

Cet ouvrage est un livre collectif dans lequel interviennent quinze auteurs sur le thème du cuplé en Espagne. Chaque auteur analyse dans son article une période, une histoire individuelle ou plusieurs fragments de la vie des vedettes du cuplé en Espagne dans le but de comprendre le fonctionnement, l'importance et l'évolution de ce genre à travers le XIXe, le XXe et le début du XXIe siècle. Ce croisement entre différentes approches scientifiques ouvre de nouvelles perspectives sur le cuplé. Dès l'introduction, Enrique Encabo donne le ton en exposant les enjeux des recherches et les problématiques résultant de l'étude de ce genre. Tout d'abord, la question de la définition du cuplé reste floue et imprécise car plusieurs critères doivent être pris en considération : le caractère primordial de la musique, les différents espaces de représentations et de prestations scéniques, la vedettisation des interprètes qui laisse entrevoir la présence/absence de la femme liée à l'hétéropatriarcat et la mythification de la traditionnelle fin tragique engendrée par des interactions malentendues et des quiproquos concernant le luxe matériel et les conflits émotionnels. Les vies fictionnalisées dans les biographies ainsi que les relations des intellectuels et des artistes avec ces vedettes complexifient encore davantage le travail de définition. La construction publique des artistes qui se meuvent dans un univers au sein duquel l'espace privé et l'espace public ne sont pas nettement délimités est un autre sujet au cœur de cet ouvrage. On assiste ainsi à une réification de la femme, conçue comme une image représentée par et pour l'homme. Ce phénomène est présent dans la relation entre les vedettes du cuplé et les intellectuels qui, attirés par leurs physiques, leur donnent vie dans leurs œuvres dans lesquelles le monde de la prostitution et les vies agitées des vedettes du cuplé sont souvent intimement liés. La thématique de l'évolution du genre depuis le XXème siècle jusqu'à nos jours invite à réfléchir sur la « domestication » et/ou les changements provoqués par le régime franquiste, la transition démocratique et la démocratie.

Comme le souligne Serge Salaün, la chanson est un élément fédérateur des spectacles théâtraux de masses de la seconde moitié du XIXe siècle. La chanson déjà omniprésente dans les « bufos » et la « zarzuela », s'indépendantise dans le cuplé qui est perçu comme un « drame comprimé ». La chanson possède de multiples avantages tels que la mémorisation, les rimes, les thématiques (le poids et l'importance des paroles en plus de la musique), la diction et la culture dans un bref espace de temps. La chanson est présentée comme un spectacle total, mais elle se nourrit des genres théâtraux. Les influences du cuplé sont visibles au travers de l'enregistrement sonore. Javier Barreiro étudie l'évolution du cuplé de 1840 jusqu'au début du XXe siècle. Dans son article, il nous présente des cuplés enregistrés provenant des zarzuelas et des pièces du *género chico*. Il met ainsi en exergue cette transition des spectacles théâtraux vers les spectacles de variétés dans la culture de masses. Dans ces spectacles, le cuplé est étroitement apparié à son interprète. Les vedettes du cuplé se construisent des personnages qui se confondent avec leur vie réelle. Enrique Encabo choisit l'exemple de La Fornarina pour mettre à nue la relation entre la scène et le monde de la prostitution mais aussi pour souligner une certaine individualisation des chansons, c'est-à-dire l'apparition d'une symbiose et d'une unicité entre la vedette et la chanson qui l'a rendue célèbre.

Dans un autre domaine, Isabel Clúa se penche sur la figure de la femme objet/désir qu'elle compare à la femme moderne en exposant le cas de Carolina Otero. L'analyse

des bijoux d'Otero et le propre personnage permettent à l'auteure d'établir une connexion entre l'aristocratie et la consommation bourgeoise. Carolina Otero incarne à la fois une femme objet et une femme moderne en raison de sa conception du glamour et de la mode mais aussi de ses excentricités. Inmaculada Matía Polo analyse l'image de la femme sur scène d'un point de vue littéraire. Elle montre que l'idéalisation de la femme de caractère espagnol comme modèle d'érotisme imaginée par les intellectuels se reflète dans les pièces à travers l'interprétation des artistes elles-mêmes. La rupture des canons de la décence et de la domesticité de la femme imposés au XIXe siècle est donc engagée.

La célébrité des vedettes du cuplé se perçoit également par l'émergence d'imitateurs de ce genre artistique. Julio Arce étudie ces imitateurs en regard du travestissement et du transformisme sur la scène espagnole de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. L'imitation des vedettes se décline de diverses manières : Leopoldo Fregoli joue sur les éléments comiques tandis que Robert Bertin préfère l'authenticité de la représentation. Dans son article, Julio Arce rappelle que pendant les trois premières décennies du XXe siècle, l'homosexuel est perçu comme le fils dégénéré de la modernité. Il souligne également l'existence d'idées préconçues selon lesquelles le transformisme est une expression de l'homosexualité. Dans la même ligne de recherches, Guillermo Vellojín Aguilera analyse le regard des homosexuels sur les vedettes du cuplé et de la Copla pendant le XXe siècle en Espagne. Il s'appuie sur le concept de *camp* qu'il définit comme un mélange d'incohérence, de théâtralité et d'humour. À la lumière de cet article, on voit se profiler l'apparition et le développement de l'homosexualité dans la création, la mise en scène et la diffusion du cuplé et de la copla au long du XXe siècle.

Le cuplé partage la scène musicale espagnole avec d'autres genres venus d'ailleurs. Jaume Carbonell i Guberna témoigne de cette situation en abordant les conséquences de l'arrivée de la musique afro-américaine en Espagne. Il étudie l'évolution des musiques afro-américaines depuis le *cakewall* jusqu'au jazz club des années trente et montre que l'exotisme et la modernité de ces genres séduisent le public. En effet, pendant les trois premières décennies du XXe siècle, le public est attiré par ces nouvelles sonorités et ces nouveaux rythmes qui vont s'implanter sur la scène espagnole des années trente. C'est le cas du charleston dans les années vingt. Les orchestres de noirs à Barcelone en 1926 sont un exemple qui traduit une véritable révolution dans la manière d'interpréter des chansons sur scène. Ces nouveaux espaces musicaux du début du XXe siècle n'empêchent pas la musique de continuer à exister dans les théâtres. À ce sujet, Ignacio Jassa Haro expose le cas de la pièce *La reina ha relliscat*. Il s'appuie sur cette pièce catalane afin de développer la question du théâtre musical espagnol des années trente en analysant particulièrement les relations centre-périphérie. La zarzuela est également présente sur la scène musicale espagnole des années trente comme l'évoque Mario Lerena. Ce dernier explore les éléments biographiques du compositeur Sorozábal pour exposer les liens entre la zarzuela et les avant-gardes qui montrent la perméabilité entre les éléments savants, populaires et avant-gardistes sur la scène nationale pendant la Seconde République.

Le cuplé traditionnel, en décadence dans les années vingt, est cependant remplacé par le cuplé régionaliste, principalement andalou et aragonais. Le cuplé régionaliste andalou s'empare des éléments du flamenco et c'est précisément ce cuplé qui deviendra dans les années quarante la copla. Alberto Romero Ferrer s'intéresse à la figure de Lola Flores. Il réalise une révision historique du flamenco jusqu'à l'époque de la vedette andalouse. Il rappelle que le flamenco a acquis un prestige tel durant les années vingt qu'il a été à l'origine de la création d'un circuit commercial. Selon l'auteur, ce processus qui a entraîné le transfert des tavernes vers les salles a pour conséquence une perte de la force

artistique des prestations. Dans sa communication, Alberto Romero Ferrer décrit la réalité socioéconomique de Jerez en insistant sur l'opposition propriétaire terrien / journalier. Lola Flores, n'appartient pas à cette réalité pas plus qu'elle ne fait partie du monde gitan. Elle s'introduit dans le Jerez flamenco et entre dans l'univers gitan par immersion dans cette culture. Enfin, Alberto Romero Ferrer explore la réappropriation du flamenco et de la copla par le franquisme ainsi que le changement de sens d'éléments artistiques et la modification des paroles des chansons. David Pérez Rodríguez, quant à lui, étudie l'essor de la copla par le biais des vedettes telles que Lilián de Celis, Raquel Meller, Marujita Díaz et Sara Montiel dans les années quarante, cinquante et soixante et dans laquelle se font sentir les derniers sursauts du cuplé. Selon lui, la léthargie du cuplé depuis les années soixante a à voir avec le rôle restreint des vedettes qui se résume le plus souvent aux spectacles de revue et à la nudité.

Les trois derniers articles de l'ouvrage analysent la situation actuelle du cuplé à travers les nouvelles représentations du genre. Irene Gallego étudie à travers le groupe musical de Girone *Le Croupier*, l'histoire du Paral·lel de Barcelone et son lien avec le cuplé. L'avenue du Paral·lel, centre du cuplé à Barcelone depuis la fin du XIXe siècle, change de registre à la fin du XXe siècle pour devenir une scène commerciale. Face à ce changement de situation, le groupe *Le Croupier* met en place un spectacle total intitulé *Esperança Dinamita* dans la seconde décennie du XXIe siècle avec pour objectif la revendication et la récupération de l'essence des cuplés du Paral·lel. Dans ce spectacle s'entremêlent musique, théâtre et images d'un faux documentaire sur la vie d'une vedette du cuplé qui donne le nom, non seulement au spectacle mais aussi au disque que le groupe sort avec ces cuplés. Ce travail artistique est une réactivation du cuplé dans lequel le groupe laisse de côté son style musical et ses créations propres pour se mettre au service d'un genre en décadence. Irene Gallego utilise le terme de *revival* pour définir l'action et le résultat du spectacle *Esperança Dinamita*.

Michael Arnold aborde la situation actuelle du cuplé et de la copla à travers l'analyse de la *Shica*. Cette artiste revendique l'héritage de la copla mais en transforme et actualise les thématiques, notamment lorsqu'elle évoque le monde féminin. Dans son travail, l'artiste préserve l'essence espagnole/andalouse de la copla. Finalement, Pepa Anastasio s'appuie sur la figure de Julia de Castro de la Puríssima pour étudier une construction artistique et féminine au XXIe siècle qui, en se concentrant sur le plaisir de la femme, met en relation l'obscénité, la débauche et la lasciveté du cuplé *psicalíptico* du début du XXe siècle avec l'ensemble des problématiques *queer*.

Il s'agit donc d'un ouvrage varié et précis qui donne une vision complète de l'univers du cuplé. Sa complexité a été largement analysée dans divers articles qui abordent l'histoire, l'évolution et les vedettes du genre. Les études de cas actuels montrent la résurgence d'une volonté artistique de récupérer et de revitaliser le cuplé en s'appuyant sur les éléments clefs qui ont fait de ce genre une partie fondamentale de l'histoire de la chanson espagnole contemporaine.

RAMOS BARRANCO José Rafael,  
Docteur en études hispaniques et hispano-américaines  
Membre du CREC, Université Sorbonne-Nouvelle