

# LES MOTS ET LA « CHOSE » LE THÉÂTRE « PORNOGRAPHIQUE » EN ESPAGNE

SERGE SALAÛN

Université de Paris III

« Elle fait oublier l'illusion à force d'illusion »

Alexandre DUMAS (à propos de Marie Dorval)

Le théâtre est le genre où s'articulent de la façon la plus « spectaculaire » le réel et le virtuel, pour produire une certaine vérité ou, tout au moins, des effets de vérité. A toutes les époques, pour toutes les formules théâtrales, des plus savantes aux plus populaires, des plus commerciales aux plus avant-gardistes, réel et virtuel s'entremêlent de façon indissociable. C'est peut-être une des singularités génériques du théâtre.

Le virtuel, au théâtre, c'est, bien évidemment, ce qui relève de l'illusion. Sur scène, on « représente », on « joue », on y « incarne » des « rôles », on se maquille, on se grime. Les costumes, les accessoires, les masques (même à visage découvert), les personnages, l'intrigue, les décors, tout y est faux, au nom de l'illusion, parce que tout doit accéder à une dimension symbolique<sup>1</sup>. Quel que soit le type de théâtre (mystère, tragédie, comédie, etc.), une communauté de circonstance vient assister à une cérémonie ritualisée, médiatisée et médiatisante.

---

<sup>1</sup> Il y a bien des cas extrêmes, quand les personnages (trop naïfs ou trop « pris » par l'illusion) sont victimes de l'effet de réalité. On le constate dans certains spectacles populaires où le public s'en prend concrètement au « méchant » qui n'a, parfois, pas d'autre échappatoire que de se nommer pour éviter le châtement qui le menace.

Mais le réel est tout aussi présent. C'est même ce qui fait exister le théâtre. Les objets et les décors, même les plus minimalistes des théâtres d'avant-garde, même les plus symboliques, conservent leur poids de réalité : une chaise pour s'asseoir, une porte qui se ferme, un pas qu'on entend, sans parler des lumières, des couleurs, des mouvements, des bruits et même des odeurs (diraient les dramaturges et les poètes symbolistes), tout possède une dimension sensorielle et immédiate qui conditionne la perception. Le réel, au théâtre, c'est avant tout l'acteur et, plus encore, le corps de l'acteur. Pour symbolique que puisse être la « représentation » qu'incarne l'acteur, tremplin ou transfert vers la métaphysique, il ne perd jamais sa matérialité corporelle, son poids de chair et de sang, sa voix, ses gestes, ses mouvements. Le débat sur le « paradoxe du comédien », entre celui qui simule et celui qui « se met dans la peau du personnage » pour mieux s'identifier à l'illusion, sera toujours d'actualité, avant Diderot et après lui, querelle d'écoles sur la conception du théâtre, insoluble, au fond, parce que le comédien se tient en équilibre instable sur les cordes subtiles et fragiles du virtuel et du réel dont dépend l'effet de réel. Réel et virtuel participent bien, ensemble, indissociablement à tout type de spectacle ; ils sont nécessaires, ensemble, suivant des dosages qui appartiennent, conventionnellement, aux différents genres ou aux différentes finalités que l'on attribue, suivant les époques et les besoins, à l'activité théâtrale. Et toujours au nom de l'Art et de la vérité, ce qui n'est pas un paradoxe moindre.

Par le corps de l'acteur, tout théâtre est nécessairement érotique, lié à l'Éros individuel et collectif, étant bien entendu que cet Éros se définit comme le rapport que l'homme entretient avec le monde par l'intermédiaire de son corps<sup>2</sup>, qu'il s'agisse de l'exercice de sa libido personnelle (le rapport à l'autre), de la dimension sociale à une période donnée de l'histoire, ou de la quête spirituelle, métaphysique même (Dieu, l'homme, l'Art, etc.), dans laquelle l'Éros ne manque jamais de se projeter. C'est en cela que le théâtre apparaît, en quelque sorte, comme le baromètre de la sexualité et de la morale sexuelle d'un pays, à un moment donné de son évolution ; il « met en scène » les tensions, pulsions, répressions ou transgressions liées au corps et à l'Éros individuel ou collectif. Le corps, au théâtre, devient ainsi le support d'un jeu et d'un

---

<sup>2</sup> Dans l'acception plus globale du mot qu'en donnent les dictionnaires français et non dans celle, plus réductrice (limitée à la sexualité individuelle), des dictionnaires espagnols. Cette différence entre les deux voix académiques en dit long sur les conceptions de l'érotisme et le statut du corps en Espagne et en France.

enjeu, un moyen et une fin qui le dépassent infiniment ; d'où les débats et querelles qu'impliquent la présence du corps et les regards qui s'y attachent. Ce n'est pas un hasard si toute société (les législateurs, l'Église, les autorités de toute sorte) porte un tel intérêt à ce qui se passe sur scène et s'attache à définir des limites à ce qui doit être montré ou non.

Dans cette perspective, la pornographie scénique (ou, plus exactement, ce qui est considéré comme tel, par ceux qui brandissent le terme et prétendent en détenir la définition), pourrait apparaître comme le cas limite de l'Éros au théâtre, quand réel et virtuel se confondent, quand le corps et les jouissances qu'il procure s'affranchissent des normes morales, parce qu'il devient sa propre finalité. Aux yeux des adversaires de la pornographie, le corps libéré de toute contrainte représente une menace contre l'ordre établi, un danger pour une cité policée qui ne se conçoit que comme hiérarchie de valeurs, comme contrôle et, donc, comme nécessité de contenir les pulsions qui menacent cet ordre. La pornographie sur scène devient une manifestation publique, collective, sociale<sup>3</sup> ; il n'est donc pas étonnant qu'elle ait toujours été perçue, plus ou moins explicitement, comme la métaphore ou le transfert des tensions ou des crises profondes d'une société, à l'intersection du social, du politique et du culturel : « La pornographie peut apparaître comme un point de cristallisation des contradictions qui articulent morale, idéologie, pratiques culturelles, engagement politique et impératifs économiques »<sup>4</sup>. Le régime de Franco en administre une preuve éclatante, dans un décret du 23 décembre 1936 qui interdit l'édition et le commerce d'ouvrages pornographiques, ainsi que « la littérature socialiste, communiste, libertaire et, en général, dépravante »<sup>5</sup>.

« Le théâtre pornographique n'est pas aisé à définir ou à conceptualiser. On peut même s'interroger sur ses conditions de possibilité : devenu simple exhibition des corps, sans apprêts et sans

---

<sup>3</sup> Et donc bien plus pernicieuse que la pornographie solitaire et onaniste qui ne dépasse pas la sphère privée. La diffusion, la commercialisation et la consommation individuelle de romans, de revues ou d'images pornographiques a toujours existé. Toujours officiellement dénoncées, elles sont souvent tolérées ou tout simplement incontrôlables, même en Espagne qui n'a jamais manqué d'amateurs sachant à quelles maisons d'édition ou à quels diffuseurs s'adresser pour assouvir leur curiosité personnelle.

<sup>4</sup> Jean GOULEMOT, « Préface » à *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, Cahiers d'Histoire Culturelle de l'Université de Tours, n° 5, 1999, p. 9.

<sup>5</sup> Cité par Jean-Louis GUEREÑA, « De Erotica hispánica », *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, ed. cit, p. 19.

texte, relève-t-il encore d'une pratique esthétique ou plus simplement culturelle »<sup>6</sup>. Cela est d'autant plus vrai que toute définition de la pornographie (et même de l'érotisme) est liée à une époque et revient, le plus souvent, à poser comme vérité et comme en-soi les valeurs morales, plus ou moins conscientes de celui qui l'énonce. Qu'il s'agisse d'une manifestation « culturelle » est indiscutable (du moins, de nos jours) ; qu'il s'agisse d'un spectacle « esthétique » devrait l'être tout autant, ne serait-ce que pour ceux qui s'en régale, qu'on partage ou non ce goût. La pornographie est bien un objet d'études qui se heurte, quand même, à une question fondamentale, celle des limites (jusqu'où peut-on aller, à partir de quand bascule-t-on de l'érotisme dans la pornographie ?), et il n'est certes pas indifférent de savoir si ces limites ressortissent au spectacle lui-même ou aux valeurs (morales bien plus qu'esthétiques) de celui qui en parle ; un débat fort ancien. On voit bien comment, depuis des siècles, les limites ne cessent d'être repoussées, tout au moins dans la vie sociale et culturelle (dans le réel), vers plus de permissivité ou d'ouverture d'esprit, mais la tentation est forte de toujours vouloir fixer la frontière au-delà de laquelle tout bascule. Aujourd'hui, deux corps nus qui simuleraient un coït sur scène ne choqueraient plus grand monde ; on reste dans « l'illusion », le symbolique et la sensation virtuelle du spectateur (bien intentionné... car il y aura toujours ambiguïté). Deux corps nus qui réaliseraient vraiment le coït sur une scène<sup>7</sup> doivent-ils être exclus de la catégorie théâtrale ? La « performance » des acteurs n'est pas tout à fait la même et la situation offre, encore aujourd'hui, quelque chose d'extrême ; mais cela reste spectacle, « mise en scène », « illusion » pour le public exclu de l'acte qu'il regarde et, quoi qu'on en dise, toujours porteur de message et de symboles<sup>8</sup>. Au théâtre, tout le monde est voyant et voyeur.

Pour comprendre la pornographie scénique espagnole, il n'est pas inutile de comparer avec ce qui se passe en France, d'où viennent la plupart des modes théâtrales et à qui l'Espagne emprunte la plupart de ses

---

<sup>6</sup> Jean GOULEMOT, art. cit., p. 10.

<sup>7</sup> Au cinéma, la chose n'est plus invraisemblable, même en dehors des films spécialisés.

<sup>8</sup> Je ne partage donc pas l'opinion de Céline Santini qui tranche : « Considérer le théâtre pornographique comme de l'exhibition, c'est constater la disparition de toutes les catégories qui définissent le théâtre, dont le texte est pourtant essentiel ». in *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, éd. cit., p. 43. Même réduits au minimum, ces « spectacles » ont, depuis des siècles, un décor, un environnement d'objets et du « texte » ou des voix. De plus, il y a du théâtre sans texte (pantomime, mime, où le corps est tout).

modèles scéniques. La France est également, avec l'Angleterre, le pays qui pourvoit l'Europe en références érotiques.

La France possède, depuis le Moyen Âge, une solide tradition de littérature érotique, narrative ou scénique. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, une frange de l'aristocratie et des grands commis de l'État se dote de théâtres privés qui s'adonnent au genre érotique. Entre 1730 et 1750, par exemple, cette élite éclairée multiplie les « folies », sortes de maisons de campagne confortables, avec théâtre privé qui peut accueillir jusqu'à 500 personnes<sup>9</sup>. Le théâtre érotique a son répertoire, ses auteurs (parfois connus, comme Piron), ses interprètes (professionnels ou « amateurs ») et ses représentations. Il est évident qu'en France, aussi, il y a des censeurs, des prédicateurs et des moralistes<sup>10</sup>, mais qui ne peuvent empêcher une minorité aisée de s'affranchir des normes de décence et de bienséance, une minorité dotée de moyens matériels, financiers et culturels lui permettant de se consacrer à son plaisir, sans se soucier des contraintes morales ou religieuses, prolongeant, sur le mode érotique ou pornographique, la tradition des « libertins ». La liberté de jouir ou la revendication agressive de la jouissance préfigure en quelque sorte la Révolution française, comme l'illustrent des pornographes républicains comme Mirabeau ou Restif de la Bretonne. Quant à Sade, son ambition de subvertir et même de liquider l'Ancien Régime, en sapant violemment ses valeurs de base (famille, religion, tabous sexuels...), passe précisément par un érotisme provocateur extrême qui fait peur aux révolutionnaires eux-mêmes.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la tradition érotique se maintient, dans la prose, la poésie et le théâtre, en particulier sous la plume d'auteurs savants comme Alfred de Musset (*Gamiani* — l'attribution est controversée, mais la pièce est un modèle du genre), Henri Monnier (*La grisette et l'étudiant*, de 1862, un autre grand modèle<sup>11</sup>). Offenbach et le *French cancan* ne sont pas autre

---

<sup>9</sup> Jean-Jacques PAUVERT, « Présentation » de *Théâtre érotique*, Volume 1, Paris, La Musardine, 2001, p. 9.

<sup>10</sup> Dans l'Église, mais aussi ailleurs. Rousseau, dans *La Lettre à d'Alembert* s'élève contre le théâtre en général, contre l'exhibition des femmes, contre les mœurs dissolues, et il s'opposera à la création d'un théâtre à Genève. Plus tard, les ennemis de Flaubert, de Zola et du Réalisme, les traiteront d'obscènes. Quant au tableau de Courbet, *L'origine du monde*, on connaît ses tribulations avant de finir accroché aux cimaises du Musée d'Orsay, désormais offert à tous les regards.

<sup>11</sup> Monnier et quelques compères avaient créé, en 1862, le « Théâtre érotique de la rue de la Santé », où des marionnettes jouaient publiquement ce répertoire pornographique, devant un auditoire relevé (Banville, Daudet, Champfleury, etc.).

chose que l'exploitation de cette veine. La fin du XIXe et le début du XXe, grande période de « décadence » s'il en est, revendiquée ou censurée, donnent lieu également à une « débauche » de littérature dramatique érotique où l'audace du propos et du spectacle n'est jamais dépourvue de prétention esthétique ; Maupassant (*A la feuille de rose. Maison Turque*), Pierre Louÿs, Félicien Rops, etc., en témoignent. Colette et son « amie » Liane de Pougy, entièrement nues, se livrent sur scène à des pantomimes fort osées qui provoquent un émoi durable sur Ramón Gómez de la Serna qui tentera (sans succès) d'introduire le genre en Espagne ; la pantomime (nue ou non) deviendra un spectacle, à la fois populaire et cultivé dans plusieurs cabarets de Paris, et doit être considéré comme une des orientations décisives de la rénovation du théâtre en France, par le corps, la danse et la scène (par opposition au théâtre de mots). On voit bien comment le corps, ici, par l'érotisme affiché et revendiqué, devient un des moteurs de l'avant-garde théâtrale ; le corps nu emblématise le retour à une théâtralité essentielle, le dépassement de l'incommunicabilité du langage, source de symbolisme où le charnel et le métaphysique cohabitent harmonieusement<sup>12</sup>. Plus tard, d'autres auteurs (comme Apollinaire, avec *Les mamelles de Tirésias*, pour ne pas parler de ses romans pornographiques) et d'autres spectacles (avec danseurs nus), confirmeront cette tendance, jusqu'au Surréalisme qui fera du désir, du rêve et de la sexualité les axes de sa « révolution ». L'érotisme, qu'il s'agisse de provocation, de rébellion ou de transgression des limites convenues, apparaît bien comme un des ingrédients essentiels de la modernité scénique.

L'érotisme, même dans sa version pornographique, n'est pas, en France, l'apanage des élites, des salons et des théâtres pour initiés. Il existe également une solide tradition populaire, liée généralement aux espaces urbains. Dès le XVIIe siècle et jusqu'à la première Guerre mondiale, dans les cabarets, les guinguettes ou les caveaux, les danses lascives, les chansons obscènes et les histoires salées se maintiennent gaillardement<sup>13</sup>. Entre 1830 et 1860, les théâtres et les répertoires du

---

<sup>12</sup> Les peintres, obnubilés par le corps sensuel et divin (religieux ou satanique, mystique ou vénéneux), ont joué un rôle important dans cette évolution, de Rossetti à Gustave Moreau, Klimt, Von Stuck, Gauguin, etc.

<sup>13</sup> Le répertoire de chansons paillardes jouit, en France, d'une durable réputation, en privé ou en public, dans certains milieux associatifs, en particulier, comme les médecins ou les sportifs. En 1907, par exemple, la chanson du *Zifaladuplumké*, est un petit bijou d'obscénité comique. Au Ba-

« Boulevard du crime », tout comme l'histoire du Grand Guignol, entre 1897 et 1962, illustrent cette tradition très vivace d'une scène érotique populaire, « grand public ». Ces deux genres jouent sur l'horreur, la violence, le sang et le sexe ; l'érotisme et la pornographie (ce dont ils sont accusés) proviennent du frisson trouble, à la limite des sensations et des pratiques permises. Cet érotisme de l'extrême a même eu des orientations politiques, en la personne de Frédéric de Chirac, un anarchiste illuminé qui, de 1891 à 1901, a dirigé des théâtres et joué des pièces (les siennes) particulièrement violentes et sanglantes, comme *La morte violée* ou *L'avortement*, *La Vestale* (le titre annonce déjà ce qui se passait sur scène, sauf pour la « vestale » qui sera brutalement violée) : dénoncé pour pornographie, il meurt sur scène en simulant être victime d'un assassinat, ce qui déclencha, au moins dans un premier temps, les vivats d'un public ébahi de tant de réalisme.

En Espagne, l'érotisme scénique n'a pas la même histoire. Entre *La Celestina* et la moitié du XIXe, le public espagnol, populaire ou lettré, n'a pas grand chose à se mettre sous les yeux, hormis quelques gravures ou quelques poésies qui circulent sous le manteau. Il y a bien quelques spectacles qualifiés d'amoraux ou d'érotiques, comme les spectacles de boleros ou certaines *tonadillas escénicas* où se produisent des actrices « impúdicas », mais ça ne va quand même pas bien loin.

Le premier pas de l'intégration de l'Espagne dans l'Europe du sexe intervient avec l'arrivée des Bouffes en Espagne (toujours cette déplorable influence française !). Les Bufos d'Arderius ont un immense succès national et sont immédiatement accusés d'être des « écoles de corruption et d'immoralité »<sup>14</sup>. Il est vrai qu'une pièce comme *El joven Telémaco*, en 1866, fait date dans l'histoire de l'érotisme scénique espagnol, avec l'apparition de ces fameuses « suripantas » lubriques. Même *Los sobrinos del capitán Grant*, une œuvre que des millions de petits espagnols ont pu voir à Noël pratiquement jusqu'à nos jours, ne manque pas

---

taclan, vers 1900, on offre des « tableaux » érotiques plus que suggestifs qui peuvent avoir des prolongements, en coulisses, après le spectacle, pour quelques privilégiés.

<sup>14</sup> Dans *La Enciclopedia*, périodique, en principe, progressiste de Séville, expression de la pensée krausiste, en 1878. Cité par Andrés MORENO MENGÍBAR, *La Ópera en Sevilla en el siglo XIX. Evolución, sociología y estética*, Universidad de Sevilla, 1995, p. 549. La presse conservatrice est naturellement plus véhémentement ; *La Ilustración Española y Americana* (n° XI, du 16 mars 1872) accuse Arderius de « exhibir al natural mujeres desvergonzadas ». *La Semana católica*, n° 180 (18-6-1876) y voit des « asuntos provocativos a la lubricidad », « detestables y perjudiciales a la moral pública », in A. MORENO MENGÍBAR, *op. cit.*, p. 456-458.

d'ingrédients troubles pour l'époque : des femmes qui fument sur scène, d'autres qui cherchent ouvertement un « protecteur », sans compter des danses lascives.

L'histoire de l'érotisme scénique espagnol sera désormais marquée par deux courants tout aussi impérieux ; d'une part, l'invasion des scènes nationales par un érotisme de plus en plus déclaré et, d'autre part, par une opposition de plus en plus virulente des partisans de l'ordre moral.

La mode du *Género Ínfimo*, entre 1895 et 1915, marque la première grande période de l'érotisme scénique en Espagne. Le *Género ínfimo* n'est pas autre chose que l'évolution du *Género chico* vers des spectacles où la chanson et la *sicalipsis* occupent une place prépondérante. La *sicalipsis* désigne, au départ, l'érotisme sur scène et, par extension, toute forme d'érotisme dans la littérature, les comportements, etc. Ce néologisme<sup>15</sup> a fait florès ; son aire sémantique extrêmement ample et floue couvre, en fait, toute forme d'érotisme, du plus badin au plus pornographique, selon les échelles de valeurs de ceux qui l'utilisent. Connoté négativement, le plus souvent, il devient aussi une façon commerciale d'appâter le chaland et, surtout, pour les moralistes, un biais pour condamner toute attitude déviante au théâtre et dans la société tout entière. L'ambiguïté même du terme est une ouverture commode où s'engouffre l'Espagne cléricale et morale pour endiguer un mouvement dont elle perçoit bien l'importance.

Malgré les censeurs, cet érotisme scénique progresse indéniablement pendant plus de quinze ans. Déjà, en 1891, Luisa Campos, dans *El monaguillo*, provoquait le délire des spectateurs (masculins) en montrant ses mollets lorsqu'elle chantait juchée sur un âne. En 1893, Augusta Bergés, vêtue d'un « déshabillé » suggestif, lançait les Variétés en Espagne, avec *La Pulga*, chanson « de doble intención », qui alimentera le répertoire des chanteuses pendant plus d'un quart de siècle. En 1894, le théâtre Martín se spécialise dans les spectacles « picantes ». En 1894, *Los Dioses del Olimpo* (qui plagie Offenbach, sans vergogne) déchaîne l'ire de la critique : « Aquello es una verdadera exposición de piernas,

---

<sup>15</sup> Son origine est douteuse. Une étymologie convenue l'attribue à un directeur de spectacles ignare qui, dans les dernières années du XIXe, voulant aguicher le public barcelonais avec ses demoiselles, aurait confondu avec « apocalíptico ». Corominas invente une étymologie farfelue, à partir de deux mots grecs signifiant « vulve » et « démangeaison » (!). Le mot pourrait aussi provenir des spectacles « épileptiques » de certaines danseuses françaises comme Polaire ou Mistinguett qui se sont trémoussés sur les scènes catalanes à la fin du XIXe. Voir Serge SALAÛN, *El Cuplé*, Madrid, Espasa-Calpe, Coll. Austral, 1990.



capaz de hacér pecar un santo »<sup>16</sup>. Si l'on en croit l'auteur de ce jugement, c'est bien pire dans d'autres théâtres de Madrid. D'ailleurs, la revue *Juan Rana* (une revue fort décente), invente un « decenzómetro » qui mesure le degré de *sicalipsis* des scènes de la capitales ; le Teatro Real (+40) et le Teatro Español (+35) sont évidemment irréprochables, mais l'Apolo (+8, ce qui en fait tout de même un théâtre convenable, malgré sa réputation), le Teatro de Variedades (-15) et le San Juan de Dios (-30), dont on ne sait rien, laissent présager des spectacles moins innocents. Entre 1900 et 1910, les spectacles de *zarzuelas* s'adonnent à une surenchère de *sicalipsis*. En 1901, le « Tango del morrongo » dans *Enseñanza libre* est considéré comme un monument d'allusion érotique. L'année 1907 est une année particulièrement faste, avec des pièces comme *La alegre trompetería* (avec « El Vals de la regadera », un « cuplé » resté célèbre), *El arte de ser bonita*, *La gatita blanca*, *San Juan de Luz*, qui vont tourner durablement dans toute l'Espagne et incarner cette inflation érotique. En 1910, *La Diosa del placer* serait d'une « *sicalipsis* intolérable », tout comme *La Corte de Faraón*, d'une délicieuse grivoiserie qui peut, bien évidemment, donner lieu à des représentations franchements érotiques<sup>17</sup>. Parmenio s'indigne dans *El Heraldó de Madrid*, contre « La inmoralidad de lo sucio, de lo indelicado, de lo grosero, de lo pestífero, de lo ofensivo, de lo bestial. En esos teatruchos donde bailan mujeres en pelota: donde mueven el nalgatorio zarramplines inverecundos »<sup>18</sup>. Toute la critique s'époumone dans ce sens, avec une bonne dose de complaisance, me semble-t-il.

Toute cette production « sicaliptique », massive, pour critiquée qu'elle soit, n'en constitue pas moins le répertoire commercial dominant, celui qui fait recette et qui circule dans toute la péninsule. Il y a des œuvres encore moins convenables. Adolfo Sánchez Carrere, par exemple, est devenu le spécialiste de la *sicalipsis* « dure », avec des pièces comme *El órgano de la señora* (1911), *¡Cuántas como éstas tan puras!*, « Golferancia tenoriesca con algunas cosas de Zorrilla » (1910), ou *Las pollitas alegres* (1914). Dans *El Centro de las mujeres*, mise en musique par Liñán et Romero, on peut entendre cet ingénieux dialogue entre deux personnages :

<sup>16</sup> D'après le critique théâtral de *El Teatro moderno*, n°4 (7-II-1894).

<sup>17</sup> Le film intitulé *la Corte de Faraón* illustre magistralement, en situant l'action pendant le franquisme, l'appétit d'érotisme et la rigidité de la censure ecclésiastique et politique.

<sup>18</sup> Dans un article intitulé « La moral en el teatro », du 1-XI-1911.

Curioso. – « ¿Qué músico es su predilecto?

La del Pitorreo. – Foglietti.

Curioso. – ¿Y Chapí? ¿No le gusta Chapí?

La del Pitorreo. – Al revés.

De nos jours, l'immense majorité de ce répertoire, en dehors des représentations moins « académiques » qui ont pu avoir lieu, pourra paraître grivois ou leste, mais ni pornographique, ni même, souvent, franchement érotique. On entend quelques propos rabelaisiens, mais on n'y voit pas beaucoup de chairs exhibées, protégées qu'elles sont, systématiquement, par les « mallas » qui couvrent intégralement les corps et peuvent, éventuellement, accentuer l'illusion de nudité. Cependant, ce théâtre « sicaliptique » ressortit indéniablement à l'érotisme national pour trois raisons. Tout d'abord, toutes les critiques, tous les commentaires, même les plus favorables, suggèrent une participation du public (masculin, en principe) qui relève de l'extériorisation exacerbée d'une libido débridée ou, pour tout dire, de la violence du rut. Ce public « aulla », « brama », « ruge » (des mots récurrents). Comme dit Unamuno (qui prétend ne pas aller à ce genre de spectacle...), c'est un théâtre qui déchaîne les « vices » et la « luxure » y « atteint le délire »<sup>19</sup>. Ailleurs, il stigmatise ce « público bestial, estúpido y soez [que] brama como una fiera en celo »<sup>20</sup>. D'autre part, il ne fait aucun doute qu'entre 1900 et 1915, on assiste à une surenchère dans l'érotisme scénique ; c'est un produit qui correspond à un marché culturel indiscutablement porteur, exploité intensément par les directeurs de théâtre, les « empresarios » et même les auteurs et compositeurs. Enfin, il convient d'ajouter à ce phénomène une évidente recrudescence des pratiques sexuelles favorisées par ces théâtres et ses modes ; autour de l'établissement et même à l'intérieur, après (et même pendant !) la représentation, le théâtre a favorisé les « rencontres » et a développé une forme de prostitution élégante qui affecte la majorité des actrices et danseuses. C'est un phénomène européen qui prend, en Espagne, une dimension d'autant plus dynamique que le réseau théâtral est dense et que les besoins sexuels sont grands, dans quelque classe sociale que ce soit.

---

<sup>19</sup> « Sobre la lujuria », article de 1907, in *Obras Completas*, Madrid, A. Aguado, tome III, 1950, p. 892.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 900, dans un article intitulé : « Contra la pornografía ».

Quant aux cabarets, en pleine expansion entre 1900 et 1915 (ils atteignent 5000 ou 6000, en 1912), l'érotisme s'y étale de façon encore plus spectaculaire. Voici comment Pérez de Ayala, dans une revue moderniste, *Alma Española* (1904), décrit la scène d'un cabaret pourtant « chic » : « Oirás gritos guturales, zoológicos, de macho en celo [...]. Óyese el palpitar de la lujuria. La mujer imprime a su vientre improplicio y laborioso, diabólico movimiento de rotación, entorna los ojos, entreabre la boca. [...] Ha comenzado tu iniciación estética ». Les cabarets sont d'autant plus nocifs —aux yeux des censeurs— que la frontière entre le travail des artistes sur scène et les « services » qu'elles rendent au public, en dehors de leurs prestations, est plus que mince ; les cabarets ne favorisent pas la « galanterie » (le mot conventionnel pour désigner les relations entre artistes et spectateurs aisés), mais la prostitution directe. Dans la mesure où théâtre et prostitution sont les deux réponses les plus courantes à la demande sexuelle, les deux « offres » socialisées et admises, massivement, qui répondent à la crise de l'Éros collectif, il ne fait aucun doute que les cabarets se prêtent à la consommation sexuelle masculine, aussi bien pour les classes dominantes que pour les couches populaires, dans les mêmes établissements, au début, puis dans des locaux plus hiérarchisés socialement, à partir de 1910.

Il est tentant d'expliquer de tels « débordements » par le vice et la luxure que la scène commerciale déchaîne. Il y a sans doute une explication plus convaincante, rarement évoquée dans la presse de l'époque, et qui concerne l'oppression sexuelle d'une Espagne rétrograde qui trouve, dans ce genre d'établissements, l'occasion de prendre sa revanche. José Alsina, dans un article intitulé « El hambre sexual », publié dans une revue fort convenable, conservatrice même, *Comedias y comediantas*, donne une opinion peu commune dans ce milieu :

¿De dónde proceden estos espectadores que rugen sus deseos en cuanto una artista muestra la más mínima de sus atracciones físicas? De todas partes, el señorito y el menestral expresan las mismas arideces [...]. Coinciden al querer lo que no pueden conseguir, carne limpia de mujer. [...] ¡El hambre, esa feroz hambre sexual! [...] La mujer española no sabe aún satisfacerla; sigue todavía la tranquila marcha de sus abuelas, creyendo insensatamente que el amor puede vivir entre austeridades, entre maceraciones de la incuria, y en el ambiente de seca fealdad que heredamos de largos siglos sermoneadores e hipócritas.

Pensad que la pornografía está más bien en el espectador y en los lectores. El sediento acepta el líquido que le ofrecen, y a mayor imperio de la necesidad, son menos los escrúpulos [...].

El hambre es de todos, ¡oh!, de todos. [...] esa monstruosa hambre sexual no satisfecha<sup>21</sup>.

Entre 1890 et 1915, cette *sicalipsis* galopante correspond bien à un processus radical de mutation des mentalités. L'érotisme scénique, sous quelque forme que ce soit, du plus léger à la pornographie la plus obscène, emblématise une crise profonde qui se focalise sur le corps<sup>22</sup>. La *sicalipsis* caractérise une certaine massification de l'offre et, surtout, de la demande sexuelle qui concerne toutes les couches de la population ; elle exprime et métaphorise (d'une manière que l'on pourra juger dégradée ou excessive, mais la violence et l'ampleur nationale du phénomène révèle bien l'acuité du problème) un besoin urgent d'émancipation et de libération des mœurs, contre des siècles de répression cléricale et d'obscurantisme, contre ce dimorphisme sexuel qui conditionne l'éducation et la culture du corps suivant que l'on est un homme ou une femme<sup>23</sup>. A partir de 1900, l'évidence que les classes populaires manifestent massivement leurs aspirations à une sexualité plus libre inquiète évidemment les classes dominantes qui, sans pour autant renoncer en rien à leurs privilèges (au théâtre, au cabaret, et ailleurs), dénoncent cette inflation érotique qu'elles ont de plus tendance à assimiler à la menace sociale<sup>24</sup>.

A la fin des années vingt et au début de la République, le phénomène, que l'ordre moral avait quelque peu endigué, connaît un nouvel essor. La Dictature n'avait que très mollement sévi contre l'érotisme scénique qui explose littéralement en 1931-32. Théâtres, music-halls et cabarets exploitent à outrance le filon et se livrent à une nouvelle surenchère ; c'est

---

<sup>21</sup> N° 17 (15-VI-1910). Cette revue est subventionnée par la Société des Auteurs. Lapsus curieux, le titre de l'article parle de « El hombre sexual », mais c'est bien de faim qu'il s'agit.

<sup>22</sup> Le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle offre également une inflation de littérature érotique, avec Felipe Trigo (fort peu érotique en réalité, mais désigné comme tel), Hoyos y Vinent, Zamacois, Belda, Insúa, et des dizaines d'autres qui alimentent les innombrables collections de *novelitas* qui vont du rose pâle au rouge vif.

<sup>23</sup> Chez les « bénéficiaires » de cette sociabilité liée au théâtre, on ne sent guère une volonté farouche de mettre fin à ce dimorphisme sexuel qui ankylose le système espagnol. Le bourgeois espagnol veut bien « consommer », si possible proprement (le théâtre expose moins, en principe, que les lupanars aux maladies sexuelles), mais il n'est pas prêt à accorder à la femme la même liberté.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet, Alain CORBIN, *Les filles de noces, misère sexuelle et prostitution*. Paris, Flammarion, 1978, p. 43.

la fameuse « ola verde » dont parle Álvaro Retana (titre d'un de ses ouvrages, en 1931). La différence avec les « excès » du *Género ínfimo* et de la *sicalipsis* du début du siècle est sensible : on en montre de plus en plus, le nu intégral (sans le maillot couleur chair) se répand<sup>25</sup>, la gestualité scénique se précise et se diversifie, et les dialogues deviennent franchement salaces et même obscènes. Quelques exemples, parmi d'autres, suffiront à satisfaire une (légitime) curiosité scientifique<sup>26</sup>.

-*Las Leandras* (1931, livret de González del Castillo et Muñoz San Román, musique de Francisco Alonso) : l'action se passe dans une « école » qui avait auparavant abrité un lupanar, d'où des cascades de jeux de mots lestes et des tableaux visuels : « ¡Aquí, qué enseñan? / Todo ¡Todo, todo! ».

- *Mujeres de fuego* (les mêmes auteurs) : tableaux de *girls* aux seins nus, dans une histoire alambiquée de « mujeres mecánicas » (dont les propriétés sont très supérieures à celles de nos actuelles poupées gonflables) et quelques couplets suggestifs (« Búscame el botón / donde la emoción está »).

- *Las de armas tomar* (Paso —hijo—, musique d'Alonso) : chansons lascives et femmes très déshabillées, séance mimée de fornication dans l'eau, jeu de miroirs montrant des femmes complètement nues et une « chanson mexicaine » (« La muerte chiquita / su roce me da »).

-*¡Cómo están las mujeres!* (musique de Pablo Luna) : un tableau avec « Ocho tiples desnudas », un personnage homosexuel finement appelé Próculo Tomé Pérez et une superbe « Milonga del Pango » :

Es un banano muy dulce (sic... l'accent tropical exige)  
sobre todo si se coge madurito  
y una vez que en los dedos

---

<sup>25</sup> Certaines actrices, comme la somptueuse Tina Jarque —et même Celia Gámez— s'en font une spécialité. A Malaga, en 1932 et 1934, le Salón Royal (le cabaret chic) a maille à partir avec les autorités parce qu'elles s'exhibent nues sur scène : cf., Evelyne RICCI, *Le théâtre à Malaga sous la Seconde République (1931-1936): plaisirs et idéologies sur scène*, Thèse de doctorat, Paris III, 2001, pp. 416-417. On peut supposer que ceci se reproduit dans de nombreuses villes.

<sup>26</sup> Exemples tirés de la collection du « Teatro frívolo », 29 œuvres publiées à Barcelone, par la Editorial Cisne, entre octobre 1935 et août 36. Ces œuvres, certes indignes du prix Nobel de littérature, ont été jouées dans toute l'Espagne pendant la République. Les auteurs sont souvent très connus (les Paso, Abati, Paradás et Gímenez) et les compositeurs sont les plus grandes figures du moment (Jacinto Guerrero, Pablo Luna, Francisco Alonso, José Padilla).

## Serge SALAÛN

se deja preparadito  
es su sabor en los labios  
exquisito.

-*Las inviolables* (musique de José Padilla) : la « Canción de la ganzúa » :

Es un chisme alargado  
que en seguida abre todas las puertas  
y las deja después en estado. [...]  
Es ciega y es sorda y es manca y es múa  
y entra igual por uno que otro lado.

-*Las mujeres de Landrú* : « ¿Yo consolador?!;Eso sí que no! ».

-*La pipa de oro* (de Paradas et Gímenez) : comédie loufoque, entièrement construite sur des jeux de mots salaces : les « mozas de estación » se consacrent « exclusivement a los bultos » et la « maquinista » affirme : « Y quien toca el pito soy yo ». Le conseiller du prince se voit offrir une paella et des palourdes qu'il ne trouve pas : « Es que como estaba entre los muslos, no la veía ». Le « Número del higo », « canción enervante », interprété par des choristes en tenue (légère), explique que c'est une figue, et non une pomme qui a causé la discorde originelle :

El higo que te ofrezco yo  
es fresco, dulce y chiquitín,  
cuando lo pruebes ya verás,  
como vendrás a repetir.  
¡Al higuí, al higuí,  
con la mano no, con la boca sí!

-*Las comunistas* (la première eut lieu à Valence, en 1934) : dans un village de Valence où « La virtud es un estorbo », les femmes se soulèvent et instaurent le « comunismo libertario amoroso », et les hommes doivent se soumettre à leurs désirs. Rafales de jeux de mots sur les armes de ces pauvres hommes incompetents, tableaux animés. La pièce se termine sur un « danzón cubano », « la bananera » :

La rumba del platanito  
está de moda en la Habana  
pues no hay mulata linda  
que pase sin la banana.  
¡Ah! ¡Ah!  
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 bananananear!

En dehors de ce répertoire commercial tout à fait commun, d'autres pièces circulent, pour des publics plus avertis, dans les mêmes théâtres souvent. Ainsi, à Malaga, les théâtres Vital Aza et Lara (deux des principaux théâtres de la ville) programment le répertoire d'une compagnie qui tourne dans toute l'Andalousie (et, vraisemblablement, dans toute l'Espagne), avec des pièces (non éditées) dont les titres sont évocateurs : *La almeja de oro*, *El conejito de Atanasia*, *El 69 duplicado*, *La isla de las almejas*, *El morrongo de Maruja*, *Las mujeres ardientes*, *El nabo resucitado*, *Polvo del camino*, et d'autres encore<sup>27</sup>.

Dans certains cabarets, les choses vont nettement plus loin. Les artistes y sont encore plus dénudées, ce qui facilite des « contacts » plus intimes avec les clients. Les mêmes pièces qu'au théâtre donnent lieu à une « mise en scène » plus croustillante, comme c'est le cas de ce « danzón cubano » qui clôt *Las comunistas* et dont il a été question plus haut. Dans un cabaret valencien, en 1934, l'interprète est vêtue de « un salto de cama del cual se desprendía, cantando las excelencias del plátano de que era portadora y, a la terminación del cuplé, la fruta desaparecía de la vista del público, sin que cayera al suelo, ni la artista se lo comiese »<sup>28</sup>.

Toutes les grandes villes cultivent cette pornographie scénique, en particulier Valence (qui atteint des sommets, selon des témoignages oraux)

---

<sup>27</sup> In E. RICCI, *op. cit.*, annexes.

<sup>28</sup> Témoignage d'Alvaro Retana, dans un ouvrage manuscrit, *La mujer en el teatro*, conservé à la SGAE.

et Barcelone, comparée fréquemment à « Sodoma y Gomorra », surtout à cause du « Parallèle ». A Malaga, en 1934, d'après un indicateur de la police (indic, mais visiblement assidu), lors des séances nocturnes du Salon Royal qui se terminent vers cinq heures du matin, les actrices sont intégralement nues : « simularon el coito y usaron de un rábano »<sup>29</sup>. A la fin du spectacle, à portes closes, ont lieu des « fiestas escandalosas » auxquelles les spectateurs sont amenés à participer.

Cette pornographie espagnole possède les deux ingrédients inhérents au genre : la visualité (ce qui est donné à voir, voilé ou dévoilé, quelle que soit la surface exhibée, la pornographie n'étant pas une question de quantité) et le langage, l'adjuvant habituel, « la griserie de la parole pornographique »<sup>30</sup>. Toutefois, le langage érotique espagnol diffère sensiblement de ce qui se pratique en France où le théâtre érotique (comme la littérature) n'hésite pas à dire le corps, ses jouissances, en termes souvent drus et crus (comme chez Restif de la Bretonne, Monnier, Apollinaire, Pierre Louÿs...). Comme dit Foucault, « dire, c'est déjà jouir » et l'exaltation verbale sert à « majorer les sensations [...] par le détail de ce qui en est dit »<sup>31</sup>. D'ailleurs, pour les moralisateurs, la parole est encore plus obscène que la « chose » vue ou faite, parce qu'elle s'inscrit dans un processus de conscience et qu'elle ouvre un espace illimité d'illusion sexuelle ; ce qui tend à prouver que, parfois, le virtuel serait plus obscène que le réel.

En Espagne, on ne trouve jamais cette « griserie du mot » anatomique et jouisseur. Le lexique explicite et direct est totalement absent de la culture littéraire érotique espagnole, qu'il s'agisse de roman, de nouvelle ou de théâtre, jusqu'à une date très récente où on a essayé, sans grand succès, de combler ce déficit verbal de la jouissance. La littérature érotique espagnole ne prend en charge, ni le plaisir partagé des acteurs amoureux (l'acte n'étant ni formulé, ni énoncé, c'est son existence même qui devient problématique) et encore moins la participation féminine, confinée à des propos banals de romans à l'eau de rose. En Espagne, tout passe par « la segunda intención », le double sens, l'allusion, la métaphore ou la métonymie, et le « beso » en vient à recouvrir toutes les manifestations de l'échange amoureux (la seule façon d'expliquer le succès de tant de romans roses ou « verdes » où il ne se

---

<sup>29</sup> E. RICCI, *op. cit.*, pp. 418-419. Apparemment, à Malaga, il y a plusieurs cabarets du même acabit.

<sup>30</sup> C. SANTINI, *art. cit.*, p. 45.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 46, note 22.



passé rien, mais où le baiser doit tout évoquer). Le langage scénique espagnol est souvent festif et ludique, avec des cascades de « chistes », de « retruécanos », de jeux de mots de bon ou de mauvais goût, souvent ingénieux, mais l'Éros n'est exprimé que par l'image et la virtualité rhétorique de convention. Cela signifie-t-il qu'en Espagne, à la différence de la France (où la parole EST jouissance, l'accompagne, la prolonge, l'intensifie, et ne supplée rien, ne se définit pas comme catharsis), le langage instaure une mise à distance, reste un simulacre? Le mot devient alors le principal lieu de plaisir, pour lui-même (le plaisir du jeu de mots, dans la tradition du langage du *género chico* et de la *zarzuela* qui reposent sur une langue charnue et charnelle, authentiquement jouissive) ou comme catharsis d'une chose innommable et taboue.

L'histoire de l'érotisme espagnol, et tout particulièrement celui qui se « joue » sur scène, est, bien évidemment, tributaire des institutions qui ont maintenu une rigueur répressive jamais démentie. L'histoire du théâtre espagnol, c'est aussi l'histoire d'une vigilance acharnée de l'Église et de tout l'appareil ecclésiastique, souvent relayé, avec la même raideur, par les institutions civiles. La condamnation de Saint Augustin contre le théâtre s'est exercée, explicitement, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, sans que puisse jamais se consolider un contre pouvoir culturel laïc<sup>32</sup>. Selon les gardiens de la morale officielle, la pornographie commence très tôt; elle est liée à l'existence même du théâtre et à la présence de la femme sur scène<sup>33</sup>. Déjà, la naissance du *género chico* avait soulevé l'opprobre des thuriféraires de l'ordre moral et du théâtre décent ; en 1880, ils avaient obtenu que l'innocente *zarzuela* initialement intitulée *La camisa de la Lola* devienne

---

<sup>32</sup> Comme échantillon, on peut citer ce « Discurso sobre la diversión del teatro [sic], en orden al fuero de la conciencia », attribué à Ramón Álvarez de Palma, secrétaire de l'Archevêque de Séville, en 1766 : « Aquel linaje de palabras, canciones, movimientos o acciones que aluden, indican o despiertan en la imaginación y apetito ideas y especies de objetos impuros, llevándose tras de sí suavemente el entendimiento y la voluntad », cité par Andrés MORENO MENGÍBAR, *op. cit.* p. 9. Assister aux représentations est un « pecado mortal » (p. 9). Les acteurs mènent une vie désordonnée, « extinguido el pudor », avec des habits luxueux, « soberbia y pompa ». Les actrices ont des gestes provocateurs, des poses lubriques, des actions indécentes qui favorisent, dans le public, un « amor venéreo y lujurioso », « el libertinaje » et la perversion des valeurs chrétiennes. L'Inquisition, en 1770, déclare que « es moralmente imposible que esta diversión sea honesta » (p. 16).

<sup>33</sup> Il est à noter qu'en Espagne, le discours moral n'est pas l'apanage des groupes dominants, qu'il est aussi celui des secteurs libéraux et même révolutionnaires. Unamuno, dans ses diatribes contre la pornographie prétendait ne pas laisser à la droite le monopole du discours moral. Les courants de pensée liés au mouvement ouvrier, socialiste et surtout anarchiste, sont d'une extrême austérité. Le sabre, le goupillon et la révolution sont unis dans la même croisade contre le corps et l'Éros.

*La canción de la Lola*. L'inflation de la *sicalipsis* et du *género ínfimo*, entre 1895 et 1915 provoque, évidemment, l'indignation des vertueux, épaulés par une presse active et conservatrice ; en 1898, Ángel Guerra, traduit même *Hamlet* pour « la scène catholique ». L'ordre moral intensifie ses campagnes et les structure à partir de 1905-1907, en créant des ligues de vertu, des associations destinées à moraliser le pays, etc. Maeztu lance la première « ligue anti-pornographique », en 1907, sans succès dans l'immédiat (Unamuno la trouve quand même trop réactionnaire), mais l'entreprise réussit en 1911. En 1910, se crée un « Comité de damas españolas », présidé par Canalejas en personne, dans le but de « poner coto a la inmoralidad creciente en las funciones de ciertos teatros »<sup>34</sup>. En 1911, Pereda s'insurge contre ce « diluvio de fango y de veneno ». Entre 1900 et 1915, même dans la presse théâtrale (unie dans un même conservatisme parfois réactionnaire), on ne voit dans le théâtre *ínfimo* que des « obscenidades », « focos de infección », « cátedras de sinvergüenza », ce qui n'empêche en rien son succès. En 1911, le Père Fr. Amado de Cristo Burguera y Serrano publie une véritable somme sur le théâtre espagnol, *Representaciones escénicas, peligrosas y honestas*<sup>35</sup> qui recense 3500 œuvres, classiques et contemporaines, réparties en trois chapitres : chap. I, les œuvres « prohibidas expresamente por malas », anti-sociales et antireligieuses, où se côtoient Galdós, Dicenta, Tirso, Echegaray, Rusiñol, Sellés, Marquina, Ganivet, Arniches et tous les petits genres (*chico* et *ínfimo*) ; chap II, les œuvres dangereuses parce que « mundanas, sospechosas de inmoralidad o muy libres », satiriques, indécentes, et où la danse porte atteinte à la moralité. Ne sont admises (chap. III), comme « honestas y tolerables », que les pièces de Calderón, Racine, García Gutiérrez, Tamayo y Baus, Benavente, des frères Álvarez Quintero et de Luceño ; une seule *zarzuela* trouve grâce aux yeux du révérend père, *Cádiz*, ce qui ne saurait surprendre.

Ces campagnes de harcèlement finissent par produire leur effet et, à partir de 1910-12, l'ordre moral s'impose indiscutablement dans tout le pays. Cela ne veut, bien évidemment, pas dire que la *sicalipsis* disparaît, loin de là, ni que disparaît cette sociabilité intense qui accompagne la scène commerciale espagnole et dont profitent les classes dominantes, mais elle se fait plus discrète. Concrètement, la *sicalipsis* s'atténue sur la

<sup>34</sup> Cf. *La Época*, 10-1-1910.

<sup>35</sup> Barcelona. Librería Católica Internacional. L'ouvrage est écrit, dit l'auteur, depuis le couvent de Segorbe, un lieu idéal pour observer de près le théâtre espagnol.

scène des théâtres conventionnels et se réfugie sur les scènes secondaires et dans les cabarets dont la presse ne se fait plus l'écho, même pour en donner le programme ou en faire un minimum de publicité<sup>36</sup>. La situation n'ayant pas vraiment évolué, les campagnes anti-pornographiques reprennent de plus belle à partir de 1925-26, sous la Dictature. En 1925, par exemple, naît une « Liga contra la Pública Inmoralidad de Barcelona » destinée à lutter contre la pornographie des spectacles. Entre 1925 et 1930, les associations se multiplient (« pères de familles », « mères catholiques », etc.), à l'échelon national, provincial et local ; en 1927, un modèle de lettre contre les spectacles indécentes circule dans toute l'Espagne, couvents compris. Ces campagnes ont, semble-t-il, un succès plus que mitigé. La Dictature ne favorise guère les ardeurs de ses partisans les plus exaltés et les autorités locales (la police, en particulier) ne déploient pas un zèle excessif pour réprimer l'érotisme scénique. Sous la nouvelle République, une explosion d'érotisme balaie (en apparence) l'ordre moral ; mais, même si l'appareil répressif est moins présent, le discours vertueux reste la norme, omniprésent, chez les professionnels et chez les critiques, et même dans les milieux progressistes qui continuent de s'indigner de la « crise » du théâtre, c'est-à-dire du succès écrasant des « revistas de visualidad » et des pièces qui, comme *Las corsarias* ou *Las Leandras* (les plus grosses recettes de la période), surfent sans vergogne sur le dialogue grivois et l'exhibition de chairs modernes et appétissantes.

L'érotisme sur scène, en Espagne, montre mieux que toute autre manifestation culturelle et sociale les tensions antagoniques qui conditionnent l'Éros national et la sexualité.

Au plan du réel (des pratiques sociales et des mentalités), le théâtre est bien l'espace privilégié où s'affrontent deux conceptions contradictoires ; d'une part, l'aspiration profonde, séculaire, à un équilibre plus harmonieux du corps et de l'esprit, à une extériorisation plus satisfaisante des désirs et du sexe, à une libération ou une émancipation des mœurs et, d'autre part, une société fondamentalement répressive, vigoureusement cadenassée par l'Église, qui ne se manifeste que sous la forme du contrôle, de la censure, de l'anathème et de l'interdit. Entre les deux, point de place pour une pensée authentiquement libérale qui imposerait d'autres normes sociales. Ceci explique, peut-être, que l'Espagne contemporaine ait ces bouffées de *sicalipsis* galopante, ces sursauts libératoires qui évoquent une sorte de

---

<sup>36</sup> Un des effets concrets de la victoire de l'ordre moral dans les Variétés est la naissance du « couple décente », avec La Goya, à partir de 1912.

défolement collectif, d'autant plus violent que le blocage imposé par l'ordre moral est archaïque et rigide<sup>37</sup>. Ces explosions de défolement en viennent à n'être perçues que comme excès, manifestations du vice ou de la luxure, menace de la pornographie non seulement contre l'ordre sexuel, mais également l'ordre social et culturel. Au regard de l'histoire, ces éruptions d'érotisme sont peu fréquentes et de courtes durées (1895-1915, 1930-36, l'après 1975 et le *destape*) et sans doute trop superficielles pour ne pas être facilement endiguées ou récupérées. En Espagne, l'ordre moral reste vigilant, maintient son hégémonie malgré des comportements apparemment provocants et a fini par anesthésier durablement l'Éros individuel et collectif. Quant tout est susceptible d'être catalogué comme pornographique, c'est non seulement l'Éros national qui est menacé, mais aussi les libertés individuelles, jusqu'au plus intime de la sphère privée : le franquisme en a donné une preuve douloureuse pendant près de quarante ans. La culture du corps, en Espagne, est toujours un enjeu délicat.

Sur le plan du virtuel (l'art, la littérature, tout ce qui est de l'ordre de la représentation, langage compris) et, très concrètement, pour ce qui est du théâtre, le refoulement du corps par l'Église et l'ordre moral a provoqué la même anesthésie et la même ankylose, malgré quelques sursauts épisodiques impuissants à instaurer une tradition nouvelle. En quelle mesure ce concept de « crise » qui désigne les malaises du théâtre espagnol depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle ne provient-il pas de son impuissance à s'ériger véritablement en « théâtre », toujours victime d'un système répressif qui refuse de donner son dû au corps, qui bride toute expression corporelle dans des entraves morales ? Cette anesthésie ne peut que susciter des désirs refoulés et des échecs, puisqu'elle conditionne même la production des plus inquiets, dans une autocensure inconsciente. C'est le cas de Benavente ou d'Unamuno, chez qui une modernité intensément souhaitée se noie dans le mot et l'idée et où le corps est absent, non dit, évacué. À l'opposé, le système espagnol produit un Valle-Inclán ou un Lorca, les deux seuls, peut-être, à produire un théâtre du corps, du désir, de l'Éros exacerbé<sup>38</sup>. Le théâtre espagnol n'arrive pas à

---

<sup>37</sup> D'autant plus que l'exemple donné par les groupes dirigeants peut atteindre des sommets d'hypocrisie et de morale à deux vitesses : on songe à la bourgeoisie et à l'aristocratie de la Restauration, à Primo de Rivera et son entourage, et même à certaines pratiques sous Franco.

<sup>38</sup> Mais un Éros insatisfait ou tragique. Chez Valle, le plus érotique de tous, l'Éros est expressionniste et violent, teinté de nietzschéisme et de sadisme, comme réponse agressive à une répression agressive. Chez Lorca, l'œuvre entière est fondée sur le désir, mais un désir tragiquement insatisfait et insatisfaisable. À bien y réfléchir, le seul théâtre espagnol « érotique » commercial, dans

imposer un Éros qui ne soit pas dénoncé ou perçu comme pervers, excessif ou douteux, tragiquement cathartique ou basement commercial.

La pornographie (sur scène, ou ailleurs) n'est pas un en-soi, n'obéit pas à des critères objectifs ; elle ne relève jamais de la scène, quoi qu'elle donne à voir et à entendre. Elle est en amont (chez les directeurs ou les « empresarios ») ou en aval (derrière le regard du voyeur), par qui le théâtre existe socialement et esthétiquement. La pornographie, implique, en fait, toute l'histoire sociale, idéologique et culturelle des Espagnols.

Si l'Espagne produit un théâtre aussi prolifique que problématique, ce n'est sans doute pas le fruit du hasard. C'est aussi le pays qui a produit un nombre considérable de poètes qui ont développé des « Poétiques » du sensible, enracinées dans le corps bien plus que dans le concept, des poétiques que les plus grands (Valle-Inclán, Lorca) ont essayé, précisément, de transposer sur scène. En poésie, le langage est, indissociablement, matière et corps, signifiants immédiats et messages possibles à partir du corps. Dans la poésie, le corps retrouve son dû, sublimé mais concret, dans la bouche et l'appareil respiratoire, dans les gestes des rythmes et des sons, définitivement virtuel (puisque réduit au langage), mais où les réalités physiques donnent l'illusion du réel. On comprend que la poésie, à la différence du théâtre, puisse fonctionner comme refuge et comme compensation des frustrations multiples auxquelles sont soumis les créateurs, à la fois un plaisir et un simulacre, une frustration et une conquête.

---

la mesure où il fait appel aux sens du spectateur, serait la *zarzuela* traditionnelle, spectacle total, festin pour la vue et pour l'ouïe, et festin du langage. L'histoire de la chanson espagnole, en particulier depuis 1910, depuis le « cuplé decente » jusqu'à la « canción española » qui se prolonge jusqu'à nos jours, montre comment la référence dramatique souvent faiblarde ou répétitive, sur des stéréotypes désincarnés, est compensée par la présence hypercorporisée de l'interprète, comme si le corps chantant et dansant devait pallier les insuffisances de la représentation verbale (cf. Lola Flores, la Pantoja et toutes les « flamencas » qui imposent leur densité charnelle sur les scènes espagnoles depuis la fin du XIXe siècle).

