

**Pratiques culturelles dans l'Espagne contemporaine:
des masses à l'individu.**

Jean-François Botrel, Université de Rennes 2
Serge Salaün, Université de Paris III
Françoise Étienvre, Université de Paris III

« Tout finit en Sorbonne »
Paul Valéry

Les productions, biens et pratiques culturelles du peuple et des masses, même dans l'hispanisme n'ont pas toujours été – on le sait – des objets de recherche légitimes : qu'il s'agisse de l'exaltation idéalisée d'un peuple-conservatoire du *romancero* ou de la méfiance croissante à l'égard des horizons démocratiques qu'ouvre la culture de masse, il y a, traduite dans le monde de la recherche et récurrente, outre un dédain foncier pour l'*infra* littérature ou les *sous*-cultures, une ignorance persistante de la matérialité des innombrables biens qui, s'ils ne sont pas à inventer, restent en grande partie à identifier, mais aussi de la valeur d'échange ou d'usage qu'ils représentent dans le cadre des pratiques de réception ou d'appropriation du peuple ou des masses.

En ce sens, il peut être intéressant d'observer au sein de l'hispanisme français, dans la moyenne durée, les conditions d'émergence de l'objet et de mettre en perspective les évolutions intervenues dans son approche dans le cadre d'une histoire culturelle encore en voie de constitution.

Quête et revendication de la légitimité.

Si l'on se réfère à l'émergence de l'objet, commençons par observer qu'en Espagne comme ailleurs sans doute, avant les masses était le peuple : si l'on suit les analyses de Fernández Sebastián et de Fuentes (2002) pour le XIX^e, le problème viendrait de la corruption du peuple herdérien¹, d'un peuple rural, dépositaire de l'éternel, pacifique et soumis, mais doté de personnalité, par les apports exogènes des masses urbaines², particulièrement dangereuses en raison de leur nombre croissant et de leur organisation, notamment par les avant-gardes ouvrières. C'est la vision dominante au sein d'une Église catholique prépondérante (elle a longtemps été la seule véritable organisation des masses). C'est aussi celle des élites conservatrices ; comme le disait Cánovas en 1869 : « no hay despotismo peor que el de las masas », parce que, selon lui, il est fondé « en una fuerza irracional y no sujeta a ninguna condición de capacidad y de inteligencia ». Qu'il s'agisse des « masas neutras, incapaces de verdaderas opiniones que se limitan a seguir los dictados de las minorías inteligentes », des hordes violentes lorsqu'elles sont armées ou des masses organisées avec la capacité de mobilisation que cela suppose, toutes sont perçues comme un danger, même par les élites libérales qui se préoccupent néanmoins de leur éducation et illustration, pour une « nacionalización de las masas » qui, de l'expérience des *juntas* pourront ainsi accéder à une relative égalité, « factor de saludable tendencia a la paz », selon Sixto Cámara et tardivement sanctionnée par le suffrage universel.

De l'ensemble de ces perceptions dominantes, la recherche s'est évidemment fait l'écho.

L'irruption des masses et l'émergence des formes culturelles à elles associées – des mass médias à l'infralettrature – a, comme le remarque Dominique Kalifa (2001, 3), généré une « longue tradition de méfiance à l'égard des productions culturelles destinées au grand nombre », qu'il s'agisse des tenants du canon élitaire ou, à partir de la mise en place de stratégies industrielles, et depuis d'autres analyses, de l'École de Francfort qui dénonce dans une « perspective critique voire alarmiste, la fonction

¹« La masa general del pueblo español no está tan corrompida" dit, en 1825, l'évêque de Guadix (Fernández, Fuentes, 2002, 589).

²"Masas proletarias, jornaleras, trabajadoras", "masas populares", "amplia masa popular" sont les termes répertoriés dans le *Diccionario político del siglo XIX* (Fernández, Fuentes, 2002).

idéologique d'une culture devenue marchandise, le nivellement, l'aliénation et l'endoctrinement d'une masse perçue comme une masse homogène et passive, sans personnalité ».

Même si « culture de masses » peut indifféremment renvoyer à culture du plus grand nombre ou culture des classes populaires, le peuple au sens gramscien (Botrel, 1989) ne se fond pas néanmoins dans ce nouvel ensemble, pas plus que le folklore ne disparaît pas avec la sociologie. Comme l'observe Caro Baroja (1969, 50), « a comienzos de este siglo [siglo XX] estaba de moda el hablar del arte y de la literatura populares como de algo que surgía de la masa anónima y que se iba perfeccionando o estropeando dentro de la misma masa » et après la revendication de la littérature « plébéienne » par Unamuno, la « marcha al pueblo » d'un certain nombre d'intellectuels (Fuentes, 1980) permettra à ceux-ci de revendiquer une légitimité pour les expressions et consommations populaires tout en dénonçant les intentions ou effets aliénants de l'offre industrielle destinée aux masses.

C'est dans ce contexte rapidement rappelé que les cultures de masse et/ou populaires ou du peuple, jusqu'alors simples objets de préoccupation à connotation idéologique, se constituent dans l'hispanisme en objets de recherche pour des approches principalement sociologiques, influencées par le marxisme et les théories de la communication³.

Laissons pour plus tard la question de la labellisation de l'objet et de la périodisation des démarches scientifiques, pour remarquer que l'émergence dans l'hispanisme d'une préoccupation pour ces nouveaux objets est d'emblée et logiquement plus idéologisée que théorisée – ce qui n'exclut pas des fondements scientifiques « objectifs ». Elle se produit moins dans la mouvance de l'École de Francfort (découverte plus tard) que dans la mise en doute/cause du canon littéraire dominant, avec la *revendication* quasi militante d'une autre littérature (les cultures viendront après, me semble-t-il), avec d'autres produits et auteurs pour d'autres publics dont la « réceptivité » se trouve affirmée, qu'il s'agisse de les considérer comme cibles ou victimes de stratégies industrielles d'aliénation ou comme coopérateur dans un dispositif de communication. À ce public est conféré un rôle sinon une identité dont

³C'est l'époque où, à Bordeaux, Noël Salomon fonde une petite collection consacrée à la sociologie (du théâtre, du roman, du livre), avec des tirages de 1.000 exemplaires.

l'hégémonie de l'auteur l'avait jusqu'alors privé, avec au bout (ou déjà, inconsciemment, peut-être), ce qui apparaît comme une enjeu, une revendication théorique et générale du *peuple*, des masses et d'une culture spécifique à considérer en soi, comme elle se présente.

Cette rupture avec le canon encore dominant à une époque tardo-lansonienne et qui sert encore de référence quand on parle alors d'*infralittérature*, aura pour conséquence qu'on s'inscrive « contre les exclusions et la hiérarchisation des valeurs littéraires » qui aboutissent à donner une image esthétiquement, idéologiquement et socialement déformée de la littérature d'une époque : « ces choix ne sont en effet ni neutres ni anodins, l'histoire de la littérature étant souvent faite depuis les positions de groupes dominants qui tentent d'imposer leurs goûts et leur vision de la littérature en même temps que celle qu'ils ont du monde ». À cette conception de l'histoire de la littérature sera opposée celle de l'histoire littéraire qui va à l'encontre de telles hiérarchisations et exclusions avec, notamment, la « prise en compte, par principe, de toute manifestation littéraire, quelle qu'elle soit » (Botrel, 1985, XXI)⁴.

Il s'agit d'abord de rendre *évidents* des biens et les pratiques culturelles jusqu'alors ignorés ou déniés parce qu'indignes et illégitimes⁵

Dans les années 70, le collectage à grande échelle de *romances* et *canciones*, en Castille, auprès d'informatrices rurales, s'attache, à la fois, à documenter des pratiques issues d'une culture multiséculaire et à celles marquées par l'industrie plus ou moins uniformisatrice de la *literatura de cordel*, à des modes de transmission et/ou appropriation par la mémorisation et des restitutions orales via des performances, en revendiquant cette « autre culture » – celle du peuple de l'intrahistoire –, y compris pour lui conférer une dimension identitaire, castillane en l'occurrence (Díaz, Delfín, Díaz 1978-79, 1982). À la même époque, le *romancero* de la Guerra civil révélé par S. Salaün (1986) partage un certain nombre de ces caractéristiques. S'agissant des cultures industrielles de masses, c'est l'époque où la littérature de colportage, les romans par livraisons, le théâtre hors de Madrid, etc., et déjà la littérature ouvrière (la poésie

⁴ Y compris ces « petits poèmes qu'aux alentours de 1870 l'imprimeur Hernando publiait à des fins pédagogiques sur les carnets de papier à cigarettes » (Botrel, 1985, XXII).

⁵ La prise en compte des débats entre *apocalittici* (représentants d'une vision pessimiste privilégiant une analyse en termes d'aliénation) et les *integrati* qui, plus optimistes, valorisent le rôle des médias dans la démocratisation culturelle, (Mollier, 2006, 2) ou celle des points de vue légitimiste vs misérabiliste ou démophile (Botrel, 2000a) ne viendra qu'ultérieurement, me semble-t-il.

anarchiste, par exemple), mais aussi la presse comme vecteur de produits culturels, commencent, dans l'hispanisme français, à faire l'objet d'approches de type historique et « sociologique ».

Devant cette irruption des masses et des productions sérielles – le nombre *vs* les œuvres uniques et distinguées par les élites –, il s'agit alors de faire l'inventaire, de décrire, de mesurer, d'embrasser, plus pour comprendre et interpréter que pour classer; d'inclure ces productions dans une chaîne de communication, sans privilégier a priori aucun élément de la chaîne (Botrel, 2004, 14a), ce qui revient à donner, de fait, aux appareils de médiation et au récepteur/consommateur (le singulier est alors d'usage), qu'il s'agisse du lecteur, de l'auditeur ou du spectateur, une importance qu'il n'avait pas eu jusqu'alors, en même temps que s'impose la nécessité de ne pas considérer le fait littéraire (puis culturel) hors du contexte où il a été produit et diffusé ou de celui où il est successivement reçu ou consommé, de l'étudier « en situation ».

Les apports et les limites du quantitativisme, avec son cortège de statistiques et de macroanalyses, sont aujourd'hui connus : la nécessité de quantifier, pour donner la mesure des effets de masses (celle du roman, par exemple [Botrel, 2000c] ou éviter la démesure [s'agissant du public, par exemple] a pu être source « d'illusion quantitativiste » (Botrel, 2004, 13b) et de sociologisme (« vulgar y perezoso », selon Julián Casanova), depuis des critères simplistes « de catéchisme » qui postulent des effets mécaniques et univoques du message supposé, en faisant peu de cas de la complexité de l'objet littéraire, quel qu'il soit, ni de celle des récepteurs autrement que sous le biais des classes sociologiques; sans toujours admettre la diffraction et fragmentation du corps social en une constellation de petites scènes distinctes et, encore moins, en prenant en compte les différents systèmes de représentation, les divers usages de la culture de masse, les sentiments, les désirs. La suite montrera que ces illusions ou ce schématisme ont fait l'objet de révisions et d'adaptations sans palinodies.

En effet, on peut rappeler avec Noël Salomon (1974, 29) que, à défaut d'une sociologie du goût, la sociologie du public comme « cuerpo intermediario, complejo y contradictorio, situado entre la sociedad y la obra y a veces de duración breve (caso del teatro) » permet d'observer des « fenómenos medibles [...] que aquilatamos entonces con un mínimo de objetividad, de rigor científico, de exactitud »; de capter « el hecho literario en el campo donde es verdaderamente ciclo de "producción-consumo",

intercambio de ideas o mitos dentro de una estructura económico-social », mais aussi – mise en garde contre le risque de schématisme qui guette le sociologue – que « los textos son polifónicos desde el punto de vista de la ideología y no pueden reducirse a la práctica de clase de los autores » : ils donnent lieu à des « lecturas plurales ».

Les initiatives de l'hispanisme français.

Dans la recherche (souvent collective et organisée) produite alors par l'hispanisme français⁶, on peut observer une certaine cohérence dans cette quête de légitimité pour le peuple, les masses et leurs cultures; et aussi une forte prégnance d'une sociologie marxiste point trop réductrice.

Il faut ici se référer aux initiatives prises à travers des colloques comme *Creación y público* (Casa de Velázquez, 1972) qui sera le numéro 5 de la collection significativement intitulée "Literatura y sociedad"⁷, la rencontre à propos de *Lo popular* (Casa de Velázquez, 1973)⁸, le séminaire sur *L'infralittérature* (Université de Vincennes, 1974)⁹, le colloque sur les *Productions populaires* (Université de Pau, 1983), avec notamment le texte de Serge Salaün intitulé "Problématique de l'infrastructure"¹⁰, celui sur *Culturas populares* (Casa de Velázquez, 1983), avec

⁶À la même époque, en Espagne, cf. Amorós (1968), Díez Borque (1972), Ferreras (1972), Romero Tobar (1976), Mainer (1986).

⁷Voir le prologue de l'ouvrage où Francisco Yndurain remarque l'intérêt que « las aplicaciones del punto de vista sociológico al estudio de la Literatura » suscitent alors, quel que soit leur « filiación ideológica, marxista, neo marxista, conservadora o reaccionaria » (p. 8) et souligne l'importance de « l'Histoire » dans les méthodes mises en œuvre, ainsi que les « alteraciones en el status respectivo y por la ósmosis en ambas direcciones » entre « literatura y sub-literatura » ou « literatura inferior ». « En resolución – affirme-t-il –, la llamada sublitteratura es tan hecho literario como la más evasiva y minoritaria » (Botrel, Salaün, 1974, 8).

⁸Colloque..., 1974. Voir, en particulier, la contribution de M. Molho sur « la notion de populaire en littérature: domaine espagnol » (p. 601-616) et celle de J. Caro Baroja pour qui il est « dangereux de mettre une barrière entre ce qui est populaire et ce qui ne l'est pas sans s'appuyer sur des études diachroniques, fonctionnelles et structurales » (p. 581).

⁹Maurice, 1977. Il s'agit moins, pour un domaine à explorer dont on souligne l'ampleur, de « définir par des vocables qui tous [...] impliquent valoration esthétique et/ou culturelle et renvoient à des critères éminemment subjectifs (le goût, la qualité, etc.) que d'en étudier les conditions matérielles de production et de décrire celle-ci dans la multiplicité de ses formes et thèmes » (p. 2).

¹⁰*Productions...*, 1986. S. Salaün y propose « quelques ouvertures, méthodologiques surtout, sur des univers culturels qui n'ont pas toujours retenu l'attention qu'ils requièrent et qu'ils méritent ». Quant à B. Barrère, il pose dans sa présentation la question des relations « dogmatiques » du populaire avec l'oralité vs les « textes imprimés » qui sont à la base des études réunies, et justifie « malgré la polysémie de l'adjectif, malgré les perversions méthodologiques auxquelles il peut donner lieu et bien qu'il soit sujet à forte caution et qu'il dissimule mal des connotations idéologiques », le qualificatif « populaires »

l'ouverture à l'anthropologie et au domaine non strictement hispanique qu'il marque¹¹. Symptomatiquement, le congrès de la Société des Hispanistes Français (Pau, 1986) aura pour thème : « Les productions populaires en Espagne et en Amérique Latine »¹² et le colloque franco-espagnol organisé à la Casa de Velázquez, en 1987, sur *Clases populares*, s'inscrit déjà clairement dans le champ de l'histoire culturelle, d'une histoire socio-culturelle des classes populaires, plus exactement¹³.

À cette époque déjà, au sein de l'hispanisme français, en prolongement du groupe de Vincennes animé par Jacques Maurice qui continue sa systématique exploration du champ de l'histoire sociale de la culture surtout¹⁴, se sont organisées deux structures qui, en élargissant et rénovant chacune dans leur domaine les problématiques et les méthodes, vont marquer les orientations des recherches sur les cultures de masses: Pilar (1981) et l'association « Pour une histoire culturelle de l' Espagne contemporaine » (1984) qui seront à l'origine de nombreuses publications¹⁵.

Tout cela témoigne d'un courant d'intérêt persistant pour les classes populaires – notamment pour la classe ouvrière – et, dans une moindre mesure, une opinion publique plébéienne (Botrel, 2006b), avec la volonté de considérer la culture de masses (qu'on se réfère à la société tout entière ou aux seules classes populaires) dans son ensemble, dans une quête rétrospective, à partir de phénomènes très contemporains. Et un intérêt particulier pour les vecteurs de masse : la presse (plus que le livre) et, déjà, le non-livre.

La conséquence la plus évidente de tout cela a certainement été l'invention – soit la « révélation » – de produits ou biens, de vecteurs ou d'organisations et de pratiques culturelles populaires ou de masses jusqu'alors souvent ignorés ou occultés¹⁶, qui

maintenu « de préférence à des expressions qui réintroduisent des préjugés normatifs et des hiérarchisations résiduelles » (p. 5).

¹¹*Culturas...*, 1986. On peut y trouver un « consenso final sobre la consideración de la cultura y de lo popular como conceptos dinámicos, metamórficos, como negociación, compromiso y estrategia » (p.10).

¹²Il n'y eut pas d'Actes. La communication que Carlos Serrano y presenta sera publiée dans la revue *Historia Social* (Serrano, 1989).

¹³Guereña, Tiana Ferrer, 1989. On y remarque déjà que « más difícil de precisar es el resultado de esta apropiación, el momento de la recepción » (p. 16).

¹⁴Voir, par exemple, ses recherches sur la poésie anarchiste (Aubert, 1986), sur le *Cuento semanal* (Magnien, 1986), sur « Peuple, mouvement ouvrier, culture » (Maurice, 1990) ou sur Timoteo Orbe et le feuilleton (Magnien, 1995).

¹⁵Voir Salaün-Sánchez (1984), Bussy-Genevois (1986), Botrel (1987), Salaün, Serrano (1989) et Serrano, Salaün (2002).

¹⁶Les inventaires et études se poursuivent en Espagne sur les collections hebdomadaires de nouvelles (Sánchez Álvarez-Insúa, 1997, initiateur d'une collection où Roselyne Mogin-Martin (2000) publiera sa

apparaissent donc comme « nouveaux » et auxquels est donnée une légitimité au moins nominale¹⁷, sans toutefois que la question de leur réception ou appropriation se trouve encore significativement approfondie.

Au total, cela a pu représenter une « apertura "revolucionaria" » del campo cultural que suele deslindarse desde una posición *dominante* y dar por *sentado*, una apertura hacia *otra cultura*, nada menos que la cultura de los más, orientada hacia el conocimiento y el placer, con una nueva focalización con respecto a lo canónico, sin jerarquización a priori ». En termes pratiques, il s'est agi d'être « a la vez el explorador, cartógrafo y geólogo, no de un jardín a la francesa, ni de un parque a la inglesa sino de un campo sin deslindar y solo parcialmente roturado » (Botrel, 2000c,19, 22), d'un terrain sans limites ni frontières, mais *habité*, pour essayer de comprendre comment a fonctionné et fonctionne un bien culturel ou un ensemble de biens.

L'individualisation des masses.

Vint ensuite le tournant de la fin des années 1980¹⁸. Avec la crise du prophétisme marxiste et le tournant critique de l'école des *Annales* (1988-9), sonne la fin des « armoires » et l'heure des acteurs et, après une relative survalorisation de la classe ouvrière, celle des nouveaux acteurs (les femmes, les enfants) et des individus, du micro, « del cuántos leían y qué leían » on en vient « al cómo leían ». C'est le moment où des concepts comme représentation, appropriation, médiation culturelle, appliqués au départ aux temps les plus reculés¹⁹, commencent à être acclimatés dans le cadre d'une histoire culturelle émergente.

thèse de 1987 sur *La Novela Corta*, sur les *aleluyas* (Díaz, 2002), le *cordel* (Díaz Viana, 2001), sur la « literatura menor » (Aparici, Gimeno, 1996, 2002). Pour les publications concernant le XX^e siècle, voir la bibliographie de Botrel, 2008.

¹⁷Cela se traduira par la multiplication de publications sur des genres, textes ou personnages non canoniques (imprimés de colportage, non-livre, roman par livraisons, chanson, feuilleton, *género chico*, théâtre industriel, bandits, lectrices, ouvriers, etc.) et la soutenance de thèses comme celles de R. Mogin-Martin (1987/2000), de C. Rivalan Guégo (1995/1998), de M. Franco (1995/2004) ou de C. Gilard (2000), le CREC (université de Paris 3) étant aujourd'hui le centre de recherches qui, dans l'hispanisme français, coordonne et problématise toutes ces préoccupations éparses.

¹⁸À titre d'exemple, les orientations de 6 communications présentées en 1987 (Botrel, 2004, 14-15).

¹⁹On se souviendra de l'impact du *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*, de Leroy-Ladurie (1975), de *I formaggio ed i vermi*, de Ginsburg (1976), et aussi des Actes du colloque organisé sur les *Intermédiaires culturels* par M. Vovelle, en 1979.

C'est le moment où – je me cite – « deja de ser “confidencial” la historia cultural y se da un desinterés por el eje temporal largo y la macrohistoria, con la vuelta al relato, con una evolución de la cuantificación del grupo hacia lo individual, de lo analítico hacia lo descriptivo, la microhistoria, la historia “al ras del suelo”, privilegiando la singularidad y ya no la serie como más apropiada como medio para revelar una manera de pensar o sentir, una tendencia a centrarse más en las prácticas que en los objetos. Dentro del hispanismo francés se traduce esto por una evolución de la historia social hacia una historia social de las representaciones que, por supuesto, incluye “en lo real las representaciones de lo real” como escribe Bourdieu » (Botrel, 2004), d'une histoire sociale de la culture à une histoire culturelle du social (Botrel, Maurice, 2000), en même temps que sont prises et souvent accompagnées des initiatives espagnoles²⁰ ou européennes, pour l'exploration d'un champ élargi à l'Europe et au delà²¹, les hispanistes français jouant déjà un rôle d'intermédiaires plus que de promoteurs pour une histoire et une culture hispaniques enfin prises en compte par la recherche non hispanique.

Se fait jour un phénomène de désidéologisation qui est comme compensée par un débat autour de la caractérisation de la culture de masses (ou médiatique) et la périodisation.

La culture de masse, également qualifiée parfois de « populaire »²², apparaît comme celle du plus grand nombre, comme la culture commune ou pour tous *vs* « haute culture », savante ou scolaire, caractérisée par une production selon des normes industrielles, une diffusion par des vecteurs de masse et une réception par des publics

²⁰ Celles prises par le Centro Etnográfico Joaquín Díaz, à Urueña (Díaz, 2002), par le CSIC (Díaz Viana, 2001), un musée comme celui de Zamora (Botrel, 2002b), le département d'Histoire de l'université de Lleida (Barrull, Botargues, 2000) ou celui de l'université de Cádiz (Cantos, 2006), ou par tel chercheur isolé comme Celso Almuiña sur la presse et l'opinion plébéienne (Almuiña, 2002; Nieto Soria, 2007) et Jorge Uría sur les loisirs et la culture populaire (Uría, 1996, 2003) et, bien sûr, le *Diccionario de literatura popular* (Álvarez, Rodríguez, 1997). Il ne peut évidemment être question ici de procéder au même examen de l'évolution de la recherche espagnole : on se reportera à Uría (2007).

²¹ Citons, comme exemples, les colloques de Wolfenbüttel (Chartier, Lüsebrink, 1996), de Dijon (Carrez, 2000) ou de Troyes (Delcourt, Parinet, 2000), les publications du Centre de Recherches sur les Littératures Populaires de Limoges (Migozzi, 2000, 2004...), celles du Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de Saint Quentin (Lüsebrink *et al.*, 2003; Mollier, Sirinelli, Valotton, 2006), ou du Seminario Interdisciplinar sobre la Cultura Escrita (SIECE) d'Alcalá de Henares (Castillo, 2007a), à quoi on peut ajouter, entre autres, le colloque sur « Cultura popular » (Manchester Metropolitan University, 13-15-XI-1999) et celui consacré à « Teilnehmer der tagung, Zahl-Text-Bild im Volkskalender. Zur Intermedialität und Polyfunktionalität eines populären Lesestoffes » (Zurich, 2006).

²² « Lo que quiere decir que, en determinados momentos, fueron conocidas y compartidas por mucha gente », dit Díaz Viana (2007, 301), à propos des chansons du *Cancionero popular de la Guerra civil española*

qui ont de plus en plus l'aptitude culturelle, la capacité en temps libre et les moyens économiques de recevoir et de « consommer » (Rioux, Sirinelli, 2002,17-18)). Mais il arrive encore qu'on la considère comme une sous- ou *infra*-culture...

La culture de masses née de la massification des productions, des vecteurs et des pratiques est donc à caractériser en termes de modernisations technologiques et industrielles qui permettent l'accessibilité dans toutes ses dimensions, de nouveaux systèmes de représentation désormais partagés par des publics beaucoup plus larges, et d'émergence de nouveaux modes de production et de consommation caractérisés par la sérialité et la dissémination transmédiate des contenus. Son étude rétrospective requiert qu'on fasse l'histoire des différents maillons de la chaîne culturelle, des productions, des supports ou vecteurs et des pratiques, de la réception, de l'imprégnation, de l'influence, mais aussi plus récemment, de l'appropriation et des représentations collectives ou des affects individuels ou collectifs qui en découlent (Rioux, Sirinelli, 2002).

Mais, dans le même temps, subsiste une certaine ambiguïté dont témoignent les hésitations terminologiques (entre productions populaires et réception de masse, littérature de grande diffusion et littérature du peuple), et le peuple qui, comme le rappelle Julio Caro Baroja (1969, 50), « conquistó su derecho a interesar y después interesó, no como un menor de edad [...], sino como un adulto, con personalidad fuerte », tend à perdre son statut d'objet passif pour devenir sujet et acteur, capable même de se doter d'un canon, le « canon du peuple » (Botrel, 2002b). Avec l'individualisation, les acteurs en chair et en os, même disparus, cessent d'être des unités statistiques ; on essaie de donner des visages au peuple et aux masses; on leur reconnaît des sentiments qui les amènent à pleurer et à rire, à éprouver du plaisir, des aspirations, des goûts, des stratégies pour étudier – y compris rétrospectivement – les relations spécifiques particulières sinon originales qu'ils établissent avec un bien, une œuvre, etc. Un travail d'archéologie et d'anthropologie historique.

En termes concrets de recherche, cela entraîne une évolution de la problématique de la réception remplacée par celle de l'appropriation et de la métabolisation, les « anciens » agents devenant acteurs (Botrel, 2000c, 28). Cela suppose, par exemple, la prise en compte des pratiques culturelles y compris autobiographiques des gens ordinaires, avec un nom propre, sinon un visage, des pratiques particulières, à défaut

d'être toutes originales. Y compris lorsque l'individu continue d'être considéré dans un ensemble, comme c'est le cas dans les études sur la sociabilité, il a acquis la catégorie d'acteur, sa parole est devenue importante et mérite d'être citée²³.

On lui accorde même la liberté de se doter de pratiques hors du commun ou transgressives : des pratiques « furtives » suggérées/organisées à partir d'objets de la culture matérielle comme les étuis de papiers à cigarettes, les boîtes d'allumettes (Botrel, 2005), les éventails de foire, liés ou non à la culture de l'écrit.

Pour conclure, on devrait sans doute se demander – bien tardivement peut-être – ce qui peut justifier qu'on distingue « la réception des cultures de masses en Espagne » ou les approches de l'hispanisme français y afférentes des cultures de masses d'autres pays ou d'autres disciplines.

Si l'on se réfère aux conditions énoncées par Jean-Yves Mollier (Mollier, Sirinelli, Vallotton, 2006), soit : achèvement de la réforme de l'instruction universelle (alphabétisation généralisée, formation d'un marché unifié, bien irrigué qui permet de toucher la quasi totalité des habitants et se caractériserait par sa capacité à se glisser dans la conscience et l'imaginaire du plus grand nombre, existence d'une presse de masse, libre et diversifiée, organisation d'une industrie culturelle (théâtre, cafés-concerts, music hall, littérature de grande diffusion ou industrielle), nous pouvons constater qu'à l'exception de la première (achèvement de l'instruction universelle), la plupart des critères énoncés à propos de la culture de masses s'appliquent – quoique inégalement – à l'Espagne : massification (avec changement d'échelle) et homogénéisation croissante des productions culturelles et des pratiques sous les effets de l'industrialisation et de la concentration des moyens d'expression et de communication, mercantilisation des loisirs, peuvent être documentés, s'agissant de la littérature ou des loisirs à propos de romans par livraison, imprimés de colportage, collections hebdomadaires, tout comme le *género chico*, le *cuplé* et la chanson, le théâtre, la tauromachie, avant le cinéma, le spectacle sportif, etc., mais aussi par la prise en compte de la variété de sémiophores qui accompagnent l'essor de l'écrit dans la vie sociale.

²³C'est le cas avec l'exploitation des correspondances ou egodocuments « ordinaires » (Castillo, 2007b).

L'originalité du cas espagnol tient sans doute, compte tenu de la tardive incorporation de l'Espagne à la culture écrite généralisée et de la permanence de zones non castellanophones, à la permanence et à la prégnance de formes et pratiques culturelles orales ou spectaculaires marquées par la pénétration croissante de l'industrie culturelle (le théâtre, le *género chico*, la chanson), bien avant la généralisation de la radio ou télédiffusion, dans une population encore majoritairement rurale, que « seule une vision réductrice de la culture de masse peut ignorer » (Botrel, 2006b, 155).

Retour sur des concepts

Il n'est peut-être pas vain de s'interroger, avant même d'aborder les rivages incertains de la réception, sur les concepts auxquels elle s'est appliquée tout au long de cette rencontre : ceux de « cultures », de « masses » et de « populaires » (le pluriel s'impose ici partout, ne serait-ce que pour tenir compte de la diversité des objets). Font-ils aujourd'hui l'objet d'un réel consensus ou exigent-ils, encore et toujours, qu'on les définisse avec toute la précision scientifique souhaitable ? Après plus de trente ans de recherches et de pratiques aussi intenses que variées (en ce qui concerne ceux qui cosignent cette réflexion préliminaire), il nous a paru utile de faire le bilan.

Le terme de « masses » semble celui qui, en principe, pose le moins de problèmes, parce qu'il reste très lié à sa propre trajectoire en sociologie et en Histoire. « Masas » est un terme qui ne semble pas employé au XVIII^e siècle, et pas davantage, sans doute, dans la première moitié du XIX^e (en l'absence d'un dictionnaire historique de la langue espagnole qui permettrait de dater les premières occurrences). Si l'on s'en tient au plan culturel, le mot « vulgo » revient fréquemment pour opposer ceux qui détiennent un savoir assuré et ceux qui ne possèdent pas les mêmes connaissances. C'est donc un terme qui ne renvoie pas à une hiérarchie sociale, mais culturelle. Très dépendant de l'histoire sociale, on l'associe spontanément aux mouvements ouvriers, à la reconnaissance des producteurs du monde du travail (du prolétariat) reconnus comme acteurs de l'Histoire. Quand on parle de « masses laborieuses » ou de « masses travailleuses », on se situe essentiellement dans l'ère industrielle moderne avec ses concentrations importantes d'individus réunis dans de grandes unités de production (chemins de fer, mines, automobile, chantiers navals). Que cela soit explicite ou non, le

terme de « masses » implique une société divisée en classes dont elles sont en quelque sorte la base productive, mais subalterne quant au pouvoir ou à la richesse et même à la culture qu'elles détiennent. Ce qui revient à dire que le terme de « masses » est étroitement lié à une perspective idéologique, pour ne pas dire militante, de la part des historiens qui l'utilisent : que l'on pense à l'École des Annales et aux courants proches du marxisme qui ont tenu le haut du pavé de la recherche sociale pendant des années, mais également aux partis et syndicats ouvriers et/ou révolutionnaires qui s'en réclament ouvertement.

Si l'on restreint l'usage du mot au monde du travail, à l'histoire sociale du mouvement ouvrier et des organisations « de masses », principalement pour la période qui va de la seconde moitié du XIXe siècle à la moitié du XXe, quel terme utilisera-t-on pour désigner toutes les manifestations qui supposent soit de grandes concentrations, soit un grand nombre de participants, des phénomènes qui ont pris une ampleur croissante dans la seconde moitié du XXe, avec l'expansion de la société des loisirs. Nous sommes, certes, passés de l'histoire sociale à l'anthropologie et au culturel, mais le problème du grand nombre reste le même, parfois pour les mêmes individus ou groupes (pas nécessairement, certes, mais un même individu peut appartenir, successivement, à des « masses » différentes, ce dont on tient rarement compte).

L'histoire du théâtre commercial espagnol, de la seconde moitié du XIXe à la Guerre d'Espagne, par exemple, suppose des quantités très importantes de pratiquants, tout au long de l'année, des pratiquants vraisemblablement beaucoup moins « populaires » qu'on ne le dit et, au contraire, soucieux ou désireux, selon leurs aspirations, de s'élever dans la hiérarchie sociale, d'accéder à qu'il faut bien appeler les classes bourgeoises (l'aristocratie, de son côté, ne dédaigne pas du tout ce genre de divertissement). Ce public très nombreux, même s'il n'est pas homogène socialement, fait quand même « corps » car il adhère, consciemment ou non, durablement ou non, à l'entreprise de cohésion culturelle, sociale et politique qui structure ce théâtre depuis son origine, au début de la Restauration. Dans un tout autre ordre d'idées, la chanson (de variétés, populaire, commerciale...) suppose des « masses » énormes d'amateurs, de spectateurs, d'auditeurs, d'acheteurs, qu'ils se rendent « en masse » aux concerts de plus en plus grégaires (du genre Bercy) ou qu'ils écoutent et consomment de la chanson en privé. La chanson fédère un auditoire réel ou fictif considérable, au-delà des

considérations d'ordre syndical ou politique. On peut en dire autant du sport ou de la corrida.

Depuis le dernier tiers du XXe siècle, le concept de « masse » semble avoir dérivé vers une acception culturelle, de plus en plus quantitative (le nombre), au détriment du strictement social et idéologique. La « canción española » sous Franco, par exemple, est un phénomène culturel « de masse », pour ne pas dire national, qui, comme l'a bien démontré Manuel Vázquez Montalbán, ne suppose pas nécessairement la moindre cohésion politique et sociale, malgré les efforts du régime dans ce sens. Ce qui, bien évidemment, complique infiniment les choses pour ce qui est de la réception, de l'identification du consommateur à un produit ou une pratique. Sur le long terme, depuis la fin du XIXe siècle, les rapports entre classes sociales et pratiques culturelles ont cessé d'être évidents et n'ont fait que se distendre. En fait, les classes sociales et/ou les « masses » ont entretenu avec la « culture » des rapports sans doute beaucoup moins systématiques et univoques qu'on a bien voulu le croire. Nos travaux (prolongés) sur les cultures ouvrières entre 1870 et 1936 (anarchiste, républicaine, socialiste) ont débouché sur un constat pour le moins paradoxal. Ces « masses », d'un point de vue politique et idéologique, se caractérisent bien par la volonté de constituer une véritable identité politique et sociale, avec des projets, des stratégies et des combats qui leur sont propres. Mais, sur le plan culturel, on a observé leur extrême difficulté à se doter d'une culture autonome, à la mesure de leurs projets politiques ; autant les mouvements anarchistes et socialistes, par exemple, sont obsédés par la culture (l'éducation, bien sûr, en premier lieu, mais leur production poétique, romanesque et même théâtrale est considérable), autant ils sont dépendants, prisonniers, des modèles académiques et institutionnels, au point même de paraître très en retrait par rapport à tout forme de « modernité » (ou de progrès) esthétique. Il y a des milliers et des milliers de poèmes, de nouvelles et de romans anarchistes, mais il n'y a pas d'esthétique originale anarchiste qui légitimerait en quelque sorte leur identité culturelle.

Un certain consensus semble se faire pour dater le concept de « cultures de masses » dans les années 20 et 30, en Espagne, même si ses utilisateurs nous semblent aujourd'hui bien éloignés de notre approche actuelle. Ortega y Gasset (*La rebelión de las masas*) affichait un solide mépris pour ces masses, dépourvues, à ses yeux d'idées et de culture, et synonymes de « barbarie » (Fuentes, 380). Même Antonio Machado

clamait, en 1936 : « A las masas que les parta un rayo » et seul le mot « pueblo » trouvait grâce à ses yeux. Il faut attendre les années 60 et 70 pour que les historiens et les sociologues s’y intéressent, encore souvent prévenus contre une culture succincte, « réduite », inférieure pour tout dire, où la vision d’un instrument de contrôle social (sur des masses aliénées) prévaut sur toute considération individuelle ou humaine. À ce jour, par prudence, on donnera donc au mot « masses » une valeur beaucoup plus quantitative et même qualitative que sociale, pas seulement urbaine et ouvrière, plus ouverte vers de nouvelles manifestations véritablement « massives », pas nécessairement homogènes socialement et idéologiquement. Ce qui implique une difficulté nouvelle (mais prometteuse), car, dans les époques les plus contemporaines, le politique et le culturel ne coïncident plus nécessairement.

Les concepts de « peuple » et de « populaire » sont bien plus ambigus et rarement dépourvus d’arrière-pensées idéologiques. Les dictionnaires, toujours prudents, renvoient à Nation, Pays, Population, Société, des termes qui, pourtant, ne se recoupent pas vraiment, en Espagne moins qu’ailleurs. L’expérience nous a montré que les mots de « peuple » ou de « populaire », depuis la fin du XVIII^e siècle, consciemment ou non, parfois volontairement, bien plus que des outils catégoriels et scientifiques, sont des marqueurs idéologiques manipulés, brandis par tous les camps, des enjeux ou des stratégies pour quelque finalité que ce soit. Dans un article consacré à la religion populaire, Michel Vovelle (1977), déclarait que tout historien qui s’intéresse à la culture populaire du passé se voit obligé de « tricher avec le silence ». Il serait peut-être plus exact de dire qu’il s’agit de rechercher et d’analyser les voix du silence. Au XVIII^e siècle, et durant une grande partie du XIX^e, ce n’est certainement pas le peuple analphabète qui va laisser un témoignage sur les intérêts ou les comportements collectifs qui lui sont propres et qui constituent ce que l’on désigne communément par « culture populaire ». Force est d’avoir recours à ceux qui prennent alors la parole et la plume, c’est-à-dire les hommes cultivés, les ecclésiastiques, parfois les gouvernants, qui, le plus souvent, font référence à cette culture pour la juger, voire la condamner. Se contenter de recueillir et de consigner ces propos revient à s’enfermer dans un modèle d’opposition binaire (savant/populaire, lettré/illettré) qui a quelque réalité, mais qui ne rend pas compte de la complexité des relations entre ces différents mondes.

De ce point de vue, les recherches de René Andioc sur les rapports entre théâtre et société dans l'Espagne du XVIII^e siècle sont en tout point exemplaires. Grâce à une persévérance rare et à une somme de travail considérable, il est parvenu à cerner les goûts du public à cette époque dans ses différentes composantes. Sans négliger les témoignages des contemporains, le recours à des données objectives (auteurs joués, nombre de représentations, nombre d'entrées...) lui a permis d'établir de façon indiscutable les préférences des uns et des autres. C'est ainsi qu'il a pu démontrer que les « comedias de magia », honnies par les *ilustrados*, car elle favorisaient l'esprit de superstition déjà trop répandu dans le peuple espagnol, étaient en fait appréciées par toutes les catégories sociales et, donc, populaires, dans le sens le plus large du terme. Étudier les usages sociaux différentiels d'un même objet et, ensuite, essayer de construire un système de leurs différences représente certainement une manière de procéder plus féconde et plus nuancée que de se fonder uniquement sur des oppositions.

Un autre phénomène culturel du XVIII^e siècle aussi connu que le *majismo*, fréquemment évoqué dans les *sainetes* de Ramón de la Cruz, montre bien qu'un objet culturel n'a pas toujours d'assignation simple, mais qu'il peut être l'objet de formes d'appropriations complexes. L'évolution de la *copla* en est une autre illustration. À l'origine forme savante, elle est devenue, au XVIII^e siècle, une forme de chant oral, anonyme et populaire. Populaire car, selon le témoignage de « Don Preciso » : « les auteurs de ces *coplas* populaires sont des personnes qui n'ont pas traîné leurs guêtres à l'université et qui, sans autres règles que leur esprit et leur don personnel, savent exprimer en quatre petits vers des pensées très fines, avec une concision et une grâce qui plaisent à tous » (*Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos [...]*, 1799-1802). La *copla* naît donc d'une dynamique dialectique entre individu et communauté, et elle s'inscrit dans une mémoire collective qui engendre les processus de survie, voire de transformation, d'une forme lyrique bien particulière. Ces remarques s'appliquent aussi aux *romances*.

Dans un tout autre domaine, nul n'ignore l'importance des sermons dans la formation (ou le formatage) du peuple espagnol. Peut-on considérer, toutefois, que ce n'était pas la même parole qui était adressée aux différents états et y avait-il des sermons pour une élite et d'autres pour le peuple ? Bien peu d'études ont été consacrées

à l'analyse de textes qui occupent, cependant, une place importante dans la culture populaire, essentiellement orale, de l'Ancien Régime au franquisme.

À la fin du XIXe siècle et au début du XXe, ces mots sont employés aussi bien par le monde ouvrier en plein essor politique (qui s'auto-définit comme « pueblo », « pueblo trabajador ») que par les intellectuels organiques de la bourgeoisie hégémonique dans leur offensive pour capter ou séduire les « couches populaires » (on pense à l'expansion du folklore comme science nouvelle ou au formidable mouvement théâtral autour du *sainete* et de la *zarzuela*, conçus très explicitement comme facteurs de cohésion sociale par les bourgeoisies dominantes). L'histoire sociale récente, sans doute sous l'effet d'un certain militantisme politique anti-bourgeois, les a repris pour désigner les « masses » en conflit avec les groupes dominants : José Álvarez Junco, par exemple, assimile le plus souvent « pueblo » et « popular » au monde ouvrier des villes et des concentrations urbaines. Il est vrai que parler de « pueblo rural », en Espagne, sonne curieusement. Dans le dernier tiers du XXe siècle, on a pu entendre parler de « peuple de gauche » (celui qui descend dans la rue pour défendre des valeurs), ce qui suppose une nouvelle dérive sémantique du mot.

Les mots « peuple » et « populaire », pour simplifier, renvoient à deux choses. Tout d'abord, dans une perspective sociale, revendicative ou militante, ils suggèrent une appartenance de classe ; ceux « d'en bas », les classes défavorisées, dominées, subalternes, selon que l'on se réfère à tel ou tel courant historiographique. Ils sont généralement associés à une conscience collective, à l'idée d'une légitimité en lutte et à des conflits. En deuxième lieu, et plus récemment, « peuple » et « populaire » relèvent d'une définition plus anthropologique et culturelle où le poids du (grand) nombre déborde largement le cadre strictement social et politique. Dans les deux cas, il est plutôt rare que l'historien ou le critique qui les emploient se situent eux-mêmes spontanément dans cette catégorie qui leur reste donc extérieure, ce qui n'est pas anodin. Qu'en est-il aujourd'hui, en 2009 ? Doit-on entériner ce recul du social et d'une conception de la société divisée en classes au profit d'une perspective plus quantitative, socialement moins nettement discriminée (les publics des corridas dont parle Sandra Alvarez dans son article, les foules qui se pressent dans les stades) ? « Peuple » et « populaire » restent des termes délicats, à employer avec parcimonie, et en prenant

toujours au moins la précaution de préciser la définition qu'on en donne ou le « logos » de référence (sociologie, ethnologie, anthropologie...).

Le mot « culture » n'est guère plus confortable, qu'il soit employé seul ou adjectivé (« culture de masses », « culture populaire »). Employé seul, il a longtemps fait débat et alimenté des polémiques. Son statut et son sens, suivant les usagers, font une fois de plus problème. Jacques Maurice raconte, dans le prologue aux actes d'un colloque sur « Peuple, mouvement ouvrier, culture dans l'Espagne contemporaine », l'anecdote suivante : « Le colloque avait à peine commencé qu'une question fusa de la salle : qu'entendez-vous par culture » (1990, 5). Les historiens « purs » ont mis beaucoup de temps à l'appivoiser et Jorge Uría évoque même un « escaso consenso acerca de su contenido » (2001, 328) ; il cite une étude américaine (de 1952, il est vrai) où le mot « culture » correspond à environ trois cents définitions différentes (*id.*, 325). Une fois de plus, c'est par le biais de la sociologie et de l'anthropologie que de nouveaux horizons sont apparus. L'histoire sociale et, surtout, l'histoire culturelle ont permis que le concept s'étende à de nouveaux groupes, à des pratiques collectives (dans un premier temps), puis individuelles jusque là négligées. Surtout, le terme a peu à peu perdu ses tabous et recouvre de plus en plus de territoires. Le recul des a priori idéologiques et politiques est manifeste, même si le chemin à parcourir est encore long. En 1981, Pascal Ory déplorait que « l'absence de recherche en histoire culturelle appliquée aux littératures dites "populaires", aux arts spectaculaires, plastiques et musicaux, ajoute à l'indétermination conceptuelle régnante » (1981, 24). Cette frilosité atteint davantage encore les historiens et les sociologues espagnols qui tardent à intégrer toute une série de comportements, de pratiques et même de textes sur l'univers culturel espagnol dans son sens le plus large (boire, manger, le sport, le corps, la sexualité, le cadre de vie, les intérieurs des maisons...).

Vers 1985, Agulhon suggérait de commencer par l'analyse des lieux culturels, partant du principe évident que les classes bourgeoises (qui ont de l'argent) créent leurs propres espaces, souvent fermés (salons, clubs, cafés), tandis que les classes populaires investissent les lieux ouverts et grégaires. L'Espagne, dont le climat se distingue clairement de celui des pays froids, n'offre sans doute pas une séparation aussi nette des lieux culturels selon la provenance sociale des consommateurs : le « paseo » a d'abord été un loisir aristocratique et bourgeois ; les arènes, les premiers cafés chantants et

même les théâtres, jusque vers 1900, ont pratiqué une certaine mixité sociale, et il est de bon ton, pour certains intellectuels ou artistes espagnols d'avoir leur « abono » et de se faire voir aux matchs du Barça, du Real ou de clubs de moindre prestige, mais identifiés à une ville ou une région . Ceci dit, le rôle de la rue, du trottoir, de la place, du parc et du bord de mer, dans l'histoire culturelle espagnole, reste déterminant. Déjà, au XIXe siècle, la bourgeoisie de la Restauration avait compris tout le profit qu'elle pouvait tirer de cette image (aussi idyllique que fausse, mais tellement sympathique) d'une population de basse extraction (essentiellement urbaine), riche de bonne humeur et de bons mots, qui hantait les places, les tavernes et les rues, des lieux où cette même bourgeoisie ne s'aventurait guère ; on a là un bel exemple d'une « mise en scène » à des fins politiques qui finit par s'imposer comme identité culturelle nationale et finit même par devenir réalité. À la fin du XXe siècle et au début du XXIe, ces « hordes » de jeunes qui envahissent les trottoirs, les parcs et les espaces ouverts pour leurs rencontres des fins de semaine (dont les fameux « botellones »), montrent, à la fois, la continuité du culturel espagnol et son évolution au-delà des catégories traditionnelles de classes et de luttes sociales.

Peut-on parler d'une singularité espagnole, pour un pays où, plus que tout autre, le culturel est un instrument et un enjeu décisif dans la gestion nationale du social et du politique ? Gramsci l'avait déjà suggéré : la culture est le terrain privilégié où s'exerce la lutte pour l'hégémonie. On comprend l'importance en Espagne, sur tous les plans, du théâtre, des taureaux, de la chanson, de la radio puis de la télévision, du football ou du sport-spectacle en général ; le très grand nombre des adeptes de ces formes culturelles (qui peuvent fort bien être les mêmes) ne peut qu'intéresser vivement les marchands et les politiques. C'est aussi sans doute ce qui provoque la ruée des critiques, des moralistes, des journalistes, des auteurs et même de certains universitaires (fort peu, il est vrai, jusqu'à une époque récente) vers ces phénomènes « populaires » et « de masses », le plus souvent avec des arrières pensées, ne serait-ce, encore une fois, que parce qu'ils se situent, le plus souvent, en situation d'extériorité par rapport à des pratiques qu'ils ne partagent pas. Rares sont les intellectuels et les écrivains comme Manuel Vázquez Montalbán, capables d'assumer un goût prononcé pour la chanson de variété, même la plus « ringarde » aux yeux des esthètes ou des militants, la cuisine ou

le foot-ball, autrement dit de s'assumer comme consommateur et récepteur et de théoriser sur les mécanismes de cette addiction.

La réception

Quant à la réception, elle reste systématiquement la grande oubliée du culturel. On étudie les circonstances, les cadres, les organisations, les institutions ; on recueille rarement la parole du pratiquant. D'où l'intérêt de se pencher sur tous les muets du culturel, les sans parole, les exclus du discours critique et d'autorité, les millions d'usagers et de fidèles qui assurent le succès et la continuité de multiples réalités culturelles, par goût (la « *afición* » est un mot bien vivant) et par plaisir, et à qui, en général, on ne demande même pas leur avis ou les raisons de leur pratiques, quand on ne les censure pas vertement. Dans le meilleur des cas, ces foules n'apparaissent qu'en creux dans tous les types de discours dominants (universitaires compris) : « on croit saisir la réalité des comportements ; ce que l'on trouve, c'est le cadre moral et répressif d'une société qui façonne ses propres criminels, délinquants et déviants et leur souffle jusqu'à leur réponse » (Vovelle, 1992, 341) : ce propos, qui s'applique au départ à la délinquance, peut très bien convenir pour le culturel. L'expérience du CREC quand il s'était donné pour programme « le plaisir » est du même ordre ; il a été fort malaisé de dépasser les codes moraux, didactiques et répressifs brandis avec insistance par les « propriétaires » du langage, des médias et des codes, et la jouissance s'est révélée parfois d'accès quasi impossible, toujours médiatisée par le discours moral ou éducatif. Au XVIIIe siècle, le désir constant des gouvernants et de l'élite éclairée qui les entoure, de contrôler et de diriger la culture populaire est bien connu. Qu'il s'agisse de théâtre, des corridas, des *coplas* et des *romances* au contenu jugé subversif, les prises de position dans la presse, dans des essais, ou au travers de décrets, abondent. Les siècles suivant n'offrent guère de panorama bien différent. Les étudier est nécessaire, mais non suffisant. Plus difficile, mais aussi plus intéressant, est de chercher les manifestations des réactions à ce discours venu d'en haut. La force d'inertie peut être une forme de résistance, et il y en a d'autres qu'il serait bon de rechercher.

Réduire les *aficionados* de la corrida, comme le font Eugenio Noel ou Federico Oliver (dans *Los semidioses*, par exemple), à des barbares, des abrutis ou des

compulsifs pathologiques est révélateur de la mentalité d'un auteur ou d'un groupe, mais ne nous apporte rien sur la véritable réception de la corrida. Où la chose se complique, c'est lorsqu'un même « spectateur » se délecte de la charge anti-corrida farfelue d'un Federico Oliver sur une scène de théâtre et ne rechigne pas, à d'autres heures et en d'autres lieux, à savourer une corrida. Cette alternance de pratiques, pour un individu ou des groupes d'individus, pourtant fréquente dans la réalité, est rarement prise en compte.

La question de la réception commence par la définition du public, autre concept aussi usuel que flou. Au départ, la chose paraît pourtant simple. Le public c'est une communauté (occasionnelle, fortuite, conditionnée, peu importe) d'individus réunis pour voir, entendre ou pratiquer, généralement contre paiement, un spectacle ou une activité culturelle quelconque. Cette communauté est souvent présentée comme homogène (on dit LE public de telle ou telle représentation), comme une entité indivisible, alors que les seuls vrais dénominateurs communs sont le lieu, l'horaire et le spectacle proposé. Mais si le public peut s'ériger en groupe, il est rare qu'il soit homogène, bien au contraire. En fait, il n'existe pas d'analyse systématique du ou des public(s). Le public de l'Apolo, qui fut la « cathédrale » du *género chico* pendant plus d'un demi-siècle à Madrid, était composé d'aristocrates (très assidus ; ils possèdent deux des quatre « sociedades de palcos » du théâtre), de représentants de toutes les grande, moyenne et petite bourgeoisies de la capitale, sans compter un nombre important d'individus socialement moins faciles à identifier : étudiants, commerçants, militaires, employés du commerce ou de l'administration, des secteurs de la population qui, à quelque degré que ce soit, aspirent à s'intégrer ou à s'identifier aux couches bourgeoises. Ce qu'il n'y a pas, ou très peu, justement, et encore moins en province qu'à Madrid, c'est l'élément vraiment populaire, les prolétaires, les paysans, les ouvriers, tous ceux pour qui le théâtre, même aux places dites « populaires » (ce qu'on appelle « la entrada general ») est encore trop chère pour favoriser une fréquentation régulière. Le public de l'Apolo (un théâtre plutôt chic et cher) que l'on a si souvent voulu présenter comme « popular », ne l'a jamais été. Entre le public de la première de *Juan José*, de Joaquín Dicenta, au Théâtre de la Comedia, en octobre 1895, et le public des sociétés anarchistes qui représentent rituellement *Juan José*, le premier mai de chaque année jusqu'en 1936, il doit y avoir une grande différence, aussi bien dans le

statut professionnel et social que dans la réception intellectuelle et esthétique qui est faite de l'œuvre. Et qu'en est-il du public des « salles obscures », des cinémas à l'air libre ou des chapiteaux qui ont fait le succès massif du cinéma dès ses débuts ? Les quelques anecdotes sur ce public (souvent croustillantes ou pittoresques, parce qu'on n'en parle qu'en cas de chahut ou de « scandale ») ne suffisent pas pour comprendre l'essor et les modalités de la réception du cinéma en Espagne et, finalement, ce sont encore les romans de Marsé qui nous en apprennent le plus sur la pratique du cinéma dans l'immédiate après-guerre.

On pourrait peut-être définir deux grands types de réceptions à l'époque contemporaine.

Une que l'on qualifierait de « dionysiaque » et l'autre « d'apollinienne ». Il n'est pas question ici de faire allégeance aux doctrines de Nietzsche qui ont durablement marqué les auteurs espagnols du XXe siècle. Il faut plutôt y voir une sorte de métaphore « spectaculaire » qui s'est développée à partir de 1900, précisément, à une période de mutation politique, culturelle, scientifique, et esthétique radicale ; une époque où le culturel tend enfin à s'affranchir des codes moraux et idéologiques qui ont tant pesé pendant les siècles passés, pour exalter la « beauté », le corps et le vitalisme, en s'émancipant de toute considération utilitaire.

La culture placée sous le signe d'Apollon suppose la primauté de l'utile sur le beau, l'émotion naît de la vérité, de l'ordre et de la discipline : « la trinidad del Bien, de la Verdad y de la Belleza », comme dit Unamuno à la fin de son *pensum* sur le théâtre, en 1896, et qui, en plaçant la beauté en troisième place – donc dans la dépendance des deux autres – prolonge encore la tradition apollinienne (et platonicienne) dont il ne peut se défaire et reste un prosélyte définitif, malgré tous ses désirs de modernité. La culture apollinienne n'est certes pas incompatible avec le plaisir et la jouissance individuelle, mais elle conserve en toutes circonstances une visée pédagogique et formatrice, utilitaire en dernière instance. Cette perspective éducative est à l'origine de l'immense majorité des sociabilités en Espagne, car elle induit un profit moral ou culturel. On observe d'ailleurs que la tradition apollinienne est si solide, si ancrée dans les mœurs qu'elle concerne toutes les classes sociales sans exception : aussi bien la sociabilité bourgeoise (qui possède le pouvoir du discours et l'oriente toujours vers la morale et l'édification, même si elle sait fort bien, à l'occasion, dans la pratique, se délecter de

pratiques plus ludiques et jouissives, délictueusement érotiques même – la « sicalipsis » –, comme on le voit dans la sociabilité qui entoure le théâtre et le cabaret) que le mouvement ouvrier et révolutionnaire, infiniment plus austère et pédagogique encore que l'univers moral bourgeois, même si c'est au nom d'une autre conception de l'homme. Cette austérité du mouvement social, ennemi du plaisir pur, du rire, et même du sport au début, peut se comprendre, mais elle représente quand même un frein et même une aliénation, non seulement culturels, mais aussi politiques (l'héroïsme n'est pas à la portée de tous) et surtout esthétiques, en prolongeant, sans s'en rendre compte, les codes et les lois culturelles et formelles des groupes dominants.

L'émergence, puis le triomphe de Dionysos sur Apollon, à la fin du XIXe siècle, à partir de 1899-1900 en Espagne, signifie la fin de l'hégémonie de l'utile, du vrai, de la réalité, de la psychologie, et l'avènement du sensoriel, de tous les sens libérés des contraintes morales et autres, du corps libre et vital, y compris dans l'excès, l'orgiasme, le désordre, la déviance ou la violence que cela peut supposer (ne serait-ce que par réaction émancipatrice). La lecture qu'on fait de Nietzsche, en Espagne par exemple, à partir de 1900, est bien de cet ordre et, au moins sur le plan culturel (mais aussi métaphysique et social), il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une authentique révolution qui conditionnera tout le XXe siècle, à un degré ou à un autre. Au début, les vrais « dionysiaques » (symbolistes, expressionnistes et décadents) sont une infime minorité, en butte au reste des forces vives et raisonnables du pays, et la tentation apollinienne ne disparaîtra jamais (parce que l'utile ne peut pas disparaître), mais le mouvement est lancé, avec d'autant plus de succès qu'il ouvre des portes et des fenêtres jusque là cadenassées, qu'il libère des forces et des énergies, qu'il offre des possibilités de renouvellement esthétique (et même moral, sur la sexualité, par exemple) d'une exceptionnelle fécondité. Nietzsche a raison : « Dionysos est un petit philosophe » qui va changer le monde. Dionysos, c'est le carnaval et la fête des fous reconnus et nécessaires. C'est le sexe sans tabous et sans frontières, c'est l'alcool, le sport et le jeu, c'est enfin le plaisir sans autre finalité que le plaisir (aussi bien dans l'amour que dans la littérature, l'art, les jeux de toutes sortes, utiles ou non, les cartes, les quilles, etc.), sans avoir à rendre de compte à la société. C'est l'avènement de l'individu émancipé. Dans le domaine des arts, c'est la quête de la forme, de la beauté et de la sensation, sans le souci de vraisemblance, ni du réel et surtout pas du message social ou humain, ce qui projette

l'art vers l'essentiel (lui-même, d'où l'exceptionnelle tension sensorielle, méta-artistique et méta-physique qui caractérise l'art au XXe siècle). L'enrichissement esthétique est énorme, et le XXe siècle n'a sans doute pas été assez long pour explorer ou exploiter cette découverte, si l'on regarde la quantité de courants, de mouvements, d'avant-gardes, d'ismes qui pullulent et qui sont autant de chemins découverts. Et, paradoxalement, ces écrivains et artistes « décadents » de toutes les avant-gardes, pratiquement tous fils de bourgeois ou d'aristocrates, souvent déconnectés du réel environnant, dépolitisés et ignorants du social, entre 1900 et 1930, ont sans doute beaucoup plus enrichi et même favorisé l'humanisme politique et idéologique des années 30 et suivantes que les bons bourgeois libéraux ou progressistes, qui se sont accrochés à la littérature et à l'art réaliste et social ; le progrès esthétique comme vecteur de progrès politique, voilà qui était inattendu.

Pour la réception proprement dite, l'intronisation de Dionysos a des répercussions considérables, décisives, puisqu'en dernière instance il légitime tout, même l'instinct primaire, la dissidence et la rébellion, des manifestations qui ne sont pas seulement des formes de contestation épidermiques et primitives, mais qui sont également porteuses de germes de renouveau et de fécondité insoupçonnés. Et Apollon peut alors revenir si le besoin s'en fait sentir, quand l'humanisme redevient une nécessité (les avant-gardes politiques, les périodes historiques troublées), mais il ne pourra désormais plus brider Dionysos, sauf dans les régimes totalitaires et dictatoriaux qui reposent sur la répression de Dionysos et sur un Apollon intégriste ; le régime franquiste, prolongement et apogée de tous les « national-catholicismes » de l'histoire nationale espagnole, en est un bel exemple. Nietzsche avait recherché ou prédit cette alliance de Dionysos et d'Apollon, dans la tragédie, par exemple, pour accéder à un art enfin équilibré. La deuxième moitié du XXe siècle, après mai 68, fourmille de pratiques et de manifestations culturelles d'un Dionysos décomplexé, déculpabilisé (les fêtes taurines barbares de certains villages castillans, les « raves parties », les « botellones », la culture des cités, la drogue, internet, etc.). Les moralistes ou les hygiénistes ne sont jamais très loin, mais ils ne sont plus ceux qui tonnent et imposent ; ils sont devenus, plus humblement (dans le meilleur des cas), ceux qui essaient de guérir quand les débordements menacent de créer une pathologie individuelle ou sociale.

Surtout, et cela concerne aussi la réception, Dionysos, c'est le corps roi, libre, désacralisé, déculpabilisé. Cela va de la question ô combien délicate de la sexualité en Espagne à la recherche d'une esthétique poétique ou théâtrale fondé sur le corps vivant, des lupanars des « extrarradios » ou des débordements « sicalípticos » sur scène, à l'essor du sport et aux expériences dramaturgiques d'un Valle-Inclán ou d'un Lorca. Le corps, en Espagne, a toujours été un enjeu jalousement contrôlé par le corps social, l'Église et les pouvoirs en place. Grâce à Dionysos il devient jeu et instrument de liberté et de création, individuelle ou collective. On objectera que tout ceci, même de nos jours, n'a peut-être pas fondamentalement changé les discours sur le culturel qui relèvent le plus souvent (toujours ?) de la leçon et du raisonnable, où Apollon règne encore en maître, mais les pratiques culturelles, toutes, des plus « nobles » aux plus consommatrices et frivoles, s'en trouvent singulièrement modifiées. Il s'ensuit que les discours sur le culturel sont sans doute en net déphasage avec la réalité, dans bien des domaines. L'analyse de la réception se devrait de combler cette béance.

Un des grands problèmes de la réception est le degré d'identification, c'est-à-dire le degré d'adhésion ou de distance, du pratiquant envers l'objet culturel. Ce rapport à l'objet est trop souvent analysé en termes catégoriques, univoques, un brin mécanistes ; pratiquer c'est être, s'identifier, adhérer sans réticence. Ce n'est certainement pas tout à fait faux, surtout dans une société, comme l'espagnole, très portée sur et par l'oralité ; chanter une chanson, dit-on, c'est la faire vivre et, d'une certaine façon, la vivre, la faire sienne le temps de son exécution. S'il est vrai que 75% des musiques de zarzuelas autour de 1900 sont écrites sur le mode Majeur (dont un quart en Do Majeur), l'effet de confort, de familiarité et donc de plaisir que ressent l'oreille d'un public non musicien ni musicologue, pas même nécessairement amateur éclairé, sera immédiat ; cette écriture musicale est même faite dans ce but et la *zarzuela* doit beaucoup de son succès à ce type de stratégie culturelle. Applaudir au théâtre ou au cabaret serait une marque d'assentiment ou de reconnaissance, de soi et de l'objet applaudi. La chose n'est sans doute pas si simple.

L'expérience de l'analyse du théâtre, de la chanson, des cafés de tous acabits, des taureaux, etc., nous incite à une grande prudence. Le public, en tout ou partie, n'est certainement pas aussi simplet qu'on le présente. Il peut jouir de quelque chose sans nécessairement y adhérer idéologiquement ou politiquement. Les exemples que donne

Manuel Vázquez Montalbán, à propos de la chanson sous le franquisme, sont parlants. Quand Vázquez Montalbán (Salaün, 2007) fait part de son goût, de sa sympathie affectueuse pour des chansons comme *Tatuaje* ou *Tengo una vaca lechera*, il assume un plaisir immédiat, musical et verbal, qui ne l'identifie en aucun cas à tous les présumés sociaux-culturels qui les accompagnent dans l'univers de la dictature. Il sait mieux que quiconque que cette « canción española » des années 40-70 est un produit du régime, qu'elle s'intègre dans un système (institutions, appareils de production et de diffusion, corporations d'auteurs et de compositeurs liés à la SGAE qui n'est certainement pas une structure d'opposition, loin s'en faut). En bon intellectuel conscient et militant, il sait que cette culture qui envahit massivement le pays, d'une certaine façon, favorise ou contribue à l'évasion, à l'endoctrinement des masses, à leur aliénation, à leur soumission, etc. Dans le monde moderne, l'industrie culturelle, de plus en plus développée et efficace, crée des dépendances et des réflexes, disait Adorno : on pourrait ajouter qu'elle est parfois tellement présente qu'on peut difficilement s'y soustraire, à moins de mener une vie d'ermite à l'écart de tous les médias.

Mais ce savoir et cette conscience n'annulent pas le plaisir de l'écoute et de la reproduction personnelle de ces chansons. Ce n'est ni un paradoxe, ni un dilemme, et surtout pas un péché honteux pour un intellectuel de sa trempe ; il aime, s'en délecte et se complaît à s'en délecter, en toute conscience. Et, comme l'analyse encore Vázquez Montalbán, au-delà de son cas personnel, rien ne permet de penser que tous les récepteurs et pratiquants de cette catégorie de chansons sont à ce point passifs, complices de tout le système, qu'ils gobent tout sans discrimination, bêtement portés par la musique et les paroles. Sa théorie – à laquelle on adhère fort –, est que ces chansons constituent une culture, une culture dominante de l'époque, source de plaisir immédiat et durable, sans qu'il y ait nécessairement adhésion au régime. C'est même parfois le contraire, dit Vázquez Montalbán, car toute chanson peut être détournée de cent façons de son « message » supposé : « l'aficionado » à cette chanson peut parfaitement se la réapproprier, à sa manière, mettre de la distance et de l'ironie et même – toujours d'après Vázquez Montalbán – y glisser une forme déguisée de dissidence ou de subversion, par le ton, le geste, la mimique. Chanter *La vaca lechera*, en pleine période de « vaches maigres » pouvait fort bien s'imprégner de sous-entendus ironiques ou revendicatifs. Même chose pour *Tatuaje*, au message très ambigu (d'où

vient-il ce beau marin « rubio como la cerveza » ?), portée par une icône du régime dans ses heures les plus noires (Conchita Piquer). Pendant plus de trente ans, jusqu'à sa mort, Vázquez Montalbán en a fait l'emblème du plaisir que procure la chanson, même chez un opposant radical à Franco. Si on veut bien se l'avouer, on est tous affectés du « syndrome » *Tatuaje*. C'est peut-être aussi ce qui explique la durée exceptionnelle de certaines œuvres, chanson, pratiques, etc., hors de leur contexte d'origine. Les chronologies du culturel ne coïncident pas toujours, ou pas souvent, avec les chronologies de l'histoire économique, politique et sociale ; elles obéissent à ce « tempo différencié » dont parlait Carlos Serrano (1996, 110).

On peut sans doute étendre cette analyse à une multitude de pratiques culturelles, surtout quand elles ont une diffusion massive (toutes les cultures industrielles), surtout quand elles utilisent l'oralité, la sociabilité de groupes plus ou moins étendus : le cabaret, le théâtre, les revues musicales, le sport-spectacle, la télévision (avec ses séries, ses *culebrones*, ses attrape-gogos dont la télévision espagnole – entre autres – est si friande) et autres manifestations à caractère « folklorique » ou régionaliste, qui constituent le plus gros de la réalité culturelle du pays.

Il faut donc se méfier des analyses trop manichéennes et mécaniques, ne pas s'en tenir exclusivement aux données économiques et sociales. Prenons un exemple, celui de la prostitution en Espagne qui obsède tout le monde de la fin du XIXe siècle à aujourd'hui : on dispose d'une quantité énorme d'analyses, de discours, de traités moraux et savants (médecins, hygiénistes), et même de chiffres ; on sait presque tout des grandes questions médicales et sociales (querelles pour ou contre l'abolition, par exemple). C'est fort utile, on n'en disconvient pas, mais les usagers, clients ou professionnelles, sont absents, muets, et cela concerne quand même des millions de gens pendant toute la période. Le récepteur est au centre de tout, à la fois la cause et l'effet de tout. Il est vraisemblablement moins monolithique et limité qu'on ne le pense. Il a sa marge de manœuvre et, pourquoi pas, une lucidité qui tempère bien des choses.

Reste une dernière question, fort épineuse, que les sociologues et les historiens ont tendance à évacuer (parce qu'elle n'est pas de leur ressort, qu'elle est trop « subjective » à leurs yeux, ou parce que, s'il s'agit de « sous-cultures » ou de cultures industrielles, la dimension qualitative est considérée comme négligeable, indigne de produits de « bas de gamme » tout juste bons pour des palais grossiers), mais qui joue une partition

importante dans la réception et pour qui que ce soit : la question esthétique, celle de la qualité des produits culturels. Il est vrai que les outils susceptibles de mesurer la valeur esthétique des choses n'existent pas, ni ne peuvent même exister, à moins de décréter, comme aux âges classiques (qui durent quand même jusqu'à Bailly et la stylistique française de la moitié du XXe siècle), qu'il existe un Beau immanent, universel, hors du temps et dont certains privilégiés sont les arbitres et les dépositaires. On sait aujourd'hui que la définition du Beau, du goût, du plaisir esthétique et culturel évolue, obéit à des mutations sensibles : en d'autres termes, que cette définition relève de l'Histoire et, à ce titre, peut donc s'étudier, sans interférer avec des critères personnels. On ne peut ignorer que l'expansion de la civilisation industrielle, depuis la moitié du XXe siècle, conditionne le culturel jusqu'à l'envahir. On sait ce que cette industrialisation peut susciter en termes d'aliénation, de banalisation, de mécanisation, etc. Des *aleluyas* et des *coplas de ciegos*, au feuilleton, à la production en chaîne de littérature commerciale (polars, séries type « Harlequin »), à l'industrie du son (disque, radio) et du visuel (télé, cinéma, bandes dessinées, mangas, etc), il est bien question de vendre et de « cibler » des publics, avec tout le cynisme commercial que l'on voudra. Il n'en reste pas moins que beaucoup de ces stratégies de vente sont efficaces, qu'elles trouvent leur public qui s'y précipite avec délice. Une histoire fine de la réception doit pouvoir aborder tout cela sereinement, y compris pour comprendre les mécanismes du goût, du plaisir et donc de la qualité réelle ou supposée des choses. Toute pratique culturelle suppose ou induit une sensation de plaisir ; sinon elle n'existe tout simplement pas. Plaisir et qualité ont donc partie liée, quels que soient les jugements de « valeur » que l'analyste, consciemment ou non, introduit, et qui relèvent, eux aussi, d'une sociologie du goût et du plaisir.

Il faudra donc bien un jour trouver le moyen d'intégrer le qualitatif dans l'Histoire culturelle et dans l'Histoire tout court. Et admettre que certaines chansons de variété, certains *sainetes*, certaines *zarzuelas*, certaines danses populaires, certains *romances* produits par des non « professionnels » de la littérature, beaucoup de polars ou de récits de science fiction, etc., sont d'authentiques réussites esthétiques.

Quelques conclusions provisoires (Histoire culturelle et culture de masses)

Dans le cadre d'une histoire culturelle conçue comme « l'étude des formes de représentation du monde au sein d'un groupe humain » et « l'analyse de sa gestation, expression et transmission où on peut distinguer quatre champs à explorer : l'histoire des politiques et des institutions culturelles, celle des médiations et de médiateurs, celle des pratiques culturelles, celle des signes et symboles exhibés, des lieux expressifs et des sensibilités diffuses » (Rioux, Sirinelli, 1997, 16-17), le moment est sans doute venu, dans l'hispanisme comme ailleurs, de considérer, à la fois, les deux pôles extrêmes (l'histoire des représentations du monde et les productions de l'esprit les plus affinées) et de « réconcilier au présent l'âge des masses et celui de l'individu » (Rioux, Sirinelli, 2002, 446), en s'efforçant de dépasser une perspective étroitement chronologique et, de façon cinétique en même temps qu'écologique et dialectique, de percevoir les rythmes et phases selon les espaces ou segments considérés.

Pour quelles options et pratiques de recherche ? D'abord, sans doute, en n'oubliant pas ce qui reste à faire en termes de connaissance factuelle : du contexte (le rôle de l'Église catholique, la ruralité, par exemple) et des objets et des pratiques qui sont encore largement à inventorier et décrire – notamment sous l'aspect morphologique – pour pouvoir en déduire des modes d'emploi et d'appropriation autant que des éléments de culture propre ou partagée. Le faire avec la disponibilité et la réceptivité pragmatique d'un bricoleur attentif et intéressé sans subordination à des modèles importés, dans une perspective « écologique » et comparatiste.

Chaque bien ou ensemble de biens culturels demande, en effet, à être étudié dans son fonctionnement, non de manière séparée, mais, comme pour toute chose vivante et mouvante, selon une approche écologique et trans- ou intermédiaire ; qui prenne en compte les continuités et non le faux principe selon lequel « esto matará aquello », y compris – surtout s'agissant de l'Espagne – à travers les formes non imprimées, c'est-à-dire manuscrites, audiovisuelles, orales. Pour pouvoir reconstituer et interpréter les modalités de son appropriation individuelle ou particulière (ce qui ne veut pas forcément dire originale) et collective qui – on l'a vu – ne passe pas forcément par la lecture, dans des conditions matérielles ou sociales plus ou moins contraintes (celle du temps libéré ou non, de la lecture collective, de la salle de spectacle, etc.) qui n'excluent pas la subversion ou la dissidence.

Sans considérer une Espagne particulièrement réceptive à l'égard des biens culturels étrangers comme un espace cantonné dans ses frontières ni viser à ajouter un « cas » supplémentaire, pour aussi nouveau et intéressant qu'il soit, dans le concert traditionnellement dominant de l'Europe ou l'Amérique du Nord.

Seule une approche comparatiste prenant évidemment en compte les courants centripètes, et dépourvue d'une inutile aspiration à une quelconque homologation pourra vraiment qualifier les objets qui continuent à nous occuper.

Dans tous les cas, en prêtant attention à l'autre qui n'était pas comme nous ou pas comme nous le pensons, avec, corrélativement, la nécessité d'être anthropologue ou ethno-sociologue pour connaître les savoirs (lectoriaux et autres), les attentes, les systèmes de valeurs plus éthiques qu'esthétiques²⁴, les pratiques effectives²⁵, bref un horizon d'attente d'où le plaisir et les critères de sélection ne seraient pas absents, et aller vers la construction et l'affirmation d'un « canon du peuple », l'autre canon, comme on dit encore.

L'Histoire culturelle est sans doute la mieux armée, dans l'état actuel des choses, pour se lancer dans cette aventure, parce qu'elle dépasse les cloisonnements des méthodologies et des approches, parce qu'elle peut espérer s'adapter à des univers dont on s'aperçoit qu'ils ne sont pas étanches, ni manichéens, ni mécaniques, ni homogènes, ni figés dans le temps, parce qu'elle vise (son utopie nécessaire) à une vision globale des choses et, au-delà, à une vision globale de l'homme dans toute sa complexité. L'histoire culturelle marque aussi le retour à l'humain, à un humanisme sans exclusives ni tabous, à l'homme socialisé, organique ou non, individuel et collectif. Ce qui suppose en quelque sorte de revenir à Gramsci et de le dépasser, comme l'imaginait Vázquez Montalbán : les cultures de masses et les cultures populaires ne sont pas seulement un pis-aller, mais une identité originale. Toute perspective utilitariste, paternaliste, élitiste, ou hiérarchisante passe inmanquablement à côté de son objet.

²⁴ Selon les sociologues et les anthropologues (Lahire, 1993; Botrel, 2000ab).

²⁵ Voir Martín-Barbero (1987), Brandini Park (1999), Thiesse (1984), etc.

BIBLIOGRAPHIE UTILE

- Agulhon, Maurice (1985), « Sociabilité populaire et sociabilité bourgeoise au XXe siècle », texte repris de l'enregistrement de l'exposé fait par M. Agulhon à l'occasion des journées d'étude de l'I.N.E.P., p. 82-91.
- Almuiña, Celso y Sotillos, Eduardo (coord.) (2002), *Del Periódico a la Sociedad de la Información (I)*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, Rodríguez Sánchez de León, M. J. (eds) (1997), *Diccionario de literatura popular española*, Salamanca, Ed. Colegio de España.
- Amorós, Andrés (1968), *Sociología de una novela rosa*, Madrid, Taurus.
- Aparici, Pilar, Gimeno, Isabel (eds.) (1996 y 2003), *Literatura menor del siglo XIX. Una antología de la novela de folletín. I y II*, Barcelona, Anthropos.
- Aubert et alii. (1986), *Anarquismo y Poesía en Cádiz bajo la Restauración*, Córdoba.
- Barrull Pelegrí, Jaume, Botargues Palasí, Meritxell (eds.) (2000), *Història de la cultura : producció cultural y consum social. Actes del Congrés d'Història de la cultura: Producció Cultural y Consum Social (Lleida, 6, 7 i 8 de novembre de 1997)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Botrel, Jean-François (1985), *Pour une histoire littéraire de l'Espagne (1868-1914)*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses.
- (1989) (ed.), *Le discours de la presse. Actes du 2^e colloque (novembre 1987) organisé par le Centre de recherche PILAR2*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2, (Etudes sur les mondes hispanophones, 22).
- (2000 a), « Pueblo y literatura. España, siglo XIX », in F. Sevilla y C. Alvar (eds.), *Actas del XIII^o Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 1998. II*, Madrid, Ed. Castalia, p. 49-66.
- (2000 b), « La cultura del pueblo a finales del siglo XIX », in Javier Serrano Alonso et alii (eds), *Literatura modernista y tiempo del 98. Actas del Congreso Internacional. Lugo, 17 al 20 de noviembre de 1998*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela p. 67-94.
- (2000 c), « Producción y consumo de los bienes culturales : agentes y actores », in Jaume Barrull Pelegrí, Meritxell Botargues Palasí (eds.), *Història de la cultura : producció cultural y consum social. Actes del Congrés d'Història de la cultura: Producció Cultural y Consum Social (Lleida, 6, 7 i 8 de novembre de 1997)*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, p. 17-36.
- (2002 a), « The popular canon », *Modern language Review*, 97/4, p. XXIX-XXXIX.
- (2002 b), « La librería del pueblo », in Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora, *Exposición 2002-2003. EnSeres*, Madrid, Junta de Castilla y León, Fundación Siglo para las Artes en Castilla y León, p. 82-87.
- (2004) « De la historia de la literatura a la historia cultural : ensayo de autohistoriografía », *Revista de historiografía*, n° 1, p. 10-19.
- (2005) « El mudo mundo de Felisa Alcalde », in V. Trueba et alii (eds), *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). Actas del III Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25*

- de octubre de 2002, Actas del III Coloquio de la SLES XIX*), Barcelona, PPU, p. 45-56.
- (2006 a), « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », in J.-Y. Mollier, J.-F. Sirinelli, F. Vallotton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, PUF, p. 143-156.
- (2006 b), « El que a los ricos robaba... : Diego Corrientes, el bandido generoso y la opinión pública », in Marieta Cantos Casenave (ed.), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentros de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz, p. 585-599.
- Botrel, J.-F., Maurice J. (2000), « El hispanismo francés : de la historia social a la historia cultural », *Historia contemporánea (El hispanismo y la historia contemporánea de España)*, 20, p. 31-52.
- Botrel, J.-F., Salaün, S. (ed.) (1974), *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia.
- Brandini Park, Margareth (1999), *Histórias e leituras de almanaques no Brasil*. Introd. de R. Chartier, Campinas, Mercado de letras.
- Bussy-Genevois, Danièle (ed.) (1986), *Typologie de la presse hispanique. Actes du colloque Rennes 1984*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes 2 (Études sur les mondes hispanophones, 20).
- Carrez, Maurice, Boucher, Thomas (dir.) (2000), *Le verbe et l'exemple. Colporteurs et propagandistes en Europe de la Révolution française à nos jours, Territoires contemporains. Cahiers de l'IHC*, 5.
- Castillo Gómez, Antonio (dir.), Sierra Blas, Verónica (ed.) (2007 a), *Senderos de ilusión. Lecturas populares en Europa y América latina (Del siglo XVI a nuestros días)*, Gijón, Trea.
- (2007 b), Castillo Gómez, Antonio (dir.), Sierra Blas, Verónica (ed.), *El legado de Mnemosyne. Las escrituras del yo a través del tiempo*, Gijón, Trea.
- Caro Baroja, Julio (1969), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente.
- Cantos Casenave, Marieta (ed.) (2006), *Redes y espacios de opinión pública. XII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Chartier, R., Lüsebrink, H.-J. (dir.) (1996), *Colportage et lecture populaire. Imprimés de large circulation en Europe. XVI-XIXe siècles* (R. Chartier &.), Paris, IMEC Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- « Colloque sur le concept du "populaire" dans la littérature espagnole » (1974), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X, p. 561-616.
- Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos* (1986), Madrid, Casa de Velázquez, Editorial Universidad Complutense.
- Delcourt, Thierry, Parinet, Elisabeth (eds.) (2000), *La bibliothèque bleue et les littératures de colportage. Actes du colloque organisé par la Bibliothèque municipale à vocation régionale de Troyes en collaboration avec l'École nationale des chartes (Troyes, 12-13 novembre 1999)*, Paris, Troyes, École des chartes, La Maison du Boulanger.
- Díaz, Joaquín (dir.) (2002), *Aleluyas*, Urueña, tf! etnografía.

- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L. (1978-79), *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. "Romances tradicionales"*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 2 vols.
- Díaz, J., Delfín Val, J. & Díaz de Viana, L. (1982), *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Cancionero musical*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- Díaz G. Viana, Luis (coord.) (2001), *Palabras para el pueblo. I. Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, CSIC.
- (2007) *Cancionero popular de la Guerra civil española. Textos y melodías de los dos bandos*, Madrid, La Esfera de los libros.
- Díez Borque, José María (1972), *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria*, Madrid, Al-Borak.
- Fernández Sebastián, Javier, Fuentes, Juan Francisco (2002), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza editorial.
- Ferreras, José Ignacio (1972), *La novela por entregas, 1840-1900*, Madrid, Taurus.
- Franco, Marie (1995) , « *El Caso* » (1952-1962). *Récits fantasmatiques et écriture littéraire dans le fait divers espagnol*, Paris, Université de Paris III.
- (2004) *Le sang et la vertu. Fait divers et franquisme. Dix années de la revue "El Caso" (1952-1962)*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Fuentes, Juan Francisco (2008), « La cultura de masas en España », in *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, Études réunies et présentées par Benoît Pellistrandi et Jean-François Sirinelli, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, p. 379-397.
- Fuentes, Víctor (1980), *La marcha al pueblo en las letras españolas*, Madrid, Ed. de la Torre.
- Gilard, Céline (2000), *Le roi et l'intrus. Héroïsme et propagande politique dans le « corde » l narratif de la Guerre de Succession (1700-1714)*, Thèse soutenue à l'université de Toulouse-le-Mirail.
- Guereña, J.-L., Tiana Ferrer, A. (eds.) (1989), *Clases populares, cultura, educación. Siglos XIX-XX*, Madrid, Casa de Velázquez, UNED.
- Kalifa, Dominique (2001), *La culture de masse en France. I. 1860-1930*, Paris, La Découverte.
- Lahire, Bernard (1993), *La raison du plus faible...*, Lille, Presses Universitaires de Lille.
- Lüsebrink, H.-J., Mix, Y.-G., Mollier, J.-Y., Sorel, P. (dir.) (2003), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques (XVIIe-XXe siècle)*, Bruxelles, Ed. Complexe.
- Magnien, Brigitte et alii (1986), *Ideología y texto en « El Cuento semanal » (1907-1912)*, Madrid, Ediciones de La Torre.
- Magnien, Brigitte (ed.) (1995), *Hacia una literatura del pueblo : del folletín a la novela*, Barcelona, Anthropos.
- Mainer, José Carlos (1986), « Notas sobre la lectura obrera » (1ª ed., 1977), in *Literatura popular y proletaria*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 53-123.
- Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
- Maurice, Jacques (éd.) (1977), *L'infralettrature en Espagne aux XIXe et XXe siècles*, Presses universitaires de Grenoble.

- Maurice, J., Magnien, B., Bussy-Genevois, D. (eds.) (1990), *Peuple mouvement ouvrier culture dans l'Espagne contemporaine. Pueblo, movimiento obrero y cultura en la España contemporánea*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Maurice, Jacques (1989), « Propuestas para una historia de la sociabilidad en la España contemporánea », in *Estudios de Historia Social*, n° 50-51.
- Migozzi, J. (dir.) (2000), *De l'écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, Limoges, PULIM.
- Migozzi, J., Le Guern, Ph. (éd.) (2004), *Production(s) du populaire. Colloque international de Limoges (14-16 mai 2002)*, Limoges, Pulim.
- Mogin-Martin, Roselyne (2000), *La Novela Corta*, Madrid, CSIC.
- Mollier, J.-Y., Sirinelli, J.-F., Vallotton, F. (dir.) (2006), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*, Paris, PUF.
- Nieto Soria, José Manuel et alii (2007), *Propaganda y opinión pública en la historia*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Ory, Pascal (1981), « Pour une histoire culturelle de la France contemporaine (1870-...) État de la question », in *Bulletin du Centre de la France contemporaine*, Paris, Université de Paris X, p. 5-32.
- Les productions populaires en Espagne (1850-1920)* (1986), Paris, CNRS.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (dir.) (1997), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil.
- Rioux, Jean-Pierre, Sirinelli, Jean-François (2002), *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, Fayard.
- Rivalan-Guégou, Christine (1998), *Frissons-fictions. Romans et nouvelles en Espagne 1894-1936*, Rennes, PUR.
- Romero Tobar, Leonardo (1976), *La novela popular española del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Ariel.
- Salaün, Serge (1985), *La poesía de la guerra de España*, Madrid, Castalia.
- (1990) *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Salaün-Sánchez, Carmen (ed.) (1984), *Presse et public*, Rennes, Université de Rennes 2-Haute-Bretagne (Travaux du Centre d'Etudes Hispaniques, Hispano-américaines, portugaises, brésiliennes et de l'Afrique d'expression portugaise, n° 18).
- Salaün, S., Serrano, C. (1988), *1900 en Espagne*, Presses Universitaires de Bordeaux.
- (1991) Traduction espagnole : *1900 en España*, Madrid, Espasa Calpe, Espasa Universidad, 23).
- Salaün, Serge (2007), « Defensa e ilustración de la canción popular según Manuel Vázquez Montalbán », in *Manuel Vázquez Montalbán. El compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, Woodbridge, Tamesis.
- Salomon, Noël (1974), « Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española », in J.-F. Botrel, S. Salaün, *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, p. 15-39.
- Sánchez Álvarez-Insúa, Alberto (1996), *Bibliografía e historia de las colecciones literarias en España (1907-1957)*, Madrid, Asociación de Libreros de Viejo.
- Serrano, Carlos (1989), « Cultura popular-cultura obrera en España alrededor de 1900 », *Historia social*, 4, p. 21-31.
- Serrano, Carlos (1996), « Historia cultural : un género en perspectiva », in *Historia social*, Valencia, UNED, p. 97-111.

- Serrano, C., Salaün (2002), S., *Temps de crise et "années folles". Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- (2006) Édition espagnole : *Los felices veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons.
- Thiesse, Anne-Marie (1984), *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la belle Époque*, Paris, Le Chemin Vert.
- Uría, Jorge (1996), *Una historia social del ocio. Asturias. 1898-1914*, Madrid, UGT.
- (2001) « La cultura popular y la historiografía española contemporánea : breve historia de un desencuentro », in *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea*, Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, p. 324-277.
- (2003) (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2008) *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis.
- Vovelle, Michel (1992), « Histoire sérielle ou *case studies* : vrai ou faux dilemme en histoire des mentalités », in *Idéologies et mentalités*, Paris, Folio-histoire.