'histoire des idées) de Giner de los Ríos. Pour Giner, les créations artistiques sont le seul accès à l'évolution interne du passé d'un peuple, car elles combinent les traits nationaux du caractère et du *génie*. Étant donné que le régénérationnisme cherche les causes du déclin espagnol dans les défauts du caractère espagnol et les solutions dans ses vertus, l'analyse des classiques littéraires espagnols sous l'angle de sa relation avec le présent (proposée par Giner et développée par Unamuno dans des œuvres comme *La Vie de Don Quichotte et Sancho*), relève d'une stratégie claire de régénération. Par conséquent, nous considérons que l'utilisation des classiques littéraires et de l'historicisme dans la *zarzuela* n'est pas une retraite du nationalisme, mais une proposition différente de caractère régénérationniste.
- 16 Dans le « Finale » de son livre, Young nous signale que, dans les années 1930, la plupart des *zarzuelas* ont essayé d'ignorer les tourbillons sociaux et politiques croissants qui précédèrent la Guerre Civile Espagnole (1936-39). D'après Young, ce tournant conservateur a permis à la *zarzuela* d'être utilisée par le projet de nationalisation

franquiste. Les versions télévisées et enregistrées (en plein essor au cours des années 1950 et 1960), surgissent parce que leur musique avait une signification sociale et pouvait donc servir à façonner l'identité. Dans les nationalismes *bottom-up* tels que celui d'Espagne, les formes populaires se confrontent au sens de l'identité nationale. La *zarzuela* représentait largement la vie espagnole, embrassant différentes régions et classes sociales, avec une grande popularité. Young croit que, dans la mesure où la musique peut à la fois réprimer et susciter des émotions, elle a un fort potentiel et un pouvoir politique. La capacité de la musique à distraire et à transmettre des messages politiques a, en même temps, fait de la *zarzuela* un véhicule idéal pour exprimer le sentiment national espagnol ambigu. Néanmoins, la *zarzuela* et d'autres manifestations de la culture espagnole ne suffisaient pas à concilier les différentes perceptions de l'identité espagnole. L'auteur conclut que, bien que la *zarzuela* ne fasse plus partie de la culture populaire actuelle, elle appartient au patrimoine espagnol : la construction de l'identité nationale esquissée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle définit toujours le caractère national actuel.

- 17 En conclusion, le livre de Clinton D. Young ouvre des débats intéressants. C'est une lecture incontournable pour tous ceux qui souhaitent approfondir l'analyse du nationalisme musical espagnol.

NOTES

1. L'auteur suit le concept de communauté imaginée dans ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Rev. ed., Londres, Verso, 2006.
 2. FOX Inman, *La invención de España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 129 (notre traduction).
-

AUTEURS

INÉS SEVILLA LLISTERRI

Inés Sevilla Llisterri est docteure en musicologie à l'EHESS et en communication interculturelle à l'Université de Valence avec sa thèse « *Les tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de Falla : un dialogue entre musique, littérature et politique ». Elle est spécialisée dans l'étude des relations entre musique, littérature et politique espagnoles de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle. Elle poursuit actuellement sa recherche postdoctorale en tant que *postdoctoral visiting scholar* à l'Université de Cambridge.