

L'amour à l'espagnole dans les chansons du groupe Mecano (1981-1992) : entre post-Movida et mainstream

By Emmanuel Le Vagueresse

Published online: October 2018

<http://www.jprstudies.org>

Abstract: Mon propos est de montrer que, tout au long de ses six albums studio, le groupe espagnol Mecano (1981-1992), ensemble musical au succès phénoménal de la rock music tendance pop, dans l'Espagne des années 80, a incarné pour la jeunesse ibérique une vision de l'amour débarrassée à la fois des diktats conservateurs du franquisme, mais aussi des excès ou provocations de la Movida. Entre post-Movida et propositions d'amour *mainstream*, via plusieurs bluettes consensuelles contant les peines de cœur topiques de toute *love story*, sur fond d'un Madrid à la fois romantique et hyper-urbanisé, le groupe propose une cartographie de l'amour entre passion et raison, coup de foudre et désamour, liée aux mutations de la société espagnole, progressivement européanisée. En cela, Mecano est bel et bien le groupe espagnol des années 80, jusqu'à l'overdose, une overdose, paradoxalement, « de santé éclatante » (Javier Adrados, *Los tesoros de Mecano*). Mecano, sans parvenir à découvrir un monde nouveau, démontra la viabilité d'une pop espagnole exportable. Ce groupe est un archétype international confortable de la pop à l'esprit sain dans un corps sain. Reste que ce groupe est le seul à demeurer véritablement dans la mémoire de cette Espagne des années 80 ; que ses disques se vendent encore par milliers chaque année ; qu'Ana Torroja chante, et vend, elle aussi, encore ; que des comédies musicales basées sur la carrière du groupe ou sur ses tubes remplissent les salles chez nos voisins... et que des rumeurs donnent régulièrement Mecano prêt à se reformer : espoir vain, pour le moment, de revenir à l'âge d'or des années 80 ?

My aim is to show that, throughout their six studio albums, the Spanish band Mecano, the emblematic pop-rock band of 1980s Spain, embodied both for the Spanish youth and for the Iberian media and society a vision of love freed from the conservative dictates of Francoism as well as from the excesses or provocations of *La Movida*, the messy but mythical movement which in 1981 saw its final hours whilst becoming the object of a political and commercial recuperation.

Between post-Movida (eg, the claim to a right to lesbian love in "Mujer contra mujer", 1987, a song which had a social impact, many years before the legalisation of same-sex marriage)

and suggestions for mainstream love (eg, the consensual and sentimental “Me cuesta tanto olvidarte”, 1986, telling the – not so original – tale of an unhappy love story), with a both romantic and hyper-urbanized Madrid as a background, the band offers a mapping of love between passion and reason, linked to changes in Spanish society, a society which was progressively becoming Europeanized and was also opening to postmodernity; hence the allusions to clichés of love songs and their supposed hispanicity (eg, songs based on a stereotyped vision of Spain and Spaniards, and bordering on kitsch) in their later records.

About the Author: Emmanuel Le Vagueresse est Professeur à l’Université de Reims Champagne-Ardenne et enseigne au Campus Euro-Américain de Sciences Po à Reims. Il travaille sur la littérature et le cinéma espagnols, particulièrement sous le franquisme et la Transition, et sur les cultures aussi bien savantes que populaires. Traducteur de poésie espagnole (Juan Antonio González Iglesias et José Hierro, deux recueils publiés chez Circé), il est l’auteur d’une centaine d’articles et d’une dizaine d’ouvrages en son nom propre ou en co-direction, dont *Juan Goytisolo. Écriture et Marginalité, Littérature et Cinéma–Allers-retours, La Fantaisie dans les arts visuels* et *Gender et séries télévisées*.

Keywords: 1980s, années 80, Espagne, mainstream, Mecano, Movida, postmodernité, postmodernity, Spain

[...] [L’]importance accordée à la représentation étalée au grand jour [...] d’un corpus représentatif de chansons à succès ne se justifie pas seulement par des nécessités documentaires ou on ne sait quelle complaisance pour la « facilité » : elle part du constat que nos conduites sont incessamment modelées et remodelées par l’imagerie ambiante [...] et qu’en dernière instance c’est toujours d’elle-même que s’occupe et se préoccupe la société.
Pascal Ory, *L’histoire culturelle*[1]

Un contexte particulier

Notre propos est de montrer que, tout au long de leurs six albums studio[2], le groupe espagnol Mecano, ensemble musical phare de la rock music, tendance pop, dans l’Espagne des années 80, a incarné pour la jeunesse espagnole, mais aussi pour la société médiatique ou populaire ibérique, une vision de l’amour débarrassée à la fois des diktats conservateurs du franquisme, mais aussi des excès ou provocations de la Movida, mouvement désordonné mais mythique de réveil créatif tous azimuts ayant suivi peu ou prou la mort du Général Franco et la disparition de sa longue dictature. Un mouvement qui, en 1981, date de l’apparition du groupe et de son tout premier *single*, vit, quant à lui, son apogée et tout ensemble ses derniers feux, en même temps qu’il est l’objet d’une récupération politico-commerciale qui assagit fortement le mouvement. On peut alors considérer Mecano comme un groupe populaire pour jeunes gens, voire adolescents, *mainstream*[3], et absolument pas comme un groupe *underground*. Il est représentatif, en réalité, de cette post-movida dans sa

forme la plus commerciale, ne serait-ce que par le nombre de disques vendus (cf. *infra*, note 2).

Sur fond d'un Madrid à la fois romantique et hyper-urbanisé, entre post-Movida (par exemple, la revendication d'un droit à l'amour lesbien dans « *Mujer contra mujer* » [« Femme contre femme [4] »], qui eut un impact sociétal de tolérance) et propositions d'amour *mainstream* (par exemple, la blquette consensuelle « *Me cuesta tanto olvidarte* » [« J'ai tant de mal à t'oublier »], qui conte les peines de cœur topiques de toute *love story*), le groupe propose une cartographie de l'amour entre passion et raison, coup de foudre et désamour. Cette cartographie est liée aux mutations de la société espagnole, progressivement européanisée, qui s'ouvre aussi – timidement, certes – à la post-modernité : d'où les clins d'œil aux clichés propres aux chansons d'amour et à leur hispanité supposée, comme, par exemple, les parodies d'espagnolades à la limite du kitsch, dans les tout derniers disques du groupe.

Précisons aussi que l'amour, sur un total de plus d'une centaine de chansons, apparaît dans une quarantaine de titres, ce qui est une proportion « normale » pour un groupe de rock/pop flirtant même avec la variété, et légitime, à notre avis, une étude des paroles qui seraient signifiantes d'une vision du monde qui veut être transmise à l'auditoire populaire de manière massive[5]. On dira aussi que l'amour est un thème plus central à partir du quatrième album, « *Entre el cielo y el suelo* », car on y sent l'empreinte de l'auteur-compositeur José María Cano, qui partage désormais la signature des chansons à égalité avec son frère Nacho (mais chacun de son côté), puis la reconnaissance du public, alors qu'auparavant c'était davantage ce dernier, le plus jeune, qui signait les chansons des albums[6].

On dira dès le départ que ce groupe a établi un lien très fort avec la société espagnole de l'époque, dont il fut aussi – dans une certaine mesure, bien entendu – un reflet, une société en pleine mutation un gros lustre après la mort de Franco (en 1975) et au lendemain de l'achèvement définitif, en 1981 ou en 1982, plus sûrement, de la Transition démocratique :

Ils [les membres du groupe] nous ont laissé des traces magistrales du désenchantement d'une génération qui, assurément, n'avait pas de raisons extérieures de se plaindre et qui pleurait sur ses propres contradictions. À un moment de prospérité économique, de croissance culturelle et de développement démocratique comme notre pays n'en avait pas connu auparavant, ils furent la voix discordante de ceux qui se sentaient sans lieu, sans idéaux pour lesquels lutter, ni société à transformer[7].

Même si le critique auteur de cette citation semble insister sur le côté « discordant » de la voix de Mecano[8], il est indubitable que ce « désenchantement » – ce « *desencanto* », en espagnol – qui fut un terme clef de la période en question, et même avant, pendant la Transition démocratique même, est présent dans les chansons du groupe comme dans la société espagnole : une société, pour nuancer également ce propos, qui avait dans le même temps, tout de même, quelques raisons, notamment économiques, de protester. En effet, le chômage, notamment des jeunes, explosait... Mais si l'on en demeure au seul registre de l'amour, le désenchantement est là aussi dans les titres du groupe, comme on le verra.

On rappellera aussi, simplement, qu'en 1982 l'Espagne retrouve pour la première fois depuis 1936 et le Front Populaire un gouvernement socialiste avec l'arrivée au pouvoir de

Felipe González, assurant définitivement, ainsi, l'assise démocratique que les politologues disent résider, entre autres, dans la première alternance politique que connaît une nation[9]. Souvenons-nous aussi qu'elle organise la même année le « Mondial » de football, et qu'elle fait son entrée dans l'Europe en 1986. Le pays connaît ainsi une spirale de succès et de reconnaissance à l'étranger, malgré des crises économiques à répétition, et la montée imparable du chômage. Mais on se remémore davantage, pour cette période, l'Espagne comme le pays de la Movida... période que les Français et les non Espagnols en général étirent d'ailleurs allègrement jusqu'aux années 90 incluses.

Pourtant, la « gueule de bois » – la « *resaca* », en espagnol – de la post-Movida originelle fut bien réelle[10], et l'espèce de seconde Movida, au sens large, si l'on veut, qui commence en 1981 ou 1982, correspond bien à l'apparition d'un groupe comme Mecano, version assagie de cette grande folie passée. Une « sagesse », en dépit d'une image (de marque ?) plus foutraque et juvénile du groupe, qui gagnera encore davantage en maturité à mesure que les années passeront, tout comme les fans du trio grandissent (et vieillissent) aussi.

Une évolution qui se fait d'ailleurs en parallèle avec les succès nationaux et internationaux et du groupe et du pays, malgré la persistance du chômage, l'explosion de la drogue et du SIDA, voire le terrorisme des indépendantistes basques de l'ETA, sujet, celui-ci, que le groupe n'évoquera jamais dans ses chansons. La période d'existence de Mecano s'achève, par coïncidence, en 1992 avec la quadruple apothéose, pour l'Espagne, de l'Exposition Internationale de Séville, des Jeux Olympiques de Barcelone, du Cinquième centenaire de la découverte de l'Amérique et (lot de consolation par rapport à Séville et Barcelone, dit-on), la désignation de Madrid comme Capitale culturelle de l'Europe : l'Espagne est bel et bien rentrée dans le rang *mainstream*, de par ses succès mêmes ! [11]

La fin des années 80 sonne donc « la fin de mille nuits de décalage dans les grandes villes [espagnoles] comme Madrid, en raison du SIDA qui commençait à faire des ravages [12] », avec la disparition concomitante des groupes phares des années 80 et de la première Movida, qui voit les débuts du mouvement grunge, même si une chanteuse iconique de cette Movida, Alaska[13], revient sur le devant de la scène, mais désormais affublée de l'étiquette « culte », pour le meilleur et pour le pire de cette taxinomie.

L'amour *mainstream*...

Si l'on se penche à présent sur les représentations de l'amour dans les chansons de Mecano, on notera d'abord qu'elles ne parlent pas beaucoup de sexe, étant donné que le groupe doit être écouté par des adolescents, d'abord (et leurs parents, ensuite ?), et ne cible pas la provocation à tous crins, ce qui était plutôt l'apanage des années immédiatement antérieures. L'amour chez Mecano est parfois physique, certes, mais dans une moindre proportion que sa déclinaison en tant que sentiment, et souvent de manière assez allusive, comme ces paroles le prouvent, précisément, dans l'un de leurs titres les plus connus : « [...] [*P*]robé a ser respirado / por la que duerme a mi lado / sin entrar en pormenores / yo sé hacer cosas mejores[14]. [...] [*N*]o me satisfizo la experiencia sexual [...] [15] » (« Aire » [« Air », 1984]). La drogue y est, au passage – mais ce sera toujours le cas chez Mecano – condamnée, même comme un adjuvant au sexe[16].

Faire l'amour est une activité bien plus légère et désinvolte dans l'apostrophe du locuteur d'une autre célèbre chanson du groupe, « Hawaii-Bombay » (« Hawaiï-Bombay », 1984) : « *Hazme el amor / frente al ventilador* [17] » : le titre tout entier baigne dans un érotisme bon marché totalement revendiqué, le(s) protagoniste(s) recréant une plage exotique dans une chambre surchauffée, à la lumière d'une simple lampe de bureau et grâce à la seule imagination. On peut aussi citer, côté évocation du sexe à venir, le challenge à réussir par le locuteur dans le plaisant « *Las curvas de esa chica* » (« Les courbes de cette fille », 1986), où ce dernier se demande, en pleine drague de boîte de nuit, comment faire monter la fille chez lui[18].

Un titre célèbre comme « El cine » (« Le cinéma ») n'élude pas non plus l'aspect charnel de l'attirance envers une jeune fille vue sur l'écran d'un cinéma, mais nous en reparlerons plus loin, tout comme du titre consacré au virus du SIDA, « *El fallo positivo* » (« La sentence positive »), qui lie sexe et amour sans moralisme, ou encore comme « *Las cosas pares* » (« Les choses paires »), « *Tú* » (« Toi »), ou « *El lago artificial* » (« Le lac artificiel »), chanson où la lassitude du plaisir charnel conduit à l'extinction de l'amour comme sentiment, le désamour étant au bout du chemin, de manière finalement classique.

En effet, l'amour – un amour *mainstream* – comme sentiment est souvent vu par notre groupe comme une source de chagrin, de manière somme toute topique, et les exemples sont légion chez Mecano, même si l'appel à passer à une autre histoire d'amour pour pallier ce problème est assez fréquent dans sa discographie. Par exemple, dans « *Ay, qué pesado* » (« Ah, quel raseur [19] »), sorti en 1986, le locuteur est sommé de ne pas ressasser ses insuccès et son pessimisme en général, ou ses anciennes peines de cœur, et à être raisonnable, réaliste et lucide, car l'échec est un constituant potentiel de toute relation amoureuse : « *No debiste hacer planes / tú no decides el futuro / cuando se trata de dos* [20]. » C'est le désamour qui touche toute relation sur la longueur, et d'abord la relation conjugale, qui préoccupe de pourtant jeunes artistes, à l'époque, même si le thème de la conjugalité sera, logiquement, encore plus développé les années passant[21].

On pense alors à « *Cruz de navajas* » (« Croix aux couteaux », 1986[22]), histoire d'un amour malheureux entre deux époux, la femme qui s'ennuie trompant le mari : la chanson se termine dans un bain de sang, la femme se révélant complice d'un crime passionnel, puisque son amant assassine le mari à coups de couteau[23]. On pense aussi à « *El 7 de septiembre* » (« Le 7 septembre », 1991, deuxième partie, apparemment, de « *La fuerza del destino* » (« La force du destin »), dont on reparlera).

Ce titre, « *El 7 de septiembre* », est celui « de la maturité », chanson douce-amère sur un anniversaire de mariage, où l'on se pose la question de s'embrasser sur les lèvres ou sur le visage. On pourrait citer également « *El lago artificial* » (1991), dans la même veine de désamour, de lassitude ou de non correspondance entre les deux amants[24] : « *Como en cualquier amor / el primero fue el bueno / y de pronto, pronto desapareció el placer* [25]. » La philosophie « mécanique » sur le rôle du temps, ici rapidement délétère, est classique, mais assez étonnante pour un groupe si jeune, en accord peut-être avec le tout aussi rapide « *desencanto* » général de l'époque.

Une nouvelle histoire d'amour, cette fois entre Ana – homonyme de la chanteuse du groupe, donc, ce qui crée un clin d'œil pour le fan – et son mari pêcheur, Miguel, se solde par la mort, pour des raisons de jalousie, cette fois de la mer envers Miguel, la mer étant, en espagnol, un terme essentiellement masculin (on dit « *el mar* »), sauf éventuellement en poésie. Il s'agit de « *Naturaleza muerta* » (« Nature morte », 1986), qui rappelle, par son côté

légendaire et folklorique, « Hijo de la luna » (« Fils de la lune ») et dont on reparlera. Dans les deux cas, l'histoire se termine mal, et ici, c'est directement l'époux qui est tué par la mer, qui le noie, tandis qu'Ana l'attend éternellement sur la grève, transformée en une espèce de statue de sel, de corail ou de pierre. Donc, même si la jalousie n'est pas présente au sein du couple pour provoquer le drame, c'est la Nature elle-même qui fait sombrer l'histoire d'amour par sa propre jalousie.

On inclura dans cette série le célèbre tube « Hijo de la luna » (1986), aux échos évidents avec les récits immémoriaux des Gitans d'Andalousie et à la poésie du grand Federico García Lorca[26], même si, en 1986, manque encore l'ironie pour que « Hijo de la luna » soit totalement post-moderne. En réalité, ce qui nous intéresse ici, c'est que l'amour y est tragique, la jalousie jouant ici à nouveau à plein, et la Lune y gagnant un rôle, comme la mer dans la chanson précédente, qui montre encore une fois – mais cette chanson-ci est antérieure – la présence active et puissante de la Nature, comme chez Lorca et les Gitans, en effet.

On peut aussi citer « Me cuesta tanto olvidarte » (1986) – qui serait d'essence autobiographique de la part de l'auteur, José María Cano –, où le locuteur regrette d'avoir renvoyé la jeune femme avec qui il vivait, à cause de son caractère changeant à lui, regrettant donc son geste, qui semble en avoir fini, sans espoir de retour, avec une belle histoire (« *y no habrá segunda parte* » [« et il n'y aura pas de deuxième partie »]). La normalité semble, on l'a compris, être le malheur pour toute histoire d'amour, et l'abandon de la part de l'un des deux protagonistes : « *Las cosas que te han pasado / son de lo más normal / tu novia te ha dejado / y se ha ido con un soldado muy formal* [27] » [« No tienes nada que perder » [« Tu n'as rien à perdre »], 1986).

Mais l'idée d'amour malheureux est néanmoins prégnante dès le départ de la relation, quasi intrinsèquement, chez Mecano... comme dans tout bon artefact artistique, en fait. On pense à la petite amie qui rejette son amoureux dans « El balón » (« Le ballon », 1983), le traitant en effet comme un ballon, le frappant même, comme toutes les personnes qui entourent le locuteur de cette chanson au quotidien, symbole sans doute de l'adolescent incompris, même – d'abord – par celle qui est censée l'aimer et l'écouter : « *Vas con tu amor / le dices tu opinión / pero tu novia te pega como a un balón. [...] Vas a remar / tú la quieres besar / y de un codazo ella te manda a nadar* [28] ».

En 1991, le SIDA est un fléau depuis longtemps, et l'Espagne est particulièrement touchée par le virus. Mecano se fend « enfin », a-t-on envie de dire eu égard à son poids chez les jeunes, d'une chanson sur le sujet, où un père de famille rejeté par sa famille finit par se suicider : « El fallo positivo [29] ». On notera essentiellement que le groupe ne fait aucunement la différence entre sexe et amour ou n'allègue de manière hypocrite ou puritaine de prétendus excès charnels et/ou déviants dans l'apparition du virus, précisant qu'il s'agit du « *virus que navega en el amor* [30] », ce qui n'empêche pas, une fois encore, que l'amour soit malheureux du fait de cette plaie mortelle, et à très grande échelle... Pour autant, il nous semble plus important ici de relever l'insistance mise par le groupe à préciser qu'il ne s'agit absolument pas d'un châtement divin, idée répétée dans leurs interviews, à un moment où l'Église Catholique, toujours puissante chez nos voisins, avait tendance à dire haut et fort tout le contraire.

L'une des exceptions à l'amour malheureux serait sûrement le précoce « Cenando en París » (« En dînant à Paris, » 1982[31]), avec ses clichés romantiques sur un amour qui naît dans la Ville Lumière, ville exotique de l'amour pour les Espagnols et l'humanité entière, ou

peu s'en faut, ici sur les pentes de la butte Montmartre, bien entendu. On observera qu'il n'y a pas de distance ou de jeu sur les stéréotypes de la part du groupe, à cette date de sa production, mais il s'agit précisément d'un amour débutant, donc encore tout à fait viable.

Autre exception, la chanson « Quédate en Madrid » (« Reste à Madrid », 1988), qui ancre cette tendre demande dans la capitale espagnole, même si la suite ne parle pas de cette ville : on retient surtout que cette chanson évoque les premiers moments d'une relation amoureuse, où tout est possible, et le désir que l'être aimé reste « ici » pour vivre avec l'autre et débiter cette vie à deux. On peut citer éventuellement aussi « El mapa de tu corazón » (« Le plan de ton cœur, 1984), chanson légère sur la nécessité d'ouvrir son cœur à l'amour, en liberté comme un oiseau à ne pas mettre en cage, sans que le « message » soit beaucoup plus clair ou précis.

L'autre grande chanson optimiste sur l'amour serait « Me colé en una fiesta » (« Je me suis incrusté dans une fête », 1982), chanson festive, en accord avec l'ambiance des soirées de jeunes (Espagnols ?) des années 80, qui narre les exploits d'un jeune homme s'invitant à la fête donnée par une jeune fille qui l'attire : « *La vi pasar y me escondí / [...] Ella me vio y se acercó / el flechazo fue instantáneo / y cayó entre mis brazos* [32] » : le bonheur est promis, mais l'on n'en est qu'au tout début de la rencontre quand la chanson s'achève, d'où cette possibilité de croire en l'amour à venir lorsqu'il naît, comme d'ordinaire avec Mecano[33].

Trois titres rendent compte, quant à eux, d'un amour fou, plus en accord peut-être avec l'idée que l'on se fait de la frénésie de la Movidia espagnole : d'abord, « El amante de fuego » (« L'amoureux de feu », 1983[34]) ; mais l'intérêt ambigu du titre réside précisément dans cet excès de passion assez peu habituel chez Mecano, l'« amoureux de feu » représentant ici, métaphoriquement, un amour hyperbolique et déchaîné, dont l'image ignée embrase (« *abrasa* ») justement le locuteur, donc le détruit dans la douleur, à terme. Et ce, dans une image récurrente, ici quasiment pathologique, qui prouve la folie de cette passion exclusive et effrénée, de manière somme toute classique par rapport à ce qui est, aussi, une « souffrance » (du latin « *patior* », « souffrir, supporter, endurer ») : l'amour.

Puis, on trouvera la chanson « Esta es la historia de un amor » (« C'est l'histoire d'un amour [35] », 1986), là aussi chanson dédiée à un amour fou, sans plus de précision, cette fois, que le défaut de lucidité induit par ce type de passion (« *Creo que perdí la razón / amor* [36] ») et dont on peut dire, sans vouloir en juger *a priori* non plus, qu'elle n'est pas synonyme de bonheur durable, dans les titres et la philosophie amoureuse du groupe, précisément parce que le temps la met à l'épreuve.

La troisième chanson d'amour fou, selon nous, est, quant à elle, une profession de foi plus claire par rapport à l'idée de cet amour démesuré, mais assumé : « Tú » (1991) évoque une relation osmotique, qui n'exclut pas le corps, avec des références à la « peau » (« *piel* »), et même avec une sorte de violence sado-masochiste, certes métaphorique (« *montura hostil* [37] »), mais qui montre l'évolution, au passage, du groupe, à mesure que les années passent, vers des relations plus « adultes », comme son public. Pensons à cette phrase, en effet : « *Yo lamo el arnés* [38] », et concluons, malgré cette apparence d'un bonheur peut-être transitoire dans la fusion, sur l'aliénation du moi dans le tu, qui guette peut-être le couple dans ses jeux essentiellement charnels – comme dans le film *L'empire des sens* de Nagisa Ôshima (1976) –, tels qu'évoqués discrètement par Mecano : « *Tú, me has hecho dimitir / y hoy yo se dice así: / Tú* [39] ».

Quant au fameux titre « El cine » (1988), il est paradoxal également, car s'y fait jour à la fois un bonheur d'amour explicite et sa temporaire frustration, le tout doublé d'une

conception malgré tout fortement fictionnelle, voire illusoire, de l'amour. En effet, le locuteur de cette chanson fantasme son amour *via* ce qu'il voit sur l'écran noir (« *El cuerpo de esa chica que empezó a temblar / cuando el protagonista la intentó besar / me hicieron (sic) sentir que yo estaba allí, que era feliz* [40] ») ; mais une coupure inopinée le frustrer un temps dans son « bonheur » (« *La chica ya estaba desnuda / cuando se cortó* [41] »), avant le rétablissement de l'image, ce qui lui fait conclure : « *Durante una hora y media / pude ser feliz [...] / sintiendo que era yo, / el que besaba a aquella actriz* [42] », ce qui est tout de même une vision de l'amour – ou du désir, bien entendu – fétichisée, une vision « par procuration » qui rend ce sentiment apocryphe et limité, en tout cas fortement dépris du réel.

Dans ces évocations d'un amour doux-amer – car éphémère et, ici, artificiel – qui colore souvent ce sentiment chez Mecano, il nous faut faire aussi un sort au titre « *La fuerza del destino* » (1988[43]), chanson très connue qui donna même son nom à un ouvrage, sinon hagiographique, du moins « autorisé », consacré au groupe, et dont on dira qu'elle synthétise cette vision douce-amère qu'a le groupe sur les relations amoureuses, mais en faisant pencher *in fine* cette histoire d'un chassé-croisé amoureux sur fond de grande ville (Madrid, à cause du détail du « *Bar del Oro* », connu à l'époque), avec ses sorties entre jeunes, vers une relation durable sur la longueur, pour une fois.

Une chanson où tous les auditeurs peuvent espérer se reconnaître, ne serait-ce que dans l'apostrophe finale du locuteur à l'être aimé, riche d'un possible avenir : « *Quiero estar junto a ti* [44] » : ici, la conjugalité difficile n'est pas évoquée, puisque les amants ne font que se croiser, se laisser, se recroiser pour, peut-être (c'est ce qu'espère en tout cas le locuteur), vivre enfin « ensemble », puisque le « destin » en a décidé ainsi. C'est ce caractère virtuel, bien évidemment, qui semble rendre possible le bonheur, en dehors des contraintes du réel/du quotidien prosaïque, qui n'existe pas encore... mais qui empêcherait alors une vie à deux heureuse.

On ajoutera à ces deux titres un troisième qui développe la philosophie de l'amour « mécanique », à savoir « *Te busqué* » (« *Je t'ai cherchée* », 1996), où le locuteur en quête de l'amour / la femme aimée énumère les lieux où il l'a cherché(e), entre vice (plaisir et ordinateur, drogues et alcool) et vertu (livres et temples) : la solution semble résider dans un moyen terme offert au regard de qui sait voir la simplicité et l'évidence, au quotidien (« *Y allí estabas en tu rincón* [45] »). Un amour également éloigné de ces extrêmes tous deux vains, dans une vision typique de l'époque de la post-Movida, désormais, et de la relative « tiédeur », dirons-nous, du groupe dans ses paroles de chanson, non sans un certain moralisme (cf. le plaisir placé du côté du vice). Et si, pour le groupe, le bonheur amoureux résidait dans la simplicité, à mille lieues des extravagances passées de la Movida initiale ?

Mainstream, mais pas trop...

On doit à présent se pencher sur les chansons qui expriment une vision de l'amour moins *mainstream*, quelle que soit l'essence de ce que l'on considère ici comme l'*anti-mainstream*, et que l'on précisera au fur et à mesure de la découverte desdites chansons. Précisons déjà que la moisson est peu abondante, on l'aura compris après la lecture des pages qui précèdent.

Citons d'abord « La máquina de vapor » (« La machine à vapeur », 1982) qui, tout en étant fantaisiste et légère, puisqu'il s'agit d'une pochade sur une histoire d'amour entre un homme, le locuteur, et une machine à vapeur – humanisée, tout de même –, fait de ce qui semble *a priori* être une pathologie chez cet homme excité par la machine, obsessionnel et fétichiste, une attirance *in fine* prônée comme acceptable, étant donné que « *todo es posible en el amor* [46] ». La chanson nous apostrophe même, nous auditeur, nous appelant à une ouverture « moderne », moralement parlant : « [N]o seas antiguo y déjate llevar [47] », juste avant la profession de foi précédemment citée. Derrière le rire et la fantaisie, on veut y voir une liberté revendiquée pour l'objet d'amour, donc de la sexualité, à cette époque.

De la même manière, l'apparemment anodin et fantaisiste « *Sólo soy una persona* » (« Je suis seulement une personne », 1982), phrase répétée à l'envi dans la chanson, a marqué les collectifs gays de l'époque, qui en ont même fait un manifeste *queer*[48] avant l'heure, forçant peut-être un peu le sens général de ce titre, en le décryptant comme un hymne à l'indéfinition de genre et/ou de sexe ou même de sexualité[49]. Et ce, même si une phrase (finale, de plus) comme « *No soy ni hombre ni mujer / sólo soy una persona* [50] » se prête effectivement sans trop de distorsion(s) à une telle lecture « dés-étiquetante », qui fait fi de toute classification réductrice, donc bel et bien *queer*.

Et, comme on l'a annoncé, il faudra attendre quelques années avant d'écouter en Espagne la chanson manifeste de l'amour homosexuel, en l'occurrence lesbien, avec le tube – en France aussi – « *Mujer contra mujer* » (« Femme contre femme », 1988[51]), qui fit beaucoup pour la reconnaissance de l'homosexualité en Espagne, pas spécialement féminine, d'ailleurs, quelques années après sa dépénalisation et bien des années avant le vote du mariage homosexuel (2005), dans un pays pourtant catholique. On la doit donc à Mecano.

Nous aimerions néanmoins signaler un point qui semble oublié par l'ensemble des critiques enthousiastes à propos de cette chanson : si ce tube s'éloigne du chant d'un amour *mainstream*, il reste, dans sa construction, l'histoire d'un locuteur masculin qui ressent le caractère inutile ou déplacé d'un jugement de sa part face à deux femmes qu'il surprend à s'embrasser :

*No estoy yo por la labor
de tirarles la primera piedra
si equivoco la ocasión
y las hallo labio a labio en el salón
ni siquiera me atrevería a toser
si no gusto ya sé qué hay que hacer
que con mis piedras hacen ellas su pared*[52].

On observera enfin que les deux amoureuses s'opposent elles-mêmes sur la stratégie à adopter pour vivre leur amour : caché ou en pleine lumière (« *Una opina que aquello no está bien / la otra opina que qué se le va a hacer / y lo que opinen los demás está de más* [53] ») ; on est donc encore bien loin du mariage pour tous et même de la visibilité (cf. le jugement moral, de haine de soi, de « l'une »), seulement de la tolérance... malgré les colombes de la chanson et du clip, les deux étant éminemment métaphoriques, et pas du tout « rentre-dedans », on en conviendra aisément[54].

Enfin, il nous faut parler des quelques (très rares) chansons d'amour que l'on pourrait qualifier de post-modernes, avec indulgence peut-être, et qui sont les plus récentes, datant

du début des années 90. Le groupe, comme ses fans sans doute, a mûri, voire vieilli et les clins d'œil à l'art de faire des chansons d'amour, tout comme à l'hispanité de celles-ci, se font un peu plus nombreux. Une analyse d'autres thèmes dans les titres du groupe montrerait là aussi cette nuance de post-modernité, parfois, qui prouve que Mecano montre davantage de distance par rapport au genre « chanson pop » et joue de ces clins d'œil, de l'intertextualité et des clichés... jusqu'à un certain point.

On citera essentiellement deux chansons : « Bailando salsa » (« En dansant la salsa », 1991), une chanson quasi parodique sur la drague, sur fond d'« espagnolade » ou « latinade » – peut-être en pensant au marché international latino-américain –, où ne manque pas une référence à la star espagnole de la Movida Pedro Almodóvar[55]... et qui se termine mal pour le dragueur, évidemment. Même s'il s'agit ici d'une comédie débridée et ironique, le protagoniste masculin se faisant poser un lapin par une femme pourtant d'apparence facile, appelée Carmela. La chanson, une salsa, comme son nom l'indique, joue aussi, d'ailleurs, avec les codes musicaux à la mode en Espagne à ce moment-là et fait donc un appel du pied à ses fans latinos, au-delà du stéréotype.

La seconde chanson de ce type est « Una rosa es una rosa » (« Une rose est une rose », 1991), référence claire à Gertrude Stein[56] et histoire d'amour *topos* impossible, dès le départ, sur fond de techno-rumba flamenco – mélange lui-même musicalement post-moderne, modernisant et mêlant, entre liberté et ironie, les deux côtés latins de l'Océan Atlantique –, histoire d'amour entre le locuteur masculin et une « *hembra* » (« femelle »). Le but, dans cette chanson, semble être de parodier, ou au moins de pasticher, les paroles de rumba parlant d'histoires d'amour extrêmement passionnées, du fait de femmes cruelles, lesquelles manient des roses qui piquent et font saigner le corps.

Mais il y a ici aussi, comme dans l'autre chanson, de l'humour, celui-ci naissant dans ce cas de l'exagération des lieux communs et la distance déréaliste et fictionnalisante de l'intertextualité « intellectuelle » précitée, comme une mise en abyme d'ailleurs présente dès le titre-miroir tautologique. Ce qui n'empêche pas l'« amertume » (« *amargura* »), même ou surtout post-moderne de la tonalité générale de ce titre, derrière l'humour : « No puedo vivir sin ella / pero con ella tampoco [57] ».

Néanmoins et pour achever cette réflexion sur ce thème de la post-modernité, entre parodie et pastiche, ironie et distance, on voudrait dire qu'il ne faut pas exagérer cette lecture, car l'hispanité ou la latinité exacerbée de ces chansons – visibles aussi dans les clips de ces deux chansons – n'est pas ressentie à un degré si fort chez les Espagnols, biberonnés « par nature » de ces thèmes et de ces paroles...

À titre d'anecdote, on citera une dernière chanson, « Los amantes » (« Les amoureux », 1988), « à propos des plaintes d'un amoureux qui veut, mais ne peut être original » (www.mecano.net), qui montre un amoureux dandy à l'ancienne, mais obsolète dans ses comportements par rapport à la nouvelle société et aux nouveaux comportements amoureux, lui qui est vu comme un « troubadour ». Pourtant, nous citons essentiellement cette chanson, ici, en clin d'œil à ce colloque d'anglicistes pour une raison précise : selon l'excellent, polémique et récent ouvrage de Grace Morales, *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español*[58], cette chanson aurait (plus qu')inspiré le groupe de Sheffield, Pulp, de Jarvis Cocker, pour son fameux « Common People » (1995), sans doute leur plus grand succès, même s'il s'agit sans doute, précise l'auteure, d'une « légende urbaine » : les auditeurs jugeront eux-mêmes, mais la « coïncidence » du début des couplets nous semble personnellement frappante !

Le monde anglo-saxon

On en profitera pour prolonger ce clin d'œil par d'autres rapports au monde anglo-saxon entretenus – ou pas... – par le groupe, même si Mecano, précisément, ne perça jamais outre-Manche. Pourtant, le journal britannique *The Guardian* publia pendant l'été 2012 une série de numéros spéciaux consacrés au meilleur de la pop dans les pays non anglo-saxons, et bien entendu Mecano était en très bonne place pour le numéro consacré à l'Espagne, avec des commentaires très élogieux.

En revanche, en 1983, sa maison de disques, CBS, fit enregistrer au groupe une version en anglais distribuée en Grande-Bretagne de « Me colé en una fiesta » intitulée, « The Uninvited Guest » (avec l'instrumental et opportuniste « Boda en Londres » en face B), morceau qui, pour un critique du magazine spécialisé anglais *Sounds*, ressemblait au morceau d'un groupe qui « semble avoir fouillé parmi les rebuts de Spandau Ballet [groupe anglais de *new wave* souvent raillé, apparu en 1979] [...], le *single* faisant penser à du Bucks Fizz [groupe anglais de pop tout autant moqué, apparu en 1981] et tournant à une mauvaise vitesse [59]. » Ce *single* n'ayant pas eu de succès, il signa à la fois le début et la fin de la carrière anglo-saxonne de Mecano.

On mentionnera tout de même : un voyage promotionnel des membres du groupe à Londres et la participation en 1983 à un festival de la BBC – parrainé par Andy Gibb et Tony Visconti –, International Battle of the Pop Bands », qui les choisit pour représenter l'Espagne, un festival où ils furent les seuls à ne pas chanter en anglais ; ainsi qu'un passage éclair en Australie, à l'Exposition (semi-)Universelle de Brisbane en 1988, où leur première partie de Brian Ferry fut apparemment si appréciée du public qu'ils se produisirent seuls le lendemain sur le même site. Quant aux États-Unis, le groupe s'y rendit pour des opérations de promotion et des concerts à taille réduite, essentiellement pour les hispanophones, en fait : d'où la présence de L. A. ou de New York (par exemple, dans la discothèque « Palladium », en 1989) dans la liste des endroits où ils se sont produits en Amérique du Nord[60].

Bien sûr, ils ont enregistré, le succès venu, aux studios d'Abbey Road et à New York, ou travaillé ponctuellement avec Hans Zimmer et Warren Cann (Ultravox) entre 1984 et 85, mais il faut bien reconnaître que le groupe n'a jamais « pris » sur le marché anglo-saxon. Une dernière anecdote résumera à elle seule ce rendez-vous manqué : les producteurs de Mecano avaient voulu, très tôt dans le « cursus » du groupe, sortir le single « Japon » (« Japon », 1984) en Angleterre, mais ils essayèrent là-bas un refus net : ni en anglais, ni en espagnol, un single de Mecano ne devait marcher...

En conclusion, on dira que le groupe espagnol a su balancer constamment entre le *mainstream* et le soutien, parfois maladroit ou minimal, à des minorités réprimées[61], surfant sur la vague d'une mode, en Espagne, incarnée par le pop commercial typique de ces années 80 de post-Movida historique, passée et bien passée, en réalité, au moment où le groupe arrive sur le devant de la scène. Sa vision de l'amour est, de fait, consensuelle, derrière de timides hardiesses, et même, comme on l'a vu, au final, assez conventionnelle, en dehors du prurit de dénonciation de l'homophobie ou du fléau qu'est le SIDA ; mais, là encore, ces combats sont très politiquement corrects ou portés un peu tard.

L'usure du couple après le coup de foudre, les difficultés du quotidien et la jalousie et/ou les mensonges après les débuts riants, la persistance de la tendresse, pourtant, et l'espoir d'un regain de flamme, voici des thèmes courants, voire topiques, de la chanson

(d'amour), qu'elle soit espagnole ou pas, d'ailleurs. Des thèmes « mécaniens » que le recours – rare, certes – à une certaine post-modernité bien tempérée, dans la dernière partie de sa production, « sauve » un peu de la mièvrerie, qu'elle soit espagnole ou pas.

Il n'en demeure pas moins que Mecano, entre 1981 et 1992, a justement connu ce succès phénoménal pour avoir su « coller » avec talent et opportunisme, aussi, à toute une époque, les années 80 qui, en Espagne, tout particulièrement du fait de son amnésie politique sans doute nécessaire pendant la Transition démocratique, cinq avant et après plus de trente-cinq ans de dictature franquiste, ont vu l'avènement d'une culture de masse, elle-même intrinsèquement post-moderne, où tout se vaut, en amour comme dans d'autres domaines qui conjuguent l'intime et le social : émotions, sensations, pensées, postures esthétiques comme discours politiques... puisqu'il n'y a plus de grand récit d'explication du monde, religieux, idéologique ou artistique.

En cela, Mecano est bel et bien le groupe espagnol des années 80, jusqu'à l'overdose, paradoxalement, une overdose de « santé éclatante » :

Mecano, sans parvenir à découvrir un monde nouveau, démontra la viabilité d'une pop espagnole sincère (sic), homologable et exportable. [...] [Ce groupe est] un archétype international confortable de la pop à l'esprit sain dans un corps sain. Son succès familial avait beaucoup à voir avec leur image de santé éclatante[62].

Javier Adrados signifie ici que Mecano, tant pour ce qui est du thème de l'amour que d'autres thèmes qu'il aborde dans ses chansons, le fait dans une perspective globalement *mainstream* et rassurante, époque et « cible » obligent, en dépit de l'énergie pop incontestable du trio. Reste que ce groupe est le seul, précisément, à demeurer véritablement dans la mémoire de cette Espagne des années 80, malgré les attaques dont il a été dès le départ victime, que ses disques se vendent encore par milliers chaque année, qu'Ana Torroja chante – et vend, elle aussi – encore, que des comédies musicales basées sur la carrière du groupe ou sur ses tubes remplissent les salles chez nos voisins et que des rumeurs donnent régulièrement Mecano prêt à se reformer : espoir vain, pour le moment (et pour toujours ?), car il manque au trio, pour le coup, juste un peu... d'amour !

[1] Paris, Presses Universitaires de France, 2004, p. 100-101.

[2] Nous n'analyserons pas ici la musique des chansons, excepté quelques remarques sur la post-modernité. Le groupe Mecano était constitué par les deux frères musiciens (et auteurs) Cano, José María et Ignacio – surnommé Nacho –, accompagnés par la chanteuse Ana Torroja, nés tous les trois entre 1959 et 1963. Ils ont vendu plus de 25 millions de disques de par le monde tout au long de leur carrière. Les 6 albums studio (auquel il faudrait ajouter le live « En concierto » [*En concert*] de 1985) s'intitulent respectivement : *Mecano* de 1982, *¿Dónde está el país de las hadas?* (*Où est le pays des fées ?*) de 1983, *Ya viene el sol* (*Le soleil arrive*) de 1984, *Entre el cielo y el suelo* (*Entre le ciel et la terre*) de 1986, *Descanso dominical* (*Repos dominical*) de 1988 et *Aidalai* (intraduisible, à peu près *Aïe Dalai[-Lama]*) de 1991, soit 117 chansons, si l'on inclut les versions en langue étrangère (italien, français). Nous n'avons pas retenu pour cet article l'album postérieur *Ana/José/Nacho* (1998), car cette tentative de *come back* après leur séparation de 1992, quoique honorable, ne contient que 7

titres inédits et ne nous semble pas s'inscrire dans la période du « vrai » Mecano et des spécificités de l'Espagne des années 80 (comme exemple de morceau faussement provocateur, on recommande tout de même l'écoute de « Stereosexual » [« Stéréosexuel »]...). On dira immédiatement que dans la totalité des chansons, la voix narrative, si l'on peut dire, est masculine (*i. e.* la voix des auteurs, les frères Cano, et de leur imagination, deux garçons qui sont aussi les compositeurs de toutes les chansons, mais jamais ensemble, ayant très tôt été rivaux), mais que l'interprète, Ana Torroja, est une femme. Cette spécificité a, dès le départ, créé des effets de réception troublés, voire une récupération/appropriation par le public gay espagnol. Par ailleurs, les sites Internet les mieux faits sur le groupe sont : www.mecano.net, www.grupomecano.com (site où ont été puisées les paroles étudiées ici), www.quedeletras.com rubrique « Mecano » et le site officiel www.zonamecano.com. On lira aussi avec profit les ouvrages suivants : Javier Adrados et Carlos Del Amo, *Mecano: la fuerza del destino*, Madrid, La Esfera de los Libros, Coll. « Cara B », 2004 (puis Barcelone, Libros Cúpula en 2011, éd. citée ici) et du même J. Adrados, *Los tesoros de Mecano: un homenaje al mejor grupo de pop en español*, Barcelone, Timun Mas, 2011, hagiographique comme on l'imagine. Citons aussi deux livres « pour fans » parus à l'époque et très recherchés aujourd'hui par les collectionneurs : Carlos López Pérez (ed./dir.), *Mecano (el libro)*, Madrid, Luca, 1992, vendu avec un CD, et, plus ancien encore, Joan Singla, *Mecano. La explosión del pop español*, Barcelone, Martínez Roca, Coll. « Ídolos pop », 1984.

[3] Pour reprendre de manière plaisante, mais cohérente, le titre de l'essai de Frédéric Martel. *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, et dont, pensons-nous, Mecano fait partie, que ce soit pour sa vision de l'amour, objet de la présente étude, comme d'autres thèmes, d'ailleurs (le rapport moral aux drogues [dures], une certaine vision *light* de la société et des rapports humains, « politiquement correcte », dirait-on aujourd'hui, même pour ce qui concerne le racisme ou le machisme, par exemple).

[4] 1^{ère} chanson à thème clairement homosexuel à avoir eu un énorme succès dans tous les pays où elle est sortie (elle a, par exemple, été numéro 1 des ventes en France). On dira aussi qu'en Amérique Latine, où l'homosexualité était alors pénalisée dans plusieurs pays, cette chanson créa bien des soucis au groupe : par exemple, au Mexique, la censure l'interdit dans un premier temps, avant de l'autoriser face à son succès sous le manteau et à la pression de la jeunesse. En République Dominicaine, le clip fut censuré, et le trio subit, de manière générale, de nombreuses menaces, notamment d'excommunication par l'Église Catholique (sic) ; mais il faut reconnaître que le groupe a toujours assumé cette chanson et défendu son message de lutte contre l'homophobie, un problème bien plus important en Amérique Latine qu'en Europe... Mais on en reparlera.

[5] Magali Dumousseau-Lesquer, dans son remarquable essai *La Movida. Au nom du père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le mot et le reste, coll. « Attitudes », 2012, procède de même et analyse brièvement, par exemple, les paroles du premier single de Mecano, « Hoy no me puedo levantar » (« Aujourd'hui, je ne peux pas me lever », 1981), p. 139-140. Elle parle, par ailleurs, du groupe à 8 reprises dans cette étude sur la Movida.

[6] « [Les paroles de José María Cano] se tournent vers le tableau de mœurs, sont en rapport avec la chanson populaire traditionnelle et recherchent une certaine chaleur agréable, typiquement espagnole », J. Adrados, *op. cit.*, p. 156. Plusieurs chansons d'amour du disque « Entre el cielo y el suelo » sont rapidement « analysés » par J. Adrados, *op. cit.*, pp.

90-92 et p. 96. Les traductions des articles en espagnol sont les nôtres et données directement en français, comme les paroles de chansons, celles-ci étant néanmoins données aussi en espagnol.

[7] José Ramón Pardo, « Prólogo a: Una historia de amor y canciones », dans J. Adrados, *op. cit.*, p. 8.

[8] Mecano était bien plus pop que rock et flirtait parfois avec la variété, ce qui faisait qu'il était détesté par les « purs » (?) de la Movida – le succès n'étant pas « rock » non plus –, en plus du fait que le trio était issu de la bourgeoisie madrilène. Ils furent souvent traités de « fils à papa », de groupe « fabriqué » (ils n'ont pas joué dans la petite salle madrilène, mythifiée – et détruite – depuis, le « Rock-Ola »), n'ayant pas « galéré » : ils furent conspués par ces « purs » de la Movida, notamment quand ils furent reçus dans la famille royale, les enfants du couple royal, alors adolescents, adorant le groupe. C'est vrai que l'on fait mieux comme caution rock ou *underground*...

[9] D'où, pour la plupart des historiens, la date de 1982 comme borne finale de la Transition démocratique espagnole, alors que 1981 représente celle de la tentative de coup d'État, certes raté, contre cette même démocratie, le 23 février.

[10] « Les années 80 étaient en train de passer, et avec elle la grande gueule de bois de toute cette époque, la perte de contrôle que ce premier lustre de la décennie avait semé. Les nuits de bringue, débordant d'alcool, de drogues et de sexe, laissaient peu à peu la place à la facture que présente le corps maltraité et même à des morts dues [...] au SIDA », J. Adrados, *op. cit.*, p. 80.

[11] Les premiers longs métrages exploités commercialement de Pedro Almodóvar et sa reconnaissance générale à l'étranger (d'abord, en France, rappelons-le) sont donc, *stricto sensu*, à classer dans la période de la post-Movida, et d'ailleurs, à part les tout premiers (disons, jusqu'au milieu, voire à la fin des années 80), ils seront de plus en plus sages. Après 1982, la première, « vraie » Movida étant morte, la provocation n'est plus vraiment de mise, et Mecano s'inscrit parfaitement dans cette tendance *light*.

[12] J. Adrados, *op. cit.*, p. 133. Et même auparavant, pouvons-nous dire.

[13] Née au Mexique, Olvido Gara *aka* Alaska a traversé la Movida et le panorama pop espagnol jusqu'à aujourd'hui, avec des groupes comme Kaka de Luxe, Los Pegamoides, Dinarama ou Fangoria : elle et ses groupes successifs sont un peu l'opposé, les rivaux, de Mecano, car vus comme représentant la Movida « pure » et originelle. C'est aussi l'opposition, *mutatis mutandis*, que l'on retrouve entre Stones et Beatles... et leurs fans !

[14] Il faut noter, pour expliciter le sens de ces paroles, que le locuteur raconte une expérience de prise de drogue (malheureuse) qui lui donne la sensation de se transformer en « air »... avant de se jeter, logiquement, par la fenêtre et de mourir écrasé contre l'asphalte.

[15] « [...] J'ai tenté de me faire respirer / par celle qui dort à mes côtés / sans rentrer dans les détails / moi, je sais faire de meilleurs trucs. [...] [L]expérience sexuelle ne m'a pas satisfait ».

[16] Une condamnation de la drogue qui se fait à la différence de la plupart des chansons rock ou pop de l'époque de la Movida – avec quelques exceptions, tout de même –, comme on peut le voir dans l'ouvrage passionnant de Carlos José Ríos Longares, *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*, Alicante, Agua Clara / Instituto Alicantino de Cultura « Juan Gil-Albert », 2001. Cet ouvrage étudie – comme nous dans cet article – la présence et le sens de certains thèmes dans les chansons rock et pop de la Movida et de la post-Movida espagnole, dont Mecano, à de rares moments néanmoins. On

citera, de manière générale, sur l'amour dans le rock/pop espagnol de l'époque, le sous-chapitre de « Amor, ciudad y libertad » intitulé « El amor y el desamor », pp. 112-117. La bibliographie sur le sujet est excellente p. 197-199, ainsi que celle de M. Dumousseau-Lesquer dans son essai *La Movida, op. cit.*, p. 323-227.

[17] « Fais-moi l'amour / face au ventilateur ».

[18] L'une des chansons du groupe parmi les plus célèbres reste « Maquillaje » (« Maquillage », 1982), qui insiste avec humour et légèreté sur le fait que, pour attirer son amoureux et lui plaire – ici, très exceptionnellement, le locuteur est une femme –, il faille absolument à la jeune femme se maquiller ou se peigner à la mode : *via* la critique des apparences reines en amour et en désir, Mecano déconstruit discrètement le mythe d'un Eros idéalisé... tout en l'assumant pleinement dans le même temps.

[19] Son auteur-compositeur, Nacho Cano, a reconnu plus tard parler de son frère José María dans cette chanson.

[20] « Tu n'aurais pas dû faire de projets / ce n'est pas toi qui décides de l'avenir / quand il s'agit de deux personnes ».

[21] Le titre « Boda en Londres » (« Noces à Londres », 1982), qui montre déjà l'intérêt du groupe pour le mariage, restera mystérieux quant à son traitement du thème, car il s'agit d'un instrumental. D'aucuns disent, sans doute avec raison, qu'il fait référence au mariage princier et ultra-médiatisé de Diana et Charles l'année précédente.

[22] « Les trois croix [citées dans la chanson] se réfèrent à la trahison en flagrant délit que subit Mario des mains de sa femme María, à la mort de Mario d'un coup de couteau dans la poitrine, des mains de l'amant et au mensonge de sa femme, indiquant que son mari est mort attaqué par des drogués » (www.mecano.net). Il s'agirait même d'« une des meilleures chansons du groupe, avec des paroles dignes d'une thèse de 3^{ème} cycle » (sic), d'après les commentateurs jurés de l'émission « Las 100 grandiosas canciones de los 80's en español », diffusée en 2007 sur la chaîne de TV musicale *VH1 Latinoamérica*, où elle fut classée à la 3^{ème} place.

[23] Il y a plusieurs cas de jalousie conjugale dans les chansons de Mecano, qui vont parfois très loin, mais une seule où l'assassinat de la femme adultère (car l'adultère du couple est essentiellement une femme, machisme espagnol oblige ? ou simple auctorialité ?) est narré sur un mode humoristique ou approchant : il s'agit de « La extraña posición » (« L'étrange position », 1984), la fin restant ambiguë, le mari assassin, une fois en prison, semblant jurer fidélité pour l'éternité à son épouse, pourtant occise par lui. En tout cas, la conjugalité semble toujours aussi difficile dans la pratique et la durée chez Mecano : « Tantos engaños / [...] Tantas mentiras » (« Tant de tromperies / [...] Tant de mensonges »). Une autre chanson, « Sentía » (« Je sentais », 1991), évoque la place de « suppléant » (« *suplente* ») que joue désormais l'homme dans son couple, maintenant qu'un troisième larron s'est invité dans l'histoire et a gagné sa place de « premier » au sein du couple.

[24] La correspondance ou réciprocité de l'amour est un élément qui revient dans les chansons de Mecano, par exemple dans « Las cosas pares » (« Les choses paires », 1986), qui file la métaphore d'un parallèle de pensées, sentiments et sensations charnelles chez les deux amants de la « paire », cette fois en réciprocité plus satisfaisante, semble-t-il.

[25] « Comme dans n'importe quel amour / le premier a été le bon / et vite, bien vite le plaisir a disparu ».

[26] Avec, par exemple, ses recueils les plus « gitans » que sont *Poema del cante jondo* (1921) et *Romancero gitano* (1928).

[27] « Ce qui t'est arrivé / il n'y a pas plus normal / Ta copine t'a quitté / et elle est partie avec un soldat très comme il faut ».

[28] « Tu es avec ton amour / tu lui donnes ton avis / mais ta copine te frappe comme un ballon. [...] Tu vas faire de la rame / toi, tu veux l'embrasser / et d'un coup de coude elle, elle te balance dans l'eau ». La comparaison n'est pas neuve et elle est déjà présente, par exemple, dans le roman *Quelque chose au cœur/Le Bon Soldat (The Good Soldier, 1915)* de l'écrivain britannique Ford Madox Ford, le « volant » – au badminton – remplaçant ici le « ballon » : « [Nancy] [...] a déclaré un jour qu'elle se sentait semblable à un volant entre les violentes personnalités d'Edward et de Leonora : celle-ci essayait toujours de la livrer à son mari qui la rejetait sans mot dire. [...] Edward jugeait que c'était lui qui servait de volant à ces deux femmes [...], elle se le renvoyaient comme un fichu ballon dont personne ne voulait payer l'affranchissement », éd. citée, Paris, Le club français du livre, 1953, p. 248-249. L'idée d'un « volant » que l'on se renvoie est, on le voit ici, partagée par plusieurs personnages en même temps...

[29] « Le jugement/la sentence », mais aussi « la faute/la faille », en un jeu de mots ici impossible à rendre. Par ailleurs, le point de départ de la chanson serait réel.

[30] « virus qui navigue sur l'amour ».

[31] Pour l'anecdote, une ville où ils allaient jouer à deux reprises, en 1991 et 1992, à l'apogée de leur carrière internationale... et à sa fin. Ils tournèrent aussi dans les grandes villes de France.

[32] « Je l'ai vue passer et me suis caché / [...] Elle, elle m'a vu et s'est approchée / le coup de foudre a été instantané / et elle est tombée dans mes bras ».

[33] On ne peut s'empêcher de faire remarquer que, en ce début de carrière du groupe, la fête, au moins dans cette chanson – car dans d'autres, on boit au moins de la bière – semble peu ou pas alcoolisée (« *Coca-cola para todos* » [« Coca-cola pour tout le monde »]), ce qui montre que le groupe s'adresse à de jeunes, voire très jeunes gens, et/ou ne veut pas choquer les parents, des acheteurs potentiels de leurs disques... Mais pour nous, la fête prend ici l'allure d'une aimable « boum » qui fait sourire, comme le film homonyme de la même époque (Claude Pinoteau, 1980) avec Sophie Marceau, alors qu'on est bel et bien dans l'Espagne de la (post-)Movida, censée être plus échevelée, même s'il s'agit de sa fin.

[34] « Une jeune fille voit mourir un homme dans un incendie, dans d'étranges circonstances, et l'esprit de celui-ci, plus tard, va prendre peu à peu possession du corps de cette fille qui l'a vu mourir » selon www.mecano.net.

[35] Qui fait bien évidemment penser à la chanson « Histoire d'un amour », interprétée par exemple par Dalida, et qui débute par ces mêmes mots. Il s'agit de l'adaptation française d'une chanson, un « bolero », dont le titre espagnol est « Historia de un amor », composée par le Panaméen Carlos Eleta Almarán en 1955 et reprise par une multitude d'interprètes, dans différentes langues.

[36] « Je crois que j'ai perdu la raison / mon amour ».

[37] « monture hostile ».

[38] « Moi, je lèche le harnais ».

[39] « Toi, tu m'as fait démissionner / et aujourd'hui moi se dit comme ça : / Toi ».

[40] « Le corps de cette fille qui commença à trembler / quand le protagoniste essaya de l'embrasser / m'ont fait (sic) sentir que moi, j'étais là, que j'étais heureux ».

[41] « La fille était à présent déshabillée / quand il y a eu une coupure ».

[42] « Pendant une heure et demie / j'ai pu être heureux [...] / en sentant que c'était moi, / qui embrassais cette actrice ».

[43] Nacho Cano a toujours dit en interview qu'il était incapable d'écrire sur autre chose que sur sa vie ou sur une anecdote qui s'était déroulée dans son cercle d'intimes : ici, la chanson est « dédiée », comme « El 7 de septiembre », à l'écrivaine Coloma Fernández Armero, sa compagne pendant plusieurs années et avec qui, chaque année, une fois séparés, il se retrouvait pour « fêter » leur anniversaire de rencontre. Les deux titres reflètent donc deux moments différents de leur relation de couple. Mais on notera aussi, à un autre niveau, l'intertextualité de « La fuerza del destino » avec *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), pièce de théâtre célébrissime chez nos voisins du Duque de Rivas, manifeste du romantisme comme l'*Hernani* de Victor Hugo en France, et l'intertextualité avec *La forza del destino*, opéra de Verdi (1862), d'après cette même pièce.

[44] « Je veux être près de toi ».

[45] « Et tu étais là, dans ton coin »

[46] « tout est possible dans l'amour ».

[47] « [N]e sois pas vieux jeu et laisse-toi aller ».

[48] Le *queer* se veut un mouvement non excluant, au-delà même du mouvement gay qui reste plus ghettoïsant aux yeux du *queer* car il pose des étiquettes. Le *queer* défend tout ce qui est différent, du point de vue du sexe, du genre, de la sexualité, mais aussi de la race, de l'ethnie, etc. en déconstruisant ce qu'il considère être de fausses catégories qui marginalisent les individus ne rentrant pas dans la Doxa.

[49] Un sens un peu forcé, disons-nous, mais telle est la « règle » de la réception d'une œuvre et de sa réappropriation par une minorité – notamment d'une œuvre populaire, massivement diffusée –, selon la théorie de la réappropriation de films pas nécessairement gays par ces derniers, telle que développée par Alberto Mira dans son essai *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales, 2008.

[50] « Je ne suis ni homme, ni femme / je suis seulement une personne ». Le reste de la chanson égrène de manière libre et drôle tout ce que le locuteur « n'est pas » : poisson, moto, photo, arbre de Noël, souris, boîte de conserve ou stade...

[51] En français « Une femme avec une femme » (1990), le reste de la chanson, adaptée par la documentaliste du Lycée Français de Madrid, Michèle Penalva, s'éloignant parfois un peu des paroles originales, tout en gardant sa signification générale. Nous poursuivons notre propre travail de traduction pour les citations proposées de cette chanson.

[52] « Je n'ai pas envie / de leur jeter la première pierre / si j'arrive au mauvais moment / et les trouve lèvres collées dans le salon / je n'oserais même pas tousser / si je n'aime pas ça je sais ce qu'il y a à faire / car avec mes pierres elles, elles font leur mur ».

[53] « L'une pense que cela n'est pas bien / l'autre pense : qu'est-ce qu'on peut y faire ? / et ce que peuvent bien penser les autres, ça les regarde ». On notera aussi que deux ans auparavant, Alaska, avec son groupe Dinarama, proposait un titre certes moins explicite, *A quién le importa (Qui ça intéresse)*, mais qui n'a pas empêché le morceau d'avoir été adopté par les collectifs gays espagnols.

[54] La tolérance de Mecano *via* ses chansons est d'ailleurs à géométrie variable, puisque, dans « Quédate en Madrid », le locuteur masculin parle de « *maricones* » (« truc ou minauderie de pédé » [sic]), attitude détestable pour lui quand il évoque les diminutifs affectueux que se donnent d'habitude les amoureux... sauf cette fois, dans son cas,

maintenant qu'il se sent vraiment amoureux. On notera tout de même que ce terme signifie aussi « vacherie / mauvais tour » (re-sic), ce qui renseigne déjà sur l'homophobie plus ou moins inconsciente de la langue espagnole... et de ceux qui, comme les auteurs de Mecano, utilisent certaines expressions avec tout autant de désinvolture et d'inconscience.

[55] Lequel, selon la rumeur, n'aurait pas apprécié d'être cité par le groupe.

[56] « Rose is a rose is a rose is a rose » est le début d'un vers extrait d'un poème d'avant-garde (post-moderne avant l'heure ? en tout cas pré-surréaliste) de la grande écrivaine nord-américaine Gertrude Stein, « Sacred Emily » (1913).

[57] « Je ne peux pas vivre sans elle / mais avec elle non plus » (cf. les dialogues dans le film *La femme d'à côté* de 1981 et l'amour-passion impossible des deux protagonistes : le « Ni avec toi, ni sans toi » de François Truffaut).

[58] Madrid, Lengua de trapo, 2013, p. 185.

[59] Cité en espagnol par G. Morales, *op. cit.*, p. 214-215. Bien plus tard, le groupe a enregistré des maquettes de chansons en anglais pour distribuer éventuellement un « Aidalai » avec des morceaux en anglais et d'autres en espagnol (comme dans notre pays, en français et en espagnol), mais ce projet ne vit pas le jour.

[60] Car le succès fut réellement immense en Amérique Latine et en Europe (France, Europe francophone, Italie, d'où versions de CD en langue vernaculaire et tournées spécifiques dans ces deux pays) et un peu en Allemagne et aux Pays-Bas, le tout durant leur seconde partie de carrière, juste avant leur séparation.

[61] Obsédés, le succès aidant, par le « politiquement correct », les membres du groupe se sont crus obligés de se fendre d'un texte inséré dans leur album *Descanso dominical* à propos de leur titre « El blues del esclavo » (« Le blues de l'esclave »), précisant que ce morceau parlait du fait historique que constituait la fin de l'esclavage aux États-Unis (au XIX^{ème} siècle) et non des revendications sociales des Noirs « qu'[ils] respect[ai]ent profondément », comme ils « admir[ai]ent la figure de Martin Luther King ».

[62] J. Adrados, *op. cit.*, p. 156.