

## **La Jota (1911) à l'Opéra-Comique** **L'« Espagne noire » de Raoul Laparra**

Stéphan ETCHARRY

*Une jota encore, une jota d'enfer où Soledad tournait en  
pleurant, tourbillonnait comme une folle pour oublier  
l'heure<sup>1</sup>*

Aurolé du Grand Prix de Rome de composition en 1903<sup>2</sup> et porté par le récent succès de *La Habanera* que l'Opéra-Comique avait créée le 26 février 1908, le compositeur bordelais Raoul Laparra (1876-1943) renoue avec le « sortilège espagnol<sup>3</sup> » en proposant un nouveau drame noir avec son « conte lyrique » en deux actes : *La Jota*. Sous la direction d'Albert Wolff (1884-1970) qui faisait alors ses débuts au pupitre de l'Opéra-Comique, l'œuvre fut créée sur cette même scène le 26 avril 1911<sup>4</sup>. Si le dernier volet du triptyque prévoyait, avec *La Malagueña*<sup>5</sup>, de revenir à une Espagne méridionale plus familière du public –

---

<sup>1</sup> Raoul LAPARRA, [« Avant-propos »], *La Jota*, drame lyrique en deux actes, paroles et musique de Raoul Laparra, exergue de l'acte I, partition chant/piano, Paris : Enoch & C<sup>ie</sup>, 1911, s. p. Cote BnF-Musique : 4° Vm<sup>5</sup> 88.

<sup>2</sup> Voir : Stéphan ETCHARRY, « Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate *Alyssa* », *Musiker. Cuadernos de Música*, 2008 (n° 16), Donostia (Saint-Sébastien) : Eusko Ikaskuntza (Société d'Études Basques), p. 7-33.

<sup>3</sup> Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Michel DEL CASTILLO, *Le Sortilège espagnol. Les officiants de la mort*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1998 [Paris : Julliard, 1977].

<sup>4</sup> « *La Jota* faisait spectacle, le 26 avril 1911, avec une œuvre en deux actes d'un jeune musicien et organiste niçois, élève de Th. Dubois et de Widor : Charles Pons, œuvre dont le livret était de Paul Ferrier : *le Voile du Bonheur* » (Albert CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, édités par Robert FAVART, Paris : Plon, 1950, p. 338).

<sup>5</sup> Henry Malherbe cite quant à lui le titre : *Le Tango*. (Henry MALHERBE, « Un jeune artiste déjà célèbre. Les confidences de M. Raoul Laparra. L'auteur de la "Jota", que représentera bientôt

projet finalement avorté –, les deux premiers tableaux dépeignaient quant à eux le centre et le nord de la Péninsule, respectivement la Castille et l'Aragon.

Dans un Paris qui, au tournant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, s'est délecté des rythmes enlevés des danses ibériques, des séduisantes tournures mélodico-harmoniques et des orchestrations hautes en couleurs dont les compositeurs français ont su capter les échos dans leurs propres œuvres, comment Laparra aborde-t-il donc l'imaginaire espagnol à la veille de la Grande Guerre ? Les voluptés de l'Espagne andalouse, les séductions des *bailaoras flamencas* ou encore ce « syndrome de Grenade<sup>6</sup> » dont nous parle François Lesure à propos de Debussy sont-ils toujours d'actualité dans *La Jota* ? Henri de Curzon, au lendemain des premières représentations, semble pourtant envisager l'Espagne de Laparra d'une façon bien sombre, à l'opposé des clichés sempiternellement rebattus renvoyant au pays de Carmen : « Après la "habanera", cette prestigieuse fleur de Castille, aux parfums pénétrants, évocation mystique et exquise, poétique et fatale, la "jota" est rude et farouche comme la montagne, sa passion porte la mort en elle, elle est fière mais sanglante<sup>7</sup>. »

---

l'Opéra-Comique, explique son œuvre et dit ce qu'il faut en penser », 28 mars 1911, Raoul LAPARRA, *La Jota*, conte lyrique en deux actes, dossier de presse et programmes. Cote BnF-Arts du spectacle : Ro 3650.)

<sup>6</sup> Pour reprendre le titre de l'article de François LESURE, « Debussy et le syndrome de Grenade », *Revue de musicologie*, 1982 (t. 68, n<sup>os</sup> 1/2), Paris : Société française de musicologie, p. 101-109.

<sup>7</sup> Henri DE CURZON, « Théâtre national de l'Opéra-Comique. *La Jota*, conte lyrique en deux actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra ; *Le Voile du Bonheur*, comédie lyrique en deux actes d'après la comédie de M. G. Clémenceau. Paroles de M. Paul Ferrier. Musique de M. Charles Pons », *Le Théâtre*, juin (II) 1911 (n<sup>o</sup> 300), p. 6.



Fig. 1 : Raoul LAPARRA, portrait

## Une Espagne aux accents méconnus

Écrit à Ciboure par Laparra à l'automne 1908<sup>8</sup>, le livret de *La Jota* ne met pourtant pas le Pays basque au centre de ses préoccupations, même si l'un des protagonistes est originaire d'Isaba, en Navarre, petit village de la vallée de Roncal. L'action est somme toute convenue, constituée de nombreux ingrédients traditionnels. Soledad Catchano, l'Aragonaise, est amoureuse du Basque Juan Zumarraga, ce que le curé du village Mosén Jago voit d'un mauvais œil puisqu'il est lui-même secrètement épris de la jeune fille. Mais l'heure du départ arrive (Juan doit rejoindre les troupes carlistes en Navarre) et les deux amants noient alors leur chagrin en dansant une jota désespérée qui les mène à un état de transe. L'acte II, qui donne rendez-vous au spectateur l'hiver suivant, voit le retour des carlistes affamés et violents au village, Juan cherchant quant à lui Soledad. Afin de se protéger, les Aragonais se réfugient dans l'église qui est finalement prise par l'ennemi. Des combats d'une rare violence – auxquels participent femmes, vieillards et enfants – se livrent devant les bras ouverts du Christ. Zumarraga vient s'interposer entre Soledad et Mosén Jago : ce dernier tentait en effet d'abuser d'elle. Atteints par les balles, Soledad et Juan se retrouvent enlacés sur l'autel où ils auraient dû se marier tandis que les carlistes attachent le curé sur la croix à la place du Christ.

Comme pour *La Habanera*, le livret est rédigé en français mais de nombreux mots espagnols ou expressions idiomatiques ibériques viennent régulièrement émailler le texte, la plupart d'entre elles étant des exclamations du type « *Viva la novia, le novio !* », « *Jota ! Vino ! Vamos ! Olé !* », « *Anda, Juanito !* », « *Abajo don Carlos !* », etc. Afin de renforcer le côté réaliste, le compositeur-librettiste donne, en notes de bas de pages, de précieux conseils de prononciation : « Prononcer : Issaba » (Acte I, scène 2), « J dur espagnol » (Acte I, scène 4), « prononcer : Fouego ! » (Acte II, scène 1), etc., ainsi que des pistes de traduction ou des explications quasi ethnologiques : « pellejo : outre de peau énorme contenant du vin et faite de la peau d'un cochon presque entier » (Acte I, scène 4), « Cobardes. Traduction : Lâches » (Acte II, scène 3), etc. Un seul terme basque « Débroua ! » vient rappeler les origines de Juan : « exclamation basque signifiant : Diable ! », est-il précisé en note (Acte I, scène 2).

Cette coexistence du français et du castillan a parfois fait l'objet de critiques fort sévères :

---

<sup>8</sup> Natalie MOREL BOROTRA, *L'Opéra basque (1884-1937)*, Saint-Étienne-de-Baïgorry : Izpegi, 2003, p. 94.

Pour comble de bizarrerie, M. Laparra enchâsse dans son texte de nombreux mots espagnols qui n'ont rien de caractéristique ni d'intraduisible. Il dit : *Mata*, au lieu de : « Tue ! », *muerte* au lieu de mort, *fuego* au lieu de feu, etc... etc... Il est entendu que les Espagnols parlent espagnol : mais puisque la pièce est en français, elle devrait être en français d'un bout à l'autre. C'est une convention. Mais si vous l'adoptez, tenez-vous-y ! Elle est moins forte et surtout moins ridicule que votre charabia bilingue<sup>9</sup>.

Laparra s'expliquera, presque vingt-cinq ans plus tard, sur les raisons ayant motivé son choix de mélanger ainsi ces deux langues :

Il est aussi des termes intraduisibles et qui doivent être considérés, dans certains cas, comme de pures matières colorantes, parce qu'ils œuvrent alors plutôt en partie de l'ambiance, du décor, que du texte – et en taches. [...].

En écrivant mon livret, je savais que je ne trouverais jamais, à certains moments, l'équivalence de ce que j'avais absorbé en Espagne par la vision et par l'ouïe. Je me préoccupais seulement de n'employer le terme local qu'aux endroits où, ne faisant pas obstacle à la compréhension générale, il était impérieusement demandé par la *sensation*.

Simple accents, orchestration du texte, musicalité d'ambiance, non explicatifs mais situants, tels étaient pour moi ces touches, ces rappels en marge isolés mais aussi fréquents que possible.

S'il eût existé un moyen de tout dire en espagnol à un public français, et de me faire comprendre, je l'eusse employé ; mais, à son défaut, j'entourais l'auditeur d'un crépitement de termes ibériens sur les points où, s'imposant d'une façon irrésistible, il constituait en scène comme les rejaillissements de mon orchestre et la vibration même du décor<sup>10</sup>.

Ainsi que le précise Laparra au tout début de son livret, l'action se déroule « vers 1835<sup>11</sup> », durant la première des trois guerres carlistes qui déchirèrent le pays tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>12</sup>. À la mort du roi Ferdinand VII (1784-1833), le 29 septembre 1833, la couronne est transmise à sa fille Isabelle II (qui venait de naître le 10 octobre 1830), sous la régence de sa mère Marie-Christine de Bourbon. Contestant l'abrogation de la loi salique et l'avènement de sa nièce, le frère cadet du roi défunt, l'infant Charles de Bourbon (1788-1855), revendique

---

<sup>9</sup> Paul SOUDAY, « À l'Opéra-Comique », *Le Temps*, 23 mars 1911.

<sup>10</sup> Raoul LAPARRA, *Bizet et l'Espagne*, Paris : Delagrave, 1935, p. 68-69.

<sup>11</sup> Raoul LAPARRA, *La Jota*, drame lyrique en deux actes, paroles et musique de Raoul Laparra, livret, Paris : Enoch & C<sup>ie</sup>, Librairie Théâtrale, 1911. Cote BnF-Arts du spectacle : Ro 3649.

<sup>12</sup> Ces trois guerres carlistes, véritables guerres civiles qui marquèrent profondément l'Espagne, se sont respectivement déroulées durant les périodes suivantes : 1833-1846, 1846-1849 et 1872-1876. Pour de plus amples développements concernant le carlisme et la politique espagnole présents dans *La Jota*, voir : Samuel LLANO, *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, New York : Oxford university press, 2013, p. 102-106.

le trône d'Espagne et, sous le nom de Charles V, se proclame roi des Espagnes, soutenu par une partie du peuple ; d'où le nom de « carlisme » pour désigner ce mouvement politique légitimiste de tendance passéiste, conservatrice et anti-libérale, attaché à la religion catholique et au maintien des anciens privilèges juridiques locaux (les *fueros*).

On notera que, même s'il fait preuve d'originalité en abordant ce versant noir de l'histoire de l'Espagne, Laparra a cependant été sur ce point devancé par son maître Jules Massenet (1842-1912) puisque *La Navarraise* de 1894 s'inscrivait elle aussi dans le cadre des guerres carlistes<sup>13</sup>. Cependant, l'action se déroulait en 1874, durant la troisième guerre carliste et dans un village près de Bilbao, au Pays basque. En revanche, à propos de *La Jota*, Natalie Morel Borotra note judicieusement que « le héros en est Juan Zumarraga, dont le nom est à rapprocher de celui d'un personnage de *La Navarraise* (Zucarraga), tous deux étant visiblement inspirés du chef carliste Zumalacarregui<sup>14</sup> ».

Laparra inscrit l'action de sa pièce lyrique en Aragon, dans un petit village des Pyrénées : Ansó. Le chapitre IV de son copieux article rédigé en 1914 sur « La Musique et la danse populaires en Espagne » dans l'*Encyclopédie* de Lavignac est tout entier dédié à la région de l'Aragon<sup>15</sup>. Laparra y donne de nombreux détails concernant la vallée d'Ansó, dans les Pyrénées aragonaises, sur le versant sud du Col du Somport. Le compositeur est séduit par l'aspect originel du village d'Ansó, sorte de conservatoire de coutumes « primitives » qui défient les siècles :

Dans un creux des grandes Pyrénées, il est un village où le temps semble s'être arrêté. Les gens qui l'habitent ont gardé l'esprit et les gestes des époques révolues. Un amour fier les attache aux traditions de leur vallée, et les années, les siècles sonnent en vain sur l'immuable aspect du hameau. Les morts les plus anciens reconnaîtraient les mêmes sinueuses rues et s'attendriraient à la silhouette reconnue des femmes, toujours prises dans le bloc droit de leur basquina verte et vêtues de cette grâce qui les fait, en même temps que paysannes, un peu reines et un peu fées<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Écrite sur un « poème » de Jules Claretie (1840-1913) – d'après son conte *La Cigarette* – et Henri Cain (1857-1937), l'œuvre fut créée sur le théâtre de Covent Garden à Londres, le 20 juin 1894, sous la direction de Sir Augustus Harris, Emma Calvé tenant le rôle-titre d'Anita, la Navarraise, que Massenet avait écrit pour elle.

<sup>14</sup> MOREL BOROTRA, *L'Opéra basque*, p. 94.

<sup>15</sup> Raoul LAPARRA, « La musique et la danse populaire en Espagne » (1914), *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, sous la direction d'Albert LAVIGNAC et Lionel DE LA LAURENCIE, Paris : Delagrave, 1920, I/4, p. 2371-2376.

<sup>16</sup> LAPARRA, [« Avant-propos »], s. p. Avec beaucoup de finesse, Samuel Llano situe cette description du village d'Ansó qui ouvre la partition chant/piano de *La Jota* dans le sillon des thèses de Maurice Barrès (1862-1923) fondées sur le culte de la terre et des morts et sur l'idée de « nation éternelle », s'orientant vers un nationalisme traditionaliste, plus lyrique et moins

La didascalie liminaire de l'acte I propose de plus amples détails concernant le village. On notera au passage le vocabulaire très pictural de cette description :

Un porche d'église, sur une place dont le sol est grossièrement pavé de fragments rocheux. Du côté opposé, à droite, une ligne de maisons séculaires tourne vers la gauche et, coupée bientôt par les mouvements du terrain, descend dans la vallée.

On a le sentiment d'un village montagnard dont les lignes dansent sur les bosselures d'une croupe. Les maisons sont trapues, écrasées d'énormes toits en pente, percées de portes basses et d'étroites fenêtres ; d'étranges pigeonniers, qui sont des cheminées, les surmontent. Des blocs mal équarris font bancs près des seuils.

Les maisons, l'église et le sol sont pris dans une seule grisaille, çà et là ocrée, brunie. L'horizon est muré par une grande montagne d'un ton vert concentré, épais, strié de rousseurs.

Tout cet aspect s'exprime en des traits fortement indiqués, très creusés enchâssant le contour des formes<sup>17</sup>.



Fig. 2 : Raoul LAPARRA, *La Jota*, décors et costumes de l'acte I, *Le Théâtre*, juin (II) 1911 (n° 300), [p. 7]

---

théorique que celui de Charles Maurras (1868-1952) : Samuel LLANO, *Whose Spain ? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, p. 126-127.

<sup>17</sup> LAPARRA, [« Avant-propos »], s. p.

## Des voyages en quête d'authenticité

*La Jota* est le fruit d'une étroite collaboration entre Raoul et son frère William (1873-1920), lui aussi Grand Prix de Rome en 1898, mais de peinture. « Les Laparra sont de souche andalouse, fixés en Auvergne, installés à Bordeaux, William et son frère Raoul seront *fous d'Espagne*<sup>18</sup>. » Ainsi, William se joint-il au travail de Raoul en dessinant les costumes pour ses ouvrages lyriques *La Habanera* et *La Jota*. Pour cette dernière, il confie à son ami Paul Lafond (1847-1918), conservateur du Musée de Pau, dans une lettre en date du 2 août 1910 :

Je ne puis sans un serrement de cœur penser que ce coin unique où j'ai vécu des heures inoubliables avec ma pauvre femme, dans un recul poétique du temps, va être exposé à tous les yeux, sur une scène parisienne devant les philistins ; ce petit lieu avait en moi une place sacrée de profonde prédilection et maintenant il va servir de décor à l'Opéra-Comique<sup>19</sup> !

Puis, le 22 octobre de la même année :

Très beau le costume d'Ansó, je l'envoie à Carré... Ne vous donnez plus aucun mal pour les renseignements ; j'ai toute ma documentation au complet car je viens de faire un merveilleux voyage en Navarre et en Aragon ; c'était la seule façon de s'en tirer. J'ai presque fini. Il ne me manque plus que quelques personnages<sup>20</sup>.

Ainsi que le souligne lui-même le directeur de l'Opéra-Comique Albert Carré (1852-1938) :

Il y avait eu les frères Lionnet, il y avait les frères Isola et il devait y avoir les Dolly Sisters. Les frères Laparra tenaient dignement leur place dans cette galerie des talents jumelés. Originaires du Pays Basque, ils avaient tous deux, – fait unique dans les Annales des Beaux-Arts – remporté la même année (1903) l'un le Prix de Rome de Musique et l'autre celui de Peinture. [...] L'attachement de ces deux frères était vraiment touchant à voir [...]. Je devais encore mieux apprendre à les connaître et à les apprécier au cours du voyage que nous fîmes en Espagne en 1911 pour la préparation de la seconde œuvre de Raoul : *la Jota*<sup>21</sup>.

Les deux frères réalisent leur premier voyage en Espagne en août 1897, visitant Séville, Grenade et Madrid. Dans une lettre à Paul Lafond datée du 20 décembre

---

<sup>18</sup> Francis RIBEMONT, « William Laparra », *William Laparra (1873-1920)*, sous la direction d'Annick BERGEON, Gérard CAUSSIMONT, Francis RIBEMONT, catalogue d'exposition, Bordeaux : W. Blake & Co, 1996, p. 12.

<sup>19</sup> BERGEON, CAUSSIMONT, RIBEMONT (dir.), *William Laparra (1873-1920)*, p. 52 n. 20.

<sup>20</sup> Cité par : Annick BERGEON, « Un représentant de l'éclectisme de la Troisième République attiré par l'*España negra* », même référence, p. 27.

<sup>21</sup> CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, p. 328.

1909, William confie : « Je ne pourrai jamais me détacher de l'emprise de ce pays terrible, amer et passionné. Et j'en suis heureux. Ce sont des chaînes que je suis heureux de sentir devoir porter toute la vie<sup>22</sup>. » La même année, il associe son frère à cette passion dévorante évoquant cette « Espagne dont le sang coule dans nos veines, dans les miennes et dans celles de Raoul<sup>23</sup> ».

Raoul revient vivre en Espagne durant un an et demi, entre octobre 1900 et avril 1902, principalement à Burgos, travaillant déjà au livret et à la musique de sa future *Habanera* en recueillant des thèmes du terroir en compagnie de l'organiste de la cathédrale Federico Olmeda (1865-1909) qu'il nommera « [s]on maître en folk-lore [*sic*] castillan<sup>24</sup> » et de son compatriote Henri Collet (1885-1951). Dans son petit opuscule paru en 1935 sur *Bizet et l'Espagne*, Laparra se souvient :

Dans ma jeunesse même, une incursion en Espagne apparaissait encore comme une tentative exotique ; et, réellement, c'en était une. On y frayait péniblement son chemin dans l'excès dévorateur de l'ambiance, ne pouvant guère manger, toujours assoiffé, gavé de poussière et constamment malade. On y traînait une sorte de martyr enivré ; car, malgré les épreuves, c'était bien une joie que celle d'être « pris » dans un pays dont rien alors n'altérerait la physionomie, où tout vous éloignait de vous-même et vous révélait, en même temps, des côtés de votre nature qui eussent, peut-être, sommeillé à jamais<sup>25</sup>.

Et, un peu plus loin, c'est avec beaucoup de finesse qu'il livre sa propre conception du voyage :

L'isolement me paraît être une des principales conditions de l'efficacité du voyage. Il faut en avoir le besoin et la volonté. Il s'agit surtout d'une prise de contact, seul à seul, avec les choses et les êtres du pays interrogé. Ce dernier ne vous répondra pleinement qu'en tête à tête. L'isolement a ses nostalgies et ses révoltes ; mais il faut y résister en se disant que nous regretterons un jour, amèrement, notre exil. Que de fois n'ai-je pas été contempler, à Burgos, la voie du chemin de fer qui menait non pas tellement pour moi vers Paris, mais vers le Pays basque où il y a des sources partout dans les vallons, des maisons claires et heureuses sur les coteaux verts !... Il me semblait que je mourais de ces déserts castillans, que j'étouffais de leur immensité tyrannique et triste ; et, cependant, je reprenais quand même le chemin de la ville où m'attendaient ma chambre nue, mes papiers où se cherchait mon rêve. Et je me disais : « il faut rester », sentant que, sous cette apparente monotonie, malgré l'absence de très grands événements, un

---

<sup>22</sup> BERGEON, « Un représentant de l'éclectisme de la Troisième République attiré par l'*España negra* », p. 20.

<sup>23</sup> Même référence.

<sup>24</sup> LAPARRA, « La musique et la danse populaire en Espagne », p. 2363.

<sup>25</sup> LAPARRA, *Bizet et l'Espagne*, p. 45-46.

drame profond se jouait, constitué par un monde de petits faits inhérents au pays et qui ne pouvaient *qu'être de là*.

Certes, je ne nie pas le profit qu'il y a parfois à voyager en compagnie, surtout avec d'autres artistes ; j'en reconnais au contraire l'immense utilité, particulièrement comme première prise de contact. Mais arrive un moment, sorte d'heure religieuse, où il faut bien s'unir mystérieusement à l'ambiance ; et cela ne s'accomplit que dans la solitude<sup>26</sup>.

Afin de préparer la mise en scène de *La Habanera* à l'Opéra-Comique pour la première du 26 février 1908, toute l'équipe du spectacle s'était rendue à Burgos et dans les villages environnants (Villalbilla, Arcos, etc.), le 8 novembre 1907 : Albert et Marguerite Carré, Marcel Jambon (décorateur de l'Opéra-Comique) et les frères Laparra<sup>27</sup>.

Raoul voyagera ensuite trois étés consécutifs en Aragon et en Navarre afin de documenter pour son nouvel opéra *La Jota*<sup>28</sup>. D'ailleurs, la dédicace de la partition chant/piano porte la trace de ces nombreuses pérégrinations : « À ma femme. En souvenir de notre vie d'Espagne. 1909-10. » Après *La Habanera*, William collabore à nouveau avec son frère pour les décors et les costumes de *La Jota*. Nombre de ses croquis apparaissent ainsi, de-ci de-là, au fil des articles de presse<sup>29</sup>. Albert Carré, metteur en scène de *La Jota*, se souvient à son tour de cette joyeuse équipée :

En cet été 1910, nous fîmes avec les frères Laparra et Bailly, mon décorateur, un magnifique et gai voyage en Espagne pour nous documenter en vue de *la Jota* que j'allais monter la saison suivante. *La Jota* mettait en scène un épisode de la guerre carliste de 1835. Ce n'était pas l'Espagne de *Carmen*, la chaude Castille qu'évoquait cette pièce dont Raoul Laparra, comme pour *la Habanera*, avait écrit poème et musique, mais l'antique royaume d'Aragon qui a conservé l'aspect, les mœurs et les costumes du Moyen Âge<sup>30</sup>.

Dans la didascalie liminaire de l'acte I de son conte lyrique, Laparra tient à faire entrer en scène ces « mystérieuses femmes d'Ansó, fantômes verdâtres, blancs et noirs » qui l'ont, semble-t-il, tant marqué. « Une à une, ou par groupes massifs, elles passent rigides, ecclésiastiques ; et leurs visages, à peine entrevus sous les

---

<sup>26</sup> Même référence, p. 46-47.

<sup>27</sup> Miguel Ángel PALACIOS GAROZ, *Federico Olmeda, un maestro de capilla atípico*, Burgos : Instituto Municipal de Cultura, 2003, p. 125 n. 37.

<sup>28</sup> Même référence, p. 126.

<sup>29</sup> Voir par exemple l'article de Charles TENROC, « À la veille d'une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de "La Jota" », *Comœdia*, 26 mars 1911.

<sup>30</sup> CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, p. 337.

capuchons croisés, sommeillent, bercés d'obscurer foi<sup>31</sup>. » Il confie encore à Charles Tenroc :

Dans ce pays d'une race inflexible, les femmes ont gardé le costume antique, la collerette, la verte basquina du dix-septième siècle qui s'harmonise si crûment avec le vert des prairies ; leurs coutumes, leurs croyances sont ancrées dans les cœurs ; les filles sont restées mystérieuses, ensorcelantes, sortes de sibylles naïves et fortes qui descendent, l'été, de leurs montagnes pour vendre les herbes aux vertus fatidiques des sommets<sup>32</sup>.

Avec la verve poétique qu'on lui connaît, Laparra parlera à nouveau des paysannes d'Ansó dans l'*Encyclopédie* de Lavignac :

En cheminant plus loin encore, toujours vers l'ouest, après des gorges en dédales qui en rendent l'abord plus mystérieux, on trouve, dans une vallée cachée, un village unique de caractère, Ansó. La baguette d'une fée a dû le faire dormir pendant des siècles. Elles viennent juste de se réveiller, les paysannes de l'Aragon d'autrefois. Prises dans une longue robe verte, les cheveux en diadème, le cou émergeant d'un collet Renaissance, elles marchent avec la dignité perdue des anciennes dames. Que le timbre grave et fêlé d'une cloche résonne, aussitôt la vision disparaît, ou plutôt, la mante retombée sur le visage des femmes n'en fait plus que d'anonymes et verdâtres silhouettes glissant vers l'église, dont la voix sépulcrale les rappelle à l'oubli<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> LAPARRA, « Acte I – Vêpres », *La Jota*, partition chant/piano, [p. 1].

<sup>32</sup> Propos rapportés par TENROC, « À la veille d'une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de "La Jota" ».

<sup>33</sup> LAPARRA, « La musique et la danse populaire en Espagne », p. 2371.



Fig. 3 : Marguerite Carré dans le rôle de Soledad, photographiée par Nadar,  
*Le Théâtre*, juin (II) 1911 (n° 300), [p. 5]

Albert Carré donne à son tour de plus amples détails sur ce village des Pyrénées aragonaises :

La petite bourgade d'Anso, où se passait l'action, était le but de notre voyage ; cachée dans un repli de montagne, elle était bien défendue contre toute ingérence étrangère par le déplorable état de ses routes.

Une surprise nous attendait. Les habitants du village, peu habitués aux visites, avaient, pour nous souhaiter la bienvenue, pavoisé leurs façades avec ce qu'ils avaient de plus beau, châles, tapisseries, etc., comme pour les jours de procession. Ils nous firent visiter leurs maisons sombres et basses faites de grosses poutres et de boue, ainsi que leur vieille église fortifiée où trônait une *Pilarica*, Vierge barbare surchargée de bijoux ; cette église était surmontée d'une curieuse tour de guetteur datant des invasions maures.

Les costumes des villageois nous reportaient, eux aussi, très loin en arrière. Par une disparité qui se remarque de même dans notre Bretagne, ceux des hommes s'apparentaient au style du XVII<sup>e</sup> siècle alors que les lourdes robes vertes des femmes et leurs tiaras recouvertes de draperies noires remontaient au règne de Ferdinand le Catholique. Bailly et William Laparra ne se lassaient pas de prendre des croquis et des photographies, et moi d'acheter des « basquins », des coiffures et des « panchos ».

Sur notre demande, les naturels du pays, pendant une heure tourbillonnèrent, devant nous, nous initiant à cette ardente et langoureuse *Jota* aragonaise, dansée avec accompagnement de cuillères en bois en guise de castagnettes. Pour l'enseigner aux artistes de l'Opéra-Comique, je devais d'ailleurs faire venir d'Anso le jeune paysan qui, ce jour-là, mena la danse. Pendant tout le temps que durèrent nos répétitions, on put voir ce pur Aragonais, qui n'était jamais sorti de son village, se promener en costume national boulevard des Italiens, distribuant des bonbons aux enfants qui lui faisaient cortège<sup>34</sup>.

Derrière cette dernière anecdote aux échos dix-huitiémistes de « bon sauvage », il faut ainsi noter un profond désir de connaissance ethnographique de la vallée d'Ansó et de son peuple. Laparra constate d'ailleurs que « les décors de Bailly sont d'une saisissante exactitude<sup>35</sup> » et il précise à Henry Malherbe :

Si j'ai choisi ce milieu de paysans aux gestes pesants, aux costumes bizarres, ce n'est point par désir de singulariser ma conception, mais parce que, dans ces êtres, j'ai trouvé des instincts fidèlement conservés et une humanité plus vive. Je n'ai pas l'ambition d'être pittoresque ; j'ai celle d'être vrai, d'être sincère<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> CARRÉ, *Souvenirs de théâtre*, p. 337-338.

<sup>35</sup> Propos rapportés par TENROC, « À la veille d'une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de "La Jota" ».

<sup>36</sup> MALHERBE, « Un jeune artiste déjà célèbre. Les confidences de M. Raoul Laparra. L'auteur de la "Jota", que représentera bientôt l'Opéra-Comique, explique son œuvre et dit ce qu'il faut en penser ».

Un critique relevait la minutie des détails conduisant à un réalisme des plus convaincants :

La mise en scène de *la Jota* est pittoresque et signée dans ses plus petits détails. Le deuxième acte, terrible à régler et à mettre en scène, a soulevé les acclamations. Les deux décors ont de la couleur et de l'originalité. J'ai déjà vu, au cours de mes randonnées pyrénéennes, ce pauvre village rongé de soleil et accroché au flanc du mont énorme<sup>37</sup>.

Ce véritable travail d'équipe, de collaboration étroite, a bien été perçu par Henry Malherbe qui souligne combien le compositeur est attentif dans son œuvre à la synthèse de nombreuses expressions artistiques, sorte de nouvel « art total » :

M. Raoul Laparra use de plusieurs langages de la passion pour arriver à nous la décrire. Il a dévoué son cœur à l'art et non à un art. Il est musicien, peintre et écrivain. Ce triple entraînement fait son œuvre plus intense. Les trois arts y décrivent des cercles concentriques et concourent au même ensemble vibrant<sup>38</sup>.

Ce que ne manquait pas de confirmer le compositeur lui-même :

Je demande à l'art que j'exerce de traduire fortement les sentiments qui m'oppressent. Pour atteindre à cette intensité, j'emploie plusieurs dialectes esthétiques. D'ailleurs, l'idée du drame se présente à moi sous différentes formes ; tantôt avec des mots révélateurs, tantôt avec les couleurs d'un tableau, tantôt avec des phrases musicales ; tout cela me parvient comme des paroles échappées d'une conversation lointaine tenue par des êtres mystérieux... J'essaie de reconstituer les parties du discours que je n'ai pas entendues<sup>39</sup>.

### **Un morceau d'« *España negra* »**

Après la guerre d'indépendance contre l'occupation napoléonienne, les guerres carlistes qui ont ravagé la Péninsule de 1833 à 1876 ont conduit à un développement ralenti du pays entraînant de fait sa marginalisation dans le paysage européen. En 1898, suite à la guerre contre les États-Unis d'Amérique (avril-août 1898), la perte des dernières colonies (Cuba et les Philippines notamment) est venue porter un coup fatal à cette sombre période qui conduit l'Espagne à une profonde crise morale. Ainsi, entre la toute dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1920, cette nation en quête d'une nouvelle identité

---

<sup>37</sup> G. DAVIN DE CHAMPCLOS, « Les répétitions générales. "Le Voile du Bonheur" et "La Jota" à l'Opéra-Comique », *Comœdia*, mardi 25 avril 1911 (5<sup>e</sup> année, n° 1303).

<sup>38</sup> MALHERBE, « Un jeune artiste déjà célèbre. Les confidences de M. Raoul Laparra. L'auteur de la "Jota", que représentera bientôt l'Opéra-Comique, explique son œuvre et dit ce qu'il faut en penser ».

<sup>39</sup> Propos rapportés par Malherbe (même référence).

voit la naissance de la génération dite « de 98 » constituée d'écrivains, d'artistes et d'intellectuels (Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Unamuno, Zuloaga, etc.) marqués par ce « sentiment tragique de la vie » dont parle Unamuno<sup>40</sup> et pour qui le pays devait se régénérer du point de vue moral. En publiant de février à juin 1895 dans la revue *España Moderna* « L'essence de l'Espagne », Unamuno remet au cœur de son propos la redécouverte de la Castille mais également, plus généralement, du peuple espagnol, de sa langue, de ses coutumes, de sa culture, de sa vie ; il devient ainsi le porte-parole d'une tradition régénératrice. L'Espagne est alors hantée par son propre devenir et cette « Génération de 98 » interroge le sens profond de « l'être espagnol ». Dans le domaine artistique, le monde de la politique et de la pensée, se fait alors jour une dichotomie « qui marquera le pays pendant près d'un siècle : la division de l'Espagne en deux parties s'affrontant, l'une “blanche” et l'autre “noire”. » :

Il s'agit là de deux manières de comprendre l'Espagne et de la définir : l'Espagne « blanche » est lumineuse, c'est l'Espagne de la fête, de la santé, du beau, de la vérité, du bien et des formes, tandis que l'Espagne « noire », plus sombre, est faite de tragédie, de profondeur, de laideur, elle correspond à l'Espagne du mal et de l'incompréhensible. Alors que la première définit son identité par rapport à l'avenir, la seconde se tourne vers le passé<sup>41</sup>.

En termes de représentation – et plus particulièrement picturale –, Pablo Jiménez Burillo souligne le rôle qu'a pu jouer la capitale française dans la fixation de cet antagonisme esthétique :

C'est d'ailleurs à Paris, lors de l'Exposition universelle de 1900, que semble avoir été tranchée la question des deux Espagne. Le grand triomphe de Sorolla, par rapport au faible écho des œuvres de Zuloaga fut le point culminant d'une discussion qui devait se prolonger jusqu'à la fin des années 1920. D'aucuns disent même que c'est là une des raisons fondamentales de notre guerre civile, elle aussi provoquée par la mésentente entre ces deux Espagne<sup>42</sup>.

Et il précise un peu plus loin l'importance de « ce débat où étaient en jeu, non pas l'identité de l'art espagnol, mais bien celle de l'Espagne, en tant que nation, ainsi que ses principes de reconstruction<sup>43</sup> ». Car à côté de cette esthétique noire cohabite bien une expression plus sereine de l'Espagne qui décline de nombreuses représentations du bonheur (peinture de plein air, éclat de la

---

<sup>40</sup> Miguel de UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid : Renacimiento, 1912.

<sup>41</sup> Pablo JIMÉNEZ BURILLO, « L'Espagne en 1900 : une Espagne, deux images », *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso*, catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, Musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2011, p. 19.

<sup>42</sup> Même référence.

<sup>43</sup> Même référence, p. 21.

lumière méditerranéenne, hommage à la culture classique dont la Méditerranée représente le berceau, etc.), expression dont le peintre Joaquín Sorolla (1863-1923) reste sans aucun doute le plus éminent représentant. Ce débat idéologique et esthétique passionné se poursuivra encore durant les années de la Grande Guerre.

L'expression « Espagne noire » est utilisée pour la première fois dans le livre du poète belge Émile Verhaeren (1855-1916) illustré par son ami le peintre d'origine asturienne Darío de Regoyos y Valdés (1857-1913) et publié en 1899 à Barcelone : *La España negra*<sup>44</sup>. Dans cet ouvrage, les auteurs racontent, à quatre mains, leur voyage de 1887 en Espagne, du Pays basque à Madrid, en passant par la Navarre, l'Aragon et la Castille. Annick Bergeon précise :

Ce que dégage avant tout Verhaeren des spectacles qui s'offrent à ses yeux, ce sont les contrastes du caractère espagnol à la fois violent et sentimental, humain et barbare ; c'est la dévotion sinistre de ceux qui assistent aux offices mortuaires et la curiosité morbide qui les attire vers les cimetières. Il voit la mort partout présente, et évoque la « catacombale mélancolie qu'aiguise encore dans ce pays, la passagère gaieté d'une heure de fête<sup>45</sup>. »

Il est fort probable que les frères Laparra aient eu connaissance de ce livre, William s'exclamant en espagnol, depuis la ville de Tolosa, à la fin d'un courrier à Paul Lafond en date du 2 novembre 1910 : « ¡Viva la España negra<sup>46</sup>! » Un peu plus haut dans sa missive, décrivant à son correspondant sa visite, le Jour des Morts, d'un cimetière de la ville plongé dans la nuit, il écrivait : « Cela, je vous assure, c'était une impression d'España negra<sup>47</sup>. » Il est d'ailleurs particulièrement significatif que les frères Laparra côtoient assidûment le peintre basque Ignacio Zuloaga (1870-1945), l'un des plus fervents représentants de cette « España negra » installé à Montmartre depuis 1889 et que William avait probablement rencontré lors d'une corrida à Madrid<sup>48</sup>. De septembre à décembre 1908, après avoir travaillé à Tolède avec Aureliano de Beruete (1845-1912) et à Madrid où il rencontre Sorolla, William partage ses conseils à Ségovie. En mars 1900, dans la revue *Les Arts plastiques*, Jacques-Émile Blanche souligne chez ces peintres de la « Bande Noire » – dont il élargit

---

<sup>44</sup> Émile VERHAEREN, Darío de REGOYOS, *España negra*, Barcelone : Imprenta de Pedro Ortega, 1899. Dès 1888, Émile Verhaeren avait publié une série d'articles – ses « Impressions d'artistes » – dans la revue belge *L'Art moderne* (n<sup>os</sup> 25, 28, 30, 32).

<sup>45</sup> BERGEON, « Un représentant de l'éclectisme de la Troisième République attiré par l'*España negra* », p. 20.

<sup>46</sup> Même référence, p. 21.

<sup>47</sup> Même référence.

<sup>48</sup> RIBEMONT, « William Laparra », p. 13.

d'ailleurs le cercle aux Français Charles Cottet, Lucien Simon, André Dauchez et Jacques Blanche :

[...] un caractère commun de sérieux, de mélancolie, de tristesse même parfois, et de goût pour une couleur sobre, atténuée, se gardant de la vibration comme d'un pêché. Il y a là certainement une indication qui ne saurait échapper, de réaction contre les conquêtes de clarté, de joie et de couleur que réalisèrent nos peintres de l'école de 1870. [...] Ils étaient éclatants et elle est sombre, ils chantaient le plein-air, elle se recueille dans des pièces sombres<sup>49</sup>.

C'est donc dans ce contexte esthétique que baignent les frères Laparra et, au cours de leurs voyages au sud des Pyrénées, ils sont les témoins « d'une Espagne profonde et d'une forme de vie traditionnelle en voie d'extinction<sup>50</sup> ». Ainsi retrouve-t-on dans *La Jota* cette « manière noire », ce « réalisme un peu brutal<sup>51</sup> », ces « sujets réalistes où le sentiment de solitude plane telle une fatalité<sup>52</sup> ». On y décèle une vision dramatique, austère, tourmentée et désolée, de la rudesse, de la gravité, de la violence, du vice, de la misère, de la détresse, de la solitude, une étrangeté teintée de fantastique... sans oublier une pointe d'érotisme, de sensualité perverse à la frontière du monstrueux.



Fig. 4 : Raoul LAPARRA, *La Jota*, carnage dans l'église (acte II)

<sup>49</sup> BERGEON, « Un représentant de l'éclectisme de la Troisième République attiré par l'*España negra* », p. 24-25.

<sup>50</sup> PALACIOS GAROZ, *Federico Olmeda*, p. 130.

<sup>51</sup> Marie-Paule VIAL, « Le temps pour un autre regard », *L'Espagne entre deux siècles de Zuloaga à Picasso*, p. 13.

<sup>52</sup> Même référence, p. 11.

## Réalisme et vérisme en musique

D'un point de vue strictement musical, on est tout d'abord surpris par les sonorités d'orgue et de cloches d'église sur lesquelles débute le drame, sonorités qui épousent des contours plain-chantesques, dans le premier mode liturgique de ré puis visitant d'autres modes ecclésiastiques et qui, lorsqu'elles ne sont pas à nu, sont soutenues par des harmonisations mettant en valeur des quintes à vide ou des cadences modales : elles symbolisent ainsi, d'emblée, le poids de la religion et le rôle central tenu par le curé Mosén Jago dans le drame.

Calme et pastoral. (♩=104)

PIANO. *pp*

*Ped. tre corde.* \*

A *dim.*

B *pp perdendosi.* *ppp* *p*

*Ped. tre corde.* \*

*dim.*

Exemple 1 : Raoul LAPARRA, *La Jota*, partition chant/piano, Paris :  
Enoch & C<sup>ie</sup>, 1911, acte I, p. 3

Cet épisode liminaire n'est pas sans rappeler le serment que prête Anita sur fond de sonorités d'orgue à la fin de la scène 5 de l'acte I de *La Navarraise* et pour lequel Gérard Condé souligne, comme une sorte d'écho à *La Jota*, que « ce serment, prêté selon les codes du théâtre, est comme le calme qui précède la tempête<sup>53</sup> ». C'est d'ailleurs ce début que sauve Gabriel Fauré de son sévère jugement : « J'excepterai cependant de la pauvreté musicale qui caractérise *la Jota* le début, qui a presque une allure symphonique, la scène qui ouvre le premier acte dont l'ensemble avec ses cloches, ses voix lointaines, ses psalmodies est d'un effet poétique et évocateur [...]»<sup>54</sup>. »

Faisant la jonction en quelque sorte entre l'univers religieux et le monde profane, et toujours dans le but de coller à la réalité de son Espagne, Laparra fait appel à deux instruments locaux à hanche double se rapprochant de hautbois – les *gaitas* – pour annoncer la sortie de l'église de la vierge de la Pilarica « pour une procession vers quelque ermitage de la montagne » (acte I, p. 60).

Restant sur cette veine populaire, les échos de la célèbre danse aragonaise résonnent dès la fin de l'acte I et Laparra d'expliquer combien elle sous-tend la construction même de sa composition :

D'ailleurs le sujet de *La Jota*, pas plus que celui de *La Habanera*, n'est tiré de l'histoire. C'est le libretto de la danse aragonaise qui m'a suggéré mon poème : j'ai suivi les phrases successives du rythme populaire, les adaptant à une action dramatique par la succession même du mouvement chorégraphique. Cette danse est un véritable drame, avec ses élans rapides et brusques, qu'interrompent des attitudes de langueur et d'épuisement voluptueux, repris bientôt par des tourbillons de folie ardente, hallucinante<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Gérard CONDÉ, « Commentaire musical de *La Navarraise* », *L'Avant-Scène Opéra*, novembre-décembre 2003 (n° 217 : Massenet, *Sapho / La Navarraise*), Paris : Éditions Premières Loges, p. 70.

<sup>54</sup> Gabriel FAURÉ, « Opéra-Comique : *La Jota*, conte lyrique en deux actes, de M. Raoul Laparra », *Le Figaro*, 28 mars 1911.

<sup>55</sup> Propos rapportés par TENROC, « À la veille d'une grande première. M. Raoul Laparra nous parle de "La Jota" ».



Fig. 5 : Gustave DORÉ, [*La Jota aragonesa*], [estampe], 1874,  
© Bibliothèque nationale de France / gallica.bnf.fr

Laparra ne procède pourtant pas ici à de simples citations textuelles de thèmes populaires. Il se contente de reprendre à son compte les structures mélodiques et rythmiques propres à la musique espagnole, suivant par là ses propres préceptes en matière de récréation de musique populaire. Il confie à Henry Malherbe :

Lorsque le drame s'est imposé à moi, j'entreprends de le situer dans un paysage réel, propre à le faire valoir. La région découverte, j'écoute longuement les mélodies et les danses qui y sont populaires, et sous la dictée des paysans, je les inscris. Je me répète sans cesse ces chants qui sont l'âme du pays. Et j'en arrive enfin à ne plus pouvoir m'exprimer musicalement qu'avec les rythmes naturels aux habitants de là-bas. Je ne transcris plus exactement les chants populaires. Je les interprète avec mes propres sentiments et selon mon songe artistique. Quand j'ai réuni assez de matière, je roule, je malaxe cette pâte abondante pour arriver, si on peut dire, au « grain ». Et enfin, le drame me revient concentré, rapide et nu<sup>56</sup>.

<sup>56</sup> Propos rapportés par MALHERBE, « Un jeune artiste déjà célèbre. Les confidences de M. Raoul Laparra. L'auteur de la "Jota", que représentera bientôt l'Opéra-Comique, explique son œuvre et dit ce qu'il faut en penser ».

Il répètera, dans son ouvrage *Bizet et l'Espagne* de 1935 :

[N]ous appellerons l'attention des compositeurs sur ce point, persuadé que le meilleur moyen de renouveler la musique est de la faire repartir, à travers le tempérament de chacun, de la base populaire. Cela, du moins dans ma pensée, n'a qu'un lointain rapport avec le fait d'arranger, d'harmoniser, ou de modifier plus ou moins un chant du peuple et de le resservir dans une œuvre à titre d'ambiance, d'atmosphère locale<sup>57</sup>.

Dès la préface, il avait déjà prévenu – dans le sillage des idées animant Manuel de Falla, l'un des porte-paroles du nationalisme musical espagnol :

Le chant populaire a cela de puissamment sain qu'il nous arrive dénudé du sentiment de recherche ; or, c'est ce sentiment même qui pèse sur les œuvres de notre temps et s'en dégage à tel point qu'elles arrivent, par moment, à donner l'impression de choses « irrespirables ». Le chant populaire ouvre la fenêtre, au contraire ; c'est toute la nature qui pénètre en nous avec lui, nous berce avec l'aisance des eaux, nous emporte avec l'élan des vents. Et, cependant, on n'est pas forcé d'employer le chant populaire, en tant que texte authentique, pour en donner l'impression. Mais on est tenu de l'avoir pratiqué, et non seulement dans les livres ; on est tenu de l'avoir vécu.

Je connais des applications intégrales de chants populaires dont ne se dégage aucune suggestion d'ambiance. La faute en est souvent à une harmonisation inadéquate. Il faut avoir beaucoup respiré la musique de plein air pour comprendre où elle est harmonisable et où elle ne l'est pas. Très souvent – la plus ancienne, la plus paysanne – elle serait plutôt contrepointable qu'harmonisable ; mais surtout d'un contrepoint en imitations du chant et étroitement subordonné à lui<sup>58</sup>.

Ainsi, son thème de la Jota à la fin du premier acte reprend-il à son compte le clair mode majeur, le diatonisme mélodique et le rythme tourbillonnant à trois temps rapides, sans jamais citer pour autant un quelconque emprunt direct à la source populaire.

---

<sup>57</sup> LAPARRA, *Bizet et l'Espagne*, p. 19.

<sup>58</sup> En canons très libres, généralement. Cependant, selon les cas, des harmonies aussi peu nombreuses et aussi transparentes que possible – atmosphériques et jamais encombrantes – peuvent s'y appliquer également avec bonheur. Malheureusement, on a souvent beaucoup trop empâté et traité « à la page du jour » les chants éternels [Note de l'auteur]. Même référence, p. 6-7.

The image shows a page of a musical score for the opera 'La Navarraise' by Jules Massenet. It is a vocal and piano score for the piece 'La Jota'. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and triplets, and a vocal line for Caracolas. The piano part includes markings for 'simile' and '3' (triplets). The vocal line includes the lyrics: 'La CARACOLAS (fuyant, dansant et riant.) Quel a - ni - mal, ce Ca - rei - - - ne!'. The second system shows the piano accompaniment and a vocal line for Espantamonte. The piano part includes a marking for '108'. The vocal line includes the lyrics: 'ESPANTAMONTE (voulant danser en même temps que MATARABI devant la CARACOLAS.) - bri - to - ah! ah! ah! Qui - ta!'. The third system shows the piano accompaniment and a vocal line for Espantamonte. The piano part includes a marking for '108'. The vocal line includes the lyrics: 'ESPANTAMONTE (voulant danser en même temps que MATARABI devant la CARACOLAS.) - bri - to - ah! ah! ah! Qui - ta!'. The fourth system shows the piano accompaniment and a vocal line for Espantamonte. The piano part includes a marking for '108'. The vocal line includes the lyrics: 'ESPANTAMONTE (voulant danser en même temps que MATARABI devant la CARACOLAS.) - bri - to - ah! ah! ah! Qui - ta!'.

Exemple 2 : Raoul LAPARRA, *La Jota*, partition chant/piano, Paris :  
Enoch & C<sup>ie</sup>, 1911, acte I, p. 75

Enfin, la musique de Laparra porte en elle les stigmates des combats entre les Aragonais et les Carlistes. Les échos de ces luttes ne sont pas sans renvoyer, là encore, à la « symphonie descriptive de l'orchestre » au tout début du premier acte de *La Navarraise* pour laquelle Massenet explique :

Coups de canon et fusillade dans l'éloignement – plusieurs coups de canon, assez près – Ces bruits de coulisses doivent être faits à volonté depuis le lever du rideau (commencer une mesure avant) jusqu'au signe\* – les distribuer habilement de façon à donner l'illusion d'un combat qui aurait lieu dans la vallée (voir le décor) ; pas trop de fréquence dans les coups de canon – mais, par instants, des ripostes violentes – puis, des silences<sup>59</sup>.

La didascalie précise quant à elle : « Des soldats noirs de poudre, venant de la vallée, passent sans ordre, quelques-uns blessés, soutenus par leurs camarades, d'autres portés mourants sur les civières. [...] On entend par instants des feux

<sup>59</sup> Jules MASSENET, *La Navarraise*, épisode lyrique en deux actes de Jules Claretie et Henri Cain, partition d'orchestre, Paris : Heugel & C<sup>ie</sup>, 1894, p. 5.

de peloton et des coups de canon dans le lointain<sup>60</sup>. » On retrouve encore « plusieurs coups de feu, très rapides » au tout début de l'acte II<sup>61</sup>. Suite à la première du 20 juin 1894 à Covent Garden, « les fusillades et les canonnades qui accompagnent la musique de Massenet firent couler beaucoup d'encre » dans la critique londonienne, ainsi que l'a démontré Clair Rowden<sup>62</sup>.

Dans *Comœdia* du 27 avril 1911, Louis Schneider rapporte le bon mot d'un spectateur à propos de *La Jota* : « Ce vacarme, a dit quelqu'un à côté de moi, c'est du Laparratonnerre<sup>63</sup>. »

Paul Souday donne de plus amples détails à propos du deuxième acte :

La musique en est absente, ou du moins elle disparaît sous l'effroyable vacarme de la fusillade et de l'assaut : carlistes et Aragonais rivalisent de rage, se canardent ou se poignent sans merci. La pétarade des coups de tromblon, le tumulte, l'odeur de la poudre nous oppriment et nous accablent ; il est possible que l'on chante encore sur la scène et que l'orchestre continue à jouer, mais nous n'en savons plus rien, nous sommes désormais incapables de nous en apercevoir, étant assourdis, éberlués et suffoqués. Voilà où mène le vérisme : à des spectacles de cirque ou de cinématographe, qui n'ont rien de commun avec l'art et qui excluent toute musique comme toute poésie<sup>64</sup>.

Mais aussi Vuillemin :

Le livre n'est rien. Le voir jouer, « l'entendre jouer » devrais-je dire, est effrayant. Fusillades, hurlements, râles de douleurs, imprécations, explosions, ne cessent pas un instant. En vérité, je ne puis concevoir le rapport existant entre un pareil enfer et une musique quelle qu'elle soit. Y a-t-il là matière même à un opéra ? Assurément non. La tentative de M. Raoul Laparra, si elle ne devait pas rester isolée, marquerait une rétrogradation du théâtre lyrique. Dieu merci, la faveur du fait divers mis en musique commence à décroître. [...] Une église qui brûle, qui saute et dans laquelle on s'égorge, on se fusille d'un bout à l'autre de l'acte, voilà qui rend bien inutile la présence de chanteurs et le concours d'un orchestre. Il n'y a pas de ténors, de barytons ni de trombones capables de couvrir le fracas d'une

---

<sup>60</sup> Même référence, p. 5.

<sup>61</sup> Même référence, p. 132 chiffre 74.

<sup>62</sup> Clair ROWDEN, « Explosive Opera : *La Navarraise* face à la critique londonienne », *L'Avant-Scène Opéra*, novembre-décembre 2003 (n° 217), p. 80. Version longue de cet article : « Paris – Londres : *La Navarraise* face à la presse », *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, sous la direction de Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, [L'Esplanade-Opéra théâtre de Saint-Étienne], 2004, p. 107-128. Samuel Llano a lui aussi établi une comparaison entre *La Jota* et *La Navarraise* : LLANO, *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1908-1929*, p. 110-113.

<sup>63</sup> Louis SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors », *Comœdia*, jeudi 27 avril 1911 (5<sup>e</sup> année, n° 1305).

<sup>64</sup> SOUDAY, « À l'Opéra-Comique ».

explosion. Heureusement ! M. Laparra a d'ailleurs dû se préoccuper de ne point exagérer le rôle d'une instrumentation bruyante. On ne l'aurait pas supportée. Il a dû aussi remplacer les cartouches des fusils par de simples amorces. De véritables feux de pelotons, une bombe, eussent causé, dans l'auditoire, une panique. De telles concessions – encore une fois obligatoires – affirment de nouveau l'impossibilité du théâtre de M. Laparra<sup>65</sup>.

Dans *Comœdia* du 27 avril, Jean Prudhomme s'offusque quant à lui au sujet des trop nombreux seconds rôles que Laparra avait cru bon de faire entrer en scène pour figurer « le petit peuple » aragonais et les combattants carlistes, toujours dans un souci de profond réalisme :

Je plains les infortunés pensionnaires de M. Albert Carré qui furent choisis pour remplir ces rôles. Si le public était appelé, – toutes proportions et révérences gardées – à voir dans un cirque nos « frères inférieurs » exécuter un travail semblable à celui auquel sont soumis pendant le second acte de *La Jota*, vingt-cinq bons artistes, il se produirait une levée de boucliers au sein de la S.P.A. On consacra plus de soixante répétitions à la mise en scène du combat. Vous croyez voir des damnés s'agitant dans un cercle de l'Enfer, au milieu d'un tumulte effroyable. Des lauréats du Conservatoire, des cantatrices d'avenir sont pourvus de rôles de coryphées. C'est d'une prodigalité inouïe ! L'Opéra-Comique est le seul théâtre où l'on pouvait songer à matérialiser les débordements de M. Raoul Laparra. Dans les bruits de la mêlée, c'est un fouillis de répliques, de phrases hachées, d'exclamations, de jurons, le tout en patois aragonais. Les interprètes ne s'entendent pas, ne perçoivent pas les rythmes de l'orchestre, ne voient pas le bâton directeur de M. Albert Wolff. Les pétarades des trois canons, des vingt-cinq pistolets et des cinquante-cinq fusils du capitaine artilleur Carbonne couvrent tout. C'est inouï, vous dis-je et cela confine à la démence<sup>66</sup>.

Et Gabriel Fauré d'enfoncer le clou :

*La Jota* comporte les mêmes erreurs de principe que *la Habanera*. Le drame reste l'élément principal et la musique l'élément secondaire. Elle s'entend – lorsque la fusillade le permet – elle s'entend mais elle ne se fait guère écouter, on pourrait même douter qu'elle soit nécessaire du moins durant tout le second acte<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup> L[ouis] VUILLEMIN, « "La Jota", conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra », *Comœdia*, jeudi 27 avril 1911 (5<sup>e</sup> année, n° 1305).

<sup>66</sup> Jean PRUDHOMME, « L'interprétation », même référence. Cote BnF-Arts du spectacle : Ro 3650 (11).

<sup>67</sup> FAURÉ, « Opéra-Comique : *La Jota*, conte lyrique en deux actes, de M. Raoul Laparra ».

## Conclusion

Cette recherche de précision extrême dans les décors et les costumes, cette façon de mettre en scène la guérilla carliste contre les Aragonais dans ses détails les plus crus, les plus violents, voire les plus sordides, cette primauté de l'action théâtrale sur la musique elle-même, tous ces éléments ont contribué à classer tout de suite *La Jota* dans la catégorie esthétique du vérisme, très à la mode sur les scènes européennes – parisiennes en particulier – en ce tournant du XX<sup>e</sup> siècle, et plus précisément entre 1890 et 1920<sup>68</sup>. Un critique de *Comœdia* ne résumait-il pas, au lendemain de la première :

Qu'est donc le théâtre de M. Raoul Laparra ? Assez exactement une sorte de vérisme espagnol où les traitres, les policiers, les petites bougies, le canon de *La Tosca* sont remplacés par les aragonais éperdus, les carlistes acharnés, les cierges, les fusillades de *La Jota*<sup>69</sup>.

Gérard Condé souligne, quant à lui, l'influence vériste dans *La Navarraise* (écrite en 1893 et créée à Londres en 1894) de Massenet et le musicologue en profite pour rappeler la fortune de *Cavalleria rusticana* à cette même époque :

De par la violence de son sujet, *La Navarraise* est considérée comme une œuvre singulière dans la production de Massenet, voire comme une concession à l'air du temps, à cette flambée de vérisme musical qui, depuis le succès de *Cavalleria rusticana* en 1890, avait embrasé l'Italie et se propageait à travers le monde<sup>70</sup>.

Pour revenir à *La Jota*, en avril 1911, Paul Souday critiquait sévèrement le livret de Laparra en se référant justement aux deux œuvres précédemment citées : « Aucun développement psychologique : une action rapide, brutale, avec du pittoresque, selon la formule de *Cavalleria Rusticana* et de *la Navarraise*<sup>71</sup>. » Et,

---

<sup>68</sup> Voir notamment : Manfred KELKEL, *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris : Vrin, 1984, p. 10, ou encore Jean-Christophe BRANGER et Alban RAMAUT (dir.), *Le Naturalisme sur la scène lyrique*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, [L'Esplanade-Opéra théâtre de Saint-Étienne], 2004. Debussy avait déjà pressenti les premières manifestations de ce vérisme chez Laparra dans sa cantate *Alyssa* pour le Prix de Rome de 1903 (voir : ETCHARRY, « Le Prix de Rome de composition de 1903 : Raoul Laparra et la cantate *Alyssa* », p. 27-28).

<sup>69</sup> VUILLEMIN, « "La Jota", conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra ».

<sup>70</sup> CONDÉ, « Commentaire musical de *La Navarraise* », p. 61. Créée à Rome le 17 mai 1890, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945) avait rapidement fait le tour de l'Europe et des Amériques. La création française eut lieu sur la scène de l'Opéra-Comique le 19 janvier 1892 avec Emma Calvé dans le rôle de Santuzza.

<sup>71</sup> SOUDAY, « À l'Opéra-Comique ». De son côté, le musicologue Samuel Llano établit des connexions avec *L'Attaque du moulin* (1893) d'Alfred Bruneau, d'après la nouvelle éponyme d'Émile Zola parue en 1880, confirmant par là la teneur éminemment naturaliste de l'ouvrage

à propos de la partition proprement dite, Vuillemin de s'interroger : « Que contient-elle encore ? À vrai dire – et quel que soit le mérite de sa facture – pas assez de musique<sup>72</sup>. » Un peu plus loin dans son article, il tente de donner une explication, de façon plus détaillée, à ce rendez-vous manqué entre l'action dramatique et la musique qui était censée la révéler :

Hélas, la musique, en vertu de cette rapidité violente de l'expression, n'a ni le temps de jaillir, ni la place de s'étendre.

Aussi les interprètes se bornent-ils, la plupart du temps, à des cris, de brefs élans, des sortes de spasmes chantés. L'orchestre dessine des rythmes – rien que des rythmes – sur lesquels on désire vainement une expansion d'idées, de lyrisme, de musique. Au reste, le rythme lui-même de la *Jota* n'est pas, à beaucoup près, aussi caractéristique que l'était celui de la *Habanera*. Il disparaît, en outre, dans la tourmente, il sombre dans le bruit. Ses retours inentendus ne saisissant point. Là encore, M. Raoul Laparra a manqué son effet<sup>73</sup>.

Vuillemin conclut par un avis des plus sévères : « Il reste un drame – soyons franc – un peu “Porte-Saint-Martin”, avec ce qu'on est convenu d'appeler une musique de scène<sup>74</sup>. »

Pourtant très réservé quant aux qualités proprement musicales de l'ouvrage de son ancien élève en composition, Gabriel Fauré en venait à nuancer les précédentes diatribes : « J'ajouterai cependant que son “vérisme”, puisque vérisme il y a, s'éloigne des vulgarités du théâtre néo-italien et que son œuvre mérite l'intérêt qui l'a accueillie<sup>75</sup>. » Quant à Henri de Curzon, il louait la personnalité protéiforme et originale de Laparra :

Ce *musicien*, qui n'emprunte à personne son poème, ce *poète*, qui écoute surgir le thème de ses inspirations dans le paysage même qui l'a ému et pénétré, ce *peintre*, dont les touches sont des sonorités et qui séduit par la saveur de ses nuances comme il secoue par la conviction de son éloquence..., est vraiment indépendant et original entre tous. On respire un autre air, avec lui, on sort de tous les sentiers connus<sup>76</sup>.

---

de Laparra : LLANO, *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929*, p. 106-110.

<sup>72</sup> VUILLEMIN, « “La Jota”, conte lyrique en 2 actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra ».

<sup>73</sup> Même référence.

<sup>74</sup> Même référence.

<sup>75</sup> FAURÉ, « Opéra-Comique : *La Jota*, conte lyrique en deux actes, de M. Raoul Laparra ».

<sup>76</sup> CURZON, « Théâtre national de l'Opéra-Comique. *La Jota*, conte lyrique en deux actes. Paroles et musique de M. Raoul Laparra ; *Le Voile du Bonheur*, comédie lyrique en deux actes d'après la comédie de M. G. Clémenceau. Paroles de M. Paul Ferrier. Musique de M. Charles Pons », p. 4.

Malgré le relatif succès public – principalement dû à l'aspect sensationnel de la mise en scène –, *La Jota* ne semble pas avoir été à la hauteur des attendus implicites du public parisien en matière de représentation de l'Espagne. Son horizon d'attente, qui s'inscrit dans une longue tradition dont l'année 1907 semble représenter l'apogée, l'a en fait détourné d'une réalité de l'Espagne autre que souhaitait pourtant lui faire partager Laparra et, avec lui, toute l'équipe du spectacle qui avait œuvré dans ce sens. Décrivant les décors du premier acte, un critique n'hésitait d'ailleurs pas à établir, à propos du village d'Ansó, un rapprochement pour le moins inattendu, révélateur d'une invitation au voyage quelque peu ratée : « Le sol est tourmenté, rocailleux, avec des montées et des descentes – on se croirait dans nos belles rues de Paris<sup>77</sup>. » Fauré, encore lui, résumait ce sentiment avec beaucoup de finesse :

M. Laparra connaît incontestablement l'Espagne, mais une Espagne particulière : l'Espagne des montagnes, plus sombre que l'autre, plus tragique. Pour la seconde fois il nous montre l'opposé de ce que nous attendons de l'Ibérie et nous fait voir théâtralement ce qu'en certaines pages l'admirable Albéniz nous fit si vivement ressentir musicalement : ici, pas de grenades mûres, pas de soleil éblouissant, pas de joie exultante ; le rythme même des tambourins s'y fait plus triste. Les passions qui s'y développent sont d'une ardeur plus sèche, moins expansive et les personnages, à l'image de ce qui les entoure, sont passionnés et silencieux<sup>78</sup>.

Ainsi, à côté de la violence extrême du deuxième acte qui, quasiment à elle seule, a fait couler beaucoup d'encre, cette tentative de représentation de l'« Espagne noire » semble être complètement passée au second plan. *La Jota* ne connut malheureusement pas le succès de son aînée et fut bien vite oubliée, après seulement huit représentations<sup>79</sup>.

© Stéphan ETCHARRY

---

<sup>77</sup> SCHNEIDER, « La mise en scène et les décors ».

<sup>78</sup> FAURÉ, « Opéra-Comique : *La Jota*, conte lyrique en deux actes, de M. Raoul Laparra ».

<sup>79</sup> Stéphane WOLFF, *Un demi-siècle d'opéra-comique (1900-1950) : les œuvres, les interprètes*, [Paris] : Éditions André Bonne, 1953, p. 99.