

CRIME ET NUIT FLAMENCA : LES RÉPERCUSSIONS DU MEURTRE DU *CANTAOR EL CANARIO* (SÉVILLE, 1885)

Vinciane TRANCART-GARMY
EA CREC 2292
Université Sorbonne Nouvelle Paris 3
Sorbonne Paris Cité

J'ai souvent vu la Mort se promener dans les rues espagnoles : le linceul, c'est une cape espagnole ; il monte sur l'épaule et, en guise de faux, on trouve le manche d'une guitare ; le profil osseux du Gitan ; le regard fiévreux, les cernes violacés comme les profondes cavités – des urnes sans yeux – du visage d'un squelette. Qui est ce fantôme de la tristesse, de la faim et de la mort ? Un cantaor flamenco.
Prudencio Iglesias Hermida, *Las tragedias de mi raza*

Résumé

Le meurtre du *cantaor El Canario* en août 1885 se produit près d'un *café cantante* à Séville, dans un contexte où ce type d'établissement connaît à la fois un grand succès et subit des attaques croissantes, en particulier dans la presse. Les informations concernant l'assassinat de *El Canario* manquent et ont laissé le champ libre à des interprétations variées et fantaisistes, présentées dans les témoignages, les *coplas* populaires et certains journaux. La première spécificité de ce crime a été sa capacité à éveiller l'imaginaire collectif. La seconde tient aux répercussions sociales qu'il a eues sur les *cafés cantantes*, puisqu'il semble avoir été l'élément déclencheur d'une campagne antiflamenquiste qui conduira à l'établissement d'une législation opposée aux *cafés cantantes*, occasionnant leur fermeture progressive au début du XX^e siècle.

Flamenco – media – antiflamenquisme – législation – cafés cantantes – imaginaire

Resumen

The murder of the flamenco singer *El Canario* in August 1885 took place nearby a *café cantante* in Seville, in a time when these establishments were both experiencing a great success and increasingly frequent attacks, particularly in the newspapers. The missing information on this crime have led to various and fanciful interpretations appearing in testimonials, popular songs and some newspapers. The first specificity of this crime has been its ability to awaken the collective imagination. The second is the social impact it had on *cafés cantantes*, since it seems to have triggered an antiflamenquist campaign that led to repressive laws against those *cafés cantantes*. This caused their gradual closure in the early twentieth century.

Flamenco – media – anti-flamenco - législation – *cafés cantantes* (singing coffee shop) – imagination

Abstract

El asesinato del *cantaor El Canario* en agosto de 1885 tiene lugar cerca de un café cantante en Sevilla, en una época en la que estos establecimientos conocen un éxito rotundo y son a la vez víctimas de ataques cada vez más frecuentes, sobre todo en la prensa. Las informaciones sobre este crimen faltan, lo que ha dado lugar a interpretaciones fantasiosas que aparecen en testimonios, coplas populares y algunos periódicos. La primera especificidad de este crimen ha sido su capacidad para despertar el imaginario colectivo. La segunda tiene que ver con las repercusiones sociales que tuvo en los cafés cantantes, ya que parece haber sido el elemento desencadenador de una campaña anti-flamenquista que llevará a una legislación represiva contra los cafés cantantes, ocasionando su cierre progresivo al principio del siglo XX.

Flamenco – media – anti-flamenco - legislación – cafés cantantes – imaginario

Contrairement à l'image riante et insouciant que l'on peut en avoir, l'Andalousie traverse à la fin du XIX^e siècle une grave récession économique. Elle subit les séquelles des guerres d'indépendance et, alors qu'elle se replie sur ses seules ressources agricoles, des épidémies de phylloxéra s'abattent sur les vignobles. Sans travail, une partie de la population rurale émigre à Séville (Carr, 2007, p. 396-397) où se concentrent de fortes inégalités sociales. Les classes populaires souffrent de nombreuses privations dans cette capitale de cent quarante mille habitants. Séville apparaît comme un lieu propice au développement de la violence citadine. Louis Chevalier, qui a analysé le cas de Paris au début du XIX^e siècle, considère que le crime est consubstantiel à l'urbanisation :

Le crime [n'est pas] un infime et nécessaire déchet de l'existence urbaine dont l'étude et la gestion relèvent exclusivement de la police et de la justice : l'escroquerie, la filouterie, le vol, ou même l'assassinat. C'est une menace d'une toute autre importance et d'une toute autre nature qu'évoque le crime : non une conséquence accidentelle et exceptionnelle de l'existence collective, mais l'un des résultats les plus importants de l'expansion urbaine ; non un phénomène anormal, mais l'un des aspects les plus normaux de l'existence quotidienne de la ville, à ce moment de son évolution (Chevalier, 2002 [1958], p. VIII).

C'est dans ce contexte que se développent les centres de sociabilité et de divertissement urbains que sont les *cafés cantantes*. Conçus sur les modèles viennois et parisien, ils permettent aux clients de consommer une boisson en écoutant de la musique. Cette formule bénéficie d'un large succès à Séville en raison de son adaptation au folklore local : les *cafés cantantes* proposent des spectacles composés de danses et de chants flamencos. Ces établissements modifient le caractère de la ville car ils attirent les

touristes, réunissent un public nombreux et diversifié et offrent aux artistes flamencos une opportunité de se professionnaliser (Gómez-García Plata, 2006, p. 111-115). Ils sont pourtant présentés comme des foyers de dépravation et de violence donnant lieu à des scandales largement médiatisés. Or, au mois d'août 1885, au moment où les critiques deviennent les plus virulentes, le *cantaor* Juan Reyes *El Canario* est assassiné.

Parce qu'elle semble avoir un impact décisif sur les *cafés cantantes*, cette affaire marque un tournant dans l'histoire du flamenco. Or, nous allons voir que ce sont moins les faits proprement dits que la façon dont ils ont été rapportés et exploités qui influent sur l'évolution commerciale du genre artistique gitano-andalou. C'est pourquoi, après avoir exposé le contexte qui a donné lieu au drame, nous détaillerons le contenu de ce qui a été dit et écrit sur ce crime, en le comparant aux faits avérés. Pour cela, notre étude s'appuiera sur des articles de journaux, des témoignages et des *coplas* nés de cette affaire, ainsi que sur des études secondaires, en particulier celle du journaliste et chercheur sévillan Manuel Bohórquez Casado. Celui-ci a effectué une recherche approfondie sur ce crime dans les archives locales, ce qui offre un point de départ solide pour comprendre les tenants et les aboutissants de cet assassinat. Suite à cet état des lieux, nous nous attacherons à montrer les répercussions sociales et artistiques de ce crime. L'objectif est de montrer quel rôle ce meurtre a pu jouer dans la campagne *anti-flamenquista* qui se développe au cours des années suivantes. Il s'agit donc ici de mettre en lumière le lien entre un événement et ses effets postérieurs, en fonction de son traitement et de son utilisation par différents supports médiatiques, en particulier dans cette période d'expansion de la presse.

Succès et scandales des *cafés cantantes*

La mode européenne des cafés se répand dans la péninsule Ibérique au cours des années 1850. Petit à petit, un répertoire flamenco qui comprend, entre autres, des *malagueñas*, est intégré, puis privilégié dans ces établissements (Álvarez, 2007, p. 36). Cette formule rencontre un tel succès qu'entre 1881 et 1900, les *cafés cantantes*, toujours plus nombreux, connaissent ce que José Blas Vega appelle leur âge d'or (Blas Vega, 1987, p. 33). L'engouement du public dépasse la seule ville de Séville mais cette

dernière reste un vivier prépondérant des *cafés cantantes* spécialisés dans le flamenco (Gómez García-Plata, 2006, p. 116).

Pour faire face à la demande, des gérants comme Manuel Ojeda *El Burrero* décident d'ouvrir une annexe à leur établissement principal pour la période estivale. Certains *cafés cantantes* sont situés dans des quartiers populaires, voire malfamés et leurs succursales sont des constructions précaires. Les artistes y cherchent un gagne-pain, ce qui s'avère difficile à cette époque, d'autant qu'ils sont généralement analphabètes. Leurs débouchés sont donc limités. Les meilleurs d'entre eux sont sollicités dans différents cafés de la ville, selon les jours de la semaine ou pour une saison entière (Gómez García-Plata, 2006, p. 115 et 119). C'est dans cette période faste des *cafés cantantes* que surgissent violences et scandales (Gómez García-Plata, 2005, p. 110).

La montée de la violence dans les *cafés cantantes* est concomitante de leur succès car ceux-ci réunissent plusieurs facteurs générateurs de tensions. Les rudes conditions de vie des artistes et leur acerbe concurrence artistique s'ajoutent à la consommation d'alcool, indispensable à la fête (Gómez García-Plata, 2006, p. 115). Dans les années 1880, se développe la mode effrénée du flamenquisme, qui se manifeste par des fêtes appelées *juergas* où se conjuguent toutes les formes du « commerce du plaisir », à travers l'oisiveté, la prostitution et les jeux d'argent (Gómez García-Plata, 2006, p. 122). Elles dégénèrent souvent en beuverie. L'alcool exerce un effet désinhibiteur qui favorise l'expression artistique et la transgression des valeurs morales d'une société conservatrice. Il occasionne aussi les dangereux comportements qui font résulter du « débordement de vin », le « débordement de sang », pour reprendre l'expression de Sandra Álvarez (2007, p. 27).

Les agressions semblent s'aggraver avec le temps. Du moins les premières critiques ne concernent-elles que des atteintes à l'ordre public et parfois des rixes. Le 29 juin 1860, le journal *La Andalucía* fait état d'une première plainte du voisinage concernant du tapage nocturne et des disputes verbales :

Al llegar la noche se abre para dar cabida a unos cuantos parroquianos, que empiezan por armar un tango de guitarrilla, y su correspondiente canto, sazonado

con disputas, palabras soeces, y dicterios que la decencia impide repetir [...] (Ortiz Nuevo, 1990, p. 341)¹.

La musique flamenca, avec ses instruments et ses chants, est rendue responsable de ces querelles. Une dizaine d'années plus tard, dans le journal *El Porvenir*, en 1871, les premières altercations physiques avec blessures sont dénoncées dans un article intitulé « Escándalo », paru le 28 avril 1871. Il s'agit d'une gitane qui dérange le voisinage par son chant intempestif. Un amateur cherche à la renvoyer, provoquant les cris de la jeune femme immédiatement défendue par deux de ses proches. L'un des antagonistes se retrouve blessé mais l'arrivée des autorités permet d'éviter une aggravation de la situation (Ortiz Nuevo, 1990, p. 343). D'autres affrontements s'ensuivent, la violence devenant un thème récurrent lié aux *cafés cantantes*, notamment à partir du scandale *Caoba*. Le 13 avril 1883, le jeune *cantaor* de vingt-trois ans José Ortega Cepeda surnommé *Caoba* provoque un tumulte dans le café madrilène El Imparcial, où chantera *El Canario* quelques mois plus tard. Lors du procès, *Caoba* est accusé, avec quelques autres de ses compagnons : « Les acumulaban ser autores de un escándalo, varios disparos, algunas heridas y contusiones y una estafa de 32 reales, valor de otras tantas copas de ron sorbidas por Caobita en lo más crudo de la borrasca. » (Bohórquez Casado, 2009, p. 102-106). Condamné à seize mois de réclusion dans la prison Modelo, *Caoba* éveille l'intérêt du journal *El Imparcial* « por el escándalo, y no porque Caoba interesase como artista », selon l'analyse de Manuel Bohórquez Casado. Le journaliste de *El Imparcial* fait en effet mention de la prodigieuse quantité de rhum engloutie par l'artiste, mais non de son activité musicale.

Après celui-ci, des scandales de plus en plus graves et nombreux se succèdent aux abords des *cafés cantantes*. Un pas supplémentaire dans l'échelle de la violence est franchi lorsqu'un premier assassinat est commis à la sortie d'un café, l'année fatidique de 1885, comme le rapporte le journal *El Progreso*, le 9 janvier 1885 :

En la madrugada de ayer se entabló una terrible lucha en la calle de Tetuán entre varios individuos que salían del salón de Silverio, situado en la calle Rosario [...]. Ha resultado muerto un individuo llamado Baldomero, de oficio cochero; otro

¹ José Luis Ortiz Nuevo est l'auteur d'un ouvrage qui répertorie de nombreux articles de la presse andalouse portant sur le flamenco à la fin du XIX^e siècle. Ces périodiques n'étant pas encore numérisés, son travail demeure précieux. Voir bibliographie.

muy mal herido, apodado *Berrinche*, y otro herido también aunque de menos gravedad, que ignoramos quien sea. Los demás individuos que lucharon en esta contienda, huyeron (Ortiz Nuevo, 1990, p. 358-359).

La mort du cocher Baldomero ouvre une série de graves agressions toujours plus fréquentes, jusqu'au meurtre de Juan Reyes Osuna surnommé *El Canario*, le *cantaor* le plus populaire du Café du *Burrero* (Gómez García-Plata, 2005, p. 110).

Cette escalade de la violence est d'autant plus visible et manifeste qu'elle attire l'attention des journalistes qui relaient scrupuleusement chaque incident, surtout lorsqu'il est susceptible de générer un scandale. Or les artistes flamencos sont en quête de gloire et les *cafés cantantes* aussi populaires que décriés : ils constituent donc la cible idéale pour faire éclater un scandale.

Le discours journalistique évolue significativement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La presse dénonce d'abord de façon sporadique les spectacles immoraux, les vols et la prostitution comme des faits divers croustillants, susceptibles d'éveiller la curiosité des lecteurs (Álvarez, 2007, p. 12). Puis, lorsque dans les années 1860 le flamenco est diffusé dans des quartiers à la réputation douteuse, la presse moralisatrice de la bourgeoisie libérale s'empresse de dénigrer un divertissement nocturne qui favorise une vie de débauche. Le journal conservateur sévillan *El Porvenir* publie les plaintes qu'il reçoit des citoyens. Une « stratégie de discrédit » se met en place, associant chants et chahut, danses et rixes nocturnes (Álvarez, 2007, p. 60). Un exemple probant de ce parti-pris apparaît lorsqu'en 1862, le *cantaor* et *tocaor* surnommé *Paquirri El Guanté* est injustement accusé du rapt et de l'assassinat d'une enfant de douze ans. Plusieurs journaux de la capitale font pression sur les autorités pour trouver les coupables. Francisco Guanter Espinal est arrêté avec six autres individus. Il meurt en prison, avant d'être innocenté. Pour Manuel Bohórquez Casado, la « tragedia de *Paquirri El Guanté* » est le premier cas de scandale public prenant pour protagoniste un artiste flamenco (Bohórquez Casado, 2009, p. 99). Il semblerait que dès ce moment, on puisse faire état de l'existence d'un certain mépris de la part de journalistes envers un genre artistique qu'ils méconnaissent. Ils évoquent rarement la dimension esthétique.

Les articles restent toutefois espacés et mesurés, jusqu'à ce que se déclenche une véritable guerre dans les années 1880 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 346). La presse connaît un

essor exceptionnel grâce à la création d'agences de presse sous l'effet de la loi du 26 juillet 1883. Celle-ci supprime le paiement d'une indemnité semestrielle préalable de cinq cents pesetas, le délai d'autorisation de publication de vingt jours et le dépôt d'exemplaires deux heures avant la publication du journal. Suite à cette loi, le nombre de titres augmente dans toute la Péninsule et atteint son point culminant en 1886 (Seoane, 2007, p. 128-129).

Dès 1883, le journal *El Imparcial* présente en couverture l'agression d'une *cantaora* par un *cantaor* qui lui avait lancé une bouteille, au Café Naranjeros de Madrid. Ce type d'incidents déchaîne la verve des journalistes qui adaptent le ton de leurs écrits en fonction de la renommée des protagonistes ou de la gravité des altercations (Bohórquez Casado, 2009, p. 113). Pour la seule année 1883, José Luis Ortiz Nuevo évoque le chiffre de douze coupures de journaux, une par mois, pour dénoncer de tels scandales. Alors que, précédemment, certains périodiques encourageaient encore l'ouverture de *cafés cantantes* pour rendre Séville plus accueillante et plus agréable à vivre, les journaux de toutes les tendances s'attaquent désormais à ce thème (Ortiz Nuevo, 1990, p. 350).

Cette progression s'accroît en 1884 : le 27 août, *El Progreso* fait état de plaintes déposées « casi diariamente » par les voisins des *cafés cantantes* (Ortiz Nuevo, 1990, p. 355). Le premier novembre, un article du journal *El Porvenir* portant sur les violences du café de la rue Amor de Dios s'intitule « Lo de siempre ». Le journaliste s'étonne ironiquement qu'il n'y ait pas eu de mort dans l'altercation de la veille (Ortiz Nuevo, 1990, p. 355). L'année 1884 semble marquer une transition « de la condamnation à la persécution », avant la funeste année 1885 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 358).

La tension est alors à son comble. Quinze jours avant le meurtre du *Canario*, plusieurs journaux mettent en garde les citoyens contre les excès qui ont lieu au café d'été de Manuel Ojeda surnommé *El Burrero*, là où se déroulera le crime. Le 5 août 1886, *El Tribuno* somme les agents de l'autorité de se tenir prêts à intervenir (Ortiz Nuevo, 1990, p. 360). En particulier, le 28 juillet 1885, *El Progreso* s'inquiète des rixes qui ont lieu, à cet endroit, entre des individus en état d'ivresse. Il critique l'inertie des autorités et présente le pire comme inévitable :

Las consecuencias de todo esto son bien fáciles de deducir; cuando la embriaguez llega a surtir efecto, al lado de las mujeres que rodean las mesas, se producen reyertas y escándalos de que se ocupa bastante la crónica de la capital, y que la policía regularmente ignora cuando no los evita.

Espectáculos de esta especie no pueden en manera alguna tolerarse en una población culta: las autoridades que tienen la obligación de velar por las buenas costumbres, manifiestan gran incuria al dejar pasar el tiempo sin tomar una determinación que las evite (Ortiz Nuevo, 1990, p. 361).

En 1885, lorsque *El Canario* arrive à Séville, les *cafés cantantes* attirent les foules la nuit mais les périodiques les attaquent au petit matin. Entre 1881 et 1897, le *café cantante* du *Burrero* fait partie de leurs cibles privilégiées car il bénéficie d'un grand succès auprès du public, tout en étant très critiqué : avec sa façade disloquée, il se situe dans un quartier populaire aux rues mal pavées et surtout, sa porte de derrière donne sur un lupanar dont *El Burrero* encourage les activités (Álvarez, 2007, p. 111).

Un assassinat particulièrement « médiatique » ?

La nouvelle de l'assassinat du *cantaor* le plus populaire du café du *Burrero* apparaît dans trois journaux de Séville, au matin du 14 août 1885. Le crime ayant été commis dans la nuit du 12 au 13 août, peu de détails sont donnés. *El Tribuno* se contente de déplorer la mort du *cantaor* dont le cadavre a été retrouvé près du pont de Triana : un individu présumé coupable a été arrêté et le cadavre transporté à l'Hôpital Central pour autopsie (Ortiz Nuevo, 1990, p. 361). Le même jour, les autres quotidiens assortissent la nouvelle de condamnations, comme *El Progreso*, qui adopte un ton à la fois ironique et pathétique, ce qui pose la question de la représentation du crime qui devient narration, voire « cuadro » :

A las cinco y cuarto de la mañana de ayer, hora en que diariamente se dan por terminados los edificantes espectáculos del café cantante du *Burrero*, situado junto al puente de Triana, fue aquel sitio teatro, como casi todos los días, de un drama horrible.

En aquel centro de escandalosa inmoralidad, habíase entablado pocos momentos antes una acalorada cuestión entre uno de los cantaores conocido por *El Canario* y el padre de una de las artistas pertenecientes al cuerpo coreográfico de aquel establecimiento. La reyerta fue tomando poco a poco mayores proporciones, y no obstante la intervención de algunos de los concurrentes a aquel centro de recreo, salieron fuera del local los que contendían, dispuestos a jugar el todo por el todo.

Después, gran confusión, gritos, imprecaciones, armas relucientes movidas con agitación febril, un cadáver y un homicida.

El Canario tendido en el suelo y bañado en su propia sangre, exhalando el último aliento.

¿Qué os parece el cuadro, defensores acérrimos del café cantante, que tales espectáculos proporciona? (Ortiz Nuevo, 1990, p. 362-363)

Ce discours qui semble documenté et sérieux ne peut pourtant pas être tenu pour fiable, parce que le meurtre a eu lieu sans témoin, du moins aux dires de l'avocat de la défense, lors du procès de Lorenzo Colomer. Malgré la faiblesse de ses fondements, cet article fantaisiste est reproduit dans le journal madrilène *La Iberia*, le 16 août 1885, avec l'épigraphe « Crimen en Sevilla ». Dans l'article intitulé « Homicidio », publié dans *El Porvenir*, toujours le 14 août 1885, le journaliste manifeste son mépris à l'égard du flamenquisme en ne nommant pas la victime. Il se contente de la périphrase dépréciative : « un hombre que se dice ser *cantaor* de oficio. » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 362). Sans donner de précisions sur le meurtre, le journaliste s'étend sur la signification d'un tel acte aux abords des *cafés cantantes* et insiste sur les avertissements qu'il avait antérieurement exprimés quant au danger encouru dans ces lieux. *La Andalucía* reprend le même ton le lendemain (le 15 août 1885), sans offrir de détails sur l'assassinat et déplore aussi l'inefficacité des avertissements préalablement formulés : « Hemos clamado en vano, como todos nuestros colegas locales, contra aquel antro de desordenes e inmoralidades. » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363). On peut s'étonner que ce crime n'ait suscité dans l'immédiat que quatre articles de presse. D'autant qu'aucun ne recherche la vérité sur les détails de l'affaire : l'un cite le fait sans donner de détails ; un autre propose une interprétation créée de toutes pièces ; un dernier passe outre le fait que le *Canario* était un artiste célèbre et ne le nomme même pas. En réalité, ce crime a éveillé l'intérêt des médias *a posteriori* et pour des raisons annexes.

Il importe à présent d'exposer les faits pour comprendre précisément leur déroulement, afin de les comparer à l'ensemble des discours auxquels ils ont donné lieu. Comme nous l'avons évoqué au préalable, les recherches dans les archives locales ont été menées par Manuel Bohórquez Casado. On trouvera ici seulement une synthèse de son travail, et ne sont présentés que les éléments qui importent pour notre analyse.

Le 12 août 1885, une épidémie de choléra sévit à Séville, ce qui provoque la démission de tous les élus municipaux, en désaccord avec la politique sanitaire de l'État face à cette épidémie. Le même soir, un spectacle pyrotechnique était prévu sur la Plaza Nueva, au cœur de la ville, mais il est reporté au 21 août, veille du jour où les élus municipaux réintègrent leurs fonctions. C'est dans ce contexte que *El Canario* intervient au Café-Nevería de Manuel Ojeda y El Chino, annexe du café du *Burrero*, située sur les berges du Guadalquivir, près du pont Isabel II qui marque l'entrée du quartier de Triana. L'artiste avait été sollicité par *El Burrero* depuis la fin du mois de juin pour toute la saison estivale. La nombreuse assistance s'explique par la célébrité de celui qu'on appelle aussi *El Malagueño*, parce qu'il excelle dans le répertoire des *malagueñas* dans lequel il s'est spécialisé. Parmi les autres artistes présents ce soir-là, figure peut-être *La Rubia de Málaga* bien qu'elle n'ait pas été employée pour la saison entière, comme le montre l'absence de son nom sur l'affiche du 27 juin 1885, au début de la saison. *El Canario* avait imposé cette condition au *Burrero* car il fuyait la concurrence de *La Rubia* qui interprétait excessivement bien les *malagueñas* qu'il avait lui-même créées et fait connaître dans tout le pays. Ce rejet du *cantaor* vis-à-vis de la *cantaora* est probablement le motif déclencheur de la tragédie. Le père de *La Rubia*, Lorenzo Colomer, et lui ont une violente discussion à l'intérieur du café. Celle-ci se poursuit dans la rue et s'achève, selon plusieurs périodiques, par l'homicide du *cantaor* d'Álora (Bohórquez Casado, 2009, p. 126-127). Ces maigres éléments sur l'altercation sont eux-mêmes contredits par certaines versions des faits.

La raison de ces imprécisions provient d'abord de lacunes dans les documents officiels. En mars 1886, la sentence du Tribunal établit que l'homicide du *Canario* a été commis par Lorenzo Colomer, le 13 août 1885 (Bohórquez Casado, 2009, p. 121). Néanmoins, les tentatives de Manuel Bohórquez Casado pour trouver le dossier judiciaire et le jugement de 1886 se sont avérées infructueuses, malgré l'aide de magistrats sévillans. Les résultats de l'autopsie et les archives sur les défunts de l'Hôpital Central ont également disparu. Aucun document officiel n'atteste qu'il y eut un jugement suite à la mort de Juan Reyes : les seules preuves de l'existence du procès sont les articles publiés à ce sujet dans les journaux de Séville, Madrid et Malaga. Aucun document religieux ne fait état du décès, le *cantaor* n'ayant pas reçu de sépulture chrétienne (Bohórquez Casado, 2009, p. 155-156). Pour Manuel Bohórquez Casado, qui

est originaire de Séville, l'absence de tant de documents ne saurait être le fruit du hasard. *El Canario* était condamné au mépris et à la déconsidération de la part des autorités en raison de son statut d'artiste flamenco : il est une victime de l'« anti-flamenquisme ».

Par ailleurs, peu d'informations sont connues sur la vie de Juan Reyes Osuna. Né le 30 juin 1857, de parents taverniers, *El Canario* est le premier des trois grands *cantaores* professionnels nés à Álora (Malaga) (Bohórquez Casado, 2009, p. 84). Selon le recensement de 1857, sa famille habitait au numéro 6 de la rue Herradores, à Álora, adresse où il dut sans doute voir le jour. Il était surnommé *Malofino* mais sa famille n'est pas en mesure d'expliquer ce surnom. Les habitants d'Álora affirment qu'à treize ans, le jeune garçon travaillait dans une *churrería* de la rue Carmona mais qu'il préférerait aller écouter les *cantaores* du village dans la taverne paternelle. Dès son plus jeune âge, Juan Reyes était réputé pour sa voix puissante, ce qui explique son succès dans le répertoire des *malagueñas* (Bohórquez Casado, 2009, p. 92-94). Très prisés depuis la première moitié du XIX^e siècle, les *cantes* issu du *fandango* subissent un processus de « flamenquisation » et c'est dans ce cadre que Juan Reyes renouvelle en particulier le répertoire des *malagueñas*. On ne connaît pas non plus avec certitude l'origine du surnom *El Canario*. Il viendrait peut-être de son goût pour une *copla* de son répertoire, selon José Cepero et *Bernardo el de los Lobitos* :

De tu pelo.
 Por las trenzas de tu pelo
 Un canario se subía.
 Y se paraba en tu frente
 Y en tu boquita bebía
 Como si fuera una fuente.

La coupure de presse la plus ancienne à évoquer Juan Reyes se trouve dans le journal madrilène *El Imparcial*, le 4 décembre 1881. Celui-ci le mentionne comme le rival de son aîné *Juan Brevia* – ce qui en dit long sur son succès – et le surnomme *El Canario Malagueño* (Bohórquez Casado, 2009, p. 94), soit en raison du lieu où il apprit son métier, soit en raison de son répertoire de prédilection. Après avoir commencé à chanter à Malaga, mais sans qu'on sache exactement dans quels cafés, il part pour Madrid et Séville avec l'ambition de se faire connaître dans tout le pays (Bohórquez Casado,

2009, p. 92-94). Sans atteindre la renommée de *Juan Breva*, Juan Reyes chante régulièrement à ses côtés entre 1882 et 1884, notamment au *café cantante* le plus célèbre de Madrid à cette époque, El Imparcial. Dans certains articles comme celui de Carlos Miranda publié le 14 juillet 1884, il est plutôt considéré comme un des émules de *Juan Breva* (Bohórquez Casado, 2009, p. 92-94). Selon une *copla* de Manuel Urbano publiée dans *Cante y artistas de Linares* en 1991, *El Canario* chante aussi pendant un temps à Linares, avant de rejoindre Séville (Bohórquez Casado, 2009, p. 108).

Il se présente une première fois au Café du *Burrero*, sans qu'on sache avec certitude si c'est en 1882, à vingt-cinq ans, ou en 1884, à vingt-sept ans. Dans un premier temps, le public n'apprécie pas sa façon de chanter : le style de ses *malagueñas* n'est pas encore suffisamment défini pour être reconnu et admiré par les puristes, dans une ville aussi conservatrice que Séville à ce sujet. Juan Reyes quitte alors la ville temporairement, pour quelques mois ou quelques années, selon la date incertaine de sa première arrivée à Séville (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 28). Il y retourne en 1885 et rencontre enfin le succès espéré, ce qui lui vaut d'être engagé pour la saison estivale au Café-*Nevería* du *Burrero* (Bohórquez Casado, 2009, p. 108-110). Comme on le voit, si l'on considère que Manuel Bohórquez Casado a su faire émerger tous les documents accessibles, il est possible de retracer en partie l'itinéraire du *Canario* mais bien souvent sans certitude, quant aux dates et aux lieux.

Il est encore plus ardu de trouver des précisions sur le crime, le premier problème étant de définir l'identité de la femme cause de l'assassinat. On a beaucoup dit que *El Canario* avait eu une relation avec *La Rubia de Málaga*. Or, ce surnom fut donné à une artiste originaire de Peñarubia, dans la province de Malaga mais son vrai nom était Encarnación Tomasa Lagos Montero, selon Gonzalo Rojo Guerrero (Bohórquez Casado, 2009, p. 125). Ce nom ne coïncide pas avec le patronyme du criminel, qui était censé être son père et s'appelait Lorenzo Colomer. Une autre *cantaora* s'appelait Francisca Colomer (Núñez de Prado, 1904). Elle était née à Valence, comme le suggère son nom : le patronyme « Colomer » vient en effet de Catalogne ou de Valence. D'autres pensent que celle qui était surnommée *La Rubia de Málaga* s'appelait de son nom complet Francisca Colomer Sierra et ne possédait de catalan que le premier nom, étant née à Valladolid. Son surnom viendrait donc de son répertoire de *malagueñas*, comme c'est le cas de certains artistes flamencos qui excellent dans un répertoire précis.

La Rubia de Málaga a également été confondue avec d'autres artistes surnommées *La Rubia*. Elle était elle-même appelée de plusieurs façons, dont *La Rubia Colomer* (Matrona, 1975). La dernière raison de ces difficultés d'identification est due au départ de *La Rubia de Málaga* de Séville et à son changement de nom, suite à la mort du *Canario*.

Une autre inconnue tient à l'ignorance des mobiles exacts des coups de poignard donnés à Juan Reyes. À cette époque, la vie d'un homme n'a certes pas autant de prix qu'aujourd'hui et les coups partent d'autant plus vite que la gent masculine porte fréquemment une arme blanche. Les motifs de la rivalité artistique et de l'amour passionnel sont néanmoins invoqués pour justifier cet acte criminel, sans qu'on puisse déterminer si l'un des deux l'emporte sur l'autre. Certains soutiennent qu'il ne s'agissait que d'une rivalité artistique entre *El Canario* et *La Rubia de Málaga* car, dans les années 1880, en raison de la professionnalisation des artistes, y compris des non gitans, la concurrence s'accroît entre les meilleurs *cantaoras*. Comme le précise Sandra Álvarez, « tous souhaitaient se surpasser dans des registres et des tonalités jusqu'alors méconnus, allant chercher au plus profond de leurs gorges les sons les plus difficiles » (Álvarez, 2007, p. 40). Or, *La Rubia* rencontrait un certain succès dans le répertoire de *malagueñas* créées par *El Canario*. Celui-ci, de sept ans son aîné, chantait déjà ce répertoire à Madrid, alors qu'elle n'était encore qu'une adolescente. De plus, dans le milieu machiste du flamenco, les *cantaoras* sont considérées comme des femmes de mauvaise vie, aux mœurs débridées (Gómez García Plata, 2004, p. 234-235). Cette opposition sexuelle renforce donc le mépris que pouvait ressentir *El Canario* à l'égard de sa rivale.

Plausible, cette rivalité exclusivement professionnelle est néanmoins contestée au profit du motif de la vengeance sentimentale. Quelques jours après le crime, le journal madrilène *La Época* maintient en effet que les deux artistes étaient amants et que le père avait défendu sa fille, à la demande de celle-ci, suite à des disputes au sein du couple (*La Época*, 17-VIII-1885, p. 3). La mémoire populaire rapporte d'ailleurs une *copla* que le *Canario* est censé avoir chantée à *La Rubia* :

Yo tomé un campo en arriendo
Por tiempo de muchos años.
Me salió la tierra mala

Y tuve que abandonarlo (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Cette *copla* renforce la thèse de l'abandon. D'autres *coplas*, chantées par *La Rubia*, auraient pu constituer une menace à l'égard du *Canario*, comme le montre la suivante :

El que se tenga por grande
Que se vaya al cementerio.
Y verá lo que es el mundo:
Es un palmo de terreno (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Ces couplets font croire à une relation amoureuse mais il reste difficile de prouver que les deux artistes se destinaient mutuellement ces *cantes*. Leurs statuts officiels de célibataires permet de laisser libre cours à l'imagination sur cette question, ce qui fait dire à Fernando *el de Triana* à propos de ces élucubrations : « La fantasía popular se echó a volar a su gusto. » (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 70).

Une dernière hypothèse serait celle d'une trahison du *Canario* avec une autre femme avec laquelle il aurait eu un enfant. Cette version n'a pas pu être prouvée non plus dans la mesure où aucun enfant n'a été déclaré officiellement comme étant le fils ou la fille du *Canario* (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155).

Quoi qu'il en soit, Lorenzo Colomer semble être intervenu pour venger sa fille d'un affront. La violence de la réaction paternelle montre combien il est important, pour les flamencos, de défendre eux-mêmes l'honneur de la famille, lorsqu'un membre est outragé, en particulier une femme. Un de ses parents (frère, père ou mari) intervient alors directement pour la venger. Ce type de vengeance est répandu dans une société où oisiveté et divertissement sont alliés à une forte consommation d'alcool (Gómez García Plata, 2004, p. 238). Gutmaro Gómez Bravo explique comment la violence peut être engendrée par une telle conception de l'honneur :

La continuidad de unas prácticas sociales muy arraigadas y expresadas culturalmente en formas donde ocio y diversión se conjugaban a menudo con el escándalo, bien podían derivar en riñas y en tumultos. La violencia vecinal aparece vinculada a una concepción del honor todavía cercana al principio de la toma de justicia por su mano como forma inmediata de reparar el agravio producido a la honra personal, al buen nombre de la familia, puesto que el honor era mejor cautela para el daño social irreparable que podía sufrirse en una comunidad de entonces (2005, p. 20).

Rivalité artistique, passion amoureuse, vengeance de l'honneur familial restent autant d'hypothèses en raison de l'approximation des informations. Ce flou est renforcé par les contradictions multiples concernant cette affaire. Comme le montre Manuel Bohórquez Casado, un certain laxisme doit être constaté dans l'établissement des documents officiels qui comportent des erreurs : le certificat de décès du Registre Civil de Séville et les données du cimetière établissent que *El Canario* est assassiné à l'âge de trente ans, alors que son acte de naissance date de 1857 et permet donc de fixer sa mort à l'âge de vingt-huit ans. Le même acte de décès certifie que *El Canario* habitait au numéro trente-neuf de la rue Amor de Dios de Séville, près de la Alameda de Hércules, mais selon le registre de la ville, c'est la famille de *Carito de Jérez* qui y vivait, et *El Canario* n'était pas recensé à ce domicile. Cependant, comme dans ce foyer vivait Isabel Caro Cuéllar, célibataire de vingt-sept ans et mère d'un enfant d'un an, cette hypothèse confirmerait l'existence d'une tierce femme entre *El Canario* et *La Rubia*. Néanmoins, l'enfant était déclaré être le fils de Simón Caro García et d'Isabel Cuéllar Parado, les parents d'Isabel Caro Cuéllar, malgré leur grand âge... Quoi qu'il en soit, l'acte de décès du *cantaor* ne mentionne aucune descendance et présente Juan Reyes comme marié, sans préciser avec qui, alors qu'il ne l'était pas en réalité. L'erreur a ensuite dû être rectifiée puisque dans le registre du cimetière de San Fernando de Séville où Juan Reyes est enterré le 14 août 1885, il est bien déclaré comme célibataire. Le registre indique aussi qu'il est mort « por herida producida en el café cantante que está junto al Puente de Triana » (Bohórquez Casado, 2009, p. 153-155), alors que la mort a eu lieu à l'extérieur de l'établissement. Le même registre précise que l'artiste était de Malaga alors qu'il était né précisément à Álora. Les restes du *cantaor* ont été exhumés dix ans après sa mort et enterrés dans la fosse publique, preuve que la famille du défunt n'avait pas manifesté d'intérêt à son égard pendant ce laps de temps (Bohórquez Casado, 2009, p. 156-160). Ce dernier élément semble confirmer la théorie du célibat et de l'absence de descendance. Il permet également de percevoir la solitude et le rejet dont a pu faire l'objet le *cantaor* flamenco qui avait pourtant été célèbre.

L'absence de documents officiels, leurs lacunes et leurs erreurs a indubitablement facilité la création d'une légende autour du crime. Selon Pedro Aranda Cuenca, parent

de Juan Reyes, le soir fatidique, le *cantaor* et la *cantaora* se disputent, sans que l'on connaisse les motifs de leur querelle. Juan Reyes se montre violent envers *La Rubia*, provoquant l'intervention du père. Les deux hommes poursuivent l'affrontement sur les rives du Guadalquivir et en viennent immédiatement aux mains, malgré les tentatives des autres artistes pour les en empêcher (Bohórquez Casado, 2009, p. 127).

Selon une autre version, Lorenzo Colomer tire une lame de grandes dimensions et la plante dans le cœur du *cantaor* qui meurt sur le champ. Cette version s'oppose à celle de l'artiste flamenco *Pepe de la Matrona* qui, né deux ans après le crime, grandit dans le quartier de Triana : il entend parler de ce crime dès son enfance et son témoignage est donc susceptible d'être plus proche des faits réels que les narrations postérieures. De plus, au début du XX^e siècle, il part à Madrid et fréquente personnellement *La Rubia* au Café Corrales et au Café de La Encomienda. Il est d'ailleurs le seul à l'appeler par son surnom de Séville, *La Rubia Colomer*, comme on le voit dans son témoignage :

Lo mató el padre de la Rubia Colomer, porque la Rubia estaba *enamorado* (*sic*) de él y él no le hacía caso, y le cantaba algunas coplas alusivas como de desprecio, y entonces el padre de la Rubia, como ella empezó a entristecerse se lo tomó a pecho y lo desafió [...] y al tirar de él el otro ya estaba preparado con la faca y se la metió por la ingle y se lo cargó. Se lo cargó el padre de la Rubia Colomer, que luego ella se vino a Madrid y se casó con uno que se llamaba « el Pitillo » (Bohórquez Casado, 2009, p. 138).

Pour *Pepe de la Matrona*, Lorenzo Colomer plante d'abord un poignard dans les testicules de sa victime avant de le lui ficher dans le cœur. Comme il n'existe ni certificat de la police, ni document de l'enquête judiciaire, ni résultat de l'autopsie, il est impossible de vérifier à quel endroit *El Canario* fut réellement touché. On ignore même s'il utilisa le coutelas qu'il portait sur lui pour se défendre (Bohórquez Casado, 2009, p. 128).

Romualdo Molina, le scénariste de la série de télévision *La Rubia y El Canario*, opte quant à lui pour la version selon laquelle deux sicaires avaient été envoyés par un bourgeois de Séville épris de *La Rubia*. Lorenzo Colomer aurait pris sur lui la responsabilité du crime en échange d'une importante somme d'argent donnée par le riche sévillan (Bohórquez Casado, 2009, p. 127).

La fiabilité des témoignages peut, certes, être mise en cause. Celle des *coplas* qui ont germé dans la mémoire populaire par la suite doit sans doute l'être davantage encore. Selon l'une d'elle, *El Canario* sortit du *café cantante* pour rentrer chez lui et fut assassiné dans la rue Compañía :

Al Canario lo mataron
En la calle Compañía.
Quien lo vino a matar:
El padre de la *quería*.

Cette *copla* fut vendue par des aveugles indigents dans les rues de Málaga à la fin du XIX^e siècle. Or il existe à Malaga une rue Compañía, à l'angle de laquelle se trouve le Café España, où *El Canario* avait chanté quelques fois. L'auteur de cette *copla* ne devait donc pas savoir que *El Canario* avait été assassiné à Séville et non à Malaga, ou bien il a cru que *El Canario* sortait du café principal du *Burrero*, qui se trouve près d'une autre rue Compañía, à Séville, alors que *El Canario* venait en réalité de la succursale d'été (Bohórquez Casado, 2009, p. 129). D'autres *coplas* tout aussi fantaisistes ont été inventées par la suite, témoignant de l'intérêt de la population pour l'assassinat du célèbre *cantaor*. C'est pourquoi, en 1904, Gerardo Núñez de Prado présente une conclusion tout à fait pertinente dans son ouvrage *Cantaores andaluces* :

De aquí la necesidad imprescindible de, al exponer la vida del *Canario*, dividirla en dos partes que podríamos llamar justificadamente, historia y leyenda, aunque sin poder asegurar donde empieza la primera y donde termina la segunda, tanto por el ambiente igualmente romántico que rodea a las dos, como por la intransigencia absoluta para conceder el error que se observa en los dos bandos en que están divididos los partidarios de la una y de la otra (Bohórquez Casado, 2009, p. 140-141).

En l'absence de documents officiels fiables et parmi les témoignages et les *coplas* parfois fantaisistes, la presse demeure la source la plus sûre. Elle n'a pourtant pas été prolixe dans les jours qui ont suivi le crime, en raison des graves événements dont était victime Séville (Bohórquez Casado, 2009, p. 128-132). Ce crime est néanmoins considéré comme le plus médiatique parce qu'il a servi de déclencheur à la campagne *antiflamenca* visant à supprimer les *cafés cantantes*. Il a donc été réutilisé à cette fin dans les mois et les années qui ont suivi.

Répercussions sociales et artistiques du meurtre du *cantaor El Canario*

Les premières conséquences de l'acte criminel concernent son auteur. En l'absence de dossier judiciaire dans les archives du Tribunal de Séville de 1886-1887, les sources portant sur la condamnation du meurtrier proviennent exclusivement de la presse. *El Universal* est le seul journal à publier l'intégralité du jugement de Lorenzo Colomer (Bohórquez Casado, 2009, p. 161). Le meurtre étant considéré comme un homicide, l'article 419 du Code Pénal prévoit une peine de quatorze ans, huit mois et un jour de réclusion avec une amende de 2500 pesetas pour dommages causés aux héritiers de la victime. Ces éléments sont rapportés par le journal *El Universal*, les 14 et 16 mars 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 163). La défense exercée par l'avocat Don Miguel Coronal demande la remise en liberté de l'accusé, en raison de l'absence de preuve irréfutable du meurtre qui, selon lui, a eu lieu sans témoins. Au terme du procès, l'inculpé est finalement condamné à douze ans et un jour de réclusion et doit verser 2500 pesetas à la famille de la victime, selon plusieurs journaux comme *El Avisador Malagueño*, le 24 mars 1886 et *La Época*, le 26 mars 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 164-165). Toutefois, postérieurement, le meurtrier bénéficie d'une remise de peine générale octroyée dans tout le pays, en l'honneur de la naissance du futur roi Alphonse XIII, le 17 mai 1886. La peine de l'inculpé est réduite à un quart des douze ans prévus comme le précisent *El Universal et El Porvenir*, le 23 juillet 1886 (Bohórquez Casado, 2009, p. 161-165). Lorenzo Colomer obtient donc sa liberté définitive en 1888, après trois ans de prison seulement.

Par ailleurs, le parcours de *La Rubia*, nous est donné par son ami Fernando *el de Triana* : au départ, son talent vocal lui avait permis d'être accueillie chaleureusement par le public du Café de *Silverio*. Pourtant, à partir du meurtre du *Canario*, elle est mise à l'écart et perd tout prestige dans le sud de l'Espagne (Fernando *el de Triana*, 1935, p. 70). Personne ne l'appelle plus *La Rubia de Málaga* ni ne l'évoque par son véritable nom qui fait référence à son père Lorenzo Colomer Ricart, auteur de l'acte meurtrier (Bohórquez Casado, 2009, p. 217-218). Elle essaie vainement de renaître sous des noms différents comme *Mariquita la Cantaora*, *Mariquita La Rubia* ou *Mariquita Colomer* mais sans succès. Elle doit alors quitter Séville et émigrer à Madrid où elle se marie avec

El Pitillo. Elle ne chante plus que dans des fêtes privées et n'enregistre aucun disque (Bohórquez Casado, 2009, p. 152 et p. 207-209).

Autour du *Canario*, enfin, s'est tissée une « légende noire », enrichie par l'incertitude sur le talent réel de l'artiste, dans la mesure où il n'avait réalisé aucun enregistrement (Bohórquez Casado, 2009, p. 174). Dans un article intitulé « Café flamenco » et publié en 1886 dans *El Patio andaluz. Cuadro de costumbres*, l'écrivain Salvador Rueda rapporte qu'une photographie du *Canario* fut affichée au café El Imparcial : « En los demás muros del establecimiento, destacan los retratos de célebres cantadores y tocadores, tales como El Canario y el Niño de Lucena. » (Bohórquez Casado, 2009, p. 101) Cet hommage, le seul dont nous ayons connaissance, est bien maigre, eu égard à la réputation dont le *cantaor* semblait bénéficier. Les critiques convergent dans leur jugement de valeur extrêmement positif sur son art d'interpréter les *malagueñas* mais, par ailleurs, aucun compliment n'apparaît sur sa personnalité. Salvador Rueda évoque le *cantaor* dans un de ses poèmes comme un homme bourru (« hosco ») ; les proches de l'artiste acceptent rarement de parler de lui. Juan Reyes n'a même pas été enterré dans son village natal mais à Séville, signe de désintérêt de la part de sa famille. Selon Manuel Bohórquez Casado, la solitude de l'artiste prouve irréfutablement qu'il a été victime de l'« antiflamenquisme » présent non seulement dans les journaux et parmi les intellectuels, mais aussi au sein des familles (Bohórquez Casado, 2009, p. 229-231).

Cet assassinat a d'ailleurs contribué à faire du métier de *cantaor* une profession honnie et redoutée. Ainsi Sebastián Muñoz surnommé *El Pena* (1876-1956) aurait-il dû renoncer à devenir *cantaor*, s'il avait suivi les conseils de ses parents. Ceux-ci considéraient cette vocation comme maudite depuis l'assassinat de leur concitoyen. Leur fils travaille donc aux champs jusqu'à l'âge de seize ans puis s'enfuit pour aller apprendre le *cante* à Malaga, en 1892. Selon Gonzalo Rojo Guerrero, nombre de parents, ne faisant pas la différence entre artistes flamencos et délinquants, ont ainsi cherché à dissuader leurs enfants de suivre cette voie (Bohórquez Casado, 2009, p. 24 et p. 74). D'autres ont fini par couper les relations avec leur progéniture lorsqu'elle s'est entêtée dans la voie discréditée (Bohórquez Casado, 2009, p. 232).

El Canario ne fut pas pour autant oublié par ses contemporains qui se chargèrent de transmettre son style à la postérité dès les premiers enregistrements (Bohórquez Casado,

2009, p. 174-177). Ils lui rendirent hommage en interprétant ses *malagueñas*, ce qui leur permit aussi, à titre personnel, d'accroître leur répertoire et leur renommée. C'est le cas de Manuel Caro *El Carito*, le 24 mai 1886, un an après la mort de son ami. De même, la mort du *Canario* bénéficie à *María La Bocanegra* et au *Canario Chico* qui diffusent son répertoire dans tous les lieux importants d'Espagne (Bohórquez Casado, 2009, p. 43-44 et p. 29-32). Beaucoup plus tard, *El Canario* continue de bénéficier d'une gloire posthume puisqu'en 1974 Romualdo Molina écrit le scénario de *La leyenda de La Rubia y El Canario*, drame musical d'une heure, en couleur, au sein de la série télévisée *Cuentos y leyendas* de TVE-2 (Molina, 2005, p. 199). L'histoire nourrit même en 1985 l'épisode « Manuel Torre » de la série de télévision d'Antonio Gala, *Paisajes con figuras* (*La Vanguardia*, 28-II-1985, p. 56).

En outre, le meurtre du *Canario* entraîne des répercussions à bien plus grande échelle pour les *cafés cantantes*. Un mois après le crime, le 25 septembre 1885, le journal *El Progreso* se sert du funeste épisode pour demander la fermeture du *café cantante* situé près du pont Isabel II (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363). L'argument s'avère efficace car une dizaine de jours plus tard, le 2 octobre 1885, le journal célèbre la destruction de l'édifice précaire qui servait de succursale pendant l'été :

El celeberrimo café cantante del puente, aquel que causó perturbaciones sin cuento en el laborioso barrio de Triana; que sembró una alarma constante entre los vecinos del sitio en que radicaba; que costó la vida al infeliz *Canario*, y que vivió bajo la tutela de un padre grave de la conservaduría sevillana que sus *chocheces* le dio por proteger la flamencomanía, va a desaparecer. Ya hemos visto ceder las tablas que lo formaban, a los golpes del martillo destructor (Ortiz Nuevo, 1990, p. 363-364).

Le local qui avait vu les protagonistes du crime disparaît donc rapidement après les faits. Surtout, le meurtre déclenche un changement d'attitude général à l'égard des *cafés cantantes*. Désormais, ceux-ci n'apparaissent plus comme des lieux de divertissement, mais comme des centres où « la prostitución, la embriaguez, la vagancia y la criminalidad tienen sus más fecundos semilleros », selon le journal *El Baluarte*, le 6 février 1886 (Ortiz Nuevo, 1990, p. 367-369). Ils deviennent une « menace pour l'ordre social » (Gómez García-Plata, 2006, p. 123). À partir de 1885, au moment où

l'engouement pour le flamenco atteint son climax, l'opinion publique s'exprime de plus en plus dans la presse, d'autant que l'élite intellectuelle voit dans cette manifestation culturelle populaire le reflet du conservatisme de la société espagnole (Álvarez, 2007, p. 60). Les uns et les autres cherchent à influencer sur la législation, utilisant le meurtre du *Canario* comme « détonateur dans la campagne de fermeture des *cafés cantantes* » (Álvarez, 2007, p. 113). C'est pourquoi les attaques deviennent plus virulentes que jamais contre les *cafés cantantes*. Les journalistes et les hommes de lettres exigent des pouvoirs locaux qu'ils exercent une répression physique et législative sur ces lieux de débauche (Álvarez, 2007, p. 212).

Ils dictent aux autorités leur conduite en leur demandant d'abord de se rendre dans les *cafés cantantes* pour veiller au respect des bonnes mœurs : il faut contrôler la consommation d'alcool, faciliter aux ouvriers l'acquisition d'aliments de première nécessité, pour éviter qu'ils ne compensent par la boisson, et régler l'hygiène de la prostitution, en l'interdisant dans les rues du centre ville. Lorsque la surveillance n'est pas effectuée ou que la tolérance est trop grande, les journalistes en font le reproche aux gardiens de la paix et aux gouverneurs locaux, les soupçonnant de complicité avec le milieu flamenco, comme c'est le cas dans *El Baluarte*, le 6 février 1886 : « ¿Cómo es, pues, que las autoridades permanecen impasibles, sin que logren conoverlas ni los frecuentes y horribles crímenes que se cometen en los mismos *cafés cantantes*? » (Ortiz Nuevo, 1990, p. 368) Les journalistes parviennent dans un premier temps à entraver l'ouverture de nouveaux *cafés cantantes*, comme s'en réjouissent simultanément *El Español*, *El Cronista* et *El Baluarte*, le 30 mai 1886. Dans ce dernier journal, sont écrites les phrases suivantes :

Desde hace tiempo viene trabajando un industrial para conseguir que el Ayuntamiento le permita instalar un *café de cante jondo*. La petición, minando algunas conciencias y conquistando a algunos concejales, llegó al cabildo el viernes último, en donde por votación fue desechada.

Por fortuna ha desaparecido el peligro (Ortiz Nuevo, 1990, p. 369-371).

Selon la même source, Manuel Ojeda essaie également, à plusieurs reprises, de réinstaller son café d'été près du Pont de Triana mais la mairie le lui interdit à chaque fois, en 1886 et 1887.

La pression devient si forte dans les journaux que la législation est petit à petit modifiée. Deux ans après le meurtre, le 23 août 1887, *El Universal* rapporte que le maire et le gouverneur donnent l'ordre de fermer les tavernes à minuit et les *cafés cantantes* à deux heures du matin, en menaçant ces derniers de fermeture définitive si le tumulte et les chants se font entendre après minuit.

En raison des transgressions à cette mesure, les journaux réclament ensuite la répression. Les individus retrouvés ivres sur la voie publique doivent être pénalisés, les spectacles trop lascifs interdits et la violation des règles sanctionnée. La pénalisation est alors graduelle : l'amende est la sanction la plus courante, avant la fermeture provisoire puis définitive de l'établissement. En 1888, le Ministère de l'Intérieur publie le premier avertissement légal contre les *cafés cantantes*, à travers une Ordonnance royale destinée à réglementer leur fonctionnement. Signée par le gouverneur, elle se compose de six articles publiés dans *La Gaceta de Madrid*. Il y est stipulé que toute ouverture de *cafés cantantes* doit être autorisée par le gouverneur ou le maire et que l'autorisation sera prononcée après acceptation des voisins de l'immeuble dans lequel l'établissement doit être installé. L'horaire de fermeture est fixé à minuit ; chansons et danses ne doivent pas être contraires à la moralité et tout patron doit signaler les disputes aux autorités sous peine de sanction. L'accumulation de trois amendes consécutives entraîne l'annulation du spectacle. Enfin, ces établissements doivent suivre les ordonnances municipales (Álvarez, 2007, p. 213-214).

Autour de 1900, la presse adopte une autre stratégie : passer sous silence tout ce qui a trait au flamenco, en ne faisant aucune publicité sur les spectacles. Selon Sandra Álvarez, « elle vis[e] l'extinction par asphyxie ». Ce silence ne concerne que l'aspect esthétique car, au moindre scandale, la presse reprend sa campagne. Entre janvier et mars 1898, *Las Provincias de Levante* et *El Diario de Madrid* ne cessent de révéler les scandales des cafés de la Unión, *El Llano del Beal* et *Porman* (Álvarez, 2007, p. 214).

La dernière étape dans l'entreprise d'éradication des *cafés cantantes* consiste à exiger leur fermeture définitive. Une deuxième ordonnance est signée en 1900 par Eduardo Dato. La précédente ordonnance n'étant pas appliquée, les règles prescrites sont rappelées et deviennent plus intransigeantes. Ainsi, dans le dossier remis à la mairie pour solliciter le droit d'ouvrir un *café cantante*, doit figurer l'avis des voisins qui habitent non seulement l'édifice concerné, mais aussi les deux immeubles contigus et

les trois immeubles en vis-à-vis. Par ailleurs, les possibilités de fermeture d'un établissement sont élargies à trois conditions : si le voisinage formule des plaintes réitérées à son encontre, si trois amendes consécutives sont accumulées et si un crime est commis. Les autorités provinciales et locales appliquent consciencieusement cette deuxième ordonnance. À partir de l'été 1900, les fermetures de cafés se succèdent dans la vallée minière de La Unión et de Carthagène, au nom de la lutte contre la prostitution. À Murcie, ils ont déjà disparu. C'est le fruit de la politique de socialisation conservatrice menée par Juan de la Cierva, notamment Ministre de l'Intérieur sous le gouvernement Maura (1903-1904 et 1907-1909) (López-Davalillo Larrea, 2002, p. 238).

Malgré la difficulté à faire respecter cet ordre donné en octobre 1908 par le gouverneur De la Cierva, la persévérance des journalistes et des conservateurs porte peu à peu ses fruits (Álvarez, 2007, p. 215). La presse provoque le choix de certaines mesures législatives. L'action conjointe des journalistes et des autorités conduit à la fermeture de nombreux *cafés cantantes* (Álvarez, 2007, p. 151).

En définitive, l'étude de ce crime révèle un paradoxe frappant entre le peu d'intérêt manifesté à l'époque pour l'acte en tant que tel, et les profonds changements qu'il a contribué à entraîner. Finalement, un nombre restreint d'articles de journaux ont été écrits pour expliquer les faits. Les documents officiels sont lacunaires, un siècle après. Personne ne semble avoir cherché à connaître précisément les mobiles du meurtre ni la manière dont s'est déroulée l'agression, à moins que ces informations n'aient été délibérément occultées.

En revanche, nous avons voulu montrer que du fait même de leur quantité limitée, ces données ont laissé le champ libre aux interprétations les plus variées et les plus fantaisistes, présentées dans les témoignages, les *coplas* populaires et même dans certains journaux. C'est pourquoi l'on peut affirmer que la première spécificité de ce crime a été sa capacité à éveiller l'imaginaire collectif, sans doute en raison de l'éventualité du mobile passionnel qui a fait couler beaucoup d'encre et nourri les élucubrations romanesques.

La seconde spécificité de ce crime tient aux répercussions sociales qu'il a eues sur les *cafés cantantes*. Il semblerait que s'il a déclenché la campagne d'éradication de ces

établissements, c'est en raison du contexte dans lequel il a été commis puisqu'il s'agit du meurtre d'un *cantaor*, par le père d'une autre artiste de flamenco, près du *café cantante* où le spectacle avait lieu cette nuit-là.

L'affaire a enfin été le fer de lance de la campagne « anti-flamenquiste » à cause du moment où les événements se sont produits : les scandales s'étaient intensifiés dans les *cafés cantantes* et ils étaient de plus en plus relayés par une presse toujours plus puissante. Il semble qu'il y ait eu une émulation entre les journaux, chacun cherchant à offrir une dénonciation plus convaincante de ce qui se tramait dans les *cafés cantantes*. C'est pourquoi finalement, ce meurtre présente un intérêt tout particulier : son exploitation par la presse permet finalement de constater le formidable impact que le quatrième pouvoir exerce à partir de 1885 sur le législateur, qui se voit dicter sa conduite, et obtempère.

BIBLIOGRAPHIE

- ALVAREZ, Sandra, 2007, *Tauromachie et flamenco : polémiques et clichés. Espagne, fin XIX^e-début XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan.
- BLAS VEGA, José, 1987, *Los Cafés Cantantes de Sevilla*, Madrid, Editorial Cinterco.
- BOHORQUEZ CASADO, Manuel, 2009, *El cartel maldito. Vida y muerte del Canario de Álora. El secreto mejor guardado del cante flamenco*, Pozo Nuevo.
- CARR, Raymond, *España (1808-1975)*, 2007 [1969], traduit par Juan Ramón Capella, Jorge Garzolini et Gabriela Ostberg, Barcelona, Ed. Ariel.
- CHEVALIER, Louis, 2002 [1958], *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Perrin.
- ESCOBAR Y LÓPEZ HERMOSA, Ignacio José (dir.), 1885, *La Época*, Madrid, 17-VIII, [sans titre].
- FERNANDO EL DE TRIANA, 1935, *Arte y artistas flamencos*, Madrid, Editoriales Andaluzas Unidas, edición facsimil.
- GOMEZ GARCIA-PLATA, Mercedes,
- 2006, « Culture populaire et loisir citoyen : les *Cafés Cantantes* de 1850 à 1900 », in Serge Salaün et Françoise Étienne (coords.), *Du loisir aux loisirs (Espagne, XVIII^e-XX^e siècles)*, Collection « *Les travaux du CREC en ligne* », Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), n°2, p. 110-125, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/07-gomez.pdf>, dernière consultation le 27 mai 2015.
 - 2005, « El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandereta », in Serge Salaün, Evelyn Ricci et Marie Salgues (coords.), *La escena española en la*

- encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Ediciones Fundamentos, Espiral Hispano Americana, p. 101-124.
- 2004, « *La juerga flamenca : le plaisir du Duende* », in Serge Salaün et Françoise Étienvre (coords.), *Le(s) Plaisir(s) en Espagne (XVIII^e – XX^e siècles)*, Collection « *Les travaux du CREC en ligne* », Centre de recherche sur l'Espagne Contemporaine de l'Université Paris III (CREC), p. 230-242, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/14-Gomez.pdf>, dernière consultation le 27 mai 2015.
- GORON, Marie-François, 2009, *L'amour criminel, mémoires du chef de la sûreté de Paris à la Belle Epoque*, Bruxelles, André Versaille éditeur.
- GÓMEZ BRAVO, Gutmaro, 2005, *Crimen y castigo : cárceles, justicia y violencia en la España del siglo XIX*, Madrid, Los Libros de la Catarata.
- LÓPEZ-DAVALILLO LARREA, 2002, Julio, *Atlas de Historia Contemporánea de España y Portugal*, Madrid, Editorial Síntesis.
- LUQUE, Alejandro, « La vida y muerte de El Canario a través de un estudio detectivesco », *Diario digital de El Correo de Andalucía*, <http://www.elcorreoweb.es/cultura/055874/vida/muerte/canario/traves/estudio/detectiv esco>, actualisé le 11-V-2009, consulté le 30-VI-2010.
- MOLINA, Romualdo, 2005, « De la eficacia y trascendencia del flamenco en TV. 30 años de experiencia », *Música oral del Sur*, revista internacional, n°6, Junta de Andalucía, p. 195-215.
- NÚÑEZ DE PRADO, Guillermo, 1904, *Cantaos andaluces: historias y tragedias*, Barcelona, Casa Editorial Maucci.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, 1990, *¿Se sabe algo? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve.
- PEPE EL DE LA MATRONA y ORTIZ NUEVO, José Luis, 1975, *Recuerdos de un cantaor sevillano*, Madrid, Ediciones Demófilo.
- SEOANE, María Cruz et SÁIZ, María Cruz, 2007, *Cuatro siglos del periodismo en España: de los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza.