

Et Viva España !

L'espagnolade, miroir ou mirage de l'Espagne ?

Christine RIVALAN GUÉGO

Résumé

Phénomène culturel bien connu, l'espagnolade dépasse le seul domaine de la représentation séduisante mais réductrice de l'Espagne. À partir de l'exemple de chansons populaires françaises du début du XX^e siècle et de romans et nouvelles de grande diffusion l'article se propose de réfléchir à ses enjeux identitaires.

Mots-clés: Espagnolade, Espagne, France (XIX^e-XX^e siècles), identité, représentation, stéréotype.

Abstract

A well-known cultural trend, espagnolade means more than an appealing, if simplistic representation of Spain. Based on the example of popular songs as well as novels and novellas that enjoyed a large readership, this article examines the identity issues involved in the subject.

Keywords: espagnolade, Spain, France (19th-20th centuries), identity, representation, stereotype.

Hugo, Musset, Dumas et Théophile Gautier, tous avaient fait blanc de leur imagination, tous avaient donc impudemment menti!

Jean LORRAIN ¹

Même si, dès le début du XVII^e siècle, des récits de voyage en Espagne commencèrent à être publiés, c'est tout au long du XIX^e siècle, après une période de tension extrême entre la France et l'Espagne – les années des guerres napoléoniennes et de la présence française en Espagne – que des écrivains français ², en particulier, mais aussi anglais ³ et américains ⁴ se mirent à rendre compte de leurs voyages et de leurs expériences en soulignant la spécificité et le pittoresque du pays visité, faisant ainsi évoluer la perception et la représentation de l'Espagne. Parallèlement, les gravures d'artistes comme Charles Davilliers et Gustave Doré complétèrent ces représentations offertes à l'imaginaire de leurs contemporains. Pur produit du romantisme, l'image d'une Espagne où le voyageur circule

1. «Les Espagnes», in *Voyages*, Paris, Édouard Joseph, 1921, p. 180.

2. Chateaubriand (1807), Nodier (1827), Mérimée (1830 et 1864) et Gautier (1839).

3. Henry Swinburne (1775), Georges Borrow (1835) et Richard Ford (1845).

4. Whashington Irving (1829).

sur des routes tortueuses à bord de diligences qui font halte dans des auberges mal famées devint rapidement un lieu commun de l'époque⁵. Pourtant, en un premier temps, les voyageurs célébrèrent cette possibilité inespérée de retrouver un espace d'authenticité, comme l'attestent ces lignes signées par Washington Irving :

Partir à cheval, un beau matin de Mai, de Séville vers Grenade, avec un ami, un écuyer, des provisions, une carabine pour se défendre contre les bandits, une petite somme d'argent, des mois entiers de liberté devant soi, et, pour seule route, celle de la fantaisie ; ouvrir des yeux neufs sur une terre et un peuple demeurés, malgré tout, parmi les plus intacts et les plus authentiques du monde civilisé ; arriver, de découverte en découverte, en face de Grenade, dorée par le soleil couchant, et là, se voir offrir par le Gouverneur de l'Alhambra ses propres appartements dans le vieux palais maure que l'on aura tout à soi, pour ainsi dire, pendant plus d'une saison, telle est l'aventure presque incroyable qui advint en 1829 à l'auteur de ce livre⁶.

Cette idée d'une Espagne longtemps restée en marge de l'Europe se retrouve chez l'historien E. R. Curtius pour qui, jusqu'à son réveil culturel qu'il situait en 1900, « l'Espagne avait été un pays provincial, éloigné de l'Europe ou, tout du moins, un théâtre pittoresque, le pays de l'Alhambra, de *Carmen* et des corridas⁷ ». Au tournant du xx^e siècle, les choses vont changer car dans la représentation de l'Espagne va s'accroître la présence de l'Andalousie dans le domaine artistique. Musiciens (Bizet, Chabrier, Debussy, Ravel, Albéniz, de Falla...), peintres et écrivains, tous se tournent vers l'Andalousie. En peinture, nombreux sont les artistes, espagnols ou non, qui se retrouvent autour de cette thématique andalouse : John Singer Sargent avec *El jaleo* (1883) et *La Carmencita*, Ignacio Zuloaga avec *La familia del torero gitano* (ou *Gallito y su familia*) et *Lucienne Bréval como Carmen* (1903 et 1908), Picasso avec, entre autres, le portrait de *La Salsichona* célèbre danseuse de flamenco (1917)... Et très vite, cette identification de l'Espagne tout entière à l'Andalousie devient envahissante, tant il est vrai que celle-ci présentait d'immenses avantages en termes de représentation : sans équivalent en Europe, l'Andalousie, riche de son histoire, de ses contacts prolongés avec l'Orient et de ses coutumes particulièrement attrayantes, offrait un réservoir d'exotisme capable de susciter durablement l'intérêt d'un public de plus en plus nombreux et avide de produits de consommation culturelle faciles. L'*espagnolade*⁸, ce concentré d'une Espagne réduite à quelques clichés,

5. Dans *Bandoleros, mito y realidad en el romanticismo español*, (Madrid, Síntesis, 2006), l'historien Emilio SOLER PASCUAL étudie cette représentation de la réalité par l'imaginaire collectif.

6. *Contes de l'Alhambra*, Grenade, Miguel Sánchez Éditeur, 1991.

7. E. R. CURTIUS, *Essais critiques de la littérature européenne* (1949), ouvrage cité par Juan Pablo FUSTI, *Un siglo de España. La cultura*, Madrid, Marcial Pons, 1999, p. 13.

8. Au xvii^e siècle le mot avait le sens de « fanfaronnade » et ce n'est qu'à partir du xx^e siècle qu'il fut utilisé pour désigner « une œuvre facile présentant l'Espagne selon des vues pittoresques et convenues ».

si l'on s'en tient à la définition que donne Maurice Grévisse de la valeur du suffixe *-ade*⁹, devenait alors possible.

En Espagne, le phénomène était aussi observable, même si, dans la quête de signes identitaires forts, on constate un curieux mélange de références à la culture populaire andalouse mais aussi madrilène, celle-là même que l'on retrouve chantée dans bien des *zarzuelas*. À ce propos, J.-P. Fusi souligne que ce sont davantage les œuvres destinées au grand public – celles qui voient le jour en même temps au café-concert, à l'opérette, au cinéma, dans une littérature de divertissement et dans l'imagerie quotidienne (ill. 5) – qui, en Espagne, façonnent le « véritable nationalisme populaire » :

La Pulga, Flor de té, La Violetera, El Relicario... Tout cela et non l'exquise musique stylisée d'Albéniz, Granados y Falla, était la véritable musique nationaliste espagnole. [...] Religiosité, taureaux, zarzuelas, jotas, madrilisme, andalousisme, littérature de genre : c'était cela le véritable nationalisme populaire espagnol¹⁰.

En effet, malgré les apparences, l'*espagnolade* n'est pas à porter au seul crédit de voyageurs européens ou américains en mal d'exotisme et pour lesquels l'Orient commençait au-delà des Pyrénées. De fait, ces artistes ne faisaient qu'accompagner un processus en cours en Espagne depuis la fin du XVIII^e siècle et dont les enjeux identitaires n'étaient pas les moindres :

Un certain nombre de manifestations de la culture populaire ont sans doute pu servir à cimenter, renforcer et étendre ce sentiment [d'*españolidad*]. Tout du moins, les corridas et les zarzuelas – particulièrement la version en un acte – et dans une moindre mesure, le flamenco, furent le principal instrument du processus de nationalisation de la culture qui, s'amorçant dans la première moitié du XIX^e siècle, et même avant – pour preuve, le succès populaire des corridas et des chansons populaires – finit par se concrétiser pendant les années de la Restauration en Espagne¹¹.

En Espagne, il faut attendre les années 1920 pour assister à la récupération de l'Andalousie comme élément majeur de la représentation du pays sur le mode de l'*espagnolade*. Car, comme le remarque encore J.-P. Fusi, le flamenco resta un phénomène marginal, culturellement dévalorisé, jusqu'à cette époque¹². Considéré comme emblématique du retard culturel à la fin du XIX^e siècle, le flamenco deviendra alors l'image de la modernité. Pour se développer, l'*espagnolade* avait besoin à la fois de l'essor d'une culture de masse et du regard extérieur de l'étranger.

d'après *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 1995, article «Espagnolade», p. 722.

9. «Il indique une réunion d'objets de même espèce, un produit, une action; dans certain cas, il marque une nuance caricaturale ou péjorative»: Maurice GREVISSE, *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Duculot, 1980, p. 100.

10. J. P. FUSI, *Un siglo de España, op. cit.*, p. 30-31 (notre trad.).

11. Juan Pablo FUSI, *La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de hoy, p. 192 (notre trad.).

12. J. P. FUSI, *Un siglo de España, op. cit.*, p. 29.

Pendant qu'au-delà de ses frontières, la fascination pour l'Espagne se cristallisait autour des toreros et des danseuses espagnoles, en Espagne même, le succès des pièces de théâtre des frères Álvarez Quintero, qui représentèrent leur Andalousie natale, et celui des danseuses andalouses dans les cabarets de Madrid ou de Barcelone contribuèrent à diffuser cette image de plus en plus réductrice.

En apparence frivole, cette question de l'*espagnolade* est donc bien à la croisée de plusieurs thématiques : envisagée de l'étranger, celle de la représentation de l'autre, mais aussi celles de soi et de la nation lorsqu'on adopte un point de vue intérieur. Dans son ouvrage *La naissance de Carmen*¹³, Carlos Serrano souligne de son côté la concomitance entre l'émergence de la nation Espagne et l'émergence de symboles et de mythes somme toute récents¹⁴. Si Mérimée n'est pas l'inventeur de *Carmen* – C. Serrano rappelle que, lors des voyages de l'écrivain français, le prénom était répandu dans toutes les couches de la société – il est à remarquer qu'après lui le prénom fut associé à une représentation externe de l'Espagne. Après avoir procédé à une série de repérages dans les romans du XIX^e siècle espagnol, C. Serrano conclut à la faible présence du prénom dans la plupart des grands romans espagnols, sans doute en raison de la réception de la nouvelle de Mérimée¹⁵, tant il est certain que le succès hors des frontières de bien des prénoms féminins les a rendus manifestement porteurs d'une image galvaudée¹⁶. Pourtant, au fil du temps, le personnage de *Carmen* a incarné l'archétype de la femme espagnole et s'est transformé en signe d'identité de l'Espagne¹⁷.

Cette assimilation entre l'Espagne et Carmen, désormais presque systématique, est en fait le résultat d'un processus qui privilégie passion, sensualité et couleur locale. Car, à la Carmen de Mérimée, on peut encore opposer l'Inès de Charles Nodier¹⁸, jeune femme trompée ressuscitant sous les traits d'une autre jeune femme. Inès, comme personnage féminin, incarne la noblesse et la pureté féminine bafouées. Dans le *Don Juan Tenorio*, drame romantique de José Zorrilla (1844), c'est Inès, pure jeune fille entrée au couvent, qui prouvera qu'au contact d'une âme pure la rédemption

13. Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

14. «Como quiera que sea, todo apunta a que la nación España, como las "nacionalidades" supuesta o realmente periféricas, provienen para gran parte de sus imágenes y de sus mitos de un pasado que no se remonta más allá del siglo XVIII», *op. cit.*, p. 8.

15. Carlos SERRANO, *op. cit.*, p. 48-49.

16. «Carmen, Dolores, Concepción: estos tres nombres son precisamente los que, posiblemente con Mercedes, más han abastecido el mercado del *españolismo* en la Europa del siglo XIX y aquellos entre los cuales un Mérimée podía haber vacilado a la hora de escribir su novelita.», Carlos SERRANO, *op. cit.*, p. 49-50.

17. «*Carmen* ha trascendido las fronteras nacionales para convertirse en una de las figuras más universalizadas, en particular por la ópera y el cine. ¿Mitificación de España y de la española, sobre fondo de *españolada*? Sin duda; pero al mismo tiempo, el personaje ha superado esta dimensión: al ser la Carmen de la leyenda una *gitana*, ¿no era hija de una *raza* peculiar, no se sabía bien si judía, mora o, como se decía a mediados del siglo XIX "egipcia"?», Carlos SERRANO, *op. cit.*, p. 54.

18. Charles NODIER, *Inès de las sierras*, Paris, Lib. de Dumont, 1837.

du pêcheur est possible. Plus distante que sensuelle, plus profonde que superficielle, le personnage d'Inés constitue l'autre visage de la femme espagnole. Difficile, par exemple, d'imaginer une Carmen dans *Huis Clos* de Sartre! Mais c'est aussi l'incarnation d'un antagonisme géographique : l'Andalousie *versus* la Castille! le flamboiement opposé à l'austérité. Le moment venu de répondre à la demande massive d'exotisme, Carmen et l'Andalousie ne pouvaient que triompher, en Europe, mais aussi de l'autre côté de l'Atlantique :

De l'autre côté de l'Océan se font entendre des bruits de tambourin, ce tambourin qui parfois se transforme en miroir fantastique de l'Espagne. Ce ne sont pas les Français – désolé pour vous, absurdes citoyens germanophiles – qui méconnaissent l'Espagne et croient en la légende du cran d'arrêt dans la jarretelle, des toreros romantiques et des Andalouses de Barcelone. Ce sont les yanquis. Malgré toutes les chaires d'espagnol et tous les efforts hispanophiles de quelques hommes de bonne volonté, les yanquis continuent de voir l'Espagne sous la représentation de danses lascives, claquement de castagnettes, chevelures ensanglantées d'œillets et coutelas plantés en plein cœur de majas de Cuenca et de Madrilènes de La Corogne¹⁹.

Il est intéressant de remarquer qu'à l'occasion de l'exposition d'œuvres du peintre Zuloaga, organisée par *The Hispanic Society of America* en 1909, une polémique surgit autour de ses tableaux²⁰. Ceux qui en Espagne œuvraient pour une « España nueva », éloignée des images de la vieille Espagne trop sombres et trop stéréotypées, lui préféraient les tableaux lumineux de Joaquín Sorolla. C'est pourtant Ignacio Zuloaga qui en 1928, avec *La víctima de la fiesta*, pitoyable retour des arènes du picador sur son cheval blessé, portera un coup fatal à la représentation de sang et d'or du monde de la corrida.

Ainsi, durant les trente premières années du xx^e siècle, l'*espagnolade*, répertoire de stéréotypes quand le mot n'avait pas encore pris ce sens²¹, trouva un terrain d'expression dans le domaine de la chanson et dans celui de la littérature de grande diffusion et l'on assista à un curieux ballet entre la France et l'Espagne, d'artistes qui, des deux côtés des Pyrénées, s'approprièrent la thématique pour en régaler des lecteurs manifestement insatiables. De ces échanges, nous retiendrons le phénomène de

19 «Suenan al otro lado del Océano la pandereta, esta pandereta que es a veces el espejo fantástico de España. No son ahora los franceses – perdón, absurdos ciudadanos germanófilos – los que desconocen a España y creen la leyenda de la navaja en la liga, los toreros románticos y las andaluzas de Barcelona. Son los yanquis. A pesar de las cátedras de español y de los hispanófilos esfuerzos de unos cuantos hombres de voluntad, los yanquis ven todavía a España a través de danzas lascivas, castañeteo de crótalos, caballeras sangrientas de claveles y facas clavadas en corazones de majas de Cuenca y chulas de La Coruña.», dans «Dos Españas», José FRANCÈS, *Mientras el mundo rueda. Glosario Sentimental*, Madrid, V. H. de Sanz Calleja, 191? (notre trad.).

20. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *De Goya a Zuloaga. La pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Madrid, Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA), 2001.

21. Voir Ruth AMOSSY, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Nathan, 1991 : l'auteur y rappelle que c'est en 1922 que le journaliste américain Walter Lippman introduit le terme de « stéréotype » dans les sciences sociales en le définissant comme « une image dans notre tête ».

la chanson populaire en France et celui des collections de littérature de grande diffusion en Espagne.

En France, avec la chanson grand public, l'*espagnolade* connut son heure de gloire dans les premières années du xx^e siècle et ce vecteur d'accès facile porte une lourde responsabilité dans l'ancrage des stéréotypes relatifs à l'Espagne. Si, au début du siècle, l'Espagne inspire des compositeurs comme Emmanuel Chabrier ou Debussy qui proposent alors des airs puisés dans le folklore espagnol et prompts à faire surgir tout un imaginaire exotique chez les amateurs, très vite la demande de musique grand public se fait pressante. La réponse sera cette floraison de chansons – dont certaines sont encore présentes dans les esprits – qui mettent en scène des Espagnoles, essentiellement des Andalouses sur des musiques colorées et des rythmes qu'au-delà des Pyrénées, on associe à la fête et au caractère espagnol.

À ce sujet, nous avons pu effectuer un repérage des thématiques et une analyse des paroles ainsi que des illustrations dans un ensemble de partitions publiées entre 1900 et 1960²². Nous n'envisagerons pas ici la réalisation musicale de ces textes dont on peut, cependant, deviner le traitement simplificateur des mélodies. D'emblée, avec ces partitions, on peut mettre en évidence le processus réducteur à l'œuvre car elles ne proposent en illustration de couverture que des variations sur un nombre très limité de situations : la scène du balcon et la sérénade nocturne²³, la sortie des arènes ou le torero²⁴ (ill. 3), la femme fatale²⁵, la danseuse²⁶ (ill. 1 et 4)

22. Nous remercions ici J.-F. Botrel qui a bien voulu mettre à notre disposition un ensemble de partitions collectées au fil du temps chez les bouquinistes et marchands de vieux papiers.

23. *Cómica serenada, fantaisie comique chantée par Paulus, le chanteur populaire*, musique de Paul Courtois, paroles de Delormel et Garnier, Répertoire Paulus, 10 rue d'Enghien, Paris; *Lola. Chanson espagnole*, musique de Heinrich Tellam, paroles de Eug. Vaillant, Paul Decourcelle Éditeur, 1901; *Si vous voulez savoir... (sérénade espagnole)*, musique de Sylviano, paroles de Jacques Larue, création de Georges Guéthary, 1943; *Le guitariste de Séville, paso-doble*, paroles de Jean Sorrel et musique de Ramon Baraldino, Éditions A. Lézin, Bry-sur-Marne, 1955.

24. *Chanson du toréador*, de Carmen. Les airs célèbres n° 1, offert gratuitement, 6 octobre 1889, Éd. Carrier; *En Espagne! Chanson*, musique de Félicien Vargues, paroles de A. Sémiane et Maxime Guy, créée par M^{lle} Mazedier à l'Eldorado, E. Meuriot Éditeur, 18 bvd de Strasbourg, Paris; *Barcelona*, musique de Tolchard Evans, paroles françaises de Phylo et Paul Max, paroles anglaises de Raymond Wallace, Paria, Éditions Francis Salabert, 35 Bd des Capucines, 107 avenue Victor Hugo, 1926; *Escamillo. El circo* deux pasos des éditions V. Marceau, 82 faubourg Saint-Martin, Paris, 1959.

25. *Carmen la cruelle. Romance dramatique*, musique de A. Gay, paroles de G. Chavanne, A. Pignet Éditeur, 9 rue de Suez, Paris; *Ma brune Espagnole. Sérénade*, musique de Eugène Tourman, paroles de Lucien Colonge, À la chanson populaire, F. Bigot Éditeur, 157 rue du Temple, Paris, créée par Dambreville à Ba-ta-clan.

26. *Espagne d'amour. Revoir Séville. Deux pasos-dobles chantés*, musique Charly Candson, paroles Georges Vernet et Rémy Darguelles, productions musicales Charly Candson, Libercourt (Pas-de-Calais); *Paquita. Vals español* palabras de T. L. Madrazo, version française de Charlys, Artistic-Édition, 36 faubourg Saint-Denis, Paris; *Yo t'aime et yo t'adore. Schottisch espagnole*, musique de Ch. Borel-Clerc, paroles de A. Willemetz et Jacques Charles, Ch. Borel-Clerc, 18 passage de l'Industrie, Paris, (s. d.); *Rosa la gitana, one step espagnol*, Musique de Eugène Gavel, Paroles de Jules Combe et Audiffred, Éditions Max Eschig, 48 rue de Rome, 1 rue de Madrid, Paris, (s. d.); *Un chant d'Espagne. Valse espagnole*, musique de Henri Bourtayre et Alexander, paroles de Syam et Viaud, Éditions Paul Beuscher, 27 bvd Beaumarchais, Paris, 1942; *La belle de Tolède. La bella Toledana, Lagarterana*, musique de José Luchesi, paroles de Max François, Éditions A. Z., 76 bd Raspail, Paris, 1947;

ou bien une évocation de l'Alhambra ou de la Giralda²⁷. La référence à l'Espagne de Mérimée avec le personnage de Carmen, mais aussi ceux de contrebandiers, figure également dans cette iconographie²⁸. L'élément le plus remarquable est le mélange incongru de motifs appartenant à différents espaces géographiques espagnols. Ainsi, dans *La belle de Tolède*. *La bella Toledana*, *Lagarterana*, l'illustration montre une danseuse de flamenco en robe courte sur fond de pont et maisons « basques » ! De même, l'illustration de *Ma brune Espagnole Sérénade*, présente une scène de sérénade dans une rue où un homme joue de la mandoline devant une fenêtre recouverte du drapeau catalan, tandis que la chanson évoque Grenade ! Cette confusion des espaces se lit aussi dans les paroles de *Don Andouillas*, *boléro excentrique* où le chanteur ne craint pas de s'adresser à la femme de ses pensées en l'apostrophant ainsi : « Andalouse de Castille, / Je bous, bous, mon sang pétille²⁹... ». Passé les années 1920, l'Espagne se décline essentiellement sur le mode de la danseuse et du torero et les partitions ont alors comme caractéristique commune le mélange systématique des espaces et des temps.

Si l'on s'intéresse aux textes (!) des chansons, il est frappant de voir que les paroliers jouent la carte de l'exotisme en parsemant leurs textes de références stéréotypées à l'Espagne et de mots espagnols parfois authentiques mais le plus souvent, hélas, grossièrement parodiés. Ici encore, l'inventaire est facile à faire car très limité. Avec un maigre catalogue d'accessoires, l'ambiance espagnole est créée : mantille, éventail, castagnettes, tambourins et guitare d'une part, navaja et poignard d'une autre part assurent l'exotisme nécessaire au déploiement d'un imaginaire de pacotille (ill. 2). La couleur locale est obtenue par l'insertion de quelques mots espagnols qui faisaient déjà partie du lexique de bien des Français de l'époque : ce sont des mots comme *señorita* et *señor*, *caballero*, *posada*, *navaja*.

Mais il arrive fréquemment de trouver des confusions avec un italien tout aussi peu académique : ainsi telle Andalouse banderille (*sic*) « comme un prima spada de Séville³⁰ » ; l'on voit « venir les Señoras au rendez-vous sur la piazza³¹ » tandis que *Don Andouillas* s'exclame : « Yo viva, Yo viva signora ! »

Ay chiquito, Josefina valse, musique de C. Fleta, paroles françaises et espagnoles Fernand Bonifay et Jacques Hourdeaux, Éditions Universelles, 52 faubourg Saint-Martin, Paris, 1955.

27. *Dans les jardins de l'Alhambra*, paroles de E. Dumont, musique de F. L. Bénech, propriété de L. Bénech, 1923 ; *Princesita. La revue d'Espagne*, musique de José Padilla et paroles de Lucien Boyer et Jacques Charles, Éditions Salabert, Paris ; *Princesita (L'Espagne romantique)* le succès de La revue d'Espagne au Théâtre Music-Hall des Champs Élysées, s. d.

28. *Le bandit roi. Chant pour baryton*, musique de N. Anthony, paroles de E. Prost, A. Huré, Libraire-Éditeur, 14 rue du Petit Carreau, s. d. ; *Aragonaïse*, musique de Georges Stalin, paroles de Marcel Delmas, Paul Beuscher, 27 bd Beaumarchais, Paris, 1942.

29. *Don Andouillas, boléro excentrique*, paroles d'Adolphe Joly et musique de Charles Pourny, Cartereau Éditeur, 10 quai du Louvre, Paris, s. d.

30. *Belle Andalouse. Chanson plus ou moins espagnole créée par Mayol*, musique de Blanche Poupon et Laurent Halet, paroles de Henri Poupon, Éditions Mayol, s. d.

31. *Bilbao*, paroles et musique de Charlys et Philippon, Palace Édition, 12 passage de l'Industrie, Paris, 1928.

La confusion plaza/piazza est d'ailleurs fréquente, sans doute entretenue par des prononciations erronées³². Mais c'est avec les chansonniers du début du xx^e siècle qui se livrent à des jeux linguistiques et phonétiques des plus délirants que des sommets sont atteints en la matière. Ainsi que le précise une chanson de Mayol (1872-1941), le but n'est pas l'authenticité : *Belle Andalouse. Chanson plus ou moins Espagnole créée par Mayol*³³. Quelques exemples devraient suffire pour apprécier le degré de créativité de ces chansonniers.

Dans *El torero Cafouillos, chansonnette créée par Dréan au Concert Mayol*, on apprend que le chanteur «pour les beaux yeux d'une Espagnole/ Depuis six mois (j'suis) torero!» et il multiplie les néologismes faciles (mirettas/castagnettas) avant de terminer sa chanson par cette déclaration : «Ça n'est pas honnetos/Un toros qui vous prend en vachos!»³⁴ *Pedro l'Espagnol (Pedro Binol)*, ne s'embarrasse pas non plus de purisme et s'exclame à la corrida : «Muerta la vaqua»³⁵. Le principe des paroles de *Cómica serenada, fantaisie comique chantée par Paulus, le chanteur populaire*, est encore plus simple puisqu'il applique le principe bien connu de l'espagnol facile où l'on rajoute simplement des *o* et des *a* aux mots français : «Sérénada fin de siéclos cantata par un espagnol de Batignollos à une Andalousa du Boulevard Rochechouardos : Señora/Je voudrais bienno ma bella té danser la séguidilla³⁶.»

L'amour, passion brûlante, est de tous les clichés récurrents celui qui fournit l'essentiel des textes de ces chansons. Tout passe par un échange de regards :

ses yeux brillent pleins de feu³⁷,
Voici Carmen et c'est toujours/La vieille Espagne et ses amours³⁸,
Séville/Joyeuse ville où l'amour brûlant naît sous les mantilles³⁹,
yeux noirs qui vous grisent⁴⁰,
Brune Aragonaise, tes grands yeux de braise/
sont une fournaise où flambe mon cœur⁴¹.

32. On la trouve encore dans *Alza! Manolita ou Les cartes ne mentent jamais. Chanson espagnole*, musique de Léo Daniderff, paroles de F.L. Benech, Les Chansons de L. Benech Auteur, 8 passage de l'Industrie, Paris, 1910.

33. Musique de Blanche Poupon et Laurent Halet, paroles de Henri Poupon, Éditions Mayol, 14 faubourg Saint-Martin, Paris, s. d.

34. Musique de P. Codini, paroles de V. Telly, Édition O. Dufrenne, 19 faubourg Saint-Martin, Paris, s. d.

35. Musique de W. J. Paans, paroles de P. Briollet et E. Herbel, Maison musicale moderne, Bruxelles, Paris, Harry Mill, 69 faubourg Saint-Martin, 1916.

36. Musique de Paul Courtois, Paroles de Delormel et Garnier, Répertoire Paulus, 10 rue d'Enghien, Paris, s. d.

37. *Lola. Chanson espagnole*, musique de Heinrich Tellam, paroles de Eugène Vaillant, Paul Decourcelle Éditeur, 1901.

38. *Bilbao*, paroles et musique de Charlys et Philippon, Palace Édition, 12 passage de l'Industrie, Paris, 1928.

39. *Espagne d'amour. Revoir Séville. Deux pasos-dobles chantés*, Musique Charly Candson, paroles Georges Vernet (ES d'A) et Rémy Darguelles, Productions Musicales Charly Candson, Libercourt (Pas-de-Calais).

40. *Espagne en folie et Ronda. Pasos-dobles*, musique de Charly Candson, paroles de Rémy Darguelles, Productions Musicales Charly Candson, Libercourt (Pas-de-Calais).

41. *Aragonaise*, musique de Georges Stalin, paroles de Marcel Delmas, Paul Beuscher, 27 bd Beaumarchais, Paris, 1942.

Une partie du public français des vingt premières années du xx^e siècle fit très certainement ses délices de ces productions sans autre prétention que le divertissement facile à partir de procédés caricaturaux qui cultivaient la veine d'un comique peu raffiné. Malgré une évolution sensible au fil des années, ce répertoire qui jouait sur les idées reçues et s'amusait de réalités totalement étrangères au public, contribua à fixer durablement dans les esprits l'image d'une Espagne bien éloignée de la réalité.

Pour ce qui est d'une production espagnole d'*españolade*, le démarrage fut plus tardif et c'est dans les années vingt, et plutôt dans le cadre d'une littérature de grande diffusion, publiée, en particulier, dans les célèbres collections de l'époque – *La Novela de Hoy*, *La Novela Mundial*, *La Novela de la Noche*... –, que l'on vit apparaître la dénomination générique de *españolada*. Cependant, dès la seconde décennie du xx^e siècle, les collections de littérature de grande diffusion avaient fait de la danseuse de flamenco et du torero un ingrédient de leurs publications. On remarque toutefois, que dans ces textes l'arrière-plan est plutôt celui de la misère et que ces danseuses sont souvent des avatars du personnage de la prostituée. Tel est le cas de *Lola la Madrid* dans *Estocadas y zapatetas*⁴² ou de *La Nati* et *Mercedes* dans *El café de las camareras*⁴³ de A. de Hoyos y Vinent, mais aussi de *Guadalupe Montoya* dans *El veneno de la aventura*⁴⁴ de Á. Retana ou de *Margarita la Ambarina* dans *La sin ventura de El Caballero Audaz*⁴⁵. Ce n'est que plus tard qu'apparaîtront des textes qui se présentent comme des *españolades* et qui s'ornent d'illustrations de couverture et de pages intérieures tout à fait révélatrices⁴⁶ (ill. 7). Il est alors intéressant de voir comment, même dans une littérature de grande diffusion, peuvent s'insérer des éléments de réflexion et d'analyse de l'*españolade*. Dans *El maleficio de la noche*, les commentaires du personnage féminin qui assiste à une corrida à Madrid sont particulièrement significatifs à cet égard. En effet, il pointe les limites de l'*españolade* en même temps qu'il en explique la disparition :

Franchement : ce n'est plus du tout *ça*. Pour que le pittoresque, le typique puisse vivre, il faut qu'il corresponde à la nature de tout un peuple, à ses manifestations de douleur, de joie, de besoin ou de désir ; une exaltation de tout cela, voilà ce qu'on appelle l'*españolade*, tout comme en France on appelle *gasconnade* certains mensonges ou fanfaronnades pittoresques. Pour être torero, comme pour être saint – et ne ris pas de cette audacieuse comparaison –, il faut la vocation. [...] Mais faire de la tauromachie un métier mécanique, où le cœur ne s'exprime pas ; un métier mathématique,

42. *Los Contemporáneos*, n° 381, 1916.

43. *La Novela Semanal*, n° 4, 1921.

44. *La Novela de la Noche*, n° 4, 1924.

45. *Renacimiento*, 1921.

46. Cf. par exemple la couverture signée par Mezquita dans *La Novela Mundial* (n° 27, 1926) pour *En el alegre Madrid de 1905*, d'Alberto Insúa et qui représente une danseuse de flamenco.

cérébral, où le *mataor* doit prendre soin de lui comme un *divo*, surveiller son régime pour ne pas grossir, utiliser des spécialités pour les cheveux, gérer la gent féminine et suivre les fluctuations de la Bourse, Mon Dieu, ça non⁴⁷!

En 1930, Antonio Hoyos y Vinent publia *Le retour à Triana*, une *españolade*, ainsi que le précise l'indication générique, qui se déroulait dans le fameux quartier de Triana à Séville et que l'auteur dédia à Pastora Imperio, grande artiste flamenca de l'époque ; il dédicace son texte à l'un des écrivains français alors très à la mode et auteur d'un très discuté *Printemps en Espagne*:

À Monsieur Francis Carco.

Monsieur :

Je prends la liberté de vous offrir cette *nouvelle*.

Ce n'est pas un roman fait, c'est simplement una *[sic]* impression de l'Espagne, que vous aimez mais que ¡helàs! *[sic]* malheureusement n'existe pas, comme n'existe pas déjà, ou presque, les délicieux quartiers, tellement changés de quelque temps à la part *[sic]*, au prommenait *[sic]* *Milord*, l'amant de *Mademoiselle Savonnette* dans «Les Innocents» ou un *homme traqué*, dans les pages de votre admirable roman, ses effrois.

De tout ça, de cette vie, interesante *[sic]*, car elle était pasionée *[sic]*, ne survit déjà rien, ou presque rien, nulle part.

Le peu (très peu) qu'on trouve encore, vous le verrez dans ces pages.

Je ne crois pas, Monsieur, comme certains ont voulu le voir, un parti pris contre l'Espagne, dans les pages de *Printemps en Espagne*, mais seulement la curiosité d'un grand artiste qui aime le pintoiresque *[sic]*. Pour ça je vous offre ces pages avec l'espoir de vou *[sic]* dire bientôt personnellement, mon admiration.

Antonio de Hoyos y Vinent

Madrid, Juin, au Setour *[sic]* de Seville et Barcelone⁴⁸

La nouvelle évoque le retour à Triana, en pleine Exposition universelle, de *Rocio de Oro*, artiste à la beauté remarquable – «Rocío de Oro! La danseuse authentique, l'admirable, la Vénus *cañi*, la reine gitane, l'héroïne de tant de *spagnolade*⁴⁹.» – dont le parcours est tout à fait emblématique : de modestes débuts comme modèle des peintres, puis artiste dans de petits théâtres et très vite le succès à Madrid, suivi d'une gloire internationale : Paris, Londres, Berlin, Vienne, Buenos Aires, México, New York

47. — Con franqueza : esto ya no es *aquello*. Para que lo pintoiresco, lo típico viva, es preciso que sea la naturaleza de un pueblo entero, sus manifestaciones de dolor, de alegría, o de necesidad o deseo ; una exaltación de todo ello constituye lo que se llama *la españolada*, como a ciertas mentiras o bravatas pintoirescas llaman en Francia una *gasconade*. Para ser torero, como para ser santo – y no te rías de lo audaz de la comparación –, hace falta vocación. [...] Pero hacer del toreo un oficio mecánico, en que el corazón no dice nada ; un oficio matemático, *cerebral*, en que el *mataor* se tiene que cuidar como un *divo*, hacer régimen para no engordar, usar específicos para el pelo, administrarse con el mujerío y seguir las fluctuaciones de la Bolsa, ¡no, por Dios!, A. de HOYOS Y VINENT, «El maleficio de la noche», *La Novela de Noche*, n° 45, 1926 (notre trad.).

48. «El regreso a Triana (Españolada)», *La Novela de Hoy*, n° 415, 1930.

49. «Rocío de Oro! La danzarina castiza, la admirable, la Venus *cañi*, la reina gitana, la heroína de tanta *spagnolade*.», *ibid.*, p. 19.

et finalement le triomphe comme actrice de cinéma⁵⁰. Cependant, c'est à une longue digression sur l'*espagnolade* que s'adonne l'auteur par le truchement de son héroïne, capable de produire «toutes ces choses très *Mérimée* qui, hélas!, n'existent plus⁵¹.» Désillusion pour des personnages à la recherche d'un monde disparu dans une nouvelle qui s'achève sur un constat empreint de nostalgie : il n'y a plus de place pour l'*espagnolade* à Séville. Ville cosmopolite désormais, elle n'offre plus que l'ombre de ce qu'elle a été et l'on voit combien ce thème est le lieu d'enjeux identitaires.

Avec la corrida et surtout le torero, on retrouve le même processus : corollaire de ces femmes aux yeux de braise, l'homme espagnol s'incarne avant tout dans le torero. L'image première du bandit de grand chemin n'a pas duré, très vite remplacée par celle du torero devenu l'élément incontournable de toute évocation de l'Espagne. Déjà, sous la plume de A. de Hoyos y Vinent, la corrida avait donné lieu à des exagérations avec des spectateurs gagnés à leur tour par la violence et le caractère sauvage de la tauromachie :

Là, entre de grands éclats de rire, leurs corps agglutinés, incrustés les uns dans les autres, exhalant une puanteur insupportable de bêtes sales et excitées, se poussaient, s'écrasaient et se confondaient. Les mains des ruffians violaient les femelles barbares qui, habituées à se donner comme des faunesses en plein soleil, dans les champs de blé d'or ou les vignes, s'évanouissaient de désir sur la verte couche devant le sang et l'émotion du spectacle⁵².

Cette fascination pour le spectacle primitif avait déjà fait l'objet, beaucoup plus tôt d'analyses en France. Le fin observateur des mœurs fin-de-siècle qu'était Jean Lorrain ne s'y était pas trompé qui avait su créer un type de femme, *La Greluchonne*, une femme subjuguée par les toreros :

Il faut bien occuper la chronique : afficher un de ces messieurs olivâtres à chignon catogan de manolas rancies, aux grâces équivoques de garçons de bains coupables, glabres, gras et fessus est devenu un sport, un chic : depuis qu'une grande dame un peu déchue, la belle marquise d'A..., et une divette d'opérette ont eu chacune une fantaisie publique pour les culottes impudemment sanglées de ces brillants Midi, il faut en aimer un, la gloire est à ce prix ; et Greluchonne fait comme les amies⁵³.

Quelques années plus tard, cette femme avide de sensations se retrouve sous les traits de *Madame de Narbonne*, une Française en quête d'émotions fortes dont A. de Hoyos y Vinent brosse le portrait suivant :

La Française était une vraie Française de roman, une de celles qui, amoureuse de l'Espagne de pacotille et inspiratrice des écrivains de son pays, était venue au prosaïque pays du pois chiche bien décidée à se faire aimer

50. *Ibid.*, p. 13.

51 «...todas esas cosas muy *Mérimée* que, ¡ay!, ya no existen.», *ibid.*, p. 28.

52 A. de HOYOS Y VINENT, «Los toreros de invierno», *El Libro Popular*, n° 9, 1914 (notre trad.).

53. Jean LORRAIN, *Le Figaro*, 1890.

d'un torero courageux, ravir par un José María et à se promener sur la croupe du cheval d'un picador dans la rue Sierpes⁵⁴.

Par un renversement de situation, le personnage de l'étranger friand de pittoresque à bon marché devint un cliché dans la littérature espagnole de grande diffusion. Par ailleurs, les avatars de la Carmen de Mérimée, revue par l'opéra de Bizet, furent nombreux au début du XX^e siècle et expliquent aussi le succès de romans et nouvelles inspirés du monde des corridas. Très vite, les collections proposèrent aux lecteurs des textes exploitant cette thématique et où drame et passion se conjuguèrent sur fond d'arènes andalouses mais aussi madrilènes⁵⁵. La passion populaire pour la corrida, qui en faisait ensuite un bon sujet de roman ou de nouvelle, n'était cependant pas sans provoquer bien des réactions et un auteur comme Eugenio Noel (1885-1936) n'eut de cesse de dénoncer, dans de nombreux essais⁵⁶, l'aliénation engendrée par un tel spectacle. Symboles à ses yeux, et à ceux de quelques autres, du retard de l'Espagne, la tauromachie et l'engouement qu'elle suscite ne peuvent qu'être combattus. De la même façon, quelques années auparavant, Antonio Machado y Alvarez (1848-1892), fondateur de la Société de Folklore Espagnol n'avait eu de cesse de combattre «*la España de charanga y pandereta*⁵⁷», cette image dénaturée renvoyée par des productions faciles. Dans cette perspective, il n'y avait plus de place pour l'*espagnolade*.

L'Espagne se fait d'ailleurs forte de reconnaître les représentations authentiques que l'on donne d'elle. La réception en Espagne de la traduction du roman de Pierre Louÿs, *La femme et le pantin*, publié en 1898, est éclairante à ce propos. L'œuvre fut publiée en 1924, par Vicente Blasco Ibáñez, romancier bien connu pour ses romans également traduits pour le public français – *Arènes sanglantes*, 1908 – et propriétaire de la maison d'édition Prometeo à Valence. Une superbe couverture, signée Arturo Ballester⁵⁸, y représentait une Espagnole en costume typique (ill. 6). L'intérêt que portèrent les Espagnols eux-mêmes au texte de P. Louÿs mérite notre attention. Le roman présentait l'immense avantage de mettre en scène un touriste français aux prises avec une Espagnole incarnant à la fois les mystères de la femme et ceux d'un monde inconnu pour le lecteur français. Dans le prologue qu'il signe, V. Blasco Ibáñez célèbre l'authenticité du roman et le distingue d'autres productions galvaudées :

54. «La estocada de la tarde», *El Cuento Semanal*, n° 189, 1909 (notre trad.).

55. Cf. A. de HOYOS Y VINENT, «Los toreros de invierno», *op. cit.*; *¡Hoy torea Belmonte!*, *Los Contemporáneos*, n° 392, 1916 ou le recueil publié en 1914 par la Biblioteca Popular Renacimiento Oro, *sedá, sangre y sol* qui regroupe quatre nouvelles d'A. de Hoyos sur le thème taurin : «La estocada de la tarde», *op. cit.*; «Los héroes de la visera»; «San Sebastián, coso taurino»; «La torería» (*Los Contemporáneos*, 1909).

56. *El flamenquismo y las corridas de toros*, Sabino Ruiz, Bilbao, 1912; *República y flamenquismo*, Antonio López, Barcelone, 1912; *Pan y toros*, Sempere, Valence, 1913 (?); *La providencia al quite. Vidas pintorescas de fenómenos, toreros enfermos, diestros y siniestros del embrutecimiento nacional*, Madrid, Hispania, 1917.

57. Littéralement, une «Espagne de fanfares et tambourins», une Espagne purement folklorique.

58. Pierre LOUÏS, *La mujer y el muñeco*, Valence, Prometeo, 1924.

Est-ce vraiment un roman espagnol ou un de ces amalgames sans queue ni tête comme en ont produit tant d'écrivains étrangers qui prirent notre terre comme théâtre?

C'est un roman espagnol. Les paysages, les mœurs, les caractères sont parfaitement vus. L'auteur connaît notre pays comme quelqu'un qui y a vécu longtemps et qui a su observer⁵⁹.

De même, l'image de la femme, bourreau des cœurs masculins, est finalement revendiquée, comme élément presque constitutif d'une «nature» de la femme espagnole :

Concha Pérez, l'héroïne, est la «mauvaise femme» qui prend plaisir à faire souffrir les hommes et ses adorateurs sont des esclaves de volupté qui implorent la grâce de souffrir. Dans la réalité, de telles femmes ne sont pas légion, par chance, mais ce serait une grande erreur que de nier leur existence, tout particulièrement dans un pays de «femmes de caractère» pour lesquelles les hommes s'entretuent⁶⁰.

L'image renvoyée par le roman est donc validée et la représentation biaisée de l'Espagne à travers l'*espagnolade* récupérée en quelque sorte. On le voit, chez elle comme à l'extérieur, l'Espagne est tentée de contrôler cette représentation d'elle-même, à la fois réductrice mais aussi très juste. C'est de cette ambivalence d'ailleurs que les stéréotypes tirent parti de leur force et de leur efficacité : «En imposant un ordre symbolique et institutionnel rigide, ils favorisaient la création d'une structure sociale solide, garante de la cohésion du groupe et du contrôle du territoire⁶¹.» Tout se passerait comme si les stéréotypes en permettant à un groupe de se reconnaître et de se souder offraient, à travers cette représentation simplifiée et codifiée, un commode raccourci identitaire tout en préservant parallèlement l'essentiel, c'est-à-dire la pluralité, la diversité de l'Espagne.

Victime de la promotion dont elle fit l'objet durant la dictature franquiste, l'image d'une Espagne peuplée de toreros et de danseuses de flamenco subit un peu plus encore une dévalorisation et une réduction caricaturale⁶² mais elle accompagna aussi l'essor du tourisme étranger dans le pays. Comment ne pas évoquer la déferlante de danseuses de flamenco et autres toreros qui fleurirent sur les affiches publicitaires de l'Office du Tourisme, d'Iberia... et où l'Espagne s'offrait aux autres sur le mode des clichés. Pendant qu'en France, avec l'opérette *La belle de Cadix*⁶³, Francis Lopez et Luis Mariano continuaient d'exploiter le filon de l'*espagnolade*, dans les années cinquante, en Espagne, des artistes

59. *Ibid.*, «Prologue», p. 19 (notre trad.).

60. *Ibid.*, p. 20 (notre trad.).

61. Cf. article «Stéréotype» dans l'encyclopédie Encarta.

62. Dans Antonio SÁNCHEZ CASADO (dir.), *El kitsch español* (Temas de hoy, 1988), les auteurs des différentes contributions montrent comment parfois cette représentation dégénéra au point de produire cette image kitsch qui serait comme un excès d'*espagnolade*.

63. Opérette créée en 1945.

comme Carmen Sevilla, Rocío Jurado, Lola Flores ou Antonio Molina et Antonio Machín firent du folklore andalou, réduit à quelques accessoires, la base de leur succès auprès du public. Plus tard, le répertoire évolua vers des chansons moins folkloriques mais qui revendiquaient encore une certaine idée de l'Espagne. Le retour de la démocratie et le renouveau culturel manifesté par un mouvement tel que la *movida* ont permis que l'intérêt pour les danses espagnoles, les fêtes religieuses traditionnelles (*Semana Santa*) et dans une moindre mesure la tauromachie, puisse à nouveau se manifester sans immédiatement risquer le discrédit idéologique car, désormais, ce sont des pratiques culturelles auxquelles il est possible de s'associer sans pour autant en revendiquer tous les fondements. Les campagnes de promotion successives organisées par l'Office du tourisme espagnol montrent combien ces images imprègnent la représentation du pays et comment celui-ci a su les récupérer à son profit. L'idée d'une Espagne qui aurait subi l'*espagnolade* comme une malédiction, est manifestement à nuancer, comme le souligne Patricia Molins :

Paradoxalement, les Espagnols ont construit peu à peu leur identité à partir de cette invention étrangère de «lo español», déjà exploité en 1850 à des fins commerciales. C'est cette manie de faire sien ce qui est à l'autre qui a rendu possible la modernisation radicale de l'Espagne qui n'a été qu'une autre façon de s'adapter à la construction de soi à partir du regard de l'autre⁶⁴.

Désormais objet d'étude, l'*espagnolade* n'a pourtant pas dit son dernier mot auprès de ces citoyens du monde qui cherchent encore dans l'Espagne des dix-sept communautés la trace d'une autre Espagne façonnée par l'imaginaire et qui hante encore bien des imaginations.

64. Patricia MOLINS, *Flamenco, un arte popular moderno*, <www.unia.es>.