

MISE EN SCÈNE D'UNE HISTOIRE DE LA FEMME ESPAGNOLE DU XVIII^e SIÈCLE

Patricia MAUCLAIR
Université François-Rabelais, Tours, CIREMIA

Chercher à connaître la femme espagnole au XVIII^e siècle suscite les mêmes émotions que parcourir l'un des nombreux recueils de poèmes érotiques de l'époque : la curiosité est piquée, mais bien vite l'ennui s'installe ! Hormis quelques monographies qui ont osé franchir les frontières de la sociologie et par là même aborder certaines aspects plus intimes de la femme – celle, notamment, de Mónica Bolufer (BOLUFER, 1998) –, la plupart des ouvrages et articles évoquant la femme espagnole de cette époque renvoient presque systématiquement à un corpus littéraire qui peu à peu devient source première. Et il est intéressant de noter que ce corpus est essentiellement théâtral, de façon directe ou indirecte, comme nous le verrons ultérieurement. Par ailleurs, l'histoire connue de la femme se mêle inévitablement à une histoire des comportements amoureux, elle-même marquée, semble-t-il, par une révolution que ne manqua pas d'étudier Carmen Martín Gaité, dans son fameux ouvrage *Usos amorosos del dieciocho en España* (MARTÍN GAITE, 1987). Ce siècle que l'on dit du libertinage, du marivaudage, des liaisons fatales, fait apparaître en Espagne de nouvelles créatures dont les caractéristiques seront largement exploitées par le XIX^e siècle, si friand de stéréotypes. Ces nouvelles créatures sont la « *petimetra* », accompagnée de celui qui est censé symboliser les prémices de son émancipation, le « *cortejo* » et la « *maja* ». Tous trois ont nourri un théâtre qui les a rendus extrêmement populaires. Leur popularité s'est ensuite accrue en se nourrissant des nombreuses polémiques qu'ils ont pu susciter. Et de cette étonnante alchimie est née une histoire de la femme espagnole du XVIII^e siècle.

Le nom de « *petimetra* » est dérivé du masculin « *petimetre* », l'homologue espagnol du petit-maître français. Sous le règne de Carlos III, tout particulièrement, on favorisa les voyages d'étude à l'étranger auprès des jeunes gens de bonne famille dont l'avenir semblait prometteur. De suite, le phénomène de voyage à l'étranger a fait naître des envies à tous les jeunes aristocrates, même les moins prédisposés aux études supérieures. Beaucoup faisaient le tour des capitales européennes exclusivement par souci d'en découvrir les modes. Paris étant la cour la plus prisée, ils en ramenaient une kyrielle de gallicismes qu'ils s'empressaient d'intégrer à leur langue natale dès leur retour en Espagne ainsi que différentes babioles liées à l'habillement. L'exhibition de montres et autres breloques était de la plus haute importance dans la toilette des *petimetres* dont il était facile, comme on peut le deviner, de faire la satire. Leurs sujets de conversation se limitaient le plus souvent à la gastronomie, la coiffure et autres modes raffinées qu'il convenait d'adopter pour mieux briller dans les salons. Une autre de leurs occupations fondamentales était de se tenir au courant des variations des danses d'inspiration française comme les contredanses ou les menuets. La plupart de ces hommes, en fait, tant dans leur langage que dans leurs manières ou leurs vêtements, paraissaient très efféminés, se retranchant, en cas de polémique à leur sujet, derrière leur sens du raffinement et le concept de « *decencia* » qu'ils opposaient avec orgueil à toute forme de grossièreté ou de rusticité.

La *petimetría* s'étendit bien entendu de Madrid à la province et du sexe masculin au sexe féminin. Dans le cas des femmes, le phénomène était encore plus prononcé. La *petimetra* se devait d'être dépensière, élégante en toutes circonstances, obligée de maintenir « *el aire de petimetra* » à n'importe quel prix, le souci constant restant d'attirer l'attention par l'extravagance et les changements d'humeur : « *Para ser dama hizo los votos de embustera,*

delicada, malcontentadiza e intolerable y para ponerse en el profano calendario de las petimetras chocantes y penosas echó enhoramala a la compostura ». (MARTÍN GAITE, 1987 : 87). La *petimetra* détruit ainsi l'image de l'épouse parfaite pour s'adonner exclusivement aux plaisirs du luxe et de l'ostentation, ce qui explique que l'objectif principal de sa vie soit de s'approprier un homme disposé à l'encenser et à qui offrir toutes ces heures passées devant le miroir, c'est-à-dire, un *cortejo*.

Dans la littérature, dans la presse, dans les récits de voyage, dans les pamphlets, les sermons de la seconde moitié du XVIIIe siècle, il est très fréquent de trouver des allusions, bien souvent terriblement indignées, à une coutume qui semblait venir d'Italie : il semblerait que ce soit les maris génois qui, régulièrement obligés de voyager pour affaires, accueillaient avec un soulagement assez singulier ce compagnon assidu de leur épouse. Le *cortejo* est donc synonyme de sigisbée, terme qui fleurit dans la première moitié du XVIIIe, en Italie, comme déformation du verbe « bisbigliare » (parler à l'oreille, susurrer), faisant référence dans son origine à une forme de conversation qui permettait à la femme d'être consolée et accompagnée par une autre personne du sexe opposé. La particularité de cette conversation résidait dans le fait d'être secrète et susurrée, comme une nouvelle forme de confession. On autorisait un homme, qui n'était ni le père ni le mari ni le confesseur, à parler à voix basse à une femme, à être finalement son confident. La femme avait, pour sa part, le droit de lui sourire derrière son éventail, de lui envoyer des billets doux, de le recevoir chez elle, etc. Cette personne pouvait entrer librement dans la maison où elle était presque aussi connue que le mari, sans pour autant franchir les frontières de l'amour platonique. Les femmes de toute l'Europe s'ennuyaient ; elles ne s'ennuyaient pas plus qu'avant mais, et c'est ce qui est caractéristique du XVIIIe siècle, elles commençaient à le savoir et à se rebeller contre cette situation : elles avaient donc besoin, coûte que coûte, d'occuper leur temps libre. Le *cortejo* allait par conséquent être celui qui les suivrait dans leur quête permanente de plaisirs futiles. Il se devait d'entourer l'épouse d'attentions diverses mais précises, respectant finalement un code aussi ennuyeux et rigide que celui du mariage, même si ses lois en paraissaient plus souples (MARTÍN GAITE, 1987 : 2 et 18). La fascination qu'il exerçait sur les femmes de cette époque ne s'appuyait presque jamais sur une attirance réelle. En fait, ce n'était pas l'homme qui leur plaisait, mais il leur plaisait, en revanche, de sortir cet homme, pour le faire voir, comme l'on promène un chien ou un singe, par esprit d'émulation et d'exhibition.

Le peuple s'était, semble-t-il, replié dans une attitude complètement hostile à toute influence étrangère et les hommes des bas quartiers, pour se venger de leur misère, se retranchèrent dans cette xénophobie et accentuèrent leur mépris à l'égard des riches *petimetres*. Ils s'estimaient supérieurs à eux et finirent par se considérer comme les représentants authentiques de l'esprit castillan dans son essence la plus pure. Ils méprisaient spécialement la classe moyenne qui était peu puissante et qui, selon eux, emportée par sa nigauderie et sa vanité, était la principale coupable de la dégénérescence des nouvelles modes. C'était les hommes de cette classe que ces hommes du peuple, appelés « majos », aimaient défier, surtout s'ils osaient pénétrer leurs quartiers – Lavapiés, Rastro, Embajadores, Sol, Maravillas – s'ils entraient dans leurs tavernes, s'ils s'immisçaient dans leurs fêtes ou avaient l'audace de lever les yeux sur leurs femmes.

On devine la nature de la relation qui unissait le *majo* à sa *maja*. Et comme antidote à la menace d'une réaction de mimétisme de la part des femmes du peuple envers les classes supérieures, les *majas* disposaient d'un frein efficace, leur relation avec leurs homologues masculins, les *majos*. Ces derniers insufflaient à leurs sœurs, leurs amies, leurs fiancées, leur haine pour tout ce qui était étranger, et faisaient en sorte qu'elles s'affirment dans des styles traditionnels, leur interdisant, bien entendu, de façon catégorique et autoritaire le *cortejo*. Pour

un *majo*, la femme idéale était un être complètement opposé à la poupée – représentée par la *petimetra* –, un être passionné, rustique, en chair et en os. Cette différence était fondamentale : les *majas* étaient dans leurs attitudes et dans leur façon d’aimer, dans leur tendance à l’indignation et leur sens de la répartie quelque chose de réel, de vrai, d’authentique alors que les *petimetras* n’étaient que minauderies, futilités et mensonges. En opposition à cette façon d’enjôler propre aux *petimetres* et *petimetras*, les *majos* et *majas* inventaient une relation amoureuse plus directe, plus piquante, plus érotique, moins civilisée, pour reprendre un terme cher aux *Ilustrados*. Ainsi les vendeuses ambulantes, les couturières, les domestiques, les lavandières dansaient, pique-niquaient et se promenaient avec des hommes de leur condition, ce qui faisait disparaître, du moins en apparence, leur envie d’imiter les poupées de salon. Les traits de ce qui allait s’appeler le « majismo » s’accroissaient ainsi progressivement, caractérisant une façon de se mouvoir, de danser, de faire la cour, de s’habiller, de se chausser, de défier avec audace et sans vergogne, une fierté d’être Espagnol cent pour cent.

Au XIXe siècle, Mesonero Romanos écrit dans son roman « El paseo de la Juana » :

Juana, la que en Lavapiés
goza por su noble fama
los galanes por docenas,
las palizas por semanas;
la que con su vista sólo
turba la paz de las casas
la que las mujeres temen
la que los maridos aman. (MESONEROS ROMANOS, 1967 : 96)

Ce personnage féminin que nous suivons dans les rues de la capitale est une descendante directe des *majas* mises en scène au XVIIIe siècle. Dans ces « cuadros de costumbres », nous retrouvons à plusieurs reprises le même souvenir du théâtre de Ramón de la Cruz, un théâtre que, ce « costumbrista » qu’est Mesoneros, considère comme étant un fidèle témoignage de la société d’une époque : « Andaba, pues, titubeando sobre cuál de aquellas estrellas había de tomar por norte, cuando al atravesar la bocacalle de San Marcos vi venir haciendo alarde de su desenvoltura a una manola, para cuyo retrato necesitaría la pluma de Cruz o el pincel de Goya ». (« La capa vieja y el baile de candil », MESONERO ROMANOS, 1967 : 154). Il accorde d’ailleurs tant de crédit à la peinture de la société faite par le saynétiste qu’il l’utilise même comme référent pour étudier l’évolution du petit peuple. Voici ce qu’il dit dans « La vida social en Madrid. Carácter de sus habitantes » :

[...] si ha perdido la fisionomía local, excepcional y tal vez poética que daguerreotipó don Ramón de la Cruz en sus admirables farsas de La casa de Tócame-Roque, El Manolo, Las castañeras picadas, La venganza del Zurdillo, etc., ha ganado y mucho, en moralidad, en instrucción y en bienestar, y bajo todos estos aspectos el distrito de Lavapiés puede sostener actualmente el parangón con los demás de Madrid. (MESONERO ROMANOS, 1967 : 283)

Bien des années plus tard, Pérez Galdós puisait lui aussi dans le patrimoine théâtral du XVIIIe siècle pour y trouver un reflet fidèle de la société : « El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra » (PÉREZ GALDÓS, 1958 : 243). Le personnage évoqué ici est don Juan, mais dans plusieurs de ses autres récits, les *majas* reprennent vie, héritières là aussi des mises en scène du siècle précédent. Dans l’article qu’il consacre au saynétiste madrilène, la dimension

littéraire des *majos* des bas quartiers de la capitale est laissée de côté et Galdós nous offre un portrait de la femme du peuple digne des mises en scène du siècle précédent :

El manolo y la manola, personajes picados de orgullo, de una entereza a veces cómica, miraban con cierto desdén a los burgueses de la Montera y de Jacometrezo : ella sobre todo, la dama de Lavapiés y de Maravillas, con su brusquedad desenfadada y su puntillo de honor quisquilloso, se cree más noble, más alta, más española que la señora de los buenos barrios, contaminada por la nueva moda y las exóticas costumbres. (PÉREZ GALDÓS, 1958 : 183)

Il ajoute plus loin, toujours sur le mode indicatif, quelques caractéristiques de cette femme du peuple qu'il semble impossible de dissocier de la *maja* de théâtre :

[...] un detalle invariable en la vida de esta gente es que la mujer siempre domina al hombre, y en sus frecuentes riñas siempre sale ella mejor librada, compensando los golpes del varón, si a dárselos acierta, con la punzante procacidad de su lenguaje. [...] El manolo vale menos que la maja, cuya entereza es muy real, mientras todas las amenazas de él no pasan de baladronas sin consecuencias. (PÉREZ GALDÓS, 1958 : 209-210 et 211-212)

L'essor du théâtre populaire

Pourquoi peut-on affirmer que l'histoire de la femme espagnole du XVIIIe siècle est ainsi associée au théâtre? Parce que l'histoire du théâtre elle-même est marquée par l'essor de genres mineurs très populaires qui vont fixer une certaine image de ces femmes. De nombreux écrivains, souvent restés anonymes, se sont prêtés à l'écriture de saynètes au XVIIIe siècle. La brièveté de ces pièces autorisait une rapidité d'écriture imposée par la popularité qu'elle connaissait dans les théâtres espagnols. Sous la plume de certains anonymes, la saynète ressemblait à un produit de masse ou texte sous-littéraire destiné à tout prix à séduire le public. L'appât du gain motivait une écriture rapide et abondante, facilitée par l'emprunt de personnages et de situations types déjà utilisés auparavant. L'intérêt économique était donc souvent supérieur à l'intérêt littéraire pour la plupart des écrivains du genre mineur, conscients qu'il fallait produire vite et beaucoup pour satisfaire la demande du public. On sait par exemple qu'entre 1763 et 1786, plus de mille titres de saynètes et d'*entremeses*, anciens ou modernes, ont été représentés et plus d'un quart ne sont mentionnés qu'une fois. Outre la représentation sur scène, une autre voie de distribution des saynètes fut, quelque temps plus tard, la vente par littérature de colportage, permettant ainsi à ces petites pièces de passer de main en main, familiarisant le lectorat avec cette forme de théâtre, même dans les lieux les plus reculés d'Espagne. Entre les mains des colporteurs, les saynètes subiront parfois un sort étrange mais tout aussi publicitaire, puisque certains passages seront transformés en *coplas* ou romances (PALACIOS FERNÁNDEZ, 1988 : 218).

Pendant ce temps, sur scène, une autre forme de spectacle allait contribuer à augmenter le succès des saynètes : le théâtre musical avec pour emblème, la *tonadilla*. Miniature de la *zarzuela* qui, elle aussi, est en vogue, la *tonadilla* s'impose sur les scènes espagnoles à partir de 1757, semble-t-il, en réaction à l'infiltration en Espagne de la musique étrangère, italienne principalement. Empruntant ses thèmes et ses personnages aux saynètes, elle contribue à la popularisation du genre mineur. Laserna, Misón, Esteve et bien d'autres compositeurs ont produit ou acheté à des anonymes plusieurs centaines de *tonadillas* dans la seconde moitié du XVIIIe siècle (HUERTAS, 1989 : 53). S'inscrivant parmi les intermèdes des pièces, elles en venaient parfois à remplacer les formes traditionnelles du théâtre mineur, réunissant tous les atouts pour provoquer l'enthousiasme du public. Elles se devaient, pour plaire, d'avoir des paroles simples et une musique qui accroche (*seguidillas*, *fandangos*, *caballos*, *tiranas*). Leur durée était d'une vingtaine de minutes et elles étaient en grande partie

Mauclair, Mise en scène d'une histoire de la femme espagnole

chantées, par un ou plusieurs – jusqu’à sept parfois – comédiens-chanteurs. Comme avec la saynète, les colporteurs participeront également à l’ancrage de la *tonadilla* dans la culture populaire. Cette culture populaire s’abreuvra inévitablement, tout au long de la seconde moitié du XVIIIe siècle de toutes ces formes du genre mineur par le biais du théâtre ou de la littérature de colportage certes, mais aussi par le biais de manifestations para-théâtrales. En effet, quand il s’exprime sous forme d’un défilé de types issus de la société contemporaine, le folklore peut parfaitement s’apparenter au genre théâtral mineur dont il se fait inconsciemment le support publicitaire ; c’est le cas, par exemple, de la fameuse *Tarasca* madrilène au cours de laquelle défilent les personnages de gitans, vendeurs ambulants et de *majas*. Et bien d’autres distractions para-théâtrales conduisent le peuple espagnol à se familiariser avec les thèmes, les personnages et les situations propres aux saynètes. Les spectacles de marionnettes comptent parmi celles-ci. Tout en puisant dans une culture populaire traditionnelle espagnole ainsi que dans la *commedia dell’arte*, le spectacle de marionnettes a su s’actualiser en s’inspirant du théâtre de l’époque auquel il finit parfois par s’apparenter totalement. Les marionnettes jouent des saynètes (DIEZ BORQUE, 1999 : 81). À ces spectacles se joignent également les pantomimes, autre activité para-théâtrale extrêmement prisée du public populaire et qui, elle aussi, reprend certaines caractéristiques de la saynète. Ainsi tout un répertoire de distractions de rues mêlées aux chants et aux cris des colporteurs contribue à implanter fermement et pour quelques décennies, le théâtre mineur sur les scènes espagnoles.

Les travaux de René Andioc sont là pour prouver que le succès du théâtre mineur était une réalité et qu’il avait une influence directe et croissante sur chacune des programmations, que ce soit à Madrid ou ailleurs (ANDIOC, 1988). Chaque partie du spectacle est prise en compte, de même que chaque catégorie sociale du public est à satisfaire. Parmi ces catégories sociales se trouve le bas peuple, principalement de sexe masculin, semble-t-il, debout, prêt à se manifester au moindre signe de mécontentement. Déjà avant le XVIIIe siècle, l’une des fonctions de la *loa* était d’attirer la sympathie des terribles *mosqueteros*. Cette mentalité ne fit que se renforcer à l’époque des Lumières, où tout ce qui est populaire est sujet à polémiques. On pense plus que jamais au petit peuple en concevant la représentation théâtrale. En effet, cette satisfaction obtenue au théâtre à travers un genre dont il raffolait, conférait au peuple, exceptionnellement, une certaine supériorité sur les classes qui habituellement le dominaient. Pour une fois ses goûts étaient pris en compte. Et tout ce qui caractérisait le théâtre mineur ne pouvait qu’attirer ce public de faible éducation. Bref mais mouvementé, agrémenté d’éléments chorégraphiques et musicaux, ce genre de théâtre distrait en peu de temps, facilement, sans retenir l’attention trop longtemps. Cette forme de spectacle, codée dans les personnages et les situations, faisait appel à la mémoire et à une culture populaire. Par ailleurs, le rythme agile du genre rendait extrêmement difficile l’approfondissement dans la caractérisation des traits physiques et psychologiques des personnages, ce qui attirait de façon extraordinaire un public populaire, désireux de se voir reflété dans les personnages. Si ce plaisir n’était pas ressenti de façon consciente, un autre plaisir était vécu, en revanche, en toute conscience : celui de succomber au charme du jeu des actrices.

Femmes de théâtre et femmes de la rue

Le personnalité de ces femmes de théâtre ajoutait au spectacle une note d’humour certes, mais surtout une note de sensualité très prisée des spectateurs masculins. La vie licencieuse qu’on leur attribuait ainsi que leurs insinuations gestuelles excitaient tout particulièrement le public de sexe masculin. Les voyageurs étrangers n’ont pas manqué de souligner leur grand intérêt pour ces déesses de la scène espagnole. Laborde avoue s’extasier devant la légèreté du corps des *majas* qui dansaient de « *forma tan atrayente como peligrosa* »

Mauclair, Mise en scène d’une histoire de la femme espagnole

(LABORDE, 1808 : 204). Le secret de beaucoup de *tonadillas* résidait précisément dans l'absence d'académisme et leur succès dépendait, plus que tout, de la grâce personnelle et de l'intention de l'actrice qui les interprétait. Et il ne faut pas oublier que ces actrices-*tonadilleras*, parmi lesquelles se distinguèrent María Antonia la Caramba, la Tirana, Mariana Alcázar, Catalina Pacheco la Catuja et, surtout, María Ladvenant, appartenaient toutes, par leur naissance et leurs coutumes, au peuple espagnol, dont elles interprétaient les sentiments. Et même si le mécénat et la fervente admiration de certaines personnes illustres leur firent changer de rang social, les amenant à côtoyer des écrivains et des nobles, elles furent toujours accompagnées jusqu'au théâtre dans des litières payées par la ville de Madrid, de sorte que le peuple, s'il ne pouvait se payer une entrée, ne perde pas ainsi l'opportunité de les voir de près, lors de leur passage dans les rues, et de leur montrer leur affection, avec simplicité et sympathie, comme à des pairs.

Ce sont donc vraisemblablement ces femmes de théâtre, des *majas* finalement, qui ont le plus contribué à l'adoption de modes populaires par la noblesse. C'est dans leur spontanéité et leur vivacité, dans leur absence de culture, que devait résider le charme de leur art intuitif et foudroyant. C'est ce qu'exprime le marquis de Mora, à la mort de María Ladvenant, pour qui il avait une grande passion, lorsqu'il dit :

Su ingenio perspicaz y superior, por decirlo así, a las ciencias mismas, nunca supo sujetarse a aquel estudio estéril en que, aprediendo a discurrir por cabeza ajena, no se deja a la propia tiempo para pensar. Menospreció así todas las artes exepcto la de agradar, y su corazón tierno y sensible necesitaba pocos preceptos para llegar a lo sublime de esta arte encantadora. (COTARELO Y MORI, 1896, T. 1 : 17)

Il est très curieux qu'un jeune esprit éclairé, qui connaissait Voltaire et d'Alembert et admirait les progrès de l'étude et de la raison, loue si passionnément cette spontanéité « superior... a las ciencias mismas » qui n'avait besoin de soumettre à aucune étude stérile.

Il est vrai que, bien qu'ayant brillé peu de temps sur scène, ou peut-être à cause de sa précoce disparition, la grâce personnelle de María Ladvenant y Quirante, sa façon de parler et de regarder, devaient être capables de bouleverser le public, si l'on en juge par les très nombreuses références à sa personne présentes dans les textes contemporains (MARTIN GAITE, 1987 : 102). Après sa mort, à 25 ans, elle est devenue une idole pour tous ceux qui l'avaient vue et entendue. Selon Jovellanos, 14 ans après, tout noble amateur de goût populaire « ...de la divina Ladvenant [sic], que ahora / anda en campos de luz paciendo estrellas, / la sal, el garabato, el aire, el chiste, / la fama y los ilustres contratiempos / recordará con lágrimas. » (*Sátira segunda a Arnesto*, vv. 80-84, JOVELLANOS, 1977).

María Ladvenant est morte le 1er avril 1767, c'est-à-dire, le jour où eut lieu l'expulsion des jésuites, ce qui n'empêcha pas que les Madrilènes accordèrent beaucoup plus d'importance au premier événement qu'au second. Les gens se rendirent en masse dans le quartier d'Atocha où reposait le cadavre de cette femme qui avait été protégée par la comtesse-duchesse de Benavente, qui avait reçu chez elle des écrivains comme Moratin et Clavijo y Fajardo, des nobles comme le marquis de Mora et le comte de Fuentes, et qui laissait dans ses armoires plus de quatre-vingt-dix robes de luxe. Plusieurs témoignages attestent de l'importance de l'événement : « Señoras grandes hubo que desde las cuatro de la tarde estuvieron paseando en sus coches, calle abajo y calle arriba, hasta cerca del toque de oraciones por ver aquella pompa fúnebre ; y fue tanto el gentío que la espaciosa latitud de aquella hermosa calle [se refiere a la de Atocha] se halló estrecha » (COTARELO Y MORI, 1897 : 62). Un portrait anonyme, d'ailleurs, qui circula de son vivant, faisant allusion au fait qu'elle avait plusieurs amants parmi la noblesse, la situait de façon allégorique sur un char

trionphal en forme de rocher « que en lo bajo de él había una abertura como de gruta o boca de caverna, dentro de la cual venía sentada María Ladvenán ricamente vestida con muchas joyas y diamantes, y en lo superior de la peña, una figura de estatua disforme que es la Grandeza de loco, despeñándose, y algunos viejos queriendo detenerla » (COTARELO Y MORI, 1897 : 62).

Une autre comédienne célèbre, la Caramba, donna son nom au grand ruban placé sur le haut de la tête qu'elle-même avait mis à la mode. Un chroniqueur de l'époque la décrivit ainsi :

Era alta, esbelta y, más que bonita, graciosa. Tenía personalidad sobre toda otra condición. Cualquier adorno que ella se ponía en el pelo o en el vestido era inmediatamente copiado por las damas de la Corte. Un lazo que sacó varias veces a escena pasó pronto a ser adorno de rigor en los paseos de Madrid. El lazo se llamó caramba y la palabra se hizo popular en toda la ciudad en poco tiempo. El diccionario lo dice : la caramba era una moña o lazo que llevaban las mujeres sobre la cofia, a final del siglo XVIII. Ella lo sacó al escenario en 1778 y la moda duró hasta la Guerra de la Independencia.(GÓMEZ DE LA SERNA, 1956 : 72)

Cette interprète de *tonadillas* célèbre dans tout Madrid, de son vrai nom María Antonia Vallejo Fernández, avait reçu son surnom du refrain d'une chanson qu'elle interprétait et qui connut un grand succès parce qu'elle reflétait une situation typique de l'époque, le harcèlement exercé par un *petimetre* auprès d'une femme du peuple :

Un señorito muy petimetre
se entró en mi casa cierta mañana
y así me dijo al primer envite : « Oiga usted : ¿quiere ser mi maja ? »
Yo le respondí con mi canto, mi baile y soflana:
« ¡Qué chusco usted, señorito !
Usted quiere....¡Caramba !¡Caramba! ». (BARRIOS, 2002 : 107)

Le petit-maître insiste et l'autre réitère son ironie :

Me volvió a decir muy tierno y fino:
« María Antonio, no seas tirana,
mira, niña, que te amo y te adoro,
y tendrás las pesetas a mantas ».
Yo le respondí con mi sonete,
con mi canto, mi baile y soflana : « ¡Que porfiado es usted, señorito!
Usted quiere....¡Caramba!¡Caramba! » (BARRIOS, 2002 : 108)

Ces vers faisaient mourir de rire les spectateurs modestes, ravis de d'assister à l'échec de ce personnage suffisant face une femme du peuple intègre. On raconte qu'à l'âge de 17 ans, la Caramba provoqua le duel de deux jeunes gens fous d'amour pour elle. Le duel fit tant de bruit au village qu'elle dut partir et s'installa chez une tante à la fois épicière et entremetteuse, qui l'initia aux plaisirs de la chair ainsi qu'au chant, domaine dans lequel elle se révéla très vite. Elle fut remarquée par un imprésario qui lui proposa de l'emmener chanter dans un *café cantante* de Madrid, convaincu que sa voix et ses charmes seraient source d'enrichissement. À l'époque, au théâtre de la Cruz, se produisait la compagnie Martinez, célèbre pour la beauté et la qualité de jeu de ses comédiennes, qu'intègre rapidement la Caramba. Elle devint tête d'affiche au bout de deux semaines et fut proclamée, à 20 ans, la reine de la *tonadilla*. Elle fut également célèbre pour ses histoires d'amour. Tout d'abord responsable d'un duel, elle fit ensuite chavirer le cœur d'un apprenti torero, El Viruta, qu'elle

quitta avec chagrin quand elle partit pour Madrid. Là, elle s'éprit du célèbre musicien Pablo Esteve dont elle attendit pendant longtemps le moindre mot d'amour ou le moindre baiser. L'indifférence de cet homme, toujours plus distant et inaccessible, déclencha chez elle une passion impossible à réfréner et certains biographes se demandent si les tenues un peu coquines et parfois même presque indécentes qui caractérisaient cette comédienne n'avaient pas été choisies dans le simple but de parvenir à conquérir cet homme à qui elle devait tous ses chagrins et ses nuits d'insomnies. Pour provoquer la jalousie du musicien, en effet, elle entreprit une folle stratégie qui consistait à se faire accompagner tous les soirs par un galant différent, donnant lieu à des anecdotes comme la suivante, trouvée dans une chronique :

Se cuenta que una noche eran los caballeros de renombre que esperaban, con sus carruajes, la salida del artista por la puerta de camerinos del teatro. Llegó la hora de acabarse la función y apareció en el dintel la agradable figura de La Caramba. Los tres caballeros fueron hacia ella, mirándola con ojos dulces, a la vez que entre sí se lanzaban furibundas miradas. Ella se adelantó a la tragedia y dijo : – ¡Qué alegría, Jesús ! ¡Los tres ! ¡Vámonos a mi casa a cenar! Pero el problema era ver en cuál de los tres carruajes subía ella ... También se adelantó a los galanes, diciendo : – ¡Jesús, con la noche que hace ! Vámonos andando, que es bueno... Y decidles a los cocheros que os esperen a la puerta de mi casa. Lo que sucediera después en la casa de María Antonia no lo sabemos : al amanecer salieron los tres caballeros, charlando amigablemente, se despidieron con la ceremonia que era de rigor, se fue cada uno hacia su carruaje y ni hubo duelos. (BARRIOS, 2002 : 109)

Dans la biographie qu'il consacra à l'actrice, Tudela raconte également qu'un certain jour de l'année 1783, soit plus de dix ans après son départ de Cadix, alors qu'elle se rendait à une corrida accompagnée d'un dandy anglais, elle s'aperçut qu'au milieu de la *cuadrilla* figurait El Viruta. Leurs regards se croisèrent, mais La Caramba fit mine de l'ignorer. Fou de douleur, El Viruta provoqua le taureau au point de se faire encorner, attitude que tout le public considéra comme un suicide. La Caramba ne fut au courant de l'incident qu'un an après. À cette époque, cette femme était encore éprise du musicien Esteve qu'elle demandait en mariage. La réponse se faisait attendre. Un soir, alors qu'elle était dans sa loge, attendant enfin que l'homme de sa vie arrive pour lui faire part de sa décision, une femme maigre accompagnée d'un enfant, frappa à la porte, ouvrit et lui dit : « – Vengo de parte de mi marido para decirle que esta noche no puede acudir, porque está con fiebre en la cama... » (BARRIOS, 2002 : 111). Le lendemain, La Caramba ne se rendit pas au théâtre mais alla prier et pleurer à l'église avant de s'enfermer chez elle, où elle mourut à l'âge de 36 ans. Une autre version raconte qu'elle abandonna la scène en pleine gloire à 34 ans et se retira dans un couvent où elle mena une existence pieuse jusqu'à sa mort. En 1787, Francisco José Villanueva décrivit de façon lyrique la vie ascétique qu'elle menait dans sa cellule : « Ya escasas yerbas eran su alimento / con escasa porción de pan tostado / y el cilicio a su cuerpo macilento / añadió muy cumplido y ajustado » (RODRIGO, 1987 : 169). Ce fut une pénitence terrible, imposée à ce corps qui avait été si gâté auparavant. « Por vos, Señor, quiso que sangriento / se viese el que antes fue tan regalado/ y por vos, Señor, quiso que sangriento / fue su verdugo el resto de su vida » (RODRIGO, 1987 : 169). Elle laisse toute sa fortune qu'elle avait, dit-on, gagnée par le vice, aux pauvres.

Sans atteindre chaque fois ce degré d'idéalisation, les comédiennes, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, n'étaient pas considérées comme des êtres vulgaires, comme on aurait pu le croire, vu leur origine. Les côtoyer n'avait rien de déshonorant, bien au contraire. Une comédienne pouvait même inspirer de violentes passions comme celle qu'éveilla la malheureuse María Ignacia Ibañez chez un homme aussi dédaigneux et sceptique que Cadalso. Et, en général, tous les petits-mâîtres désireux de s'essayer au *majismo*, de se pavaner du côté de San Isidro et d'apprendre de leurs laquais la *jota*, la *guaracha*, le *bolero*,

mettaient un point d'honneur à courtiser une comédienne. Un voyageur allemand-danois raconte que c'était un honneur de recevoir les faveurs d'une actrice : un homme qu'elle saluait depuis la scène se sentait honoré (GIGAS, 1927 : 473). Il était très facile, pour une comédienne, de trouver un amant chez les hommes bien nés et, fidèles aux préceptes du *majismo*, elles faisaient moins de manières au moment de s'abandonner que les *petimetras*, soumises au code complexe du *cortejo*. La première conséquence fut que les messieurs commencèrent à célébrer les manières de ces femmes, qu'ils trouvaient plus gracieuses et sincères, également, en amour, moins pesantes finalement, que celles de leur milieu. La deuxième étape du processus fut que les *petimetras* voulurent réellement être « guapas y chulas » comme les *majas*, c'est-à-dire composer leur toilette et modifier leur langage selon les canons populaires, puisque c'était cela qui plaisait aux hommes.

Et cet encanaillement, dont on juge le théâtre responsable, n'est pas sans provoquer de vives polémiques. Jovellanos reproche, par exemple, à la Caramba de s'habiller comme une *maja* : « La que olvidando su orgullosa suerte, / baja vestida al Prado cual pudiera / una maja con trueno y rascamoño, / alta la ropa, erguida la caramba » (*Sátira primera a Arnesto*, vv. 18-21, JOVELLANOS, 1977). Les *Ilustrados*, en général, déploraient que le théâtre, qui se devait avant tout d'être un lieu d'éducation, n'enseigne que les manières rustres du milieu *majo*, comme le montre cet extrait de *El Censor*, petite encyclopédie populaire qui voulait corriger les coutumes et qui se déclarait du côté de la bourgeoisie et des valeurs bourgeoises : « [...] no se aprende otra cosa que [...] los modales toscos y brutales de los majos, haciéndolos pasar por característicos del Español » (ANDIOC, 1988 : 88). Dans ce même journal, un autre écrivain s'insurge contre le phénomène d'encanaillement de l'aristocratie provoqué, selon lui, par la présence sur scène de femmes sans vertu et par leur grande popularité. On déplora alors que ces dames qui s'essayaient au *majismo* n'aient pour école que des lieux où se réunissait la plèbe madrilène et dans lesquels elles n'apprenaient que le vice et la grossièreté :

Las cátedras de su instrucción...están en la plaza de toros, en las casas de juego y en las miserbles chozas de los arrabales. En tales escuelas aprenden el modo de hablar y de conducirse, y desde ellas suelen pasar a los estrados a poner en práctica su conducta licenciosa y su lenguaje bárbaro e indecente...y pasan por gracias los resabios más despreciables. (MARTÍN GAITE, 1987 : 7)

Ce sont donc toujours les mêmes adjectifs qui reviennent pour qualifier les manières des ces femmes du peuple que s'approprie l'aristocratie : « groseras », « indignas », « indecorosas ».

Même si ces femmes de théâtre étaient respectées, voire idolâtrées, il n'en demeure pas moins que la scène reste un lieu dont les moralistes se méfient. Il fallait, par exemple, éviter les tentations en mettant devant la scène une planche assez haute que pour empêcher que l'on voit les pieds des comédiennes pendant la représentation. À une époque où l'on ne porte que des jupes longues, les extrémités inférieures étaient un objet érotique désirable. On ne permettait pas non plus aux comédiennes d'entrer en scène avec des tenues indécentes, ni habillées en homme. Face aux protestations des compagnies, car beaucoup de comédies d'intrigue se basaient sur l'*engaño de sexos*, le gouvernement accepta un compromis : la comédienne pourrait s'habiller en homme, si le texte l'exigeait, mais seulement pour la partie supérieure du corps. N'oublions pas non plus, qu'à cette époque, pour éviter les tentations dangereuses, seuls les hommes pouvaient montrer leurs jambes.

Mais il semble qu'aux yeux de l'élite éclairée, les *majas* atteignaient vraiment le comble de l'immoralité lorsqu'elles se mettaient à danser : « ¿Qué otra cosa nuestros bailes

que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe ? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas ; nosotros, los manolos y verduleras » (JOVELLANOS, 1977 : 140). La liberté offerte par les danses populaires telles que le fandango ou la séguedille, qui nécessitent plus d'effronterie et de volupté que d'apprentissage, procurait un plaisir sans pareil aux comédiennes qui les pratiquaient, non sans un certain goût de la provocation et de la séduction. Ces femmes devaient pourtant, théoriquement du moins, se soumettre à un code moral assez rigide :

Pero los textos inanimados que examinaban los graves censores no podían prever el vuelo que tomarían después cuando la tonadillera los vificase, infundiéndoles su propia vida, con los ojos, la boca, el cuerpo, las manos y... algo esencial : el tono susurrante, persuasivo, acariciante, insinuante, gachón, insolente que hacía estallar recónditos, murmullos sensuales. A los cómicos que desobedecían lo aconsejado en las tonadillas por la censura, se les solía retener el sueldo. (RODRIGO, 1987: 110)

Il en était de même pour les saynètes. L'association entre la comédienne et le personnage de la *maja* était telle que certains ne voyaient pas comment ces femmes auraient pu jouer d'autres rôles que ceux de vulgaires femmes du peuple :

El pueblo acostumbrado a ver representar a una comediante los papeles de maja, de lavandera, de limera y otros, que por más serios no tienen menos indecencia y en que no pocas veces se ven más ajenos el recato y la honestidad, no puede engañarse cuando la ve hacer el papel de la Virgen Purísima. (RODRIGO, 1987 : 111)

Ce même principe d'indécence, évoqué par Clavijo y Fajardo dans *El Pensador Matritense*, est également dénoncé par d'autres dramaturges comme Iriarte (1986) ou encore Moratin (1946), soucieux de la fonction moralisatrice du théâtre.

Aux polémiques s'ajoutent les témoignages des voyageurs, de plus en plus nombreux, qui, quand ils évoquent la personnalité de la femme espagnole, semblent accorder une importance toute nouvelle à deux phénomènes : la prostitution et l'importance de la danse. Si Daniel Gotthilf Moldenhawer déplore la dépravation des mœurs que connaît l'Espagne, il considère, en revanche, que l'attitude des prostituées est loin d'être impudente. Le libertinage envahit le pays mais les prostituées restent décentes et correctes : « Rares sont les prostituées insolentes qui osent interpeller les passants. Mais les regards aguicheurs, trahissant amplement tous les désirs n'en sont que plus fréquents. » (GIGAS, 1927 : 474). Le regard que portent Fleuriot ou l'Allemand Fisher est radicalement différent et nouveau. La fille publique, en effet, est chez eux totalement idéalisée : pour le premier, « leur démarche légère et hardie, leurs jupons courts et voltigeants, dont les franges longues et transparentes laissent voir à chaque pas une jambe fine et parfaite ; les voiles voluptueux, qui accusent leurs formes plutôt qu'ils ne les couvrent ; leurs gros bouquets de fleurs, et le jeu fripon de leurs éventails, distinguent ces syrènes (sic) dangereuses. » (FISCHER, 1801 : 188). Fleuriot fut tout aussi séduit par cette enchanteresse : ce voyageur, que l'uniformité vestimentaire des Espagnols désespérait, semble soudainement en admiration devant la beauté de ces courtisanes : « Dès que la nuit commence, 12 à 1500 catins s'emparent des rues et des promenades de Madrid. Teint brun, jolis pieds, petit front, cheveux noirs, grands yeux, nez de chiffon, grande bouche bien bordée, bien blanche, bien coupée, bien rose, joli son de voix, vous séduit ; vous succombez ; vous montez, et vous sortez, dit-t-on, malade. » (FLEURIOT, 1784 : 103). Un autre voyageur, Bourgoing, ne parle pas de prostituées, mais sa description des *majas* est pour le moins ambiguë :

De leur côté les Majas rivalisent ces caprices autant que le comporte la faiblesse de leurs moyens : elles semblent se faire une étude de l'effronterie. La licence de leurs mœurs

Mauclair, Mise en scène d'une histoire de la femme espagnole

s'annonce dans leur attitudes, dans leur démarche, dans leurs propos ; et c'est lorsque la luxure se revêt en elles des formes les plus lubriques, que toutes les épithètes qu'inspire l'admiration leur sont prodiguées. Voilà le côté fâcheux du tableau. (BOURGOING, 1788 : 346)

Hormis Bourgoing peut-être, ces voyageurs ne s'indignent pas de l'immoralité de leur présence, mais vont être bizarrement plus stupéfaits devant la volupté, voire l'indécence des femmes lorsqu'elles dansent. Pour Casanova, la volupté avec laquelle se pratique le fandango rappelle celle d'une femme l'invitant aux plaisirs de l'amour :

Chaque couple, homme et femme, ne faisant jamais que trois pas et jouant des castagnettes au son de l'orchestre, font mille attitudes, mille gestes dans une lascivité dont rien n'approche. Là se trouve l'expression de l'amour depuis sa naissance jusqu'à sa fin, depuis le soupir qui désire jusqu'à l'extase de la jouissance. Il me paraissait impossible qu'après une danse pareille la danseuse pût rien refuser à son danseur, car le fandango doit porter dans tous les sens l'irritation de la volupté. Le plaisir à voir cette bacchanale me faisait jeter des cris. (CASANOVA, 1960 : 621-622)

Peyron, pour sa part, dégage la même volupté, la même langueur de ces danses : il succombe au charme des danseuses même si la chorégraphie ne va pas jusqu'à rejoindre l'extase de la jouissance :

Mais pour les femmes, elles ont un Meneo, comme on le dit dans le pays, un certain mouvement si rapide, une flexibilité, une attitude si molle, des tours de bras si voluptueux, des pas si languissants, si gracieux, si variés, si justes, qu'à voir danser une jolie femme, on ne sait que faire de sa philosophie. (PEYRON, 1782 : 319)

Pour l'Anglais Swinburne, enfin, cette danse est synonyme d'indécence et suscite donc en lui une profonde indignation : « Elle surpasse en indécence toutes les danses que j'ai jamais vues, elle est composée de mouvements, de tortillements de corps, et de position des membres, tels qu'aucun œil modeste ne peut en soutenir la vue » (SWINBURNE, 1787 : 66)

Nous voyons donc que ce que l'on retient de la femme espagnole au XVIIIe siècle résulte de la confluence d'un phénomène théâtral *a priori* réel et des différentes petites histoires qu'il a pu inspirer aux réformateurs, aux biographes, aux voyageurs et enfin aux *costumbristas* du XIXe siècle. Derrière l'apparente diversité des points de vue, se dégage un regard majoritairement masculin, et l'on met en avant ce qui moralement pouvait être choquant en ce siècle que, pourtant, l'on veut libertin.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDIOC, René (1988), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- BARRIOS, Manuel (2002), *Majas y duquesas. Las mujeres en la vida de Goya*, Madrid, Temas de hoy.
- BOLUFER, Mónica (1998), *Mujeres e Ilustración. La construcción de la feminidad en la España del siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnanim.
- BOURGOING, Jean-François (1788), *Nouveau voyage en Espagne*, Paris, Regnault.
- CASANOVA DE SEINGALT, Giacomo [1763-1774] (1960), *Mémoires*, Paris, Gallimard, vol. 3.
- COTARELO Y MORI, E. (1896), *Historia del arte escénico en España*, Madrid.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1989), *Las Españas de Goya*, Barcelona, Planeta.
- FISCHER, Christian August (1801), *Voyage en Espagne aux années 1797 et 1798*, Paris, Duchesne.
- FLEURIOT, Jean-Marie-Jérôme (1784), *Voyage de Figaro en Espagne*, Saint Malo.
- GIGAS, Emile (1927), “Un voyageur allemand-danois en Espagne sous le règne de Charles III”, *Revue Hispanique*, vol. 69 : 455-474.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón (1956), *Goya in Obras completas*, Barcelona.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1977), *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la ley agraria*, Madrid, Cátedra.
- MARTIN GAITE, Carmen (1987), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de (1967), *Obras completas*, Madrid, B.A.E.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1988), “La descalificación moral del sainete dieciochesco”, *El teatro menor en España*, Madrid, CSIC : 215-233.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1958), *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- PEYRON, Jean-François (1782), *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*, Londres et Paris, Barrois Jeunes.
- POLT, John H.R. (éd. de) (1992), *Poesía del siglo XVIII*, Clásicos Castalia.
- RODRIGO, Antonina (1987), *Figuras y estampas del Madrid goyesco*, Madrid, Editorial El Avapiés.
- SWINBURNE, Henry (1787), *Voyage de Henry Swinburne en Espagne*, Paris, Didot.

Pour citer cet article : MAUCLAIR, Patricia (2007), « Mise en scène d’une histoire de la femme espagnole du XVIIIe siècle », *Lectures du genre n° 2 : Femmes/Histoire/histoires*.

http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_2/Mauclair.html

Version PDF : 57-68