

CULTURE POPULAIRE ET LOISIR CITADIN : LES CAFES CANTANTES DE 1850 A 1900

Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA,
Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III

Durante la segunda mitad del siglo XIX, los cafés cantantes, conciertos o líricos, al amenizar las reuniones sociales con un espectáculo musical cada vez más sofisticado contribuyen a la organización industrial y comercial del ocio urbano. Los cafés cantantes de Sevilla y Madrid que ofrecen como reclamo el género flamenco conocen un éxito rotundo hasta los albores del siglo XX y se convierten de este modo en un espacio socialmente heterogéneo en el que las identidades de clase, edad y sexo se organizan según la temporalidad social del ocio. El estudio del discurso represivo contra esos cafés, que la burguesía liberal pregona en la prensa y literatura y que pretende estigmatizar a los que han hecho del cante y las mujeres su forma de divertirse, muestra que esta forma de ocio carece de finalidad moral para una ideología basada en la valorización del trabajo.

During the second half of the XIXth century, coffee concerts, which brightened up the social meetings with more and more sophisticated music, contributed to the industrial and commercial organization of the urban leisure. The coffee concerts of Sevilla and Madrid, which offered flamenco shows, were very successful until the dawn of the XXth century; this led them to becoming a socially heterogeneous space in which the identities of class, age and sex were organized according to the social temporality of the leisure. The study of the repressive speech against those coffee concerts led by the liberal middle class in the press and Literature which tries to stigmatise those which made flamenco song and women their entertainment, shows that this form of leisure lacks moral purpose for an ideology based on the valuation of the work.

Tout au long du XIXe siècle en Europe, l'espace urbain est le théâtre de nombreuses mutations économiques, sociales et culturelles nées de la révolution industrielle. La ville, avec sa population composite (arrivée d'une main d'œuvre paysanne, le tourisme des étrangers et des provinciaux), est ainsi un laboratoire propice à la formation des prémices d'une culture de masse — celle-ci se développant réellement à partir du XXe siècle — et le creuset où s'élabore le loisir de la modernité.

Dans l'offre des divertissements et des plaisirs citadins, les cafés de la première moitié du XIXe siècle apparaissent déjà comme l'une des premières formes organisées de sociabilité urbaine contemporaine. Au cours de la deuxième moitié, certains de ces cafés vont devenir *cantantes*, *conciertos* ou *líricos*¹, en agrémentant le plaisir de se réunir et de consommer avec un spectacle musical chaque fois plus sophistiqué ; ils contribueront de la sorte à l'organisation industrielle et commerciale du divertissement.

À Séville et à Madrid², les *cafés cantantes* qui se spécialisent de plus en plus dans la diffusion du genre flamenco, exemple de culture populaire urbaine, connaissent un succès croissant jusqu'à l'aube du XXe siècle, en instaurant la mode du *flamenguismo* dans toutes les couches de la société espagnole³.

Pour comprendre le succès de ces *cafés cantantes*, lieux publics de loisirs, il convient d'analyser la stratégie commerciale de leurs directeurs ou propriétaires qui misent sur un divertissement culturellement et économiquement accessible à un public large et socialement très varié. Devenant ainsi un lieu propice à la mixité sociale, on peut se demander comment s'organisent les identités de classe, d'âge et de sexe selon la temporalité sociale du loisir. Finalement, l'étude du discours répressif à l'égard de ces *cafés cantantes*, émanant de la bourgeoisie libérale et présent dans la presse et la littérature de l'époque, montre que l'influence de cette forme de loisir, liée au divertissement festif, est perçue comme une menace contre l'ordre social bourgeois et à sa moralité.

José Blas Vega, dans son ouvrage *Los cafés cantantes de Sevilla*, présente le Café de los Lombardos, inauguré à Séville, en 1847, comme le premier *café cantante* de la ville⁴. Or, dans la presse locale de cette date, cet établissement, qui est en réalité une annexe du Teatro de San Fernando, n'apparaît pas encore sous la dénomination de *café cantante*. La clientèle de ce café, qui doit son appellation à la rue Verdi où il se trouve,

¹ Cf. Emilio CASARES RODICIO, « El Café Concierto en España », in *Tiempo y espacio en el Arte, Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 1285-1293.

² Barcelone n'est pas incluse dans cette étude car, si les spectacles flamencos ont été diffusés par quelques *cafés cantantes* (moins d'une dizaine au total), leur développement dans la capitale catalane a été beaucoup plus tardif qu'à Madrid ou à Séville (vers 1890) en raison de la persistance du modèle bourgeois du *café concierto*. Par ailleurs, la mode du *flamenguismo* a été délibérément contrecarrée par l'influence des secteurs catalanistes, alliés à la bourgeoisie industrielle qui considérait ces lieux de divertissement populaire comme nuisible pour le travail : « No debe extrañar que se redoblaran los ataques contra la moda flamenca. Pongamos sólo un ejemplo, en 1899, la revista *La Renaixensa* decía "els hermosos cants de la terra han d'esser l'arma principal per a combatre'l flamenquisme" », Javier M. LÓPEZ, « Flamenco en Cataluña ¿Una cultura nacional? », in *Alboreá*, revista electrónica del Centro Andaluz de Flamenco, n°5, 2000-2005, http://caf.cica.es/mundo_flamenco/revista/n005/salida05.html.

³ À propos de la mode du *flamenguismo* et de son influence cf. Mercedes GÓMEZ-GARCÍA PLATA, « El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandereta », in S. SALAÜN, E. RICCI, M. SALGUES (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Actes du colloque de la Casa de Velázquez de février 2002, Madrid, Ediciones Fundamentos, 2005, p. 101-125.

⁴ José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, colección Telethusa, 1984, p. 27.

à l’affiche le jour de son inauguration, n’est autre que le public du théâtre qui s’y réunit avant la représentation ou pendant l’entracte, mais il n’est pas question d’introduction d’une ambiance musicale (récital de piano) avant 1851⁵.

Deux années plus tard, en juillet 1853, deux articles⁶ publiés dans la presse sévillane annoncent la réouverture du café du Teatro Principal, suite à un changement de direction, qui sera désormais assumée par « el Señor Felipe, director del Café cantante de Barcelona ». C’est probablement ce nouveau directeur, venu de la capitale catalane, qui introduit la dénomination de *café cantante*, surprenante pour les journalistes sévillans⁷. En effet, celle-ci est une traduction littérale du français « café chantant », terme utilisé dans la capitale française pour désigner ce type d’établissement où le plaisir de se réunir et de consommer s’accompagne d’un récital de chant ou de piano. Les nouvelles direction et dénomination ne sont pas les seuls changements à affecter le café du Teatro Principal, puisque le *Señor Felipe*, qui se place délibérément sous le signe de la modernité française, introduit des récitals de chants, assurés par des artistes françaises ou italiennes, qui auront lieu avant ou pendant les entractes des représentations théâtrales. La réclame de l’établissement spécifie également que l’accès au café est gratuit, les clients-spectateurs n’ayant à payer que les consommations qui sont au même prix que dans les autres établissements de type équivalent de la ville ; cette précision d’ordre financier à l’égard des futurs clients montre bien qu’il s’agit là d’une nouveauté dans l’offre des divertissements sévillans.

Entre 1853 et 1866, plusieurs propriétaires ou gérants vont suivre l’exemple du *Señor Felipe* et transformer leur café en *café cantante*. Ces transformations, annoncées à grand renfort de publicité dans la presse locale, se traduisent par des travaux d’agrandissement des établissements pour en augmenter la capacité d’accueil et permettre l’aménagement d’une scène — pour l’un d’entre eux, on la fait venir expressément de Paris⁸. Quant aux journalistes qui en font la chronique, ils se félicitent

⁵ « *Progreso de los cafés*.- Recordarán nuestros lectores que fuimos los primeros que iniciamos el deber en que se hallaban esos establecimientos de recreo, de transformarse, no sólo presentándolos bajo un estado elegante, sino adoptando la introducción del piano, como está propagado en la corte y en los más insignificantes pueblos de Cataluña. Los de Iberia, Lombardos y Recreo han introducido notables mejoras, que nos prueban el adelanto de estos establecimientos, principalmente los dos primeros que han admitido el piano », *El Porvenir*, 6-XII-1851, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve, 1990, p. 99.

⁶ « Café del Teatro Principal », *El Porvenir*, 21-VII-1853 ; « El café cantante », *El Porvenir*, 23-VII-1853, *id.*, p. 78.

⁷ « De manera que, las cantantes son las artistas y no el café. Ya decíamos nosotros que un café cantante... era lo mismo que un INTERESANTE A LOS COMERCIANTES », *El Porvenir*, 23-VII-1853, *id.*, p. 78.

⁸ « Nos aseguran que habiendo tomado otra persona el café de Iberia, el nuevo arrendatario se dispone a introducir en él grandes reformas y que proyecta convertirlo en café cantante, para cuyo fin se ha

de cette évolution. Sans doute considèrent-ils que l'implantation de ces lieux de divertissement (*puntos de recreo*) dans la capitale andalouse, à l'instar de ceux existant déjà à Madrid et à Barcelone, est un signe indiscutable de modernité qui permet à Séville de ne pas être en reste par rapport à ses rivales⁹.

L'introduction de la scène et l'augmentation de la capacité d'accueil sont les éléments essentiels qui contribuent à l'émancipation des cafés par rapport au théâtre et à leur transformation en *cafés cantantes*. Ils témoignent aussi de l'intention des propriétaires de développer l'aspect « cantante » du café, en transformant ce qui était une simple ambiance musicale en spectacle à part entière, et le consommateur en spectateur. Afin d'attirer une clientèle plus nombreuse et variée, disposant de moins de temps libre et de moins d'argent que l'habituel public du théâtre, ils vont aussi diversifier leur offre culturelle : les récitals d'airs d'opéra assurés par les cantatrices italiennes ou françaises vont alterner avec des extraits de *zarzuelas* chantés par des artistes locales, des représentations de pièces de théâtre courtes et l'introduction encore timide de spectacles de danses dites nationales, *bailes del país*¹⁰.

Ces danses nationales sont l'apanage des académies de danses ou *salones de baile* qui, outre les bals de sociétés et bals masqués, organisent, d'abord occasionnellement puis de façon hebdomadaire, des répétitions publiques au cours desquelles les disciples du directeur interprètent les danses de l'école *bolera*, ainsi que des danses issues du folklore andalou, comme les *jaleos de Cádiz*, *vito* ou *panaderos*¹¹. À Séville, depuis 1850, les académies des frères Barrera — celle de Manuel (rue Pasión) et celle de Miguel (rue Tarifa)¹² — jouissent d'une telle popularité que les deux frères, pour éviter une trop grande concurrence entre leurs établissements, se mettent d'accord pour organiser chacun leur tour, une fois par semaine (le samedi chez Miguel ; le mercredi chez Manuel) ces répétitions consacrées aux « *bailes del país* »¹³. Fortes de leur succès,

encargado o se encargará a París el escenario y todos los accesorios », *La Andalucía*, 26-VIII-1866, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 79.

⁹ « *Café cantante*. – Al estilo de los que existen en Madrid y Barcelona, se inaugurará el sábado uno establecido en la calle Bayona. Nos alegramos que se vayan instalando esos puntos de recreo en nuestra capital », *El Porvenir*, 24-VIII-1866, *Ibid.*

¹⁰ « *Café de Montesión*.- Con este título se inaugura esta noche un nuevo café cantante y dramático, ejecutándose piezas de zarzuela y de verso, como también bailes del país. El local ha sido decorado al efecto. Vemos que cunde la afición », *El Porvenir*, 29-IX-1866, *Id.*, p. 80.

¹¹ « *Bailes*.- Anoche hubo ensayo público en la acreditada academia que dirige D. Miguel Barrera calle Tarifa Núm. 1, al que asistieron las mejores discípulas de dicho director y aficionadas de esta ciudad. Además de los bailes nacionales, se bailaron por varias parejas, los panaderos, el vito y jaleo de Cádiz, cantado y tocado a la guitarra », *El Porvenir*, 14-IV-1850, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 34.

¹² L'académie de Miguel de la Barrera deviendra le Salón del Recreo en 1860, et sera repris, en 1862, par Luis Botella. Quant à Manuel, il acquiert un local plus grand situé Calle Trajano, en 1852, et lui donne le nom de Salón de Oriente, cf. José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes...*, p. 13-25.

¹³ « *Academia de Bailes*. – Parece que se han reunido las dos academias que dirigen don Manuel y don Miguel Barrera, con objeto de dar dos bailes a la semana, los miércoles en la calle de Pasión y los

les répétitions publiques deviennent peu à peu de véritables spectacles grâce à la participation d'artistes et de musiciens professionnels : « las mejores boleras de la ciudad », mais aussi des danseuses gitanes de Triana, accompagnées de « cantadores y tocadores de guitarra de los más afamados » qui interprètent des *cantos y bailes* « a lo flamenco », autrement dit « a lo gitano ». De 1856 à 1866, les chroniques de la presse locale indiquent régulièrement la participation de ces danseuses et musiciens gitans, venus de l'autre rive du Guadalquivir, aux spectacles des salons de danses. À partir de 1866, la présence à l'affiche des *cantos y bailes flamencos* aux côtés des *bailes del país*¹⁴ devient habituelle et les annonces se font l'écho de la popularité croissante du *cantaor* Silverio Franconetti¹⁵.

Ces académies de danse, citées par la *Guía de Sevilla* et dont les directeurs envoient la programmation aux hôtels et pensions de la ville, offrent également l'attrait du pittoresque pour le voyageur étranger en quête d'exotisme. L'un d'entre eux, Charles Davillier, dans son *Voyage en Espagne*, nous livre des indications intéressantes sur le public qui les fréquentait, composé principalement d'artisans car, d'après lui, les personnes de la haute société ne daignaient pas apparaître dans ce genre de lieu. Quant au prix d'entrée, il allait, nous dit-il, de quatre à vingt réaux selon la tête du client¹⁶.

En 1870, un nouveau changement va affecter les *cafés cantantes* et, par conséquent, l'offre culturelle des divertissements de la capitale andalouse. Silverio Franconetti, après une tournée à Madrid et dans d'autres villes andalouses, revient à Séville pour reprendre le Salón de Recreo et en faire le premier *café cantante* de flamenco. Dans son établissement, il n'est plus question de récitals d'airs d'opéra ou de *zarzuela* accompagnés au piano, mais de *bailes del país* et de *bailes y cantes flamencos*, dont il est lui-même, on l'a dit, un interprète talentueux. En d'autres termes, le Café de Silverio propose quotidiennement, et pour le prix de la consommation, les spectacles qui recueillent tant de succès dans les académies de danse ; car c'est bien sur cette culture populaire urbaine, inspirée du folklore mais retravaillée et exécutée par des artistes professionnels à l'attention d'auditeurs-clients, que compte Silverio Franconetti

sábados en la de Tarifa », *El Porvenir*, 19-XII-1850, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 65.

¹⁴ *Id.* p. 41-64.

¹⁵ Silverio Franconetti, de père italien et de mère andalouse, naquit à Séville en 1831. Peu après sa naissance, sa famille déménagea à Morón de la Frontera où il grandit et où il apprit des Gitans, dans les forges et les tavernes, à chanter leurs chants. Après un séjour en Amérique du Sud, à cause d'une rixe qui avait mal tourné, il revint à Séville en 1864 où il devint *cantaor* professionnel avec, à son répertoire, les chants flamencos que lui avaient appris les Gitans, entre autres le *cantaor El Fillo*, cf. Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, Madrid, Ediciones Demófilo,, [1881], 1975, biografía de Silverio, p. 178.

¹⁶ Charles DAVILLIER, *Viaje por España*, [1862], Madrid, Ediciones GRECH, 1988, tome I, p. 481-484.

pour faire prospérer son commerce en attirant un large public. La réussite est au rendez-vous : la popularité de l'établissement, due à son *cuadro flamenco* (chants et danses), ne se fait pas attendre et, en 1878, Silverio ouvre même un *café cantante* d'été, sis à la Alameda de Hércules, dans le quartier populaire de la Macarena¹⁷. Au cours de cette décennie soixante-dix, d'autres *cafés cantantes* de la ville (Café Filarmónico ou Café-Teatro Variedades, Café del Centro, Café Cantante Sevillano) reprendront la formule du Café Silverio et commenceront à inclure des spectacles flamencos à leur programmation¹⁸.

En 1881, Silverio se sépare de son associé Manuel Ojeda, alias « El Burrero » ; le premier fonde un autre *café cantante*, qui garde l'enseigne de Café de Silverio, dans un local plus grand situé rue Rosario¹⁹, alors que le deuxième conserve l'établissement de la rue Tarifa, qui porte désormais le nom de Café de Manuel Ojeda²⁰. Les deux ex-associés se livrent dès lors une concurrence acerbe, et se disputent les meilleurs artistes, les plus populaires, en d'autres termes les « vedettes », ce qui fera les beaux jours des *cafés cantantes* de flamenco de Séville²¹. À l'instar de Silverio, El Burrero ouvrira un *café cantante* d'été²² durant la saison 1885, sur le pont d'Isabel II, communément appelé Puente de Triana car il est le point d'entrée de ce quartier populaire et, en 1888, il laissera le local de la rue Tarifa pour en reprendre un autre, beaucoup plus spacieux, situé rue Sierpes²³.

On peut observer à Madrid une phase d'expansion des *cafés cantantes*, similaire à celle de Séville. Emilio Rodicio Casares signale qu'il existe vers 1847 une soixantaine de cafés à Madrid et, dans certains d'entre eux, commence à se généraliser l'ambiance musicale du récital de piano pour fidéliser la clientèle. Il ajoute aussi que, dans les années soixante, les cafés les plus importants doivent, s'ils entendent conserver leur prestige, offrir un spectacle musical²⁴.

¹⁷ « Esta noche se inaugurará el Café Cantante al aire libre, establecido en la Alameda de Hércules », *La Andalucía*, 20-VI-1878, José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 84.

¹⁸ Ces *cafés cantantes* sont cités par la *Guía de Sevilla*, in. José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 102.

¹⁹ C'est de ce nouveau café dont parle Demófilo, client assidu, dans son ouvrage *Colección de Cantes...*

²⁰ Visiblement, El Burrero n'appréciait pas beaucoup son surnom qui trahissait ses origines modestes : il était, dans sa jeunesse, vendeur ambulant de lait d'ânesse, cf. José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes...*, p. 42. C'est pourtant sous ce surnom que son établissement et sa personne étaient connus du milieu flamenco et de la clientèle.

²¹ Cf. « La edad de oro de los Cafés cantantes », p. 33.

²² « Se ha concedido por el Ayuntamiento autorización a don Manuel Ojeda para establecer un café nevería junto al puente de Triana, *El Tribuno*, 24-V-1885, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 89.

²³ C'est le nouveau Café Burrero que fréquente Pierre Louÿs lors de son séjour à Séville, en 1895, cf. José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes...*, p. 51.

²⁴ Emilio CASARES RODICIO, « El Café Concierto... », p. 1289-1290.

Quant à la référence au flamenco, dans la capitale, elle date de 1853. En février de cette année-là, dans l'académie de danse nommée *Salones de Vensano*, sise rue del Baño, a lieu un concert de « música flamenca de la tierra de María Zantízima » dont les artistes sont « lo más escogido entre los flamencos que se hallan actualmente en Madrid²⁵ », entre autres Juan de Dios, frère du mythique El Planeta, protagoniste de « Un baile en Triana » de Serafín Estébanez Calderón, alias El Solitario²⁶. Le succès des musiciens flamencos est tel qu'ils sont invités à donner un concert privé et que l'on parle, dans la presse, de faire des travaux dans le Café del Príncipe de façon à produire régulièrement des musiciens flamencos, avec le projet de faire venir à la capitale El Planeta et María Borrigo²⁷. Il n'existe pas de référence qui atteste de la réalisation du projet ; en revanche, on sait qu'en 1866, Silverio est venu se produire au Café del Príncipe, ainsi qu'au Salón Capellanes²⁸. Par ailleurs, si au début des années soixante la musique *flamenca* n'était pas encore régulièrement à l'affiche des cafés madrilènes les plus prestigieux, il n'était pas rare de l'entendre dans les quartiers plus populaires de la ville, en particulier dans les auberges et les tavernes des rues Toledo et Cava Baja, lieux de passage et de séjour des voyageurs, commerçants et *cuadrillas* de toreros qui arrivaient à la capitale en provenance d'Andalousie²⁹.

La venue de Silverio à Madrid inaugure une phase d'échange artistique entre la cour et la capitale andalouse qui ne fait que s'accroître au cours des années 1870 pour culminer dans les années 1880-1890, époque à laquelle plus d'une quinzaine de *cafés cantantes* madrilènes offrent régulièrement des spectacles flamencos. Les directeurs des *cafés cantantes* de Madrid avaient, en effet, adopté la formule qui avait fait le succès des établissements de leurs collègues sévillans : inclure le genre flamenco à leur programmation afin de diversifier leur offre culturelle et attirer un public plus nombreux, mû par la curiosité et la nouveauté que représentait cette musique du sud, de plus en plus perçue comme « nationale », grâce à son ascendance folklorique, face aux influences étrangères³⁰. L'engouement pour le flamenco qui touche toutes les couches

²⁵ *La España*, 8-II-1853, in Arie SNEEW, *Flamenco en el Madrid del XIX*, Córdoba, Biblioteca Virgilio Márquez de Temas Flamencos n°4, 1989, p. 16.

²⁶ Serafín ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Escenas Andaluzas*, [1847], Madrid, Cátedra, 1985, p. 254,

²⁷ *La España*, 24-II-1853, in Arie SNEEW, *Flamenco en el Madrid...*, p. 23.

²⁸ *La Iberia*, 17-V-66, in José BLAS VEGA, « Madrid, la capital del flamenco », in *La Caña*, revista de flamenco, n° 11, Invierno/Primavera de 1995, p. 8.

²⁹ José BLAS VEGA, « Madrid, la capital ... », p. 6.

³⁰ L'introduction du genre flamenco au *café cantante*, d'abord à Séville ou à Madrid, puis dans les autres villes de la péninsule, est un élément qui permet de marquer de l'empreinte « nationale » le modèle français du café-chantant ou café-concert. Il se produit un phénomène similaire en Italie, Gabriella Turnaturi signale que « le café-concert se greffa sur la tradition méridionale du chant et du théâtre. Aussi ces spectacles comprenaient-ils toujours un supplément napolitain. Le succès fut immédiat » ; Gabriella TURNATURI, « Les métamorphoses du divertissement citadin dans l'Italie unifiée (1870-1915) », in , Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Champs/Flammarion, p. 182.

sociales, mais qui prend un caractère excessif auprès de la jeunesse issue de la bourgeoisie ou de l'aristocratie provoque d'ailleurs une mode, le *flamenguismo*, tant décrié par les intellectuels de l'époque, Clarín ou Baroja, par exemple³¹.

On a vu précédemment que la stratégie commerciale des directeurs de *cafés cantantes* — présenter un spectacle informel, de courte durée, car divisé en plusieurs séances, et culturellement varié pour le prix de la consommation — s'est révélée payante et a assuré le succès de leur établissement. En premier lieu, parce que cette formule, du point de vue économique et culturel, représente une alternative au théâtre et à l'art lyrique et donc une nouveauté dans l'offre des divertissements citadins de l'époque ; en second lieu, parce qu'elle permet, en apparence, l'accès à des classes sociales qui disposent de moins d'argent et de temps libre pour se divertir. Les différents témoignages sur le public des *cafés cantantes*, entre autres celui de Demófilo, mettent effectivement l'accent sur l'hétérogénéité de sa provenance sociale :

Público también completamente heterogéneo, donde se hallan al lado del taciturno y acansinado trabajador, el festivo y bullicioso estudiante ; al lado del pilluelo y el tomador, el no menos despreciable rufián aristocrático, al lado el industrial y comerciante que alguna que otra vez concurre a estos lugares, el terne y el torero, que hacen de ellos su centro favorito³².

On peut se demander si cette mixité sociale est bien réelle, ou si elle n'est pas à nuancer selon l'heure de la séance et la localisation du *café cantante* dans la géographie sociale de la ville.

Les spectacles du *café cantante* ayant lieu le soir, en général de 20 h à minuit, les classes laborieuses (prolétariat urbain, employés de maison ou de commerce, petits artisans) qui travaillent le lendemain et ne peuvent veiller tard sont surtout des clients des séances du début de soirée ou du samedi, jour de paye et veille des festivités religieuses dominicales³³, mais leur présence est limitée par les quelques réaux qu'ils

³¹ Par exemple, le personnage de Joaquinito Orgaz, dans *La Regenta*, initié au *flamenguismo* pendant ses années d'études à la cour et qui, une fois revenu à Vetusta, entend prospérer socialement grâce à cette singularité : cf. Leopoldo ALAS « Clarín », *La Regenta*, [1886], edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, Tomo I, p. 269. Quant au personnage de Andrés Hurtado, dans *El árbol de la ciencia*, il fréquente aussi le *café cantante* pendant ses années d'étudiant à Madrid, ce qui permet à Baroja de dresser un portrait critique de la faune picaresque qui fréquente le Café Brillante, rue Montera, cf. Pío BAROJA, *El árbol de la ciencia*, [1911], Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 32-33.

³² Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, (Demófilo), *Colección de Cantes...*, p. 11-12.

³³ Un article de *El Porvenir* déplore l'existence, mais surtout la localisation du Café Burrero d'été, près du quartier laborieux de Triana, car les ouvriers, pères ou fils, reviennent chez eux en ayant dilapidé leur paye hebdomadaire : « Ya se dice que en el populoso barrio de Triana se ha sentido la letal influencia del referido café cantante. Padres de familia llegan a sus casas sin su corto jornal ; jóvenes que deberían ser el apoyo de sus padres pienen hasta el último céntimo, sin que en sus casas se pueda averiguar dónde ni cómo han dilapidado el fruto de una semana de trabajo », *El Porvenir*, 14-VIII-1885, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 362. En ce qui concerne le dimanche, c'est le jour de la semaine consacré aux festivités religieuses (1867) ; il ne deviendra jour de repos hebdomadaire qu'en 1904.

peuvent consacrer aux consommations³⁴. Lors de ces séances de début de soirée, surtout consacrées à la danse, on peut aussi voir des étudiants — qualifiés, selon les textes de chahuteurs ou de « enfadados con los libros » —, accompagnés de soldats ou de militaires peu gradés qui apprécient surtout les performances des danseuses et le font savoir de façon enthousiaste et tapageuse.

Plus la nuit avance, plus le public se compose de jeunes bourgeois ou aristocrates, amateurs de danse et de chant. Ils viennent voir les vedettes, Concha la Carbonera, Antonio Chacón ou Juan Brea pour ne citer qu'eux, qui se produisent en deuxième partie de soirée³⁵. C'est aussi à ce moment-là que l'on peut rencontrer les représentants du monde de la tauromachie, très lié socialement et culturellement au milieu flamenco, et toute une faune de truands, certains à l'affût d'un client éméché qu'ils pourraient délester de quelque argent, montre et autres objets de valeur³⁶ ; d'autres venus surveiller les « filles » — danseuses, serveuses et autres « montantes » qui travaillent pour eux.

Pour ces jeunes bourgeois et aristocrates, *señoritos*, l'heure tardive à laquelle ils viennent au café, ainsi que les fêtes — représentations privées auxquelles participent aussi des filles qui font commerce de leurs charmes — organisées à leur attention³⁷ dans les petits salons, *reservados*³⁸, attenants au salon principal, une fois le spectacle fini, sont un moyen pour eux d'afficher leur plus grande disponibilité temporelle et leur pouvoir économique, privilèges de leur position sociale. Même s'ils fréquentent le même lieu et ont la même consommation culturelle que les autres catégories sociales, la

³⁴ Demófilo signale qu'en 1881, « café y copa » coûtent deux réaux, Antonio MACHADO Y ÁLVAREZ, (Demófilo), *Colección de Cantes...*, p. 181.

³⁵ On remarque dans cette répartition sociale du public en fonction de l'heure de la séance, une similitude entre le *café cantante* et le *género chico* ; cf. Serge SALAÜN, « La sociabilidad en el teatro 1890-1915 », in *Historia Social*, 2001, n°41, p. 138-139.

³⁶ La presse locale se fait souvent l'écho des vols qui se produisent dans ou à proximité des *café cantantes* : « En la puerta del Café Cantante de la calle del Rosario, y entre dos y tres de la madrugada, gritaba desesperadamente un individuo porque, según decía, acababan de robarle un reloj de plata y una cadena del mismo metal », *El Posibilista*, 17-I-1883, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 348.

³⁷ L'organisation de fêtes privées avec chants et danses à l'attention, en particulier, de jeunes aristocrates est une tradition, en Andalousie, bien antérieure à l'avènement du *Café cantante*. José CADALSO, dans sa lettre n°7, décrit déjà l'une de ces fêtes privées entre Gitans et jeunes aristocrates ; cf. *Cartas Marruecas*, [1793], edición, estudio y glosario de Juan Tamayo y Rubio, Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 33. Quant au pasteur anglican, George BORROW, qui séjourna dans la première moitié du XIXe parmi les Gitans d'Andalousie, il signale aussi qu'à la nuit tombée, de jeunes aristocrates se rendaient dans les quartiers gitans pour y faire la fête ; cf. George BORROW, *Los Zincali*, [1841], traducción de M. Azaña, Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 42.

³⁸ Le caractère privatif de ces *reservados* attisait bien des fantasmes, parmi les partisans ou opposants du *café cantante*, sur ce qui pouvait s'y passer. Pour ne citer qu'un exemple, Pierre Louÿs exploite cet aspect fantasmagorique dans son roman *La femme et le pantin* : alors qu'elle est danseuse dans un *café cantante* de Cadix, l'héroïne, Concha Pérez, danse nue lors une fête privée qui a lieu dans un *reservado* et à laquelle participent des touristes étrangers.

temporalité du divertissement, très marquée socialement, leur permet de continuer à exprimer leur différence et à perpétuer leur appartenance à l'élite sociale³⁹.

Si le public était différent selon l'heure des séances, il l'était aussi selon la localisation et le prestige du *café cantante*.

À Madrid, par exemple, les cafés les plus prestigieux, comme le Café Imparcial, dotés d'un bon éclairage, situés dans des zones bien éclairées et des rues pavées, et qui ont sous contrat les vedettes, accueillent la jeunesse élégante issue de l'aristocratie et de la bourgeoisie⁴⁰. En revanche, ceux des bas-quartiers de la vieille ville (« barrios bajos del casco antiguo », de la zone Cebada-Embajadores), dans des rues mal pavées et mal éclairées, qui inspirent peu confiance à la nuit tombée⁴¹, peu confortables et souvent dépourvus de l'éclairage moderne au gaz⁴², sont plutôt réservés au public bigarré des classes populaires comme en témoigne cette description :

Componen el público usual del acreditado establecimiento la flor y nata de la golfería andante madrileña : estudiantes que no se llevan bien con los libros, cigarreras que sienten lo hondo del cante andaluz, chulos de gesto soez [...] ; modistillas sentimentales y anémicas en busca de aventuras amorosas, *jembras* de trapío [...] ; algún que otro torero más o menos de invierno [...], cocheros atléticos [...], soldados [...] ; tomadores y timadores⁴³.

Il en va de même à Séville où les succursales des cafés de Silverio et de El Burrero, localisées respectivement sur le Puente de Isabel II et sur la Alameda de Hércules, c'est-à-dire dans les quartiers populaires de Triana et de la Macarena, loin du centre de la rue Sierpes ou de la zone de La Campana où se trouve le café principal, sont des constructions précaires (*barracones*) et inconfortables.

Si la localisation du café dans l'espace social de la ville était un moyen pour l'élite de maintenir les barrières sociales, cette ségrégation sera aussi transposée au sein même

³⁹ C'est à ce public aisé, qu'il connaît bien pour avoir été *cantaor de café cantante* et avoir participé à de nombreuses fêtes privées, à la charnière du XIXe et du XXe siècle, que fait référence Pepe de la Matrona : cf. José Luis ORTÍZ NUEVO, *Recuerdos de un cantaor sevillano. Pepe de la Matrona*, Ed. Demófilo, Madrid, 1975, p. 81 : « Todos esos que tenían dinero, los que podían gastarlo y lo gastaban en estos sitios porque no había otros donde ir a divertirse sobre todo para los que les gustaba esto del cante, de la distracción del cante ».

⁴⁰ Le *Café Imparcial*, situé face au journal du même nom, était fréquenté par le roi Alfonse XII dans sa jeunesse ; cf. José BLAS VEGA, « Madrid, la capital... », p. 9. Ce café avait aussi sous contrat l'une des plus importantes vedettes *flamenca* du début des années 80, Juan Breva qui était payé 25 pesetas en or et un logement gratuit pour lui et sa famille ; cf. Fernando el de TRIANA, *Arte y artistas flamencos* [édition facsimil de 1935], Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986, « Juan Breva », p. 30.

⁴¹ « Llegan hasta la solitaria calle del antiguo y clásico Madrid de los barrios bajos, estrecha y mal empedrada, sumida en una oscuridad miedosa más que discreta, a pesar de la vacilante luz de los faroles, acordes de guitarra y gritos guturales marcando el compás del baile flamenco », in N. SALMERÓN Y GARCÍA, « El café de cante », *Germinal*, 25-VI- 1897, p. 5.

⁴² « Se penetra en el interior del establecimiento dedicado al culto del arte flamenco. Bajo de techo, del que cuelgan un par de lámparas de aceite que gotea lentamente sobre el piso », in « El café "de cante" », *El Imparcial*, 28-III-87.

⁴³ N. SALMERÓN Y GARCÍA, « El café de... », p. 5.

de l'espace de certains cafés. Afin d'éviter la promiscuité sociale due à l'affluence de population et à l'espace réduit du salon, certains cafés, comme le nouveau Café de Silverio, en 1881, et le nouveau Burrero, en 1888, connaissent à nouveau une phase d'agrandissement qui a pour but de leur donner une configuration plus proche du théâtre avec l'aménagement de loges séparées du reste du salon par une barrière et réservées au public élégant⁴⁴.

Les inégalités existant au niveau de la disponibilité temporelle — les temps sociaux —, ainsi que l'appropriation sociale de l'espace urbain ou du café montrent que l'apparente démocratisation du loisir, lié au divertissement commercial proposé par le *café cantante*, ne met pas un terme aux ségrégations sociales ni aux habitudes de sociabilités de voisinage⁴⁵. Cependant, on peut dire aussi que, malgré toutes ses différenciations sociales, le public bigarré des *café cantantes* est uni par une façon d'occuper son temps de loisirs en se divertissant par le biais d'un spectacle festif. C'est pourquoi le discours répressif à l'égard des *café cantantes* et de leur public, désignera celui-ci comme *gente del Bronce*, terme qui gomme les différences sociales pour ne retenir que le caractère festif, tapageur et chahuteur⁴⁶.

À ce public bigarré d'origine autochtone, il faut ajouter les nombreux voyageurs étrangers qui retrouvent dans les *café cantantes* la même ambiance pittoresque et exotique que dans les académies de danse des années cinquante et soixante.

Quant à la gent féminine, on a pu remarquer, au gré des descriptions du public des *café cantantes*, qu'excepté la présence de quelques *cigarreras* ou *modistillas*, c'est-à-dire des représentantes des classes populaires, la clientèle est essentiellement masculine, car c'est un lieu où les femmes, artistes et personnel de salle, sont au travail pour le plaisir sensuel, voire charnel, des hommes⁴⁷.

Les femmes appartenant à l'élite sociale ne vont pas au *café cantante* pour plusieurs raisons. En premier lieu, les cafés sont d'un confort moindre que les théâtres et leur succès diminue d'autant leur capacité d'accueil : bon nombre de descriptions font

⁴⁴ Cf. José BLAS VEGA, *Los café cantantes...*, p. 35-36.

⁴⁵ Il se produit un phénomène similaire en France avec le café-concert parisien, cf. Julia CSERGO, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », in A. CORBIN, *L'avènement des loisirs...*, p. 152.

⁴⁶ *Gente del bronce* est, à l'origine, une expression que les Gitans utilisent pour se désigner entre eux. Les musiciens gitans étant les éléments indispensables à la réussite d'une fête privée, la *juerga*. L'expression *gente del bronce* finira, au cours du XIXe siècle, par faire référence aux amateurs de fêtes, les *juerguistas*. C'est d'ailleurs cet aspect festif qui est retenu par le DRAE dans sa définition de *gente del bronce* : « gente alegre y resuelta ». En revanche, il est plus étonnant de retrouver ce terme dans des publications scientifiques pour continuer à désigner le public du *café cantante flamenco* : « Los hubo de flamenco para la "gente del bronce", con juergas y broncas », in Emilio CASARES RODICIO, « El Café Concierto... », p. 1287.

⁴⁷ Dans les cafés flamencos, la proportion d'artistes féminines par rapport aux artistes masculins était de vingt pour un, in. Arie SNEEW, *Flamenco en el Madrid...*, p. 43.

référence à un espace bondé (« el café estaba lleno », « atestado de gente »). À la promiscuité due à l'affluence de public, il faut ajouter une atmosphère très enfumée par le tabac ou un mauvais éclairage, ce qui fait du *café cantante* un lieu peu propice à la mise en représentation des femmes de la « bonne société », aristocratie ou bourgeoisie.

En second lieu, les *cafés cantantes* sont considérés comme un lieu de plaisirs réservés aux hommes et ont, de ce fait, une réputation douteuse du point de vue des convenances morales⁴⁸. Certains sont liés à la prostitution clandestine : prostituées, que l'on fait venir des lupanars voisins⁴⁹ lors des fêtes privées, les serveuses, qui pouvaient être des « montantes », et même les artistes⁵⁰. À Séville, il était de notoriété publique que El Burrero ne s'embarrassait pas de scrupules pour faire prospérer son négoce en tolérant, voire en encourageant la prostitution⁵¹.

Par ailleurs, la nature même du spectacle proposé par le *café cantante*, en particulier la danse *flamenca*, qui met en scène le corps de la femme dans ses aspects séducteurs et voluptueux, est un élément qui, au même titre que la prostitution, participe de l'érotisation du divertissement. Les spectateurs prenaient plaisir à voir danser les femmes et le faisaient savoir bruyamment :

Los sentidos del macho, fustigados por la lascivia del baile, despiertan el instinto que prorrumpe en un ¡Olé, viva tu mare!, grito salvaje que arranca a la lujuria el ansia del deleite⁵².

La escena era vergonzante a más no poder. Aquellos cuerpos se retorcián en convulsiones lascivas que enardecían a los concurrentes. Verdaderos aullidos, inspirados por el más ardiente anhelo, salían de casi todas las mesas⁵³.

Les jeunes bourgeois et aristocrates étaient fascinés par ces femmes qui les séduisaient le temps d'une danse, et les artistes, qui en général étaient issues des classes

⁴⁸ La réputation douteuse des *cafés cantantes* était aussi due aux vols, rixes entre spectateurs ou artistes et autres scandales qui s'y produisaient. La tragique mort du *cantaor* Juan Reyes, alias El Canario, assassiné devant la succursale de El Burrero, sur le pont de Triana, vint conforter les détracteurs du *café cantante* dans cette opinion, in José Luís ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 362-363.

⁴⁹ Le nouveau café de El Burrero, situé au numéro 11 de la rue Sierpes, avait une arrière-porte qui donnait sur la rue Pasión (aujourd'hui rue Vargas Campos), dans laquelle il y avait plusieurs lupanars ; cf. José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes...*, p. 45.

⁵⁰ À propos des cafés comme lieu de prostitution déguisé, cf. Serge SALAÛN, « Les corps du mineur (Sexualité et prostitution à La Unión) », in *La Prostitution en Espagne, de l'époque des rois catholiques à la IIe République*, Études réunies et présentées par Raphaël CARRASCO, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994, p. 315-322. Les artistes des cafés, soupçonnés de se prostituer, avaient très mauvaise réputation, comme en témoigne cette *copla* très populaire sur Concha la Peñaranda, *cantaora* au Burrero : « Dicen que la Peñaranda, / la que canta en el café/ ha perdido la vergüenza / siendo tan mujer de bien ».

⁵¹ José BLAS VEGA, *Los cafés cantantes...*, p. 52.

⁵² N. SALMERÓN Y GARCÍA, « El café de... », p. 6.

⁵³ Z. VÉLEZ DE ARAGÓN, *Memorias de un periodista. (La vida literaria)*, [1890], « Una sesión de cante flamenco », in Eugenio COBO, *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Cornellá de Llobregat, Fundació Gresol Cultural, 1997, p. 86.

populaires, leur semblaient plus délurées et libres de contraintes⁵⁴ ; aussi profitaient-ils de leur position sociale pour poursuivre leur plaisir lors des représentations privées et plus si affinités⁵⁵...

Parallèlement à l'expansion des *cafés cantantes* et à leur consécration comme lieux publics de loisirs, se développe, dans la presse de l'époque, un discours répressif qui les fait apparaître non plus comme des *puntos de recreo*, comme c'était le cas au moment de leur émergence, mais comme des lieux débauche et de décadence, en les stigmatisant comme éléments perturbateurs de l'ordre social et moral.

Par exemple, la presse sévillane relaye systématiquement les scandales et autres faits divers qui se produisent dans ou à proximité des *cafés cantantes*, ceux de Silverio et El Burrero étant particulièrement visés. Les exactions commises sont diverses, allant des atteintes à l'ordre public : « Un vecino de Alcalá, en el café cantante de la calle Rosario, armó un fuerte escándalo, siendo expulsado por los agentes de la autoridad »⁵⁶, aux rixes : « En la madrugada de ayer se entabló una terrible lucha en la calle Tetuán entre varios individuos que salían del Salón de Silverio⁵⁷, jusqu'au meurtre :

El café cantante del puente, contra cuya existencia estaba rebelada la opinión, por las inmundicias y excesos que allí se permitían, ha dado el resultado que estaba previsto. Al amanecer anteayer, los transeúntes vieron un cadáver en la puerta de aquel establecimiento. Era el cantaor conocido por El Canario que en riña con otro de los artistas había recibido una puñalada de la que falleció en el acto⁵⁸.

La cause de ces exactions et autres crimes apparaît au fil des discours : l'alcool et le spectacle de la chair qui excitent les instincts les plus primaires des individus, la bestialité, la lubricité et la luxure⁵⁹. Car c'est bien le commerce du plaisir, plaisir de la chair et du divertissement, lié à la consommation d'un spectacle musical et de boissons alcoolisées qui rend ces *cafés cantantes* suspects aux yeux de ces journalistes moralisateurs, issus, pour la plupart, de la bourgeoisie libérale. Ils attribuent la

⁵⁴ Julia CSERGO décrit, à propos du café-concert parisien, ce même processus d'érotisation du divertissement et ce même attrait pour la chair populaire de la part de l'élite sociale, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », in A. CORBIN, *L'avènement des loisirs...*, p. 162-163.

⁵⁵ De nombreux témoignages littéraires font allusion à ces liaisons ou tentatives de liaisons entre les *bailaoras* du *café cantante* et un *señorito*. Par exemple, Pío Baroja, dans, *El mundo es así*, [1912], in *Obras selectas*, prólogo de Emilio Alarcos, Madrid, Espasa-Calpe, col. Austral Summa, 1998, p. 941, évoque cet aspect en faisant référence à la *bailaora* Antonia la Coquinera, vedette de El café concierto Novedades, qui s'était acoquinée avec un *señorito* de Jerez. L'article « Claveles rojos » de J. G. ONLIVEROS, publié dans *Nuevo Mundo*, 10-VII-1901, relate la mort de la *bailaora* surnommée *La Pitimini*, assassinée sur scène par un *señorito* qu'elle avait éconduit.

⁵⁶ *La Enciclopedia*, 16-I-1883, in José Luis ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 348.

⁵⁷ *El Progreso*, 9-I-1884, *Id.* p. 358.

⁵⁸ *La Andalucía*, 15-VIII-1885, *Id.* p. 363.

⁵⁹ Cf. N. SALMERÓN Y GARCÍA, « Los sentidos del macho... », « El café de Cante »...; Z. VÉLEZ DE ARAGÓN, « La escena era vergonzante... », *Memorias de un periodista...*

responsabilité de ce mal social (l'emploi d'un vocabulaire médical — « focos de inmoralidad » — qui assimile les *cafés cantantes* à un foyer infectieux est récurrent), en premier lieu, à cette faune picaresque, pourvoyeuse de vices, qui gravite autour des cafés et qui vit, non pas du fruit d'un travail honnête, mais du vol et de la prostitution : « En Sevilla, vergüenza causa decirlo, existen tolerados y hasta apadrinados, ciertos centros con el nombre de café cantante, donde la prostitución, la embriaguez, la vagancia y la criminalidad tienen sus más fecundos semilladeros »⁶⁰.

La critique se fait beaucoup plus acerbe lorsque l'aristocratie conservatrice est accusée de protéger ces lieux, pour son propre plaisir, et de les promouvoir par l'argent et le temps qu'elle y consacre⁶¹ :

El celeberrimo café cantante del puente, aquel que causó perturbaciones sin cuento en el laborioso barrio de Triana ; que sembró de 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 en sus chocheos le dio por proteger la flamencomanía, va a desaparecer⁶².

Dans ce discours, le *café cantante* n'apparaît plus comme un lieu de divertissement, de loisirs, mais comme un lieu pour individus oisifs qui s'adonnent au vice pour combler leur oisiveté, où aristocrates et truands sont associés dans leur improductivité sociale : les *centros de recreo* des années soixante sont devenus des *centros bochornosos*, *semilladeros de vicios* ou *focos de inmoralidad* dans les années quatre-vingt. C'est pourquoi les *cafés cantantes* représentent désormais une menace pour l'ordre social ; de même que les artistes délurées, émancipées des convenances sociales, qui se donnent en spectacle et font commerce de leurs charmes, sur scène ou dans l'intimité du *reservado*, apparaissent comme une menace à l'ordre moral.

Par ailleurs, ces cafés qui favorisent l'oisiveté et les vices qui l'accompagnent sont aussi perçus comme nuisibles pour le travail et les classes laborieuses.

D'une part, les nuisances sonores qu'ils produisent perturbent le repos (mérité) des honnêtes gens qui gagnent leur vie en travaillant : « Muy a menudo se presentan en nuestra redacción personas que tienen el feo vicio de trabajar diez o doce horas al día y que tienen la exigencia de querer dormir por las noches y que no pueden efectuarlo porque otras más ricas, más felices, se pasan las noches “cañeando, cantándose y bailándose al son de palmas y guitarras” »⁶³.

⁶⁰ *El Baluarte*, 6-II-1886, in José Luis ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 368.

⁶¹ On note ici une similitude avec la critique antitaurine qui accuse également l'aristocratie conservatrice de fomenter et de promouvoir l'autre « opium du peuple » : la corrida.

⁶² *El Progreso*, 2-X-1885, in José Luis ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 363.

⁶³ *El Porvenir*, 24-V-1884, *Id.* p. 353.

D'autre part, ces cafés, leurs spectacles et leurs vedettes représentent un divertissement illusoire qui agit comme un opium abrutissant : « En vano venimos clamando desde hace tiempo contra la existencia de aquel centro bochornoso [el café Burrero del puente de Triana], donde se embrutecen y gastan su vida y su dinero multitud de infelices, atraídos por los falsos halagos de unas cuantas deidades »⁶⁴.

Dans son attitude paternaliste, la bourgeoisie se sent un devoir moral envers les classes laborieuses qu'elle considère comme des enfants qu'il faut préserver des menaces et du danger, mais surtout éduquer et instruire : « Vi algunas familias de proletarios, nada preocupados sin duda de las doctrinas con que algunos hombres de buena voluntad procuran su elevación y mejoramiento »⁶⁵.

À l'échelle des valeurs bourgeoises, le divertissement du *café cantante* et son érotisation, n'est pas un loisir enrichissant personnellement et culturellement comme le sont d'autres pratiques culturelles, comme le théâtre ou le concert classique :

A los ruegos de varios aficionados al divino arte, nuestro compatriota el célebre violinista D. Fernando Palatín dio una velada artística en el teatro Cervantes el sábado 5 del corriente, a la que tuvimos el honor de asistir. Mucho nos extrañó ver que no estaba tan concurrida como era de esperar [...] ; en cambio, el Salón Filarmónico-flamenco estaba de bote en bote... Ya se conoce que son muy pocos los aficionados a la música clásica, y muchos los adoradores del arte de Silverio y la Parrala⁶⁶.

Dans ce discours répressif à l'égard des *cafés cantantes*, on note que le débat tourne autour de l'opposition entre classes productives et utiles par leur travail à la société et classes oisives, nuisibles socialement. En d'autres termes, il oppose le travail et l'oisiveté. Cette forme de loisir qu'est le divertissement festif proposé par le *café cantante*, par son lien avec le plaisir, susceptible de détourner l'individu du travail, est suspecte pour cette bourgeoisie libérale qui, peu à peu, impose son ordre social. De sorte que ce loisir associé à la « ociosidad » est considéré comme un « ocio », avec toute sa connotation péjorative, car ce divertissement apparaît dénué de finalité morale pour une idéologie basée sur la valorisation du travail.

Ces censures d'ordre éthique, qui stigmatisent une pratique de loisir en la jugeant peu profitable socialement et peu respectable moralement, ne sont pas spécifiques à l'Espagne, car le même débat a lieu dans d'autres pays occidentaux où se produit l'émergence du loisir et de ses différentes pratiques⁶⁷.

En dépit de l'anathème bourgeois, le *café cantante*, excepté la référence à une tradition méridionale perçue comme autochtone, ressemble en bien des points à son

⁶⁴ *El Progreso*, 25-IX-1885, in José Luis ORTÍZ NUEVO, *¿Se sabe algo ?...*, p. 363.

⁶⁵ Z. VÉLEZ DE ARAGÓN, *Memorias de un periodista...*, p. 83.

⁶⁶ *El Alabardero*, n°25, 12-VII-1879, *Id.* p. 345.

⁶⁷ Cf. Alain CORBIN, « L'avènement des loisirs », in *L'avènement des loisirs...*, p. 10-11.

modèle français, le café-concert parisien. C'est pourquoi il représente, par son organisation commerciale et la culture populaire qu'il propose, l'une des formes modernes du divertissement citadin.

BIBLIOGRAPHIE

- ALAS, Leopoldo, « Clarín », *La Regenta*, [1886], edición de Gonzalo Sobejano, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.
- BAROJA, Pío, *El árbol de la ciencia*, [1911], Madrid, Alianza Editorial, 1980.
- BAROJA, Pío, *El mundo es así*, [1912], in *Obras selectas*, prólogo de Emilio Alarcos, Madrid, Espasa Calpe, colección Austral Summa, 1998.
- BLAS VEGA, José, « Madrid, la capital del flamenco », in *La Caña*, revista de flamenco, n° 11, Invierno/Primavera de 1995.
- BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, colección Telethusa, 1984.
- BORROW, George, *Los Zincales*, [1841], traducción de M. Azaña, Madrid, Ediciones Turner, 1979.
- CADALSO, José, *Cartas Marruecas*, [1793], edición, estudio y glosario de Juan Tamayo y Rubio, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- CASARES RODICIO, Emilio, « El Café Concierto en España », in *Tiempo y espacio en el Arte. Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, Editorial Complutense, 1994, p. 1285-1293.
- CSERGO, Julia, « Extension et mutation du loisir citadin, Paris XIXe siècle-début du XXe siècle », in A. CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Champs/Flammarion, p. 119-168.
- CORBIN, Alain, « L'avènement des loisirs », in *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Champs/Flammarion, p. 9-18.
- DAVILLIER, Charles, *Viaje por España*, [1862], Madrid, Ediciones GRECH, 1988.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafin, *Escenas Andaluzas*, [1847], Madrid, Cátedra, 1985.
- GÓMEZ-GARCÍA PLATA, Mercedes, « El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandereta », in S. Salaün, E. Ricci, M. Salgues (eds.), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Ediciones Fundamentos, 2005.
- Imparcial*, El, 28-III-87.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio, (Demófilo), *Colección de Cantes Flamencos*, [1881], Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- ONLIVEROS, J. G., « Claveles rojos », *Nuevo Mundo*, 10-VII-1901.
- ORTÍZ NUEVO, José Luís, *Recuerdos de un cantaor sevillano. Pepe de la Matrona*, Ed. Demófilo, Madrid, 1975.
- ORTÍZ NUEVO, José Luís, *¿Se sabe algo ? Viaje al conocimiento del Arte Flamenco en la prensa sevillana del XIX*, Sevilla, Ediciones el Carro de la Nieve, 1990.
- SALAÜN, Serge, « Les corps du mineur (Sexualité et prostitution à La Unión) », in *La Prostitution en Espagne, de l'époque des rois catholiques à la IIe République*, Études réunies et présentées par Raphaël CARRASCO, Annales littéraires de l'université de Besançon, 1994, p. 315-322.
- SALAÜN, Serge, « La sociabilidad en el teatro 1890-1915 », *Historia Social*, n°41, 2001, p. 127-146.
- SALMERÓN Y GARCÍA, N., « El café de cante », *Germinal*, 25-06-1897, p. 5-6.
- SNEEW, Arie, *Flamenco en el Madrid del XIX*, Córdoba, Biblioteca Virgilio Márquez de Temas Flamencos n°4, 1989.
- TRIANA, Fernando el de, *Arte y artistas flamencos*, edición facsímil de 1935, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.
- TURNATURI, Gabriella « Les métamorphoses du divertissement citadin dans l'Italie unifiée (1870-1915) », in Alain CORBIN, *L'avènement des loisirs 1850-1960*, Paris, Champs/Flammarion, p. 169-190.
- VÉLEZ DE ARAGÓN, Z., *Memorias de un periodista. (La vida literaria)*, [1890], « Una sesión de cante flamenco », in Eugenio COBO, *El flamenco en los escritores de la Restauración (1876-1890)*, Cornellá de Llobregat, Fundació Gresol Cultural, 1997, p. 79-94.

PAGE INTERNET

LÓPEZ, Javier M., « Flamenco en Cataluña ¿ Una cultura national ? », *Alboreá*, revista electrónica del Centro Andaluz de Flamenco, nº5, 2000-05 :
http://caf.cica.es/mundo_flamenco/revista/n005/salida05.html