

***Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900*, Marie Salgues, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.**

Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900, paru aux Presses de l'Université de Saragosse en 2010, est un ouvrage qui synthétise cinq ans de recherches, menées il y a une décennie et mûries par la lecture de la bibliographie plus récente. Adoptant une perspective d'histoire culturelle, Marie Salgues met en lumière la façon dont a été orchestrée, sur la scène espagnole du second XIXème siècle, une « nation inventée » (p. 9), en la replaçant dans son contexte : une époque agitée depuis la guerre avec le Maroc en 1859 jusqu'aux conflits coloniaux de la fin de siècle, en passant par les révolutions internes, telle que la Gloriosa.

Le théâtre se voit ainsi conférer un rôle non négligeable, car didactique, tel est le propos de Marie Salgues. Pour ce faire, elle écarte de son corpus les pièces du « théâtre historique » et crée un nouveau concept générique : celui de « théâtre d'actualité militaire » ou « théâtre patriotique », ce qui lui permet de se concentrer sur les œuvres où l'action se tisse dans le présent et dont les leitmotiv communs, « belligérance et patrie en péril », sont sources de sentiment patriotique. Un théâtre dont les modalités de représentation sont très spécifiques, dans un monde théâtral en mutation (nouveaux genres, nouvelles réglementations, évolution du statut des dramaturges) : d'une part, les acteurs disposaient de bien peu de temps pour apprendre leur rôle, et d'autre part l'identification des acteurs aux personnages de soldats était presque systématique, tant par le public que par les acteurs eux-mêmes, puisque certains de ces derniers refusaient de jouer des rôles d'ennemis.

Une durée de vie éphémère, une tonalité légère, la brièveté, une écriture la plupart du temps versifiée, un accompagnement musical presque systématique et une dimension spectaculaire constituent ses caractéristiques principales (« El teatro patriótico: ¿un teatro distinto? », p. 19-111). Des décorateurs renommés ont participé à la mise en scène des pièces d'actualité militaire : Bussato, Bonardi, Amalio y Fernández, Luis Muriel – ce dernier exerça aussi ses talents pour la représentation d'une guerre fantastique, entre créatures surnaturelles cette fois, et donc loin des faits historiques en peignant les décors de *Batalla de diablos*, de Enrique Zumel (1865). Marie Salgues relève une obsession commune à tous les dramaturges et décorateurs de théâtre patriotique : la vraisemblance. L'objectif est de donner à voir ce qui s'est « réellement passé », disent-ils ; ils aspirent à la vérité historique et intègrent tous les détails célébrant l'armée, l'unité de l'intrigue important peu : « el argumento es lo de menos » (p. 66). L'auteur en vient ainsi à parler d'une « esthétique du fragment » (p. 67), en raison de la fréquente juxtaposition de tableaux héroïques à succès qui saturent le rythme de l'action.

Ces aspects seraient définitionnels et reflèteraient, selon l'auteur, la volonté de jouer avec les émotions du public. Cette idée revient fréquemment dans son livre, notamment dans l'analyse de l'écriture dramatique et de la caractérisation des personnages : le théâtre d'actualité militaire ne se prête à aucune distanciation, il n'offre aucun moment de réflexion rationnelle afin de mieux remporter l'adhésion du spectateur.

Au coeur de son analyse, deux paradoxes : la contradiction entre l'abondance de la production et l'oubli dans lequel est tombé ce corpus, ainsi que celle entre la piètre qualité littéraire des pièces et leur succès, franc et indéniable. Paradoxes d'autant plus intéressants qu'ils sont palpables dans d'autres genres théâtraux ; ils sont sans doute même propres au *género chico* dans son ensemble. Mais l'ambivalence vraiment caractéristique, elle, du théâtre patriotique est celle que l'hispaniste observe dans l'étude de la critique, fort partagée, à cause de la dichotomie entre idéologie et spectacle de divertissement.

L'hispaniste se penche également sur l'étude de la réception des pièces et de leur commercialisation, indispensable pour les études théâtrales. Tout porte à croire que ce théâtre jouissait d'un grand succès : les acteurs choisissaient des rôles dans ce répertoire, les pièces restaient

longtemps à l'affiche et voyageaient en Espagne : « el juego de las giras funciona perfectamente » (p. 105). Marie Salgues tire certaines conclusions de la géographie sociale de la Péninsule. Elle montre entre autres comment deux cartes se superposent sans coïncider : les régions pauvres n'ayant pas de théâtres fournissent des soldats par milliers pour aller faire la guerre à Cuba. Donc la plupart de ceux qui s'en allaient au front n'avaient vraisemblablement pas vu les pièces d'actualité militaire.

La deuxième partie de son analyse « Teatro patriótico y poder » (p. 115-226), est consacrée à une réflexion sur la nature du lien entre la scène et le pouvoir. L'hispaniste dresse le portrait social et politique des dramaturges : les auteurs viennent de différents horizons, leur patriotisme est sans doute parfois artificiel et la propagande peut varier selon l'écrivain. Mais il n'y a jamais de remise en question de l'ordre établi, plutôt une sorte d'auto-célébration, même lorsqu'il s'agit de représentations philanthropiques : « Una voz de panegiristas bastante homogénea que pertenecen a la clase media de la que reproducen los ideales o en la que aspiran a fundirse » (p. 127).

En ce qui concerne le public, une chose est sûre : se rendre à ces spectacles représente un « acte de foi politique » (p. 131). L'hispaniste en conclut à un schéma circulaire dans lequel l'ordre établi se voit légitimé.

La question de la censure et de l'auto-censure se pose dès lors naturellement et occupe toute la fin de ce second chapitre. Ce point est minutieusement analysé : thèmes éludés (les maladies sur le front, par exemple), désapprobation du public, censure institutionnelle, de l'Église (interdiction de représenter Dieu sur scène) ou encore de l'Armée (défense de porter des vrais uniformes en guise de costumes). Derrière cette question, c'est en fait celle de l'autorité à la source du discours que décrypte Marie Salgues de façon très pointue, notamment à la lumière d'études de cas comme celui des tabous autour du conflit marocain. Tout semble concourir à louer « una especie de quintaesencia del patriotismo », qualité intrinsèque de l'Espagnol (p. 189).

L'auteur n'omet pas de s'interroger sur l'éventuelle spécificité des pièces catalanes, mais après analyse, il semblerait que la portée critique de ce sous-corpus, si elle existe, serait plus littéraire que politique. Le nationalisme dans la Péninsule à cette époque est donc, selon l'auteur, globalement espagnol –ou, en tout cas, ne peut pas être anti-espagnol. De même, le théâtre d'actualité militaire aspire à la coalition et sa dimension idéologique est modérée : une « ideología del término medio » (p. 276).

Enfin, le troisième volet qu'aborde l'hispaniste est celui de « la construction de la nation » (p. 229-302), dans la lignée des travaux de Pierre Vilar, Inman Fox, Carlos Serrano, Christian Demange et José Álvarez Junco. Le point de départ de ce dernier chapitre est une réflexion sémantique fort à propos sur les termes de nation et patrie. « Juegan con la imprecisión » (p. 229), nous dit l'auteur avant de préciser que le mot *patrie* l'emporte quantitativement, car ce théâtre recherche l'adhésion émotionnelle du spectateur et le terme *patrie* est plus affectif (et donc plus porté à justifier le sacrifice des soldats) tandis que le terme *nation* est davantage identifié au gouvernement. Marie Salgues souligne le glissement qui peut ainsi s'opérer vers l'amour et la ferveur religieuse. Ces pièces, dont l'intrigue tourne souvent autour d'une histoire d'amour se confondant généralement avec l'amour de la patrie, font toutes référence à des personnages dont l'Histoire construit à cette même époque une image mythique – Isabelle la Catholique, notamment – ce qui prouve, selon l'auteur, que les dramaturges élaborent leur propre idée de la nation, avec un message qui se veut éternel et immuable.

La thèse de l'auteur est qu'à force de « dire la patrie », les Espagnols oublient de la construire, d'en faire une véritable entité. On ne discute pas les présupposés, tout est dirigé vers le passé. Cela transparaît bien dans les nombreuses références communes (qui supposent tout un système de pensée sous-jacent) : sur-représentation d'un événement historique qui implique évidemment une sous-représentation d'autres événements, stratégies de distorsion (nier l'existence de déserteurs, par

exemple), superposition de différentes époques pour établir une filiation entre les héros mythiques et ceux des guerres contemporaines des spectateurs. Ou comment la patrie devient « substrat » (p. 261).

L'Espagne représentée dans ce théâtre patriotique est donc une Espagne en perte de puissance, à la recherche de reconnaissance internationale et qui n'existe que dans la belligérance : « la nación esbozada en el corpus solo ofrece una imagen en negativo [...] una España que solo se define en el enfrentamiento, la diferencia, la oposición » (p. 294).

Marie Salgues conclut à une continuité et une cohérence tout au long de la période, qui confirment un phénomène national : la nation espagnole du second XIX^{ème} siècle se construit une identité dans l'inertie, à partir de symboles et de mythes appartenant au passé, sans aucun projet d'avenir. Par ailleurs, l'ambivalence essentielle du théâtre d'actualité militaire – il reste un certain temps à l'affiche, mais il est fondamentalement éphémère – mène l'hispaniste à créer le concept, très convaincant, d'« écriture transversale », en référence à l'instantanéité de la genèse des pièces et à la faculté d'adaptation que cette précipitation de l'écriture requiert. Marie Salgues clôt sa recherche sur l'héroïsme populaire, intimement lié à l'exaltation du sacrifice, qui confirme bien, selon elle, l'enlisement de la scène espagnole dans le populisme en comparaison avec les avant-gardes théâtrales européennes.

Teatro patriótico y nacionalismo en España: 1859-1900 est donc une étude approfondie, précise, documentée et constamment nuancée, qui replace systématiquement le genre dans le contexte de naissance des nationalismes, afin de tirer des éléments de comparaison et de mise en perspective. Des recherches qui jettent un nouvel éclairage sur le théâtre espagnol de cette seconde moitié du XIX^{ème}.

Lise Jankovic
Paris III – ED 122 – CREC
ATER à l'Université de Cergy-Pontoise