



GRAAT On-Line issue #20 – November 2017

**Du torero au cowboy : masculinités hispaniques en péril dans l'œuvre romanesque
de Vicente Blasco Ibáñez**

Cécile Fourrel de Frettes

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité

Introduction

Jusqu'à présent, la critique littéraire s'est peu intéressée aux représentations des masculinités dans l'œuvre de l'écrivain espagnol Vicente Blasco Ibáñez, alors que les études dédiées aux figures de femmes peuplant son univers romanesque sont assez nombreuses. D'ailleurs, plusieurs spécialistes ont souligné le rôle croissant des protagonistes féminins dans l'économie narrative des romans blasquiens et y ont vu une volonté de l'auteur de reconnaître aux femmes une place nouvelle. Dans *Vicente Blasco Ibáñez ese diedro de luces y de sombras*, José Mas et María Teresa Mateu estiment que c'est au travers de la relation amoureuse que ces dernières révèlent toute la puissance d'une personnalité hors du commun, dans le contexte socioculturel de l'Espagne de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle. Ainsi, la place des personnages féminins resterait conditionnée à l'intrigue sentimentale tandis que leurs pendants masculins véhiculeraient « *una visión del mundo*¹ ». Est-ce à dire que, selon une conception binaire des sexes, le féminin aurait partie liée aux sentiments ou aux émotions tandis que le masculin aurait trait à la pensée, l'intellect, la rationalité ? Si un tel raccourci est possible, l'originalité des personnages féminins blasquiens, avancée par ces deux spécialistes, doit être relativisée. Selon eux :

El amor es el motor primordial que mueve el orbe narrativo de Blasco Ibáñez. [...]. Aunque naturalmente el amor es un asunto al menos de dos, queda protagonizado, de modo singular, en la obra de nuestro escritor, por la mujer. No es que no existan

personajes masculinos interesantes en las páginas de Blasco, pero sus heroínas tienen un ansia de libertad y una fuerza, no sólo espiritual, sino también física, que las separa cuidadosamente del modelo de mujer vigente en la época².

D'une part, si l'on admet que dans l'œuvre romanesque de Vicente Blasco Ibáñez, la relation sentimentale offre aux femmes la possibilité de se révéler et de s'affirmer, dans quelle mesure cela est-il susceptible de modifier l'équilibre du couple et la place qu'y occupent les personnages masculins ? S'agit-il d'une prise de pouvoir qui se ferait au détriment des hommes ? Dans ce cas, les figures de femmes constituent-elles le miroir d'une masculinité en péril ?

D'autre part, faut-il déduire des lignes ci-dessus que les personnages masculins, contrairement à certains personnages féminins, coïncideraient parfaitement avec le modèle en vigueur à l'époque ? En d'autres termes, dans l'œuvre blasquienne, les personnages masculins remplissent-ils parfaitement le rôle dominant que leur assigne une société de type patriarcal ? C'est une question qui a généralement été laissée de côté jusqu'à présent, comme si la réponse allait de soi. Aussi nous proposons-nous d'étudier ici dans quelle mesure ces figures d'hommes coïncident avec un modèle de « masculinité hégémonique », selon la terminologie employée par Raewyn Connell dans son ouvrage *Masculinities. Enjeux sociaux de l'hégémonie*³. De plus, il importe de s'interroger sur le rôle des modèles masculins dans la revendication d'une certaine hispanité. Cette identité culturelle semble évidente chez le jeune torero Juan Gallardo, héros du roman à succès *Arènes sanglantes*, publié en 1908. Le personnage fit le tour du monde à partir de 1922, lorsqu'il fut incarné à l'écran par Rodolphe Valentino, *latin lover* adulé par le public féminin. Archétype d'une masculinité a priori proprement espagnole, Juan Gallardo est pourtant constamment exposé au risque de déchoir de sa position de dominant, dans l'arène comme dans la vie. Plus menacée encore, la figure hollywoodienne du cowboy dans la nouvelle intitulée « El rey de las praderas » publiée en 1921, au sein du recueil *El préstamo de la difunta y otros relatos*, est clairement marquée par l'échec.

Afin de comprendre les rapports de domination non seulement homme-femme mais aussi sociaux et de nation à nation, supposés par ces représentations, il s'agira d'examiner, dans un premier temps, si les personnages féminins dans l'œuvre blasquienne reflètent une masculinité fragilisée. Nous nous centrerons ensuite sur deux figures d'hommes créées par l'écrivain espagnol : le torero, confronté à une mise

en danger permanente, puis le cowboy, icône d'une culture hégémonique dont la virilité se trouve mise à mal.

Des personnages féminins miroirs de masculinités en péril

Avant toute chose, certaines conclusions doivent être tirées des nombreuses études consacrées aux représentations de(s) féminité(s) dans l'œuvre de Vicente Blasco Ibáñez, dans la mesure où elles éclairent, en creux, une certaine conception de « l'être homme ». En d'autres termes, le regard porté sur les femmes nous livre une certaine représentation du masculin. À ce propos, il faut citer les articles d'Emilio Sales « Entre la docilidad y la seducción: la mujer en la cuentística de Blasco Ibáñez⁴ » et de Christopher Anderson, « Las tres Nel(et)as de *Cañas y barro* ». Dans cette dernière étude, l'auteur s'attache à « *apreciar la novedad de Neleta y cómo esta figura fascinante destaca en relación con la mujer típica de la obra*⁵ ». Effectivement, cette insoumise se distingue parmi les autres personnages féminins par sa volonté de sortir de la position assignée aux femmes dans une société espagnole patriarcale. Tout comme Christopher Anderson, Emilio Sales entend mettre en évidence dans l'œuvre du romancier valencien la présence de figures féminines exceptionnelles⁶ :

Vicente Blasco Ibáñez le otorgó en sus obras un papel asombroso a la mujer. Si en sus primeros relatos los personajes femeninos sobresalían como víctimas de una dominación injusta, con el tiempo se convirtieron en criaturas fatales que empujaban a la tragedia a los hombres que cautivaban con su atractivo⁷.

On reconnaît dans ce portrait Leonora (*Entre naranjos*, 1900), Lucha (*La voluntad de vivir*, 1907), Doña Sol (*Sangre y arena*, 1908), María Teresa (*Los Argonautas*, 1913), Freya (*Mare Nostrum*, 1918), Alicia (*Los enemigos de la mujer*, 1919), la marquise de Torrebianca (*La tierra de todos*, 1922) et Concha Ceballos (*La Reina Calafia*, 1923). Figures féminines émancipées, raffinées, sensuelles et cosmopolites, séduisant les hommes pour les conduire à leur perte, ces vampiresses fonctionnent comme contre points systématiques d'un autre archétype féminin : l'ange du foyer. Ainsi, dans *Arènes sanglantes*, la douce et pure Carmen, fidèle épouse du célèbre torero Juan Gallardo, s'oppose en tous points à Doña Sol, qui se définit elle-même comme une femme fatale : « *Si yo fuera hombre, huiría de mujeres de mi carácter. El infeliz que se enamora de mí es como si se suicidase*⁸ ». Ce dualisme empreint de manichéisme est très prégnant dans la

littérature Fin de siècle⁹ et se poursuit jusque dans les années 1920 dans la production blasquienne.

Par conséquent, il est nécessaire de reconsidérer l'idée selon laquelle l'importance croissante donnée aux protagonistes féminins dans l'œuvre romanesque de V. Blasco Ibáñez témoignerait d'une forme de progressisme de la part de l'auteur. En effet, il s'agit avant tout de figures fortement stéréotypées. De plus, les femmes fatales blasquiennes trouvent leurs racines dans un imaginaire biblique qui a nourri une longue tradition littéraire. Ces *Filles de Lilith*, pour reprendre le titre de l'éclairant essai d'Erika Bornay¹⁰, sont notamment les héritières du modèle féminin offert par le symbolisme : toutes entretiennent d'étroits liens de parenté avec la Salomé des décadents, être excitant, provocant et maléfique. Incarnation du fantasme masculin, elles suscitent haine et fascination, elles montrent « à la fois l'illusion masculine et la vérité qui l'excède, l'ordre qu'entend imposer l'homme et l'irréductible mouvement de la femme¹¹ ».

En effet, les bouleversements sociaux de la deuxième moitié du XIX^e siècle ont donné lieu à une abondante imagerie littéraire et artistique autour du personnage de la femme fatale. Loin d'entériner la nouvelle place qu'étaient en train d'occuper les femmes, elle est la manifestation d'une angoisse masculine face à la montée du pouvoir féminin. Ce personnage fonctionne donc comme le miroir d'une masculinité en crise face à l'émergence de ce que l'on a appelé au début du XX^e siècle, « l'Ève nouvelle¹² ». Selon Élisabeth Badinter :

En l'espace de quelques générations, 1871-1914, un nouveau type de femme est apparu qui menace les frontières sexuelles imposées. Grâce à l'idéologie républicaine, l'éducation des filles est devenue réalité. L'université leur a fait une place sur ses bancs. [...] La plupart des hommes réagissent avec hostilité au mouvement d'émancipation des femmes. Pas seulement le courant catholique traditionnel, ou le mouvement ouvrier qui craint la concurrence de la main-d'œuvre féminine, mais également des républicains aussi convaincus qu'Anatole France ou Émile Zola [...]. Du haut en bas de l'échelle sociale, ils se sentent menacés dans leur identité par cette nouvelle créature qui veut faire comme eux, être comme eux, au point de se demander s'ils ne vont pas être obligés d' « accomplir des tâches féminines, bref, horreur suprême, d'être des femmes¹³ »¹⁴.

Ainsi, dans « El rey de las praderas », l'éducation complète reçue par Mina, jeune et riche héritière américaine, lui permet d'accéder à une supériorité dangereuse pour les hommes. Ce récit reflète la crainte de l'inversion des rôles évoquée par E. Badinter

puisque Mina adopte le comportement d'une masculinité dominante : ses multiples admirateurs sont comparés à un harem masculin¹⁵, quoiqu'il ne s'agisse que d'un harem épistolaire¹⁶. De plus, l'actrice en viendra même à battre son mari. Donc, Vicente Blasco Ibáñez, lui-même républicain convaincu et fervent défenseur de l'éducation pour tous, par ailleurs émule d'Émile Zola et ami d'Anatole France, ne constituerait en rien une exception parmi ses confrères, même s'il semble plus prompt à déceler leur misogynie que la sienne, notamment celle de Joris-Karl Huysmans. Voici ce qu'il rapporte à son propos, dans le prologue à la traduction du roman *À Rebours* parue chez Prometeo en 1922¹⁷ :

Con la mujer [Huysmans] hizo lo mismo que con la comida refinada: la aborreció porque nunca se puso a su alcance. La señora era para él un animal desconocido y misterioso que le infundía miedo, y su timidez se disfrazaba con bravatas y frases de desprecio¹⁸.

Cependant, en accusant l'écrivain de dédaigner la femme sophistiquée parce qu'il serait incapable de la posséder – contrairement à l'auteur du prologue, faut-il peut-être sous-entendre – V. Blasco Ibáñez avoue du même coup sa dette envers l'imaginaire féminin de l'écrivain décadent. En outre, ce passage est révélateur d'un rapport de force qui traverse une bonne partie de l'œuvre blasquienne. En effet, les relations amoureuses tissées par les personnages masculins avec des femmes émancipées débouchent généralement sur une guerre des sexes, comme c'est le cas par exemple dans *Arènes sanglantes* mais aussi dans *Mare Nostrum*, où l'expression est d'ailleurs citée textuellement¹⁹.

La crispation des positions masculines face à l'« Ève nouvelle » est symptomatique d'une peur que V. Blasco Ibáñez identifie clairement dans les lignes ci-dessus. Cette menace étant admise, dans quelle mesure les héros blasquiens incarnent-ils un modèle de « masculinité hégémonique » qu'il s'agirait de défendre, celle-ci étant entendue comme « ce qui garantit (ou ce qui est censé garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes », selon la définition proposée par Raewyn Connell²⁰.

Le torero Juan Gallardo : représentation d'une masculinité hispanique en péril ?

D'un premier point de vue, le personnage du torero Juan Gallardo – devenu une image de la latinité depuis qu'il fut incarné à l'écran par Rodolphe Valentino – semble bien

incarner une masculinité hégémonique. Dès le premier chapitre, la foule subjuguée par ses prouesses audacieuses dans l'arène s'écrie : « ¡Qué hombre! », « ¡Qué bruto! », « Qué valiente! ¡Qué bárbaro!²¹ ». Voilà donc « un homme, un vrai », pourrait-on penser de prime abord. Le roman commence *in media res* au moment où le torero est au sommet de sa carrière. « [Í]dolo de las muchedumbres²² », il nage en pleine gloire et se plaît à prendre des pauses pour satisfaire son public, adoptant notamment « *una postura triunfadora ante la femenil curiosidad*²³ ». De plus, les enfants voient en lui un véritable héros, presque un demi-dieu, en tout cas une icône :

Y los dos pequeños contemplaron religiosamente al héroe tantas veces visto en las estampas que adornaban las habitaciones de su pobre casa: ser sobrenatural, cuyas hazañas y riquezas fueron su primera admiración al darse cuenta de las cosas de la vida²⁴.

Néanmoins, Juan Gallardo n'occupe pas une position hégémonique dans la société. D'autres hommes le dominent par l'âge. C'est par exemple le cas d'un groupe d'admirateurs : « *El entusiasmo de aquellas gentes iba unido a remotas memorias, para hacer sentir al joven diestro la superioridad de los años y de la experiencia*²⁵ ». Surtout, ils appartiennent à une classe sociale plus élevée et par conséquent tutoient Juan Gallardo tandis que celui-ci les vouvoie, « *anteponiendo el don a sus nombres, con la tradicional separación de clases que existe aún entre el torero, surgido del subsuelo social y sus admiradores*²⁶ ».

Cependant, selon Raewyn Connell, ces différents aspects ne sont pas contradictoires.

À tout moment, il y a une forme de masculinité qui est culturellement glorifiée au détriment d'autres formes. [...]. Cela ne revient pas à dire que ceux qui incarnent de manière ostensible la masculinité hégémonique sont toujours les personnes les plus puissantes. Ils peuvent être des modèles, comme des acteurs de cinéma, voire des figures imaginaires, comme des personnages de film²⁷.

Cette définition est particulièrement adaptée à la figure de Juan Gallardo car si celui-ci constitue un modèle masculin, il n'occupe pas une position hégémonique dans la société espagnole au sein de laquelle il évolue.

De plus, la virilité du torero est sujette à caution, dès le premier chapitre du roman où le personnage nous est présenté. Certes, Juan Gallardo est adulé des femmes : « *vas a quitar muchos moños*²⁸ » lui prédit-on. Il suscite également l'admiration masculine : « *Los entusiastas admiraban su resistencia física y el coraje temerario con que se*

*lanzaba sobre los toros en el momento de matar*²⁹ ». Cependant, tout en incarnant à leurs yeux le courage et la force viriles, c'est-à-dire des valeurs traditionnellement considérées comme masculines, le personnage intègre également certaines caractéristiques perçues comme féminines :

Gallardo, como si llevase en su cuerpo el acre hedor de miseria de los primeros años, se perfumaba con una abundancia escandalosa. Sus enemigos se burlaban del atlético mocetón, llegando en su apasionamiento a calumniar la integridad de su sexo³⁰.

Paradoxalement, cet abus de parfum – dont usent généralement les femmes, lesquelles se sont vues assigner une position de dominées au sein de l'ordre patriarcal – viendrait compenser une infériorité sociale et révélerait de la part du torero une volonté de se hisser à la hauteur des classes plus élevées que sa célébrité l'amène à côtoyer. Ainsi, il est approché de Doña Sol dont la supériorité se fait immédiatement sentir par la voie olfactive lorsque Gallardo perçoit la subtile fragrance qui émane de la première lettre que la grande dame daigne lui adresser : « [...] *jaquel olor misterioso, fino e indefinible, que no podía imitarse, que parecía emanar de aristocrático cuerpo*³¹ ». Effectivement, le torero s'avère incapable d'atteindre un tel raffinement et sent « la cocotte », selon l'expression consacrée, comme le suggèrent les lignes qui suivent : « *Ciertas cocotas entusiastas, a las que conoció en un viaje a las plazas del sur de Francia, le habían dado el secreto de mezclas y combinaciones de extraños perfumes*³². » Finalement, la position de Gallardo est similaire à celle de ces femmes aux mœurs légères qui s'aspergent d'un parfum de mauvaise qualité pour séduire des hommes dont elles entendent se faire entretenir, afin d'accéder à une sphère socialement plus élevée.

Par conséquent, contrairement à ce que laissent entendre les propos de José Mas y María Teresa Mateu cités en introduction, les héros blasquiens sont des personnages complexes et en ce sens tout aussi intéressants que les figures féminines. Ils sont loin de coïncider parfaitement au modèle dominant censé être le leur. D'une part, le personnage de Gallardo, en raison de son origine sociale modeste, occupe une position fragile face à Doña Sol. Aussi le ton de supériorité employé par la dame dans sa première missive suscite-t-il en lui un sentiment de malaise, « *como si se viese despreciado* ».

D'autre part, la représentation du corps de ce lutteur est dans une certaine mesure transgressive par rapport au modèle masculin en vigueur dans l'Espagne du début du XX^e siècle : « *Aquel organismo de combate exhalaba un olor de carne limpia y brava mezclada con fuertes perfumes de mujer*³³ », lit-on dans le premier chapitre. À plusieurs

reprises, sensualité et puissance musculaire sont associées dans les descriptions physiques du torero. La scène décrivant les préparatifs vestimentaires de la corrida est tout à fait emblématique de cette dualité féminin/masculin qui s'applique également à Garbadito, le fidèle serviteur de Juan : « *Sus manos secas y oscuras tenían una suavidad femenil para manejar y arreglar los objetos*³⁴ ».

On a souvent insisté sur la masculinité troublante incarnée par Rodolphe Valentino, projection d'un désir féminin qui s'écarterait des représentations traditionnelles de la masculinité hégémonique. Selon Gaylyn Studlar, l'acteur mélangea des éléments du féminin et du masculin et fragilisa le « culte du corps » à la base de l'idéal viril³⁵. Or, on se rend compte que cette dualité était déjà présente chez le personnage blasquien de 1808. Il serait intéressant de s'arrêter sur l'évolution des représentations du torero dans le passage du roman au média cinématographique³⁶. Comment penser le triomphe de cette figure masculine au sein de la culture américaine qui s'impose alors comme la culture hégémonique ? Cependant, notre propos étant ici de nous en tenir aux représentations littéraires des masculinités, nous aborderons la question dans un sens contraire en analysant une figure masculine importée de l'écran : celle du cowboy que V. Blasco Ibañez emprunte à la *dream factory* dans « El rey de las praderas ».

« *El rey de las praderas* » ou la contestation d'un modèle masculin hégémonique

En 1919, V. Blasco Ibañez se rend aux États-Unis où l'on tourne une adaptation de son *best seller*, *Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse*. Il en profite pour visiter « La Mecque du cinéma », découvre les rouages de l'usine à rêve qu'il qualifiera de « *Cameleón city*³⁷ » et rentre en contact avec un certain nombre de personnalités du grand écran. Cette expérience influença profondément son œuvre romanesque ainsi qu'en témoigne, notamment, « El rey de las praderas ». La nouvelle relate l'idylle d'une millionnaire américaine et d'un acteur célèbre répondant au nom de Lionel Gould³⁸. Sous les traits de ce dernier, on reconnaît la première star du western américain, William S. Hart (1864-1946), lancée par le réalisateur Thomas H. Ince, avant que Tom Mix ne commence à lui faire de l'ombre dans les années 1920.

Dans l'histoire qui nous est contée, l'admiration que la jeune Mina voue à Lionel s'effondre lors d'une agression sur le port de Marseille durant laquelle le jeune premier se montre incapable de la bravoure qui l'a rendu célèbre à l'écran. Elle, au contraire,

jeune femme sportive et intrépide, vient à bout de ses assaillants d'un coup de pistolet. Cette mésaventure bouleverse profondément l'équilibre du couple. Mina, déçue par l'attitude de Lionel, ne le regardera plus jamais de la même façon :

Desde entonces la vida de los dos se desarrolló con violentas alternativas : primeramente discusiones buscadas por ella, que terminaban con golpes, y luego, tras la mirada implorante del esposo, la feliz reconciliación³⁹.

Alors que l'acteur reste aux yeux du public l'invincible cowboy des plaines, « *ella, en su casa, le pegaba al < rey de las praderas >*⁴⁰ ». La nouvelle se conclut sur cette image d'un mari battu. D'un premier point de vue, ce final grotesque renvoie à l'angoisse masculine évoquée plus haut et, en particulier, à la hantise de l'inversion des rôles à laquelle conduirait l'émergence des mouvements féministes. D'ailleurs, V. Blasco Ibáñez avait critiqué le rôle des femmes dans la société américaine et avait déclaré à la presse que, d'après ce qu'il avait pu constater, aux Etats-Unis, c'étaient elles qui « portaient la culotte »⁴¹.

Cependant, dans le même temps, l'écrivain met à mal un genre cinématographique emblématique d'un modèle culturel hégémonique – le western – dont l'héroïsme est la clef de voûte selon l'analyse d'Antoine de Baecque⁴². D'après lui, le cowboy de l'âge classique du cinéma hollywoodien est par excellence le principe mâle de l'univers. Il est également possible de citer ces propos de Robert Warshow : « L'Ouest [...] est le lieu où les hommes sont des hommes et où les femmes sont des femmes⁴³ ». Or, c'est justement le contraire qui se produit dans « El rey de las praderas ». Alors que dans le western hollywoodien le duel constitue l'« acmé de la virilité à l'écran⁴⁴ », dans la nouvelle de l'écrivain espagnol, le face à face raté avec les adversaires équivaut à l'instant de vérité où s'inversent les rôles masculin et féminin.

Dans la mesure où la masculinité « interagit avec la nationalité et la position au sein de l'ordre mondial⁴⁵ », selon Raewyn Connell, en déconstruisant le modèle de masculinité hégémonique incarné par le cowboy, V. Blasco Ibáñez ne s'attaquait-il pas en réalité à l'hégémonie culturelle des États-Unis ? D'ailleurs, si le cinéma américain avait conquis le monde, n'était-ce pas en s'installant en Californie sur d'anciennes terres hispaniques, ainsi que l'écrivain espagnol se plaît à le rappeler dans *La Reina Calafia* ? Toujours est-il qu'il étudia de près le genre du western puisqu'il proposa une adaptation originale du *Quichotte* en conquérant des temps modernes, c'est-à-dire en cowboy toujours accompagné de sa fidèle monture⁴⁶. Peut-être cherchait-il à démontrer la toute puissance du modèle narratif cervantin, gloire des Lettres

Espagnoles, dont les héros de *westerns* ne seraient finalement que des avatars. Il y a fort à parier en tout cas que le cavalier que Blasco Ibáñez lançait à la Conquête des frontières de l'Ouest américain disait davantage le rêve de Vicente que celui de Don Quijote : Hollywood aux Espagnols !⁴⁷

Conclusion

Au terme de cette étude, il apparaît que les personnages masculins dans l'œuvre de V. Blasco Ibáñez sont plus complexes qu'il n'y paraît de prime abord dans la mesure où leur virilité est constamment menacée. Or, c'est là un aspect que la critique littéraire a généralement laissé de côté jusqu'à présent.

Dans *Arènes sanglantes*, la féminisation du corps viril du torero pourrait être le point de départ d'un nouveau modèle qui culminera au travers de la masculinité transgressive d'un Valentino. Alors que cette figure perçue comme exotique va triompher au sein d'une culture américaine hégémonique, l'écrivain espagnol, s'emploie à saper l'icône hollywoodienne du *cowboy*.

Ces allers-retours entre la littérature espagnole et la *Dream Factory* nous invitent donc à penser les masculinités comme instruments d'une conquête culturelle, dont les enjeux mériteraient d'être appréhendés bien au-delà des frontières du littéraire. En particulier, une perspective intermédiatique permettrait d'apporter un nouvel éclairage sur la circulation de ces représentations d'un support culturel à un autre.

NOTES

¹ José Mas et María Teresa Mateu, *Vicente Blasco Ibáñez ese diedro de luces y de sombras*, Valence : Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques, Biblioteca Valenciana, 2001, p. 233.

² *Ibid.*, p. 24.

³ Paris : Édition Amsterdam, 2014.

⁴ Article publié dans la revue *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 30, 2016.

⁵ Christopher Anderson, « Las tres Nel(et)as de Cañas y barro », *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez*, Valence : n°3, 2014-2015, p. 151-173.

⁶ « Contra este fondo de tradiciones y códigos restrictivos, la Neleta de Blasco destaca como excepcional », *ibid.*, p. 152.

⁷ Emilio Sales, *op. cit.*

⁸ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, Madrid : Alianza editorial, 1998, p. 340.

⁹ Voir à ce propos Amelina Correa Ramón, « La interpretación de los prototipos femeninos finiseculares en la obra de Vicente Blasco Ibáñez » dans Joan Oleza et Javier Lluch (eds.), *Vicente Blasco Ibáñez : 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, Valence : 1998, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura i Educació, 2000, 2 vol., 1045 p., t. II (p. 830-841), p. 831 :

« La idea de la mujer oscilará en el fin de siglo entre dos polos contrapuestos que posibilitan la aparición de los dos prototipos que se muestran en el arte y la literatura del periodo, que se hacen eco de la contradicción interna de la sociedad: la mujer fatal y la mujer espiritual. La belleza tentadora y perversa frente a la suave hermosura del sublimado tipo angélico ».

¹⁰ Madrid : Cátedra, 1990.

¹¹ Dominique Maiguenau, « Esthétique de la femme fatale », dans *Fatalités du féminin*, Paris : Presses Universitaires de France, 2002, 147 p. (p. 43-67), p. 66.

¹² Annelise Mangué, *L'identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris : Rivage, 1987 et « L'Ève nouvelle et le vieil Adam, identités sexuelles en crise » dans *Histoire des femmes*, t. IV « Le XIX^e siècle », sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris : Plon, 1991.

¹³ Annelise Mangué, « L'Ève nouvelle et le vieil Adam, identités sexuelles en crise », *op. cit.*, p. 528.

¹⁴ Elisabeth Badinter, *X Y de l'identité masculine*, Paris : Editions Odile Jacob, 1992, p. 30-31.

¹⁵ Ce motif est récurrent dans l'œuvre de V. Blasco Ibáñez. Ainsi, dans *El paraíso de las mujeres* (1921), V. Blasco Ibáñez imagine une société dominée par les femmes. Citons également *Mare Nostrum* (1918). À la fin du roman, le capitaine Ulises Ferragut se réjouit de la mort de sa maîtresse tout en regrettant son corps : « Y a la vez, el recuerdo de las delicias de Nápoles, de aquel largo encierro de harén poblado de exasperadas voluptuosidades, renació en su memoria. La veía sin ropas, con toda la majestad de su desnudez marfileña, tal como iba danzando o saltando de un lado a otro del viejo salón » (Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas II* (1946), Madrid : Aguilar, 1975, p. 1207-1208). En outre, cet univers nous transporte dans une ambiance orientale propice à la réactivation du mythe de Salomé, danseuse sensuelle, vêtue de voiles dévoilant plus son corps qu'ils ne le cachent.

¹⁶ Vicente Blasco Ibáñez, « Piedra de luna », dans *Obras completas III* (1946), Madrid : Aguilar, 1975, p. 809.

¹⁷ À rebours fut publié chez Prometeo en 1919, dans une traduction de German Gómez de la Mata : Joris-Karl Huysmans, *Al revés*, Valence : Prometeo, 1919, 310 p. Un exemplaire de cette édition est conservé à la Biblioteca Nacional de España.

¹⁸ Vicente Blasco Ibáñez, *Obras completas III*, *op. cit.*, p. 1704.

¹⁹ « ¡Pobre Freya, guerrera implacable y loca de la batalla de los sexos !... » (Vicente Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum*, dans *Obras completas II*, *op. cit.*, p. 1208).

²⁰ Raewyn Connell, *op. cit.*, p. 74

²¹ Vicente Blasco Ibáñez, *Sangre y arena*, *op. cit.*, p. 48, p. 51 et p. 59.

²² *Ibid.*, p. 8.

²³ *Ibid.*, p. 9.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁵ *Ibid.*, p. 10.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²⁷ Raewyn Connell, *op. cit.*, p. 74.

²⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 18.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, p. 18.

³³ *Ibid.*, p. 27.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ Gaylyn Studlar, « Valentino, « Optic Intoxication », and Dance Madness », dans Steven Cohan et Ina Rae, *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londres, New York : Routledge, 1993, p. 23-45. Cité dans Valerio Coladonato, « Genre et formes d'hégémonie dans les études sur les stars », *Genre, sexualité et société*, n°13, 2015.

³⁶ Cet aspect pourra faire l'objet d'une étude postérieure.

³⁷ Cette expression apparaît à plusieurs reprises dans la production blasquienne : nous relevons une première occurrence dans *La Reina Calafia* (*Obras completas III*, *op. cit.*, p. 201) ainsi que la variante « ciudad camaleón » dans « El rey de las praderas » (*op. cit.*, p. 22).

³⁸ C'est « un nombre de teatro », précise le narrateur (*ibid.*, p. 123).

³⁹ *Ibid.*, p. 130

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Según Ramón Gómez de la Serna : « Blasco comete una equivocación [...] y dice que la mujer tiene demasiado imperio en los Estados Unidos. Escándalo. Artículos en pro y en contra. Al fin más reclama. Películas con el quince por ciento para el autor y más miles de dólares en derechos » (*Nuevos retratos contemporáneos*, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1945, p. 133).

⁴² « Projections : la virilité à l'écran », dans Jean-Jacques Courtine, *Histoire de la virilité 3. La virilité en crise ? Le XX^e-XX^e siècle*, Paris : Seuil, 2011, p. 441-470. Voir en particulier la partie intitulée « Le westerner : virilité faite et défaite » (p. 453-457).

⁴³ *Ibid.*, p. 453.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 454.

⁴⁵ *Op. cit.*, p. 71.

⁴⁶ « *Tú eres mi único amigo* », murmure Don Quichotte à l'oreille de son cheval. Voir le manuscrit du scénario écrit par Vicente Blasco Ibáñez et conservé à la Casa-Museo de Valencia, p. 6. Il a été récemment édité par Emilio Sales : *Don Quijote (guión cinematográfico)*, Valence : Biblioteca nueva, 2015.

⁴⁷ Une étude pourra être consacrée au rapport de V. Blasco Ibáñez à la pensée panhispaniste.