

CABARETS ET MUSIC-HALLS A L'ECRIT : LES REPRESENTATIONS DU CORPS DANS LA LITTERATURE DE GRANDE DIFFUSION (ESPAGNE, 1900-1936)

Christine RIVALAN GUÉGO

UNIVERSITÉ RENNES 2, CELLAM (EA3206), FRANCE

Ce n'est pas du réel que la fiction est un bon conducteur, mais de l'imaginaire
Heinich, 1996

Au début du 20ème siècle, en Espagne, les lecteurs de littérature de grande diffusion, avides de plaisirs en tous genres, semblent avoir goûté tout particulièrement ces romans et nouvelles qui leur donnaient l'occasion de retrouver des situations qu'ils pouvaient avoir vécues lors d'autres moments de loisirs. Parmi ces moments privilégiés, le cabaret figure en bonne place, et sert d'armature à un dispositif sous-jacent où les questions sensibles de société trouvent un espace de débat, simplifié, certes, mais dont il ne faudrait pas sous-estimer l'impact. Dans cette étude, à partir d'un corpus constitué de romans et nouvelles publiés dans les collections qui proliféraient à l'époque (depuis *El Cuento Semanal* à *La Novela de Hoy*, en passant par *La Novela Corta*, *La Novela Semanal...*), et dans des maisons d'édition comme Sopena à Barcelone, Pueyo et Renacimiento à Madrid, il s'agira de mettre en évidence cette représentation de la mutation en cours des rapports entre les personnes et entre les sexes dans une société où régnait encore frustration, préjugés et censure : « Entre 1900 y 1936, la sicalipsis no deja de ser una respuesta a las ansias naturales e insatisfecas del macho hispánico de la clase social que fuera, en una época de mutación profunda de la sociedad, todavía marcada, en lo sexual, por una rigidez y un dimorfismo arcaico » (SALAÜN, 2011 : 111). De cette situation, les écrivains rendent aussi compte dans de brefs instantanés qui, dans la rue, en saisissent les manifestations concrètes :

Frente al café de la Montaña se detuvo a contemplar las postales que un hombre vendía, desparramadas en una gran bandeja de mimbre :

—¡ A diez, postales !... Postales de artistas a platino, ¡¡ todas a diez !!...

Eran retratos de tiples, con gestos picarescos; parejas de amor en plena coquetería, algunas hasta besándose (EL CABALLERO AUDAZ, 1920 : 140-141).

Dans la représentation de cet espace nocturne du cabaret, qui permet la mise en scène des corps, se lit la dialectique de domination et d'affirmation à l'œuvre dans la société. Les auteurs de ces textes, porteurs, mais pas exclusivement, d'idées progressistes avaient souvent des vies personnelles qui les éloignaient du modèle traditionnel et les rendaient sensibles aux problématiques identitaires. Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940), aristocrate fin-de-siècle, sourd, promènera son homosexualité dans le Madrid des années vingt et sera roué de coups, un soir, à la sortie du métro Progreso. Álvaro Retana (1890-1970), alias Claudina Régnier, alias César de Maroto, alias Carlos Fortuny, premier parolier en Espagne entre 1915 et 1925, et auteur d'une *Historia del arte frívolo* (1964), en dépit de toutes ses dénégations, entretiendra des relations avec les milieux homosexuels et finira assassiné par un chapero. À l'opposé, José María Carretero (1888-1951), alias El Caballero Audaz se fera fort d'exhiber une virilité aggressive, croisant le fer lors d'anachroniques duels. De son côté, Alberto Insúa (1883-1963), né à La Havane d'une mère cubaine et d'un père galicien, fut confronté au racisme et la plupart de ces auteurs masculins, les José Francés (1883-1964), Joaquín Belda

(1883-1935), Alfonso Hernández Catá (1885-1940), Rafael López de Haro (1876-1966), Pedro Mata (1875-1946), dans le sillage de Felipe Trigo (1864-1916), écrivain et médecin militaire, interviendront dans les débats de la société de leur temps autour de la « question féminine ». Dans cette réalité, comme dans leurs textes, le cabaret va offrir un espace idoine de mise en scène des identités en quête de reconnaissance. C'est donc ce lieu de sociabilité nocturne qu'il convient de définir en un premier temps.

Le cabaret, espace de sociabilité nocturne : de la ville à la page

Entre le début du siècle et 1936, le mot recouvre différentes réalités et Serge Salaün souligne le décalage entre l'ouverture des cabarets, music-halls, à Londres (1840) puis à Paris (1868-1869), et finalement à Barcelone et à Madrid au tournant des XIX et XXème siècles, qu'il explique par l'existence prolongée de « cafés cantantes flamenquistas » et par la résistance du « *género chico* » (SALAÜN, 1990 : 48). La représentation littéraire de ce phénomène est parfaitement observable dans la littérature de grande diffusion jusque dans les années trente où, loin de détrôner les cafés concerts traditionnels, le cabaret music-hall va les concurrencer. À côté des cafés traditionnels (« *castizos* ») autres lieux prisés du divertissement, particulièrement des étrangers en quête d'espagnolade, de « tournées des grands ducs », et qui sont légion chez A. de Hoyos y Vinent (Café de Cante de La Maravilla, 1916 ; Café de los Jaleadores, 1923 ; etc.), les cabarets prennent un nom étranger qui renforce leur cosmopolitisme, comme c'est le cas du Moulin Rouge (HERNÁNDEZ CATÁ, 1909), de l'Eden-Royal (RETANA, 1924b) ; du Forten Club (HOYOS y VINENT, 1927). L'endroit peut aussi s'hispaniser en « *musijol* » (INSÚA, 19691922 : 11) ! Nombre d'aventures, cependant, prennent comme théâtre les lieux mêmes des plaisirs nocturnes de l'époque : el Apolo, el Romea, el Trianon Palace, el Salón Japonés... Même si à Madrid, le cabaret fait partie des signes d'une modernité copiée, essentiellement sur Paris : « los cabarets, los dancings y los palaces del Madrid que se europeiza... buscando sus modelos en Montmartre » (Ibid. : 50), et qu'il est possible de mesurer le progrès madrilène à l'aune des cabarets : « Madrid ha progresado. Tiene metropolitano y taxímetros, grandes hoteles y grandes almacenes, bares a la americana y cabarets a la moda de París » (INSÚA, 1926), ces cabarets reflètent des lieux qui s'inscrivent dans une histoire espagnole des loisirs (SALAÜN, 2005 : 133). En situant parfois l'intrigue à Paris, lieu mythique du divertissement, les auteurs exploitent la part du rêve parisien (EL CABALLERO AUDAZ, 1924), émaillant leurs textes de références magiques : le Moulin Rouge, Pigalle, Montmartre...

Dans le discours, la dimension « cosmopolite », sans cesse mentionnée, valorise ces lieux de divertissement qui décomplexent le public espagnol. Javier Riyo écrit à ce propos : « Madrid, se “ civiliza ” a la parisienne, se libera del complejo del Moulin Rouge y crea sus catedrales del vicio. [...] ¡ Viva lo ínfimo, lo sicalíptico y lo sifilítico ! » (DÍAZ, 1999 : 75-76) Les salles de spectacles comme les Kursaal dégagent aussi cette ambiance, tellement au goût de l'époque. Ainsi, au Gran Kursaal de San Sebastián c'est « Un público heterogéneo y cosmopolita, en el que se mezclaban la gran dama española y la cocota parisien, que la emigración elegante del veraneo habían lanzado sobre San Sebastián » (EL CABALLERO AUDAZ, 1924 : 17) qui hante les lieux. Preuve de l'intérêt pour ces nouveaux espaces de divertissement, dans le premier volume de ses mémoires, Rafael Cansinos-Asséns consacre plusieurs pages à l'ouverture de la « cathédrale du plaisir » que fut le Frontón-Kursaal à Madrid (CANSINOS-ASSÉNS, 1982 : 226), et c'est ce décor que choisira José Francés pour une nouvelle restée célèbre El misterio del Kursaal, parue dans El Cuento Semanal (1911). Comme lieu de divertissement, ce cabaret nouvelle formule est étroitement associé, dans les textes, à la grande ville et à tous les maux qui l'accompagnent, dépassant à la fois les frontières géographiques et les frontières de la morale établie : « [...] ahora, dando un salto

mortal en las tinieblas, se disponía a cambiar el hotel en un cabaret europeo. [...] como una sucursal del infierno en medio del campo madrileño, iba a ser el punto de reunión de todos los juerguistas y calaveras de la corte » (BELDA, 1917). La proximité du cabaret avec ces lieux directement liés à la prostitution réunit plaisirs du corps et maladies. Ainsi, c'est à Herminia, « bailarina debutante », que le personnage principal dans *El salto de la novia* (LÓPEZ de HARO, 1908) doit sa syphilis. Dans un texte théorique, le médecin et écrivain Felipe Trigo, associe à l'idée de cosmopolitisme celle de perversion de la nature de l'amour et de triomphe de la luxure : « [la lujuria] Esta es la forma del amor preponderante en todos los centros de población, y por eso puede decirse, con una justa injusticia enorme, que la civilización conduce indefectiblemente a la desvergüenza, a la decadencia... ¡ Roma antigua ! ¡ Romanas modernas ! ¡ Madrid ! ¡ Londres ! ¡ París ! » (TRIGO, 1907 : 123). L'idée sera reprise par un de ses disciples — revenu à une vision des choses plus traditionnelle — pour suggérer une image négative de la France : « Iba a visitar los cabarets galantes y tal vez los “ antros ” del hampa y el apachismo » (LÓPEZ de HARO, 1942/1930). Car jusque dans les années 1930, le mythe du cabaret parisien et des Apaches sera un recours littéraire fréquent, et non dénué de réalisme, dans la description des cabarets et maisons closes (BELDA, 1928 : 19).

Cette géographie urbaine et sociale du cabaret, sur laquelle les auteurs s'attardent, est la représentation d'un premier espace de domination qui rapproche cabaret et prostitution. Les personnages qui viennent ensuite y prendre place rendent manifestes les diverses aliénations (sociale, morale et physique) dont ils sont victimes, et qui suscitent le récit de possibles transgressions des normes sociales. Si dans l'imaginaire du lecteur espagnol de ces romans et nouvelles de grande diffusion le cabaret occupe une place de choix, c'est sans doute parce qu'il est peuplé d'artistes et de spectateurs qui représentent ses fantasmes avoués ou non.

La célébration du corps : vers un érotisme libérateur ?

Au cabaret, les acteurs principaux du spectacle qui célèbre le corps, sont à la fois les artistes et les spectateurs. Les premiers permettent d'évoquer un univers qui fascine et qui interroge, quand les seconds sont la nécessaire caisse de résonance des émotions créées par les premiers. Sur scène, selon un rituel immuable, après la séance cinématographique, ce sont les chanteuses (cupletistas) qui viennent régaler le public de chansons souvent à double entente, et le spectacle commence vraiment : « El espectáculo tomaba su verdadero carácter. En el escenario iban apareciendo danzaderas y tonadilleras por el orden inverso a su importancia y nombradía; las primeras eran unas pobres muchachas que cantaban y bailaban muy mal » (LÓPEZ de HARO, 1919). Dans les cabarets représentés dans les textes, chanteuses et danseuses sont omniprésentes : Miss Ada Howell “ cupletista inglesa ” (FRANCÉS, 1911) ; Adela Portales, La Coquito (BELDA, 1915) ; la cupletista de l'Ideal Trevijano (BELDA, 1917) ; Nené Romero (RETANA, 1918) ; Tina Ritz, danseuse au Romea (RETANA, 1919d) ; Leonela au Salón Madrid (RETANA, 1919c) ; Luisa, sauvée des sordides cabarets par le cinéma (LÓPEZ de HARO, 1922) ; la Tangerina du Succulent Palace (BELDA, 1924) ; Ambarina (EL CABALLERO AUDAZ, 1921), Pilar Ribera, « la estrella de las artistas de “ variétés ” » (EL CABALLERO AUDAZ, 1924) ; Nela, la de los brillantes (INSÚA, 1924) ; Angelina “ artista de variétés ” (RETANA, 1924b) ; Pitiminí, cupletista (NELKEN, 1924). Pour certaines, monde du spectacle et prostitution sont liés : Lola la Madrid « representaba el tipo degenerado de la actual artista de café cantante : una hibridación de cupletista, mujer galante de baja estofa y bailaora » (HOYOS y VINENT, 1916). Une existence que le narrateur de *La sin ventura* résume d'une formule : une vie d'artiste « brillante y prostituida » (EL CABALLERO AUDAZ, 1921 : 26). Mais le parangon en la matière reste Adela Portales, alias Coquito, « reina de la rumba, emperatriz del cuplé » (BELDA, 1915), dont le modèle

serait la célèbre Chelito, à la ville Consuelo Portela. En effet, souvent, parmi les personnages de fiction, se glissent quelques grands noms du monde du spectacle : Cléo de Mérode, Raquel Meller, Gaby Deslys, Mistinguette, Carolina Otero (RETANA, 1919c), ou Tórtola Valencia : « Pasó sonriendo, con su perfil de pájaro y sus ojos de abismo, con su aire indio y su melena fosca, paradoja de león negro, la danzarina Tórtola Valencia. La seguían un bailarín, que parecía un decadente vanguardista, y un vanguardista decadente que parecía un bailarín » (SASSONE, 1928). Á. Retana ira même jusqu'à faire allusion « a los supuestos amoríos de Antonio de Hoyos con Tórtola Valencia » (RETANA, 1919d : 46), réunissant l'écrivain et la danseuse dans une image modern style. Et, un an plus tard, c'est le fantôme de La Fornarina qu'il convoquera dans une assemblée qui comptait déjà Tórtola Valencia et La Goya parmi ses membres ! (RETANA, 1920).

Outre ces artistes féminines, le cabaret et ses variantes accueillent, à partir des années vingt, des artistes masculins. Bien entendu, des danseurs comme Peter Wald, héros du roman d'Alberto Insúa présenté comme « Rey del fox-trot, emperador del shimmy y sumo pontifice del tango le llamaban también. Había bailado en los primeros music-halls del mundo » (INSÚA, 1922) ; mais aussi des lutteurs qui renouvellent l'offre en matière de spectacles : « La sala del frontón estaba concurridísima, gracias a la gran atracción de un espectáculo nuevo, importado a España sin más estudio de su belleza que la circunstancia de ser cosa del extranjero. Llamaban a aquello luchas romanas » (LÓPEZ de HARO, 1908, 191? : 42-43), ou bien encore des transformistes, comme le célèbre Edmond de Bries, nom de scène d'Asensio Marsal, devenu personnage d'un roman de RETANA (1919a). À propos des artistes masculins, Concetta Condemi parle des « nouvelles images de la virilité et de l'idéal masculin» et rappelle que même si « les chanteurs exhibent moins leur corps que les chanteuses [...] il faut bien reconnaître que c'est en grande partie par la mise en scène de leur corps que des individus ordinaires "se fabriquent une personnalité" » (Condemi, 1992 : 147-8).

Les métamorphoses du corps féminin : la magie des spotlights

Dans ce lieu de concentration de pulsions et de désirs prêts à jaillir, « l'électrisation » du public est un cliché qui revient sous la plume de la plupart des écrivains lorsqu'ils évoquent les effets du spectacle sur les spectateurs. Accessoires indispensables de la mise en scène au cabaret, les lumières, toujours évoquées, sont les instruments d'une métamorphose : « Para el amante, la luz de las candilejas presta a la artista un nimbo fascinador, y el triunfo de una noche representa los placeres del Paraíso. En un escenario, la figura de la amante se agiganta y sublimiza, y los bastidores adquieren realidades de cuento de hadas en que los más serenos experimentan el vértigo » (RETANA, 1916 : 271).

Comme lieu de divertissement, le cabaret se situe au-delà de la frontière du socialement acceptable, la limite étant clairement celle du corps nu ou vêtu car c'est aussi avec le spectacle de la nudité que se craquellent les tabous. Le nu intégral, devenu la nouvelle exigence du spectateur, est le clou du spectacle de la Coquito : « Al dar de nuevo la cara a la sala y separar con violencia las dos puntas del pañuelo, apareció Coquito tal y como era, sin velos, sin tapujos, como doña Micaela la echó al mundo » (BELDA, 1915, 1978 : 179). Cette nudité commercialisée fait du corps des artistes féminines un objet sexuel, objet, à son tour, d'insinuantes descriptions dans cet espace magique du texte, tout en suggestions : « Las danzaderas lucían trajes de tela sutiles, cuya línea sobria recordaba la elegancia ateniense, apenas sujetaba la reste a los hombros y sin más ceñidura, antes bien cayendo libre, como fluvial, de modo que, dentro de su parvedad, se trasfloraban los escorzos, las flexiones y las palpitaciones de gelatina de los cuerpos mórbidos, ágiles, nerviosos » (LÓPEZ de HARO,

1924 : 6). Très vite, avec le personnage de Judith Israel, Antonio de Hoyos y Vinent avait signalé la nouveauté de ces danseuses et leur apport aux music-halls de leur temps : « La bailarina sagrada que había hecho de sus danzas una evocación del Oriente remoto, la que puso en la canallesca grosería de los Music-Halls la nota exquisita de su arte esotérico, fascinador e inquietante » (HOYOS y VINENT, 1915). Et Rafael López de Haro, de son côté, avait repris dans ses nouvelles le spectacle de danseuses « exotisantes », occasion de passages suggestifs du goût des lecteurs :

Quedó el salón a obscuras y de la cabina del cinematógrafo enviaron al escenario un cono de luz dura y blanca. La bayadera se presentó envuelta en un manto escarlata de cuyos pliegues se veían salir sus pies desnudos. Al despojarse ella del manto aquél, la luz tomó un tono de ámbar. Todo estaba perfectamente calculado. Bailaba ella desnuda ; sin mallas, su carne se mostraba entre pretales, bridás, guarniciones de seda bordadas de oro con grandes piedras de colores engarzadas en el dibujo ; sus senos temblaban bajo dos cazoletas de filigrana en que culminaban dos rubíes, y ceñía su cintura un ancho cíngulo del que pendían sartas de abalorios, de cuentas, de cintas, de cadenillas y cordones formando una cortina siempre rota, nunca descerrada, que más permitía adivinar que ver (LÓPEZ de HARO, 1919).

Malgré tout, comme le rappelle Annie Suquet, « si ce genre exotisant demeure matière à fantasmes pour le public masculin, il représente, pour le public féminin et pour les danseuses qui le produisent, l'espace discret d'une fraude avec l'interdit, où se fomentent de nouvelles libertés corporelles et sexuelles » (SUQUET, 2012 : 270). Les écrivains semblent en avoir eu l'intuition lorsqu'ils s'attardent sur la réception des spectacles qui, de façon générale, affectent à des degrés divers les spectateurs qui les regardent. On peut ainsi voir comment le temps du numéro correspond à une prise de pouvoir de l'artiste sur ses spectateurs. Pierre Bourdieu rappelait que le regard « est un pouvoir symbolique dont l'efficacité dépend de la position relative de celui qui perçoit et de celui qui est perçu et du degré auquel les schèmes de perception et d'appréciation mis en œuvre sont connus et reconnus de celui auquel ils s'appliquent » (BOURDIEU, 20021998 : 93). Les romans et nouvelles considérés présentent des situations de « regardé-regardant » qui donnent lieu à l'instauration d'un rapport de dépendance des spectateurs masculins, même lors de misérables mises en scène : « Allí permanecía toda la noche, hurao y vibrante, sin embargo, de lujuria por el desfile de mujeres gordas sobre el escenario » (FRANCÉS, 1917). Comparant les charmes des serveuses de bar et celle des artistes de cabaret, un personnage masculin d'une nouvelle d'Alberto Insúa, démasque pourtant l'artifice de la séduction :

El mayor encanto de la camarera es el que ofrece al servir, sonriendo, y con un ademán gracioso, un vaso de cerveza. La mayor seducción de nuestras típles cómicas es la que brindan semidesnudas en la escena. La bailarina sugiere mil deseos locos cuando se retuerce en una danza concupiscente... ¡ Pero en la intimidad, en su casa ! ... La camarera es pobre, es humilde y está rodeada de parientes miserables. La tiple suele ser vieja y zafia... Habría que amarlas entre bastidores o en la cantina de las cervecerías, para que no perdiesen nada de su belleza teatral (INSÚA, 1910).

Mais, peu importe, après lui nombreux seront encore les écrivains qui insisteront sur le pouvoir des artistes. Judith Samuel, danseuse du premier roman d'Álvaro Retana, est le parfait exemple de l'artiste qui prend l'ascendant sur les spectateurs qu'elle contrôle le temps de son numéro, et le narrateur prend la peine de détailler le processus :

Primero se descalza y se despoja de las medias, que arroja a un extremo del escenario, y luego, con las piernas desnudas, desgreñada y palpitantes los senos, se agita en horrorosas convulsiones sosteniendo con las manos su cabeza congestionada ; se retuerce como una serpiente entre llamas, como una vestal de Afrodita ante el altar de la diosa, o mejor aún, como una bruja en un aqualarre ; su rostro angélico se transfigura en la faz de un demonio,

y hay momentos en que hace palidecer al espectador más indiferente, sin permitirle reponerse hasta que, concluido su insospechable baile, recoge sus zapatos y sus medias de diez luisas, suelta sus faldas, arregla su melena, y torna a ser la virgen exquisita y mundana que sonríe cortésmente a los aplausos de la muchedumbre (RETANA, 1916 : 21).

Le texte semble alors s'arrêter sur la performance de l'artiste, et les analyses qui ont été faites sur les spectacles en eux-mêmes (ANASTASIO, 2009) trouvent un écho certain lors de la lecture de ces romans et nouvelles. Dans cette perspective, on comprend mieux, alors, que le spectacle de la nudité soit toujours présenté comme un summum dans le numéro, l'exploit d'une artiste. Illustration à l'appui, le narrateur de *Lo que está de Dios* (MATA, 1922), fait de Olga Petrwska une pionnière : « Fue la primera artista que bailó en Madrid completamente desnuda, sin más velos que una gasa ni más adorno que un ancho cinturón triangular y un breve coselete constelados de piedras ». Ce moment de vérité esthétique et humaine peut immédiatement déchaîner les passions parmi les spectateurs :

Judith Samuel, orgullosa de la impresión que producía, quiso colmarla definitivamente, y sacudiendo al aire sus velos azules mostró por un momento al público el prodigo de su desnudez. En la sala estalló un aplauso frenético, y la danzarina, impávida, con los ojos en éxtasis, tornó a cubrirse con las gasas, y su danza empezó (RETANA, 1917 : 21).

Dans *El salto de la novia*, le narrateur souligne cet ascendant que la danseuse du Kursaal prend sur un public subjugué : « Una sonrisa loca y burlesca de Colombina, jugaba en sus labios, estableciendo la atracción magnética con que dominaba a los espectadores » (LÓPEZ de HARO, 19?: 49). Coquito, bien évidemment, éprouve cette griserie du pouvoir sur des spectateurs totalement subjugués : « era el triunfo, el vencimiento definitivo de la mujer, que al ver a sus pies cien hombres rabiando y babeando de lujuria por ella, se trastornaba, se emborrachaba de orgullo y sufria un acceso de fiebre dominadora » (BELDA, 1915, 1978 : 178). De même, Amaranta, artiste dans *En el misterio de la noche* formule très clairement ce pouvoir dont l'artiste dispose grâce à son corps : « Pronto vi que los hombres perdían el raciocinio ante mi belleza cálida, que tenía yo un gran poder, y lo he utilizado ». Ce pouvoir qu'elle évoque dans une conversation au cabaret avec son ancien amant s'est trouvé démultiplié grâce au cinéma, nouvel espace de divertissement qui potentialise le pouvoir de séduction de l'artiste : « Mostrarme es emborrachar de belleza a las multitudes; un escorzo mío hace crujir millares de haces nerviosos, como millares de haces de leña seca que fuesen arrojados al cráter de un volcán. Mi gesto transmite todas las emociones y mis ojos poseen una virtud infernal : donde yo miro brota un demonio con todas las ardientes ansias de condenación » (LÓPEZ de HARO, 1926 : 23-24).

Contrepoids à d'autres discours et d'autres représentations, cet asservissement du public masculin, dominé par ses instincts, participe de l'évolution des mentalités mais, bien entendu ne vaut pas pour affranchissement des femmes au quotidien. En étudiant le stéréotype de la virilité, G. Mosse (1996) a montré combien, s'il pouvait être menacé par des mouvements de libération en tous genres, sa force et sa capacité d'adaptation en faisaient un puissant élément de structuration des relations interpersonnelles. Comme pour le rappeler, *El Caballero Audaz* n'oublie pas de clore un premier chapitre tout entier consacré à l'évocation de la vie d'artiste de son héroïne, par un paragraphe sans ambiguïté sur la violence physique éprouvée par la femme artiste au plus fond d'elle-même :

Una ola de lujuria aleteaba en el teatro, y Ambarina sentía en su alma y en su cuerpo una impresión de violencia, de asco, de temor... Como si todos aquellos ojos que se habían posado sobre su divina carne desnuda fueran demonios asquerosos que la hubieran poseído, desgarrándole brutalmente las entrañas... (EL CABALLERO AUDAZ, 1921 : 26).

Sur cette scène, peuvent s'exprimer des tensions, aux limites du malsain, dont se repaît un public impitoyable et médiocre auquel il convient d'ouvrir les yeux. Car ce public peut être particulièrement odieux face à ces pauvres femmes que la misère pousse sur la scène des cabarets : « *desertoras de taller o expulsadas del hogar, luchadoras aguerridas con la miseria.* El público las castigaba con pullas, siseos y ruido de tacones que las infelices aparentaban no oír » (LÓPEZ de HARO, 1919). Il n'est pas rare de trouver une vision critique de cette situation, comme dans ce passage d'Alfonso Hernández Catá situé dans un Moulin Rouge, qui pointe pour le lecteur toute l'ambiguïté de ces spectacles :

En aquel antro donde pobres mujeres anémicas y un público triste y reidor se excitaban con la luz y con el ritmo vivo o láguido de la música, la atmósfera estaba saturada de electricidad. ¿ Por qué llamamos diversiones a estos espectáculos ? Todo era allí penoso ; no había ese lujo fulgurante con que se resarcen los menesterosos de la obscura estrechez doméstica ; al contrario : la sensualidad surgía de la pobreza de un vago olor a podredumbre apagado por los perfumes fuertes ; y esa incitación, como son más vivas las sensaciones de dolor que las de halago, acicalaba (sic) todas las concupisencias no como un goce, sino como un tributo a nuestra Señora de la Perversidad (HERNÁNDEZ-CATÁ, 1909 : 64).

Le narrateur de *Los señores apaches*, se montre tout aussi critique vis-à-vis de ce « sacrifice de la vierge apache », qui consiste pour des danseurs à se relayer auprès d'une seule danseuse jusqu'à son épuisement total : « Un sacrificio que regocijaba grandemente a los espectadores. El ser humano, a veces, es así ». Le narrateur souligne encore la violence faite à la femme : « — ¿Y ese sacrificio de la virgen apache ? / — No, sacrificio, en realidad, sí hay, pues no es poco sacrificio para la pobre muchacha a quien luego veremos, y que es hija de una portera de la calle Cujas, exhibirse desnuda ante unos cuantos tíos que, el que más y el que menos, anda de vergüenza con un atraso respetable » (BELDA, 1928 : 47, 34-35).

Sans ambition littéraire majeure, cette littérature agit comme un miroir qui renvoie au lecteur ses obsessions et ses contradictions en lui donnant à lire, en filigrane, l'envers du décor. Le narrateur de *La Coquito* ne se prive d'ailleurs pas de commentaires à l'intention de ce lecteur, « [son] semblable, [son] frère » :

El espectáculo entristecía ; era el acoso, el insulto a coro de una hembra, llevado a cabo en la mayor impunidad por una reunión de hombres que, aunque cada uno en su vida privada fuese una persona decente, en aquel momento no eran más que unos animales hediondos y despreciables como el cerdo o el oso hormiguero (BELDA, 1915, 1978 : 134).

Ces spectateurs, rarement individualisés, voisinent avec toute une faune, beaucoup plus littéraire, qui gravite dans l'orbite des cabarets et dessine la toile de fond sur laquelle se déroulent les aventures : « Era uno de esos seres de edad indefinida con aspecto equívoco de adolescentes destrozados por todos los vicios y todas las perversidades que se encuentran en algunos cabarets nocturnos de París y que poseen un repertorio de gestos redondos, untosos y vagamente obscenos » (HOYOS y VINENT, 1915). Ceux-là assurent le pittoresque des récits !

Les artistes noirs

Lieu de révélation de la domination vis-à-vis des femmes, le cabaret ouvre aussi ses portes à d'autres identités en construction, représentées par des artistes noirs et des travestis. Un temps incarnés par des artistes blancs maquillés de noir (BAKER, 2005 : 215-227), les

danseurs et musiciens noirs commencent à occuper la scène, ce que Pío Baroja répercute avec humour dans une novela film : « Jazz-band con negros gigantescos de color morado. Color, al parecer, natural » (El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra verde, 1929 : 16). À peu près à la même époque, en présence d'artistes et de spectatrices de race noire, deux personnages d'un roman de R. López de Haro, échangent sur le thème de la rentabilité de la couleur noire : « Ya te he dicho que las razas de color están de moda en París. Hacen un buen negocio. Los bailarines negros ganan lo que quieren » (LÓPEZ de HARO, 19421930 : 175). Ces expériences de mixité raciale sont présentées aux lecteurs espagnols dans un cadre parisien qui, tout à la fois, permet la distanciation et la proximité puisque l'expérience est faite par une jeune femme espagnole ! Le point de vue qui s'exprime est presque anthropologique, et trahit les inquiétudes qui parcourent la société. De même, Peter Wald, danseur et surtout de race noire, connaîtra les souffrances infligées par les mots (INSÚA, 1922, 1969), et le racisme d'une première partenaire, une française, devient spectacle pour le public, au détriment des prouesses artistiques : « Bien se observaba que entre el hijo de África, vestido de frac, y la parisienne ataviada de ampo, no existían más relaciones corpóreas que aquellas que presenciaba el público. Y esto — choque, antipatía, odio de razas — era el vaho dramático, la parte cruel del espectáculo, y el público la aspiraba con fruición » (INSÚA, 1922, 1969 : 55). Cependant, sur scène on peut assister également à une inversion des relations de domination blancs/noirs, comme lorsqu'avec une nouvelle partenaire, blanche elle aussi, les choses se passent naturellement : « Ella, lejos de atemorizarse, se confió al público, y fue, bajo la mirada magnética y la presencia corporal de Peter, lo que él había deseado que fuese : su reflejo, su sombra » (INSÚA, 1922, 1969). Quinze ans plus tôt, A. Insúa avait usé d'ironie pour commenter de façon idyllique la présence d'un serveur noir dans un salon de thé : « Y todos los concurrentes al Ideal Room ven en el negro un ser exótico, simbólico y respetable : su frac rojo, su chaleco, sus medias y sus dientes blancos y su calzón corto azul son decorativos y europeos... ¿Qué importan la piel de ébano y el pelo encrespado ? Nada » (INSÚA, 1907). Mais il s'agissait alors d'un serveur, cantonné dans une situation de dominé.

Cabaret et music-hall semblent ainsi aider à apprivoiser l'autre, tout particulièrement lorsque les fantasmes et préjugés les plus solides sont à l'œuvre (SUQUET, 2012 : 527-539). Présenté comme les mémoires d'une jeune femme espagnole mariée à un français, *Yo he sido casada* (LÓPEZ de HARO, 19421930), offre un résumé de tous les préjugés raciaux en prenant comme bouc émissaire des danseuses noires, allant jusque par deux fois, à faire allusion à « el olor caprino de la negra ». Tout au long d'un chapitre (chapitre 8), l'héroïne et son mari vont de cabaret en music-hall à Paris, en commençant par une revue dont le clou est Afrodita Nakir, une danseuse noire qui suscite, à l'héroïne, un commentaire douteux :

La mujer primitiva, que vivía en un árbol y estaba en lucha con todos los animales feroces, caminó así por la selva. Esto es seguro. Afrodita Nakir no fingía aquello : la inspiraba el subconsciente ancestral ; hacía lo que sus abuelas relativamente próximas, de no más tres siglos atrás. [...] para los darwinistas esta mulata es un argumento de primera fuerza. Tiene el cuerpo, la agilidad, la ligereza de movimientos y la vivacidad de una mona. No le falta más que el rabo (Ibid. : 180).

Pour chaque spectacle la narratrice prend le temps de détailler le programme, insistant sur ses conditions matérielles, et exprimant son point de vue féminin, regard extrêmement critique sur ce qu'elle commente très négativement parce que flattant, un peu trop à son goût, l'imaginaire masculin : « Doscientos zapatos que subían y bajaban, doscientos puntapiés al pudor, al son de una orquesta que en el momento recordaba el ruido de una batería de cocina al hundirse la espetera. [...] A mí verla con los pies, las rodillas y las posaderas tocando la

alfombra al mismo tiempo me produjo el desagrado de todo lo monstruoso » (LÓPEZ de HARO, 19421930 : chapitre 8).

L'homosexualité sur les planches : transformistes et travestis

Mais, s'agissant de littérature, et non d'essais sociologiques, les textes se nourrissent d'une féconde contradiction qui satisfait les penchants les plus élémentaires de leurs lecteurs tout en les incitant à une prise de conscience, simplement par excès de mise en scène textuelle. Cette intention d'agir sur les mentalités est particulièrement perceptible dans l'évocation des spectacles de travestis (EL CABALLERO AUDAZ, 1924), car ils cristallisent parfaitement les enjeux de la mise en scène d'un corps qui échappe aux catégories du féminin ou du masculin. Le narrateur de *Las « locas » de postín*, est bien conscient des possibilités données par un spectacle en matière de revendication du « troisième sexe » :

La clase de trabajo artístico de Egmont de Bries, el celebrado y popular imitador de estrellas varietinescas, es la más a propósito para entusiasmar a los representantes del sexo indeciso, por lo que hay en ella de ambiguo y propagador. Un hombre suplantando la cualidad femenina ante las majestuosas barbas de la opinión pública, sería inadmisible ; pero amparándose en el sagrado pabellón del arte, como Egmont de Bries, lejos de provocar un movimiento de protesta, conquista la voluntad del público y obtiene, como premio a su labor equívoca, el general aplauso (RETANA, 1919a : 93-94).

Les enjeux sont tels que, l'écrivain offre aux lecteurs un exemple du « pouvoir des mots » (BUTLER, 20041997), et de mise en scène de la « vulnérabilité linguistique » lorsqu'à la fin de son numéro l'artiste transformiste se fait insulter, épisode que l'on retrouve également dans *La pena de no ser hombre* : « Una noche, trabajando en Valencia, al terminar una canción, oyó, clara, incisiva, cruel, una voz que le insultaba : — ¡ Sarasa ! » (EL CABALLERO AUDAZ, 1924 : 22). « Au commencement, il y a l'injure » (ERIBON, 1999 : 29), une étape nécessaire dans la reconnaissance de l'identité homosexuelle, alors que la société espagnole était confrontée à la question de l'homosexualité dont s'emparaient médecins et juristes. En France André Gide avait déploré cette mainmise sur le sujet : « Je pense que vous comprenez à présent pourquoi je veux écrire ce livre. Les seuls livres sérieux que je connaisse sur cette matière sont l'œuvre de quelques médecins. Il s'en dégage dès les premières pages une intolérable odeur de clinique... » (GIDE, 1924). Un roman d'A. Hernández Catá (*El ángel de Sodoma*, 1928), publié avec un prologue du docteur Marañón et un épilogue du pénaliste Jiménez de Asúa, atteste l'intérêt pour ces problématiques autour du « troisième sexe ». Chacun à sa façon traite d'un sujet qui ne peut laisser indifférent, les écrivains avec le souci de mettre en avant le bon accueil du public. En donnant au lecteur la biographie de Ramuncho de Rossi, exemple parfait de l'internationalisation des artistes, El Caballero Audaz termine par le rappel de son succès auprès du public : « Logró al fin su aspiración de trabajar en Madrid, y realizó su empeño en la medida no soñada : cobraba sueldos magníficos y era el artista preferido del público, el ídolo de moda » (EL CABALLERO AUDAZ, 1924 : 37). Á. Retana avait fait de même avec *Las locas de postín* (1919) en présentant Egmont de Bries comme la coqueluche d'un public hétérosexuel alors que, plus tard, d'autres homosexuels dénonceront l'alibi artistique : « Estos degenerados que sienten la invencible necesidad de vestirse públicamente de mujer y que utilizan el arte como un pretexto para justificar sus aficiones, son los que desacreditan el vicio » (RETANA, 1924 : 65).

Affichant leur différence sur les planches des cabarets et music-halls, les travestis et transformistes fissurent, de façon acceptable, l'image de la virilité, surtout pour un public confronté au quotidien aux changements de la condition féminine et à la « crise de l'identité

masculine » (MAUGUE, 1987). Artistes, jouant sur les planches une performance acceptée, ils contribuent à défaire ce qui semblait immuable, une hégémonie mâle, blanche et hétérosexuelle. Provoquant ce trouble dans le genre (BUTLER, 1990), les spectacles, puis les reprises textuelles qui les exploitent, accompagnent ainsi une mutation de société. Et l'analyse proposée par Thomas Laqueur peut s'étendre au-delà du seul espace des identités sexuelles :

Il semble ainsi que la différence sexuelle soit déjà présente dans la manière dont nous constituons le sens ; elle participe déjà de la logique qui anime l'écriture. Elle reçoit un contenu à travers la " littérature " ou, plus généralement la représentation. Non seulement les attitudes envers la différence sexuelle engendrent et structurent des textes littéraires, mais les textes eux-mêmes engendrent la différence sexuelle (LAQUEUR, 1992).

Bien entendu, dans la littérature, tout le défi pour l'auteur est de transposer cette émotion dans le discours afin de pouvoir, à son tour, atteindre le lecteur. L'évocation de ces lieux renvoient à tout un imaginaire où le pouvoir d'un verbe facile recrée pour le lecteur l'ambiance particulière des cabarets : « Yo conocí el ajetreo canalla de los cabarets de Marsella y de Tánger » (EL CABALLERO AUDAZ, 1924 : 29-30). Et la magie est telle, que narrateur et lecteur peuvent se laisser griser par de simples énumérations : « Con el sinvergüenza de Julito, su gran amigo y camarada, corrió, no sólo los lugares del París que se divierte — el Moulin, el Monico, L'abaye de Teleme, sino también los sitios equívocos el Palmirs, el Maurices-Bar, el The Ceylon — rodeada de aventureras y gentes sospechosas (sic) » (HOYOS y VINENT, 1916). Comparaisons, lexique choisi, adjectivation efficace, deviennent autant de recours pour celui qui écrit avec un léger décalage temporel par rapport aux réalités évoquées. Corollaire du texte, l'illustration, confiée aux plus grands noms, contribue à familiariser le lecteur avec cette nouvelle donne socio-culturelle. Avec la littérature de grande diffusion on assiste à une mise en abyme de la situation évoquée par Serge Salaün dans son analyse de l'érotisme des spectacles :

El erotismo escénico que invade los escenarios nacionales entre 1895 y 1936, mucho más que una moda, un filón comercial o un vicio, es la válvula de escape de un eros individual y colectivo sojuzgado, oprimido ; la " sicalipsis " plantea de manera " espectacular ", para un público-acteur de sí mismo (en la sala), con una vehemencia o una crudeza que se juzgan excesivas y peligrosas, toda la cuestión agudísima del cuerpo y de la sexualidad en una sociedad anquilosada y ansiosa de libertad (SALAÜN, 2011 : 188).

Le « public-acteur de lui-même » devient le lecteur de ce « public-acteur de lui-même » et, ce faisant, est invité à prendre du recul sur ses propres pratiques, tout en profitant à nouveau, sous une forme différente. Ces paradoxes apparents sont au cœur des pratiques émergentes, en lien avec une consommation de plus en plus massive, de produits culturels de moins en moins uniques. Reflet des nouvelles sociabilités urbaines, l'évolution de la fréquentation du cabaret et du music-hall est aussi rapide, indice de « una etapa clave hacia una nueva cultura de masas » (SALAÜN, 1990 : 68) qui affecte également romans et nouvelles.

En matière de rôles sociaux, on ne peut négliger l'influence de ces productions littéraires, sans grandes ambitions, sur la formation d'une opinion publique, contrôlée par les représentants de l'ordre moral, et d'abord rétive à toute remise en cause d'un ordre patriarcal établi. Dans sa préface à *Corydon*, André Gide rappelait déjà que « certains livres — ceux de Proust en particulier — ont habitué le public à s'effaroucher moins et à considérer de sang-froid ce qu'il feignait d'ignorer, ou préférait ignorer d'abord » (GIDE, 1924). Ce qu'Annie Suquet observe dans la République de Weimar semble bien valoir également, dans l'Espagne des trente premières années du vingtième siècle : « Pendant la République de Weimar, les spectacles de cabaret reflètent, en même temps qu'ils l'alimentent, la mutation accélérée des

mœurs sexuelles et le rebrassage des identités et des rôles sexués » (SUQUET, 2012 : 686). Cette double fonction — refléter et alimenter — la littérature de grande diffusion va la remplir également, car c'est bien entendu dans la durée et dans la répétition qu'elle peut agir, en familiarisant les lecteurs avec des situations qui modifient — le temps d'un spectacle ou d'une lecture — un rapport de force jusque-là accepté ou subi, ou même tout simplement perçu comme évident : « Magie de l'art, même celui, mineur, de l'imitation, qui permet de dire, faire et faire accepter certaines choses impossibles, tout comme l'art du roman par rapport à la “vraie vie”, en quelque sorte... » (LE VAGUERESSE, 20 : 364). Une production serviceable, pour reprendre l'expression de Gide, même si, en Espagne, cette littérature contrainte par sa grande diffusion, n'a pas toujours pu être cette succession de représentations qui « repoussent toutes les limites de la moralité bourgeoise» (Suquet, 2012 : 686). En revanche, elle a bien conjugué ses effets à d'autres discours pour ébranler les fondements d'un modèle patriarcal, normatif et source de nombreux préjugés. La question était suffisamment grave pour que certains, à l'instar de Federico García Lorca, en donnent un spectacle de tragédie.

Bibliographie

Romans et nouvelles

- BAROJA Pío, (1929), *El poeta y la princesa o el cabaret de la cotorra verde*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 398.
- BELDA Joaquín, (1978¹⁹⁰⁹), *La Coquito*, Pamplona, Peralta Ediciones.
- (1917), *El « souper-chotis »*, Madrid, La Novela Corta, n° 98.
 - (1924), *El bebé de Barnabé*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 103.
 - (1928), *Los señores apaches*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 299.
- EL CABALLERO AUDAZ, (1920) *Desamor*, Madrid, Renacimiento.
- (1921), *La sin ventura*, Madrid, Renacimiento.
 - (1924), *Una pasión en París*, Madrid, Renacimiento.
 - (1924), *Hombre de amor*, Madrid, Renacimiento.
 - (1924), *La hora buena*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 96.
- FRANCÉS José, (1911), *El misterio del Kursaal*, Madrid, El Cuento Semanal, n° 252.
- (1917), *El corazón ajeno*, Madrid, La Novela Corta, n° 80.
- GIDE André, *Préface de l'édition définitive. Corydon*, in (2009), *Romans et récits*, II, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade : 59-61.
- (1924), *Corydon*, in (2009), *Romans et récits*, II, Paris, NRF Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- HERNÁNDEZ CATÁ Alfonso, (1909) *Novela erótica*, Barcelona, Sopena.
- (1928), *El ángel de Sodoma*, Madrid, Mundo Latino.
- HOYOS Y VINENT Antonio, (1910), *La estocada de la tarde*, El Cuento Semanal, Madrid, n° 189.
- (1915), *El hombre que vendió su cuerpo al diablo*, Madrid, Los Contemporáneos, n° 352.
 - (1916), *Estocadas y zapatetas*, Madrid, Los Contemporáneos, n° 381.
 - (1923), ...y en la hora de la muerte..., Madrid, La Novela de Hoy, n° 69.
 - (1927), *0,60*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 272.
- INSÚA Alberto, (1907), *Las señoritas*, Madrid, El Cuento Semanal, n° 48.
- (1910), *La camarera del "Bar Inglés"*, Madrid, El Cuento Semanal, n° 186.
 - (1924), *La caricia de los brillantes*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 90.
 - (1926), *En el alegre Madrid de 1905*, Madrid, La Novela Mundial, n° 27.
 - (1969²²), *El negro que tenía el alma blanca*, Madrid, Austral, n° 316.
- LÓPEZ de HARO Rafael, (1908) *El salto de la novia*, Barcelona, Sopena.
- (1919) *El principio primero*, Madrid, La Novela Corta, n° 177.
 - (1926) *En el misterio de la noche*, Madrid, La Novela de Hoy 203.
 - (1942¹⁹³⁰) *Yo he sido casada*, Barcelona-Sevilla, Ediciones Betis.
- MATA Pedro, (1922), *Lo que está de Dios*, Madrid, La Novela Semanal, n° 86.
- NELKEN Margarita, (1924), *Pitiminí "Etoile"*, Madrid, La Novela Corta, n° 456.
- RETANA Álvaro, (1916) *Al borde del pecado*, Barcelona, Sopena.
- (1918), *La carne de tablado. Escenas pintorescas de Madrid de noche*, Madrid, V.H. de Sanz Calleja.
 - (1919a) *Las "locas" de postín*, Madrid, coll. Afrodita I.
 - (1919b) *Currito el Ansioso*, Madrid, coll. Afrodita III.
 - (1919c) *Los tres pecados de Celia*, Madrid, coll. Afrodita IV.
 - (1919d) *El fuego de Lesbos*, Madrid, coll. Afrodita VIII.
 - (1920) *El vicio color de rosa*, Madrid, coll. Afrodita V.
 - (1924a) *El diablo con faldas*, Madrid, La Novela de la Noche, n° 14.

- (1924b) *El veneno de la aventura*, Madrid, La Novela de Hoy, n° 4.
 — (1964) *Historia del arte frívolo*, Madrid, Editorial Tesoro.
 SASSONE Felipe, (1928), *Cambio (aventura de amor)*, Madrid, Los Novelistas, n° 6.
 TRIGO Felipe, (1907), *El amor en la vida y en los libros. Mi ética y mi estética*, Madrid, Pueyo.

Articles et ouvrages critiques

- ANASTASIO Pepa, (2009), « Pisa con garbo : el cuplé como performance », *TRANS 13. Revista transcultural de música*. Disponible sur <http://www.sibetrans.com/trans/a61/pisa-con-garbo-el-couple-como-performance?lang=en>
- BOURDIEU Pierre, (2002¹⁹⁹⁸) *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais 483 ».
- BUTLER Judith, (2004¹⁹⁹⁷), *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam.
- CANSINOS-ASSÉNS Rafael, (1982), *La novela de un literato, 1*, Madrid, Alianza Tres.
- CONDEMI Concetta, (1992), *Les cafés-concerts. Histoire d'un divertissement (1849-1914)*, Quai Voltaire, Paris, Edima.
- DÍAZ Lorenzo, (1999), *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*, Madrid, Espasa.
- ERIBON Didier, (1999), *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard.
- HEINICH Nathalie, (1996), *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, NRF Essais.
- LAQUEUR Thomas, (1992), *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, Paris, Gallimard.
- LE VAGUERESSE Emmanuel, (2010), « Sexe, socle et style : les lézardes d'Álvaro Retana à travers l'étude de *Las locas de postín (1919)*», in SALAÜN S. (éd.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, tome 1 : 340-378. Disponible sur crec.univ-paris3.fr/lezarde/11%20Le%20Vagueresse.pdf
- MAUGUE Annelise, (1987), *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Marseille, Éditions Rivage.
- MOSSE George L., (1996), *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, Éditions Abbeville.
- SALAÜN Serge, (1990), *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Austral.
- «Cuplés y variedades (1890-1915)», in S. Salaün, E. Ricci, M. Salgues (eds.), (2005), *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Ed. Fundamentos.
- (2011), *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- SUQUET Annie, (2012), *L'éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, Pantin, Centre National de la Danse.