

Rire et chanter contre la République. Le théâtre lyrique dans les années 30

Serge Salas (Paris III)

Histoire et mémoire de la Seconde République espagnole. Sous la direction de Marie-Claude Chaput et Thomas Gomez, Paris, Université de Paris X, 2002, p.209-221.

Si l'exceptionnel patrimoine du théâtre lyrique espagnol des XVIII^e et XIX^e siècles, jusque vers 1915 environ, a fait l'objet, dans les études universitaires, depuis quelques années, d'une appréciable tentative d'exhumation et de réhabilitation, les années 20 et 30, en revanche, ne passionnent guère grand monde. Il semble que la scène lyrique de ces années là soit abandonnée aux envolées dithyrambiques et souvent complaisantes des musiciens, journalistes, amateurs aussi éclairés qu'exaltés, musicologues et autres "gens de métier", souvent fort traditionnalistes et nettement plus soucieux d'encenser les talents de quelques grands compositeurs actuels que d'ébaucher une véritable histoire culturelle de la scène contemporaine. Quant aux auteurs, aux livrets, et aux genres hybrides tels que la "revue" ou l'opérette, c'est bien simple, ils n'intéressent personne. Pourtant, ce théâtre lyrique et commercial représente une offre et une consommation considérable sous la République —tout comme dans les décennies précédentes— et constitue un pan majeur du panorama culturel et idéologique espagnol.

Parler de déclin du théâtre lyrique espagnol, à la fin des années 20 et dans les années 30, est un des lieux communs de l'époque qu'il convient tout de même de nuancer. Il est indiscutable, par exemple, que le *género chico* (*zarzuelas* et *sainetes* en un acte) n'a plus, depuis le début des années 20, la faveur du public et qu'il périclite ; c'est surtout vrai à Madrid, car la province continue de se régaler du répertoire des petits genres devenu classique. L'indice le plus évident de cette

crise est la fermeture, en 1929, de l'Apolo, la "cathédrale du *género chico*" depuis 1873, après quelques années d'agonie et de déficits (mal) comblés par des spectacles de variétés et des *cupletistas* à la mode. La concurrence du cinéma, d'autre part, contribue à ce déclin, surtout le cinéma parlant¹, et ce n'est sans doute pas un hasard si le premier film sonore espagnol, *La canción del día*, en 1930, a recours aux talents de Jacinto Guerrero, une des figures majeures de la scène lyrique du moment ; le cinéma espagnol reste obstinément, et pour longtemps encore, dans le sillage de la *zarzuela* et de la chanson de variétés.

La véritable crise est, sans doute, plus d'ordre économique et structurel, en raison du mauvais fonctionnement de l'appareil théâtral espagnol. Les institutions ont une organisation archaïque et déficiente ; très concrètement, la Société des Auteurs Espagnols (SAE) qui gère les droits provenant de toutes les modalités d'exécutions musicales (où le théâtre lyrique et, surtout, la chanson représentent les plus grosses rentrées d'argent, des sommes considérables qui constituent un enjeu économique de première importance) est dans l'incapacité de coordonner les diverses sociétés correspondant aux multiples catégories professionnelles concernées par la scène lyrique (*zarzuela*, variétés, cinéma, orchestres, musiciens, compositeurs, etc.), sans parler des instances locales ou régionales qui n'ont pas toujours perdu la mauvaise habitude de frauder ou de mal payer les droits prévus. La SAE est perçue comme obsolète parce qu'elle n'est plus capable de gérer un secteur en pleine mutation capitaliste. A cet égard, les années 30 coïncident avec un gros effort de réorganisation de tout le théâtre musical, dans le sens de la centralisation (les Catalans résistent un temps, mais doivent se soumettre) et d'une professionnalisation des personnels gestionnaires ; certains parlent de "bureaucratisation", mais les temps anciens où les producteurs eux-même, comme Sinesio Delgado ou Arniches, dirigeaient paternellement la boutique sont dépassés. En juillet 1931, on crée la "Junta Nacional de Música y Teatros Líricos". Surtout, le 3 mars 1932, la SAE est dissoute et remplacée immédiatement, dans les mêmes locaux, par la SGAE (Sociedad General de Autores Españoles) qui fédère, gère et contrôle toutes les sociétés professionnelles et régionales ; les résultats ne se feront pas attendre et la croissance est au rendez-vous, pour le plus grand profit des sociétaires les plus en vue, c'est-à-dire les auteurs et compositeurs de chansons et de revues. La transformation de la SAE en SGAE illustre l'expansion d'un secteur dynamique qui représente des dizaines de milliers d'individus, une expansion maîtrisée,

¹. Le cinéma sonore provoque également la disparition de nombreux orchestres et de nombreux "profesores" (instrumentistes) qui accompagnaient les films muets. De plus, le cinéma a toujours posé des problèmes ardues à la Société des Auteurs qui n'arrive pas à imposer un mode de taxation efficace sur les exécutions qui accompagnent les séances de cinéma.

désormais, par quelques notables qui jouissent d'un statut et d'une fortune appréciable, mais qui entretiennent avec la toute jeune République des rapports difficiles et mêmes conflictuels, comme le démontrent les tractations difficiles avec Marcelino Domingo, le Ministre de l'Instruction Publique, ou la grève des auteurs, en 1934, qui réclament la libération des prix et des subventions. La dérive droite des autorités de la SGAE, déjà perceptible dans la SAE, est désormais patente dans l'équipe dirigeante : Eduardo Marquina en est le Président à vie ("presidente perpetuo"), Jacinto Benavente en est le Président d'honneur, le Vice Président est un des frères Alvarez Quintero, assisté de Gregorio Martínez Sierra, Pedro Muñoz Seca, Manuel Linares Rivas et Carlos Arniches, ainsi que de trois musiciens, Oscar Esplá, Amadeo Vives et Federico Moreno Torroba : la République, on le voit, n'y a pas beaucoup d'amis.

Pour la plupart des spécialistes (les mêmes qui parlent de crise), les années 20 et 30 représentent "la última etapa de esplendor" du théâtre lyrique espagnol, grâce, essentiellement, au renouveau de la *zarzuela* en deux et trois actes et à la *Revista*. En fait, cette période se caractérise par un flou extrême dans les appellations et les genres. Les frontières sont incertaines entre *zarzuela*, opérette, revue, opéra comique, etc. Jacinto Guerrero, Francisco Alonso et Pablo Luna, les maîtres du moment, sont précisément ceux qui jouent le plus avec le caractère hybride de ce théâtre lyrique.

Dans les années 30, sans atteindre les sommets du début du siècle, les créations sont fort nombreuses et font recette ; d'autre part, comme les nouvelles salles à la mode sont de grande taille et que les pièces dépassent souvent les 200 représentations; ces spectacles accueillent beaucoup de monde et sont rentables. En fait, le marché lyrique est tenu principalement par un nombre réduit d'auteurs et, plus encore, de compositeurs qui exercent une sorte d'hégémonie théâtrale. Entre 1930 et 1939², les six pièces les plus représentées à Madrid sont les suivantes³ :

<i>Las Leandras</i> , Musique de F. Alonso, <i>Revista</i>	- 805 représentations	
<i>Luisa Fernanda</i> , Moreno Torroba, <i>Zarzuela</i>	- 579	"
<i>Katiuska</i> , Sorozábal, <i>Zarzuela</i>	- 564	"
<i>La del manojo de rosas</i> , Sorozábal, <i>Zarzuela</i>	- 517	"
<i>La pipa de oro</i> , Rosillo et Mollá, <i>Revista</i>	- 470	"
<i>Los claveles</i> , Fez de Sevilla/Serrano, <i>Revista</i>	- 457	"

². En fait, entre 1936 et 1939, ces œuvres n'ont guère été jouées à Madrid, d'autant plus que leurs compositeurs n'appartiennent pas au camp républicain.

³. GONZÁLEZ, Luis M., "La escena madrileña durante la II República (1931-1939)", *Teatro, Revista de Estudios teatrales*, julio-diciembre de 1996, pp. 33-38.

Dans les 50 pièces les plus jouées, toujours à Madrid, la moitié sont des *zarzuelas* ou des *revistas* ; la production comique des amuseurs patentés (Paso, Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Pérez Fernández...) occupe l'essentiel de l'autre moitié. N'échappent à ce répertoire commercial que le *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, qui s'immisce logiquement dans ce hit parade, avec 542 représentations, Casona (*Nuestra Natacha*, avec 423 représentations), Marquina (*Teresa de Jesús*, 248), Lorca (*Yerma*, 235) et Lope de Vega (*Fuente Ovejuna*, 230). Pour ce qui est des compositeurs, cinq noms, parmi les musiciens en pleine activité, exercent un quasi monopole : Sorozábal, Moreno Torroba, Guerrero, Luna et Alonso. Vives et Serrano, deux représentants de la génération antérieure sont encore un peu présents, mais sur le déclin (ils meurent en 1932 et 1941, respectivement). Quant aux auteurs de livrets, à peine plus nombreux, ils sont une dizaine à occuper l'affiche avec insistance : les deux Paso, Fernández Shaw, Federico Romero, Muñoz Román, Fernández Ardavín, Quintero, Guillén, Fernández de Sevilla, sans oublier les inusables frères Álvarez Quintero et Muñoz Seca.

La plupart de ces producteurs ont forgé ou consolidé leur réputation sous la République et serviront Franco sans états d'âme, avec conviction même, pour certains ; après 1939, comblés de gloire, de commandes, de prébendes et de médailles, ils peuvent être considérés comme les intellectuels organiques du Régime. Jesús Guridi, un des premiers à représenter une œuvre sous le nouveau régime, à Saragosse, en janvier 1939, finira académicien et bardé de médailles. Les plus populaires, Jacinto Guerrero et Francisco Alonso, par ailleurs compositeurs très féconds de musiques de films, ils seront présidents de la SGAE. Sorozábal, lui aussi, écrira des musiques de films, dont celle de *Marcelino pan y vino*. Quant à Moreno Torroba, très médaillé lui aussi, il cumulera toutes les fonctions honorifiques : Directeur de la Compagnie Lyrique Nationale, Directeur de la SGAE, Directeur de l'Académie des Belles Lettres. Pour ce qui est des librettistes, on connaît les opinions de Muñoz Seca, de Paso, de Fernández Ardavín, qui ne font pas mystère de leur anti-républicanisme ; Guillermo Fernández Shaw sera un vibrant supporter de Franco. Luis Fernández de Sevilla, après avoir passé la guerre caché sous le Teatro Real, grâce à Martínez Valls, deviendra le spécialiste de la revue "populaire" après 1939, souvent en collaboration avec Sorozábal. Quant à Padilla, Guillén et Quintero, leur carrière resplendissante dans la "chanson espagnole", après la guerre, est bien connue. Cette corporation des auteurs et compositeurs du théâtre lyrique espagnol (et de la chanson de variétés) n'avait pas investi pour rien dans la réforme de la SGAE, et pas précisément par conviction républicaine.

Les stratégies anti-républicaines

Dans le circuit commercial, je ne connais pas d'œuvre lyrique prenant fait et cause pour la République. Prises une à une, les œuvres des années 30 pourront paraître innocentes, simplement frivoles ou légères, "apolitiques" même, si l'on n'y regarde pas de trop près. En fait, toute cette production, à un degré ou à un autre, s'inscrit dans une stratégie de discrédit de la République, par l'ironie, l'humour ou la franche gaudriole qui prend souvent une valeur dénigrante. Globalement, c'est toute une corporation et tout un public qui se retrouvent au spectacle pour se gausser de la République. La dimension conservatrice ou réactionnaire du théâtre lyrique n'est pas vraiment nouvelle, car le mouvement naît au début des années 20 et prend une réelle ampleur à la fin de la Dictature, mais c'est dans les années 30 que l'orientation idéologique droitière donne toute sa mesure

Les stratégies anti-républicaines sont, essentiellement, de deux ordres ; insidieuses ou explicites.

Parmi les insidieuses, on remarque un retour aux ambiances "castizas", alors même que l'on prétend que le *género chico* est en déclin. De nombreuses *zarzuelas* de la fin des années 20 et du début des années 30 retrouvent les recettes qui ont fait les beaux jours des genres courts aux alentours de 1900 : les *tipos*, les espaces, les intrigues et situations stéréotypées, les lois immuables d'un prétendu vérisme scénique, la pyrotechnie verbale (*chistes* et *retruécanos*) et le pittoresque convenu des parlers populaires et régionaux. Moreno Torroba, dont on vante par ailleurs la modernité musicale, frottée aux meilleures influences européennes, fait son discours de réception à la Real Academia sur le "casticismo", pour en exalter les vertus, évidemment.

Le filon madrilène, en premier lieu, abandonné par les genres courts, fournit désormais les plus grands succès lyriques : *Los claveles* (1929), *Luisa Fernanda* (1932)⁴, *La chulapona* et *La del manojo de rosas* (1934), *Me llaman la presumida* (1935), etc. *Las leandras* (1931) reste sans doute la pièce la plus emblématique de ce filon, avec deux tableaux hyper "castizos" : celui du "pasacalle de los nardos" (qui reprend, sans scrupule, un refrain célèbre, : "Por la calle de Alcalá/Con la falda amidoná...") et, surtout, le *chotis* de Pichi ("ese chulo que castiga...") dont le succès ne s'est jamais démenti. On observe, parallèlement, que les grandes œuvres du répertoire de la *zarzuela* madriléniste accompagnent abondamment la production nouvelle. *La verbena de la Paloma* (jouée 367 fois, entre 1931 et 1936), *La Revoltosa* (258 fois), *Bohemios* (183), *Agua, azucarillos*

4. Son premier acte se passe à Madrid, le second dans la campagne de Cacérès.

y *aguardiente* (170), *La Gran Vía* (116), c'est-à-dire les modèles du genre⁵, alternent systématiquement avec les *zarzuelas* contemporaines. D'ailleurs, le titre de *La del manojo de rosas* provient d'un vers de *La Revoltosa* et *Adiós a la Bohemia*, de Pío Baroja, musique de Sorozábal, en 1933, s'inspire directement de *Bohemios*.

Le cadre historique dans lequel les auteurs situent ces nouvelles *zarzuelas* n'est sans doute pas innocent non plus. Ici elle renoue avec l'époque bénie du début du siècle (*La chulapona*, "Año 189...", *Adios a la Bohemia*, en "1900"), là, on choisit un épisode ou une époque emblématique qui ne peuvent que susciter un parallélisme ou une comparaison avec les temps troublés de la République (*Luisa Fernanda* se passe en 1868, *Monte Carmelo*, "en 185...", *Doña Francisquita*, "en 184...", *El último romántico*, sous Alphonse XII, etc.)⁶.

Les *zarzuelas* à ambiance régionale sont, sans doute, les plus nombreuses et constituent le trait le plus marquant de la période. Elle impliquent une exaltation de la culture locale, le retour à une ruralité idyllique et robuste par opposition à l'agitation malsaine des villes, la réaffirmation de valeurs ancestrales, primitives et raciales, comme fondement moral et idéologique d'une nation variée, mais unique, consensuelle dans sa diversité régionale et sociale. On objectera que cela, non plus, n'est pas nouveau et que la *zarzuela* traditionnelle de la Restauration exaltait les mêmes valeurs. Mais, dans les années 30, outre que ces arcadies bucolico-agraires correspondent moins que jamais à la réalité nationale, ces images d'Épinal d'une Espagne harmonieuse dans la diversité de ses régions ont un côté caricatural, excessif, presque fantastique et, surtout, avec beaucoup moins de bonhomie qu'au début du siècle ; tout paraît forcé, figé dans des poses grandiloquentes, aux antipodes du réalisme dont prétendent faire preuve leurs auteurs⁷.

Comme dans la *zarzuela* de la Restauration, on retrouve toutes les régions espagnoles (sauf, peut-être, la Catalogne, particulièrement sous-représentée ou même absente), celles dont le théâtre lyrique national a toujours vanté la singularité langagière et musicale : la Galice (*La meiga*, du basque Guridi, en

⁵. A cette liste, il convient d'ajouter *La alegría de la huerta* (143 fois), *La viejecita* (133), *La marcha de Cádiz* (116), *El puñao de rosas* (131), qui correspondent à d'autres modèles régionaux. Au total, ces reprises ("reposiciones") du répertoire classique sont au nombre de 10 sur les 25 *zarzuelas* les plus représentées.

⁶. *Don Gil de Alcalá*, musique de Manuel Penella, créée le 27 mars 1932 à Barcelone (et 1934 à Madrid), choisit le Mexique colonial du XVIII^e siècle.

⁷Les auteurs, pour plus de "vérité", n'hésitent pas à aller se documenter sur place, comme l'a fait Guerrero, qui s'est rendu à La Solana avant d'écrire *La rosa del azafrán*.

1928⁸), Valence (*El ruiseñor de la huerta*, 1930), Murcie (*La parranda*, 1928). L'Aragon (*La rosa del azafrán*, 1930 et *Baturra de temple*, 1929) et la Castille profonde (Ségovie pour *La del soto del parral*, 1927, Zamora pour *El cantar del arriero*, 1930) restent également des valeurs folkloriques sûres. Le Pays basque n'est pas absent, surtout grâce à Guridi, avec *Amaya* (1923-1930), *Mirentxu* (1910, réécrite en 1934 et 1947) et, surtout, la très fameuse *El caserío* (1925), dont le livret aurait été offert aux auteurs par le marquis de Bolarte. Quant à l'Andalousie, elle reste une mine inépuisable, avec ou sans musique (*Morena clara*, de Guillén, déjà associé à Quintero, en 1935).

Cette *zarzuela* régionale cultive un populisme outrancier, une recherche du pittoresque et de l'"espagnolisme" ou du "costumbrismo" archaïsant qui paraissent parfois excessifs aux yeux de la critique, avec une prétention à la fois réaliste et morale, bien-pensante : on va beaucoup à la messe dans ces *zarzuelas* (Luisa Fernanda y va ou en vient presque à chaque fois qu'elle apparaît), on invoque en permanence le nom de Dieu et on idéalise un passé figé d'aristocrates éclairés et de manants obéissants. *La del soto del parral* serait en quelque sorte le paradigme de la *Zarzuela* "a la alpargata", selon l'expression du moment. Les auteurs (Luis Fernández de Sevilla et Anselmo G. Carreño, musique de Soutullo et de Vert) ont voulu en faire "un manjar sano y jugoso, como el olor a pan de pueblo", avec des "mozos" y mozas" resplendissants de santé grâce au bon air de la campagne, une œuvre décente pour faire contrepoids aux obscénités qui polluent la scène nationale. Les notables de Ségovie, invités au spectacle, ne s'y sont pas trompés : d'après Fernández de Sevilla : "La colonia de Segovia se apresuró a felicitarnos efusivamente por haber contribuido con nuestra labor a hacer conocer y estimular las castizas costumbres y al noble carácter segoviano"⁹. Et le même Fernández de Sevilla, lors du banquet donné en l'honneur des auteurs de *La del soto del parral*, renchérit : "Ha triunfado Castilla, ha triunfado Segovia. Segovia con la reciedumbre de sus caracteres, con la sencillez de su bondad, con el gracejo de su expresión campesina, con las palpaciones de su corazón castellano, que es al mismo tiempo el corazón de España" (*Idem*). La recette n'est pas nouvelle, mais on l'exploite avec ardeur, au point de gêner certains amateurs ; les livrets paraissent insipides, ils accumulent des stéréotypes, et les clichés et les intrigues en perdent toute consistance. Salazar, peut-être le plus républicain des

⁸. Pièce que les auteurs, Federico Romero et Guillermo Fernández Shaw, dédient à Valle-Inclán, "príncipe de las letras españolas, con fervorosa admiración" ; à la lecture de ce pastiche sirupeux et folklorisant des *Comédies barbares*, on doute que Valle-Inclán en ait été flatté.

⁹. GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto, "*La del soto del parral*. Una zarzuela a finales de los años 20", in *La del soto del parral*, Col. Teatro de la Zarzuela, temporada 1999-2000, Ministerio de Educación, INAEM, Fundación Caja Madrid, p. 29.

musicologues de son époque, s'emporte contre cette image frelatée de l'horizon "national" "en que aparecen putrefactos o abotargados residuos de grandes vocablos como tradición, pueblo, raza, folklore"¹⁰.

Les recettes pour faire passer cette leçon d'histoire fortement enracinée dans un conservatisme sans fard restent les recettes de la *zarzuela* traditionnelle. D'une part, des musiques qui allient la tradition folklorique inusable (*chotis, jotás*, rythmes galiciens, basques, andalous) et la dernière mode musicale (fox-trot, rumbas, *danzones* cubains ; Alonso, par exemple, n'hésite pas à introduire des charlestons et même du jazz). Dans l'ensemble, la mode des années 30 cultive la tradition des musiques "pegadizas" dans lesquelles Guerrero et Alonso se taillent la part du lion et sont les rois de la séduction auditive. D'autre part, une langue qui se veut savoureuse, ludique, pittoresque jusqu'à la caricature, mais vivante. Beaucoup de *zarzuelas* et, plus encore, de *revistas*, accumulent les jeux de mots, à faire pâlir Arniches¹¹ ; *Las leandras*, par exemple, se veut un feu d'artifice permanent de "retruécanos", de *quid pro quo*, d'à-peu-près d'un goût parfois douteux qui représentent la modalité verbale de la "sicalipsis". Ainsi, le récit de deux "écolières qui se disputent devient :

"La una ha querido pegarle a la otra con el puntero, porque la otra le quito a la del puntero, la tiza. Y la de la tiza, le ha dicho a la del puntero que o le da el puntero y la tiza, o le tira la tiza y el puntero ; y la del puntero, le ha dicho a la de la tiza que o le da con la tiza el puntero, o con el puntero le atiza".

Quelques pièces cultivent une autre tonalité, quantitativement mineure, mais bien dans le goût de l'époque pour le mélodrame larmoyant ; *El último romántico*, ou *La Dolorosa* (1930), qui se passe dans un couvent, d'une sensiblerie dévote à faire pâlir d'envie *Canción de cuna* (du couple Martínez Sierra), pourtant un modèle du genre. Et, dans la tradition de l'opérette, certaines pièces combinent le mélo et l'exotisme plus ou moins de pacotille, comme *La canción del olvido* (qui se passe en Italie), *La isla de perlas* (sur un île enchantée) et *María de la O* (à Cuba).

Hormis ces stratégies insidieuses visant à oublier ou à dénigrer indirectement la République —les plus nombreuses—, il est difficile de ne pas voir dans certaines pièces des allusions directes ou des références historiques emblématiques que le spectateur le moins averti ne peut pas ne pas percevoir comme un clin d'œil anti-républicain. *Luisa Fernanda* (1932), un des plus gros succès de tous les temps (10.000 représentations, à ce jour, paraît-il) accumule

¹⁰. ESTÉVEZ VILA, Jaime, *Reveriano Soutullo Otero (1880-1932), catalogación de obras, estudios biográficos y musicales*, Madrid, Alpuerto, 1995, p. 27.

¹¹. Dans *La chulapona*, don Epi dit : "Es un fresco que constipa".

tous les *topoi* de l'anti-républicanisme. L'action, qui alterne les stéréotypes madrilènes et l'idylle rurale, se situe à la veille de la révolution de 1868. Le père de Luisa Fernanda, le barbon (sympathique) de la pièce, clame à tous vents son attachement indéfectible à la Reine et à la monarchie, en ponctuant ses répliques d'un vibrant : "¡Viva la Reina!". Les deux soupirants de Luisa Fernanda (elle même fort bigote), passent d'un camp à un autre, dans le simple but de se nuire mutuellement dans la conquête de Luisa Fernanda, et jamais au nom d'une quelconque conviction ; quant au "républicain" de la pièce, c'est le bouffon, un comploteur dérisoire, pleutre et stupide. Toute la pièce offre une perspective farfelue, donc dénigrante, des préparatifs de la Révolution que l'on oubliera au deuxième acte, pour suivre les péripéties amoureuses de l'héroïne entre le galant et le noble propriétaire terrien qui se sacrifie par amour. La pièce, comme dit Manuel Vázquez Montalbán, n'est qu'une caricature "que apestaba a formol de una vieja sentimentalidad agraria y castiza, adulterada con una utilización del folklore que parecía más un saqueo que una utilización", un exemple de la "mitología ibérica (españolismo, madrileñismo, gitanismo, alegría...)"¹².

Dans *Monte Carmelo*, qui se passe à Grenade, "en 185...", dans un milieu d'aristocrates généreux (les bons de la pièces), le chœur des serviteurs entonne : "La *milisia* y la iglesia a la par / la sabemos servir / y atender y tratar". Dans *La chulapona* (1934), qui se passe dans des quartiers très populaires, à la fin du XIX^e siècle, la gentille héroïne, dans l'aria final, définit ainsi son destin de femme :

"Manuela... ¿qué vas a hacer?"
 (MANUELA) "Agradar a mi marido,
 vivir con honestidá.
 Consagrarme sólo al cuidado
 de ese espejo de bondad.
 Por la mañana, apañarle
 pa' que salga bien portao.
 A mediodía esperarle
 con el cocido espumao.
 Las tardes de cada día
 que luzca el sol en el cielo,
 salir en su compañía".

On le voit, la condition de la femme, à l'heure du mariage civil, du divorce et de l'égalité des sexes, inquiète beaucoup ces messieurs les auteurs¹³.

¹². M. Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, Madrid, Austral, 1986, pp. 110 et 52-53.

¹³. Dans les comédies, les allusions à l'actualité sont plus fréquentes (le divorce, le travail des femmes, etc.), pour en rire et regretter le bon vieux temps. Dans *Las doctoras*, d'Eduardo

Dans *La Carmañola* (de Fernández Ardavín), la Révolution française, où la République espagnole emprunte le plus souvent ses modèles, fait l'objet d'une satire féroce. Dans *La tabernera del puerto*, un autre immense succès de l'époque, le héros, athée impénitent au début de la pièce, finit dans le droit chemin, se met à croire en Dieu et à la justice divine. Les rares allusions à l'actualité dans ce répertoire lyrique qui prétend ne jamais donner de leçon morale directe, restent sur le mode grotesque. Le père de l'héroïne de *La del manojo de rosas* fonde sa fortune en spéculant sur la ferraille, dans l'attente de la seconde guerre mondiale : il a le bon goût de se ruiner. Dans *Me llaman la presumida*, un des tableaux intensément comiques est un simulacre de défense anti-gaz, avec masques.

Quelques œuvres sont encore plus explicites dans leur offensive anti-républicaine. *¡Campanas al vuelo!*, livret de Larra et Lozano y Arroyo, musique de l'inévitable Francisco Alonso, créée le 7 juillet 1931, au Théâtre Fuencarral de Madrid, donc moins de trois mois après l'avènement de la République, se présente ouvertement comme une farce virulente contre la République, contre son personnel politique (dont les noms sont immédiatement reconnaissables pour les spectateurs de l'époque) et ses velléités de réformes. Chaque tableau est une charge outrancière, une caricature qui se veut désopilante contre la réforme de l'éducation, contre le bilingüisme et le régionalisme, contre la réforme pénitentiaire, contre "La Marseillaise" et l'Hymne de Riego, contre le féminisme, etc. Ainsi les prisons deviennent des hôtels de luxe où les pires voyous se plaignent de manger trop souvent des langoustines mayonnaise et de ce que ceux qui sont condamnés au mitard soient obligés de lire "los artículos de Eugenio d'Ors hasta que los entienda[n]" ; le juron préféré d'un des prisonniers, alias "Guillotina" est : "¡Pi y Margall!".

La plus agressive est encore *Katiuska* dont le sous-titre : "*o la Rusia roja*", (vite abandonné) donne déjà l'orientation générale. Cette *zarzuela* mâtinée d'opérette, d'Emilio González del Castillo et de Manuel Martí Alonso, musique de Pablo Sorozábal, fut créée, dans une première version, en janvier 1931 à Barcelone, puis, dans sa version définitive, à Madrid le 11 mai 1932, au Théâtre Rialto ; c'est certainement un des plus grand succès de l'époque auquel Sorozábal

Haro, créée en mai 1931, au Théâtre de la Zarzuela, on nous présente un "monde à l'envers", où les femmes sont avocates ou ingénieurs, tandis que les hommes sont réduits au silence ou à l'esclavage ménager. Dans ce monde de pécores savantes et prétentieuses, il se trouve heureusement un vrai homme espagnol qui, par amour, évidemment, a le courage et l'autorité de tout remettre à l'endroit, en annulant d'un coup de téléphone la carrière de sa future femme qu'il rend enfin à sa vocation essentielle d'épouse et de future mère. Le tableau final, très touchant après tant de féminisme ridicule, est un hymne à la maternité.

lui-même ne croyait pas trop, lors de sa présentation à Barcelone : "Pese a los aplausos del respetable, pasado el "fervor comunistoide", mi *Katiuska* no llegará muy lejos". L'histoire est limpide, dans la grande tradition des fresques anti-révolutionnaires inaugurée par *La Marsellesa* (de Ramón Carrión, musique de Caballero, 1876) : pendant la révolution soviétique, l'Ukraine est envahie par la soldatesque féroce et sanguinaire des soviets qui ont incendié le palais du prince Serge (le gentil), lui-même porté disparu. Le Commissaire du Peuple (le très méchant) affronte les braves paysans qui vénèrent leur prince, mais tombe amoureux de l'héroïne, une pauvre orpheline qui s'avèrera être la fille de la tsarine et qui épousera le bon prince qui fait un retour héroïque. La presse barcelonaise n'y voit pas malice : "Quienes hayan supuesto que *Katiuska o la Rusia roja* iba a reflejar un episodio de lo que actualmente ocurre en Rusia, no hay duda de que habrán sufrido una decepción. El libreto aborda un tema trivial, de escasa trascendencia y que en absoluto tiene que ver con el título de la obra" (*La Razón*). *Las Noticias* n'y voit que des événements "de orden político, vistos, sin embargo, a través del agradable prisma de la opereta". Il est vrai que la version de 1931 a indisposé la critique et le public, dans la mesure où le second acte se passe à Paris, dans les cabarets pour émigrés russes (le même schéma que dans *La Marsellesa*, où le premier acte se passait à Strasbourg et le second, à Paris, pendant la Terreur). La version de 1932, présentée à Madrid, élimine l'épisode parisien et maintient le second acte en Ukraine, où continuent de s'affronter tenants et adversaires de la Révolution soviétique, avant le *happy end*, très favorable aux aristocrates. Cette version lui assure un triomphe national et les éloges du quotidien *ABC* qui ne voit dans le thème russe que du "matériel de construction", un simple prétexte "romantique" pour écrire une excellente musique : "Una Rusia que sólo se encuentra en los itinerarios de las zarzuelas antañonas, aunque los libretistas sitúen a *Katiuska* en los albores del soviétismo para darle cierto barniz de modernidad ; pero de estos bolcheviques del Teatro Rialto nada hay que temer. Son lo más tolerantes, comprensivos y bonachones que pueden imaginarse". On prétend que, dans les premières années du franquisme, cette pièce fut pendant quelque temps interdite, à cause de la référence soviétique ; c'est dire le caractère obtus du régime. Quoi qu'il en soit, elle fut remise au répertoire, certains airs prospérèrent ... et les bottes rouges, "à la russe", devinrent des "katiukas" pendant tout le franquisme.

La sicalipsis contre la République

Dans les années 1895-1915, la *sicalipsis* qui régnait sur les scènes espagnoles, et qui inquiétait tant les ligues de vertu, gardait quelque chose de jubilatoire et de

libératoire qui pouvait représenter une modalité (même dégradée) de l'émancipation sexuelle et culturelle des masses opprimées par des siècles d'obscurantisme et de contrôle ecclésiastique. En d'autres termes, la *sicalipsis* avait quelque chose de ludique et de roboratif, un peu pour toutes les couches de la société, même si elles confondaient libération sexuelle et libération politique ; l'érotisme du théâtre et de la chanson ne manquait pas de saveur. Dans les années 30, l'érotisme scénique se confond souvent avec la pornographie graveleuse, au service d'une bourgeoisie complexée, et devient franchement réactionnaire.

Les années 30, si l'on en croit Álvaro Retana (un connaisseur et un usager assidu), se caractérisent par une "ola verde" qui se répand dans le roman et sur la scène, en particulier dans les "Revue" où l'exhibition de chairs appétissantes est un des ressorts du succès. La Dictature avait toléré avec infiniment de bienveillance ces débordements d'anatomies "corruscantes", comme dérivatif culturel. Ainsi, *El sobre verde*, qui offrait un livret recevable pour tous, "compensait" la faiblesse du texte par des danses où les sœurs Pyl y Myl, et ensuite la superbe Yankee (dans le numéro des "Lagarteranas"!), pouvaient exhiber des chairs apétissantes. La mécanique "théâtrale" fondée sur l'érotisme scénique avait trouvé son *modus operandi* qui appâtait le chaland sans outrager la censure. La collection du "Teatro frívolo", publiée entre 1935 et 1936, 29 numéros au total qui regroupent des œuvres créées entre 1927 et 1936 — dont les grands succès de l'époque—, donne une idée de l'orientation idéologique de cet érotisme scénique. La tonalité générale est franchement anti-républicaine, anti-syndicale, anti-mouvements ouvriers. Dans *¿Cómo están las mujeres* (n° 3, créée en 1932), une avocate madrilène (toujours ces "femmes savantes" de la société moderne!) proclame que : "La mujer, por tradición y temperamento, siempre ha sido amante de las derechas" (et le livret précise : "aplausos"), et un des "graciosos" de l'œuvre déclame un peu plus loin : "Nos ha merengao la socialista ésta", ce qui suppose une diction insistante et une grande complicité du public.

Les auteurs publiés dans la collection (A. Paso [hijo], Enrique Paradas, J. Muñoz Román) et les musiciens les plus cotés du moment (toujours les mêmes, Luna, Alonso, Guerrero, Padilla), ont trouvé la formule idéale : d'un côté, des jeux de mots égrillardes ou franchement pornographiques en cascade¹⁴, de l'autre,

¹⁴. A Malaga, dans les années 30, certaines compagnies se spécialisent dans un répertoire franchement pornographiques, tout au moins si l'on en croit les titres représentés : *El 69 duplicado*, *La almeja de oro*, *El conejito de Atanasia*, *La isla de las almejas*, *El nabo de Fray Julián*, etc., des pièces apparemment non publiées. Ces informations m'ont été aimablement données par Evelyne Ricci. On peut légitimement supposer que Malaga n'a pas l'exclusivité de ce genre de répertoire.

des tableaux "visuels" où la mise en scène peut jouer impunément sur l'érotisme le plus débridé et des musiques lascives, tropicales le plus souvent ("danzón cubano", rumba) ou anglo-saxonnes dehanchées (fox-trot, charleston) mettent en valeur les talents anatomiques des danseuses. Dans les années 30, la mode est au tropical, à la banane, appelée "plátano" ou, le plus souvent, "banano", dans des chansons dont le double sens ne peut échapper au plus simplet des spectateurs ; Joséphine Baker a fait école. La "Revue" repose indiscutablement sur le voyeurisme et la salacité visuelle, la lascivité musicale et le "retruécano". L'érotisme de ces œuvres, même les plus timides en apparence, n'apparaît pas toujours dans les textes publiés, évidemment, mais il se laisse deviner et certains tableaux, suivant l'audace du metteur en scène, sont des prétexte à des exhibitions de chairs appétissantes, de la vedette ou des chœurs de "girls" ; c'est ce qui se déduit de certains commentaires critiques et, surtout, se voit sur les photos. Des témoignages oraux m'ont affirmé que dans certains établissements de Valence, dans les années 30, certaines artistes étaient célèbres pour leur façon d'entrouvrir leur *mantón* et de dévoiler la couleur de leur "morrongo" ou "minino" ; et à Barcelone, les exhibitions de nudités étaient également fort courantes.

Les années 30 semblent marquer l'apparition du nu intégral sur la scène "grand-public", sans le "maillot" (ou la "malla") qui, jusqu'à cette date, couvrait hypocritement le corps de actrices. Des vedettes comme Tina de Jarque (une femme sculpturale, dont le destin d'aventurière s'acheva tragiquement pendant la guerre, en 1937), et même Celia Gámez, doivent leur célébrité à leur somptueuse académie bien plus qu'à leurs talents de chanteuses ou de danseuses. L'érotisme est un produit que les "empresarios" exploitent sans vergogne, pour un public bourgeois habitué à associer théâtre et consommation érotique ; et, comme pour toute mode, la surenchère fait partie des stratégies commerciales. Une œuvre comme *Las comunistas*, de Trigueros Engelman, musique de Bernardo G. Bernalt (n° 22 de la collection "Teatro frívolo, mai 1936, créée le 15 avril 1934, au Salón Novedades, de Valencia), nous permet de nous faire une petite idée de la nature de ce théâtre où la "sicalipsis" atteint des degrés incandescents. Dans le village de Ben-Mujer, de la province de Valence, les femmes ont décrété le "communisme libertaire amoureux" et les hommes doivent se soumettre à leurs désirs, sous peine de grandes privations. Dans le décor initial, tout est rouge (rideau, lumière, spots), même les "ligerísimos maillots" des "vicetiples" qui arborent, sur la tête, une coiffure qui représente des faucilles et des marteaux réunis par un cœur. Le "communisme libertaire" en question ne prétend pas s'enraciner dans la référence politique (encore que, pour un public complice, la charge anti-communiste et anti-anarchiste, dans sa caricature même, ne soit pas

absente¹⁵) et n'est qu'un prétexte à situations plus ou moins graveleuses. Un des tableaux de la fin représente un paysage cubain, qui n'a évidemment rien à voir avec l'action, où la vedette chante une "Bananera", "La rumba del platanito", sur un rythme de "Danzón cubano" :

Toditas la piden
con gran ilusión,
poniendo los ojos, (bis)
así como yo.
¡Dame, negro, la banana!
Anda, negro, dámela!
¡Dámela, que tengo gana
de banananear!

D'après Alvaro Retana (qui savait de quoi il parlait), sur certaines scènes de cabarets où cette chanson était reprise, la banane disparaissait des mains de la vedette qui ne l'avait ni mangée, ni cachée dans une poche (le costume d'Eve n'en comporte pas), ni jetée!

L'appareil théâtral commercial, les corporations d'auteurs et de compositeurs et le public du théâtre lyrique commercial, dans leur immense majorité, non seulement ne semblent pas avoir porté la République dans leur cœur, mais se plaisent le plus souvent à la dénigrer ; quand il en est fait mention, c'est toujours pour la moquer ou la ridiculiser. Ce n'est pas à proprement parler une surprise. Le théâtre lyrique, depuis les débuts de la Restauration, s'est érigé en culture identitaire des bourgeoisies espagnoles. La dérive droitière de l'ensemble des usagers et producteurs de ce théâtre, en parfaite symbiose, prend cependant, dans les années 30, un caractère sans doute plus agressif et politique ; la scène ne sert plus seulement à divertir, mais également à fonder une complicité idéologique implicite. Ce n'est d'ailleurs pas spécifique au théâtre lyrique ; les comédies commerciales de l'époque participent à la même entreprise, de façon plus explicite encore ; les pièces de Benavente, Muñoz Seca, Linares Rivas, etc., militent ouvertement contre une République laïque et réformiste. Mais l'efficacité du théâtre lyrique de l'époque est certainement bien supérieure au théâtre seulement parlé. Parce que son poids est très nettement supérieur dans la gamme des spectacles en Espagne à cette époque ; *Zarzuelas* et *Revistas* sont bien les spectacles les plus vus, et de loin, et les chansons ont une diffusion nationale. D'autre part, parce que, dans la bonne tradition théâtrale bourgeoise, bien rôdée depuis 1868, l'efficacité est bien davantage du côté du plaisir et du jeu ; au

¹⁵. L'anti-communisme semble une valeur comique sûre. Dans *Mujeres de fuego*, Francisco Alonso a écrit une suggestive "Canción de chulas comunistas".

sermon, le public bourgeois espagnol préfère le rire et voir des choses plaisantes. Le politique "passe" mieux par l'impact sensoriel et les stratégies de captation par le sensible que par la leçon directe. Et, visiblement, la République, toujours aussi sérieuse, n'a ni les sensuels ni les rieurs de son côté, ce qui représente tout de même un fort handicap.