

Quelle joie de vous savoir au front : la réception du théâtre d'actualité militaire (1859-1912)¹

S'il est possible de trouver, dès le XVI^e siècle, des pièces qui mettent en scène les conflits guerriers qui ne cessent de secouer l'Europe dans son ensemble et l'Espagne en particulier, la Guerre d'Indépendance de 1808, parce qu'elle correspond à l'émergence de la Nation en armes et, de ce fait, à un renouvellement du discours patriotique, marque une rupture nette dans le panorama théâtral. La pièce de théâtre d'actualité militaire y acquiert ses lettres de noblesse, se constitue en genre, avec ses règles et ses mécanismes, devient moyen de propagande. Parce que le XIX^e est aussi le siècle d'un essor sans précédent de la presse, notamment, de la diffusion des savoirs plus généralement, cette production théâtrale est soudain susceptible d'un impact de plus en plus fort, les spectacles étant relayé par tout type d'informations, depuis les journaux jusqu'aux affichettes placardées opportunément et quelques heures seulement avant la représentation à travers la ville. Quand éclate, en 1859, la Guerre d'Afrique, alors que le conflit n'aurait pas dû dépasser le stade de l'expédition policière contre quelques hors-la-loi isolés qui avaient violé les accords de bon voisinage entre l'Espagne et le Maroc, une sorte d'Union sacrée se forme dans la Péninsule, dont les journaux se font l'écho et

¹ Cette étude se base sur un corpus de quelque 225 pièces, écrites entre 1859 et 1912, qui ont toutes pour sujet les conflits auxquels l'Espagne est en proie pendant cette période. Pour une liste des pièces, on consultera Marie Salgues, *Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pendant la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1900)*, Thèse inédite soutenue sous la direction du Professeur S. Salaün, 2001 ; id., « La patrie orpheline ou l'Espagne en rupture de parents », *Rupture(s), Pandora* n°6, Enrique Fernández Domingo et María Llombart Huesca (éds.), Paris, Département d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Paris 8, 2006, pp. 145-156 ; id., « Du Rif à Tétouan via Cuba. La théâtralisation de la mémoire coloniale en Espagne au début du XX^e siècle (1909 – 1912) », *Hispanística XX*, à paraître.

qui offre, pendant quelque temps, un exutoire aux mécontentements internes, soudain relégués dans l'oubli. On sait, depuis l'étude de M. C. Lecuyer et C. Serrano (1976), ce que cette guerre a d'opportun pour un pouvoir en perte de vitesse qui sut l'exploiter au mieux de ses intérêts. Il en ira de même de la constitution du bataillon de volontaires catalans, longtemps offert comme un exemple spontané du sentiment d'appartenance et de sacrifice des Catalans pour la nation espagnole (García Balañà, 2002). De telles manipulations sont d'autant plus aisées que la presse y tient un rôle important, mais aussi les publications fictionnelles. Des années après, le *Romancero de la Guerra de Africa*, d'Alarcón, a encore le statut d'une sorte de relais de la mémoire collective, d'archives des hauts faits qui jalonnèrent l'affrontement hispano-marocain.

Dans ce contexte, les quelque 80 pièces inspirées par ce conflit en un peu moins d'un an sont, également, très révélatrices des mécanismes de diffusion de la culture de masse qui commencent à se mettre en place. L'abondance de la production témoigne d'un enthousiasme inégalé pendant les 60 années suivantes, mais ce théâtre d'actualité militaire continuera d'exister et on le retrouve, pratiquement inchangé, en 1909-1912, quand un nouveau conflit avec des tribus du Maroc fait rejaillir la mémoire de ce premier affrontement. La crise de fin de siècle qu'a traversée l'Espagne à la suite, notamment, de la perte de ses dernières colonies, semblait avoir rendu obsolète ce théâtre et pose de façon encore plus aiguë le problème de sa possible réception. Sa longévité, envers et contre tout, témoigne-t-elle d'un réel succès jamais démenti ? Peut-on en appréhender l'ampleur ? Ou n'est-elle, plutôt, que le reflet de l'intérêt que lui portent les autorités, à la recherche d'un outil de propagande efficace ? Faut-il y voir la preuve qu'il existe, de façon sous-jacente, une organisation de la réception de ce théâtre, depuis les instances dominantes ? Que sait-on du public de ces pièces ? Le public visé est-il, d'ailleurs, celui qui assiste, effectivement, aux représentations ? Cette énumération ne présente que quelques-unes des interrogations que soulève la question de la réception de ce théâtre, qu'il devient inévitable de poser pour saisir véritablement l'importance de ces pièces. En l'absence de sources directes, on peut tenter de mettre en parallèle les théories sociologiques et littéraires de la réception avec les données existantes, et notamment les renseignements que nous livre l'analyse des textes (depuis leurs mécanismes internes jusqu'à leurs conditions de production, en analysant qui écrit, etc.). Ce travail n'est qu'une première ébauche et, en accord avec le projet

méthodologique de Jauss (Jauss, 2005), il s'agira, notamment, de replacer ces pièces dans l'histoire plus large du théâtre espagnol, pour tenter d'en mesurer l'importance non pas en termes qualitatifs – elles sont mauvaises –, mais en tentant d'en évaluer à la fois l'impact et la spécificité par rapport aux autres spectacles de l'époque.

Des sources peu fiables

Vouloir appréhender la réception de ces pièces de théâtre, en l'absence de spectateurs encore vivants pouvant en témoigner, conduit presque inexorablement à un dépouillement de la presse de l'époque, à la recherche d'entrefilets, de critiques et de descriptions, sur les représentations. On se retrouve, dès lors, confronté aux problèmes communs que pose toute étude d'un objet vu au travers de ce prisme journalistique. En effet, on sait que les théâtres avaient partie liée avec les directeurs des quotidiens, tout au moins à Madrid. Les journalistes assistaient gratuitement aux représentations – le théâtre étant un lieu de sociabilité dans lequel il fallait se faire voir –, en échange de quoi les critiques étaient rarement négatives. Si la reproduction, parfois à l'identique, d'une critique, d'un journal à l'autre, laissait présager un certain manque d'indépendance des journalistes, la correspondance d'un des comédiens les plus en vogue de la 2^e moitié du XIX^e siècle, Manuel Catalina, ôte tout doute quant à l'impartialité de ces écrits. Ce sont parfois les auteurs des pièces eux-mêmes qui les rédigent et, quand tel n'est pas le cas, toute critique négative entraîne la perte définitive et immédiate du privilège d'assister gratuitement aux spectacles. Peu s'y risquent, et ceux qui le font n'ont donc qu'une seule et unique occasion de se montrer sincères sur la production de tel ou tel théâtre (Salgues, à paraître).

Par ailleurs, et c'est, là encore, un trait généralisable à tout le théâtre de l'époque, la pratique de la *morcilla* fait peser sur notre connaissance du texte, tel qu'il est effectivement livré aux spectateurs lors de la représentation, une grande part d'inconnu. Les acteurs, afin de se mettre en valeur très souvent, parfois pour suppléer une connaissance très imparfaite de leur rôle, ont pris l'habitude de truffer leur texte d'improvisations, d'impromptus plus ou moins longs qui dénaturent parfois, à force de se multiplier, la pièce originale. C'est, encore au début du XX^e, un danger qui guette les textes puisqu'en publiant leur pièce, les dramaturges R. Gotós et L. Zamora prennent

bien soin de préciser, à la fin du premier tableau : « L'acteur chargé de ce rôle [Cirico] est prié de ne faire aucune mimique, de ne pas rajouter de texte à cette scène. Vraiment. »². L'habitude est ancrée depuis longtemps et apparaît très fortement développée dans *Los cuadros disolventes, revista* qui, en juin 1896, livre une sorte d'état des lieux de l'Espagne du moment. Elle connaît un succès immédiat, attire un public nombreux et assoira très vite sa célébrité sur les numéros improvisés du comédien qui incarne Gedeón. Les couplets ajoutés par l'acteur prennent pour cible les autorités et la guerre cubaine et occupent une place suffisamment importante pour que la pièce soit finalement perçue comme relevant du théâtre militaire d'actualité, ce qu'elle n'est absolument pas à l'origine. Ce sont donc plusieurs couplets nouveaux qui sont offerts au public tous les soirs, pendant les mois entiers durant lesquels la pièce tient le haut de l'affiche, et dont à peine une dizaine ont laissé des traces, publiés dans les colonnes des journaux ou restitués par certains chroniqueurs au hasard des pages d'un livre sur la vie théâtrale du moment.

Cette lacune n'a rien qui puisse surprendre puisqu'au caractère éphémère de ces improvisations s'ajoutent les circonstances guerrières qui entourent, inévitablement, un théâtre qui joue de l'actualité militaire. Cette production vit dans et de l'immédiateté, ce qui suppose qu'elle prenne place lors des conflits et tombe sous le coup de la censure militaire qui, presque systématiquement, se déploie aussitôt. Le chercheur aboutit souvent à une impasse, ne trouvant que le silence ou les points de suspension qui matérialisent le texte coupé à l'impression là où, auparavant, les journalistes avaient reproduits les vers sulfureux des couplets d'actualité, le récit de l'incident que la pièce, par sa thématique brûlante, avait provoqué, ou tout autre événement remarquable.

Il est un dernier élément qui ajoute à notre connaissance très imparfaite des représentations de ces pièces : les théâtres dans lesquels elles vont se trouver cantonnées, de plus en plus, au fur et à mesure du temps. S'il est de bon ton, en 1859-60, d'aller voir une pièce d'actualité militaire – et on en trouve donc dans tous les théâtres de la capitale, à un moment donné –, il devient de plus en plus clair que cette production est vécue comme un genre de seconde zone, parce qu'elle n'accueille aucun grand texte et, probablement, parce que son public se spécialise aussi. Il est difficile

² « Se ruega al actor encargado de este papel [Cirico] no haga gestos ni diga morcillas en toda esta escena. Suplicado », Ramón Gotós et Leopoldo Zamora (musique de L. Conrotte), *El deber ante el amor*, Madrid, R. Velasco impr., 1909, p. 24.

d'écrire un chef d'œuvre en faisant œuvre de propagande et les accès de ferveur patriotique – c'est ce que l'on recherche – qui secouent parfois le public s'accommodent mal de la réserve et du maintien dus à son rang par une certaine élite. On ne peut, toutefois, considérer que les classes les plus élevées n'entrent pour rien dans le public de ce genre de pièces puisqu'en 1896, par exemple, Manuel Llorente Vázquez, diplomate, écrit son propre texte que des femmes de l'aristocratie représentent dans ses salons devant un public composé de ce que la noblesse espagnole compte de mieux³.

Quoi qu'il en soit, c'est un fait indubitable que cette production glisse de plus en plus vers les petits théâtres de la capitale, ce qui la condamne à une part d'ombre de plus en plus grande. Les journaux, destinés avant tout à un public lettré, ne peuvent consacrer qu'un espace réduit à la chronique des divertissements et les grands théâtres occupent très largement la place disponible⁴. On ne trouve qu'occasionnellement des nouvelles de ces « petits » spectacles et, dans les années dix du XX^e siècle, il est devenu rarissime que les journalistes publient des comptes rendus des premières des pièces de ces théâtres.

Les échos biaisés des représentations

Il reste, malgré tout, quelques témoignages auxquels il faudra bien se fier et, tout d'abord, ceux que nous transmettent les détracteurs du genre. Ou plutôt, s'il faut certes prendre avec recul les affirmations de journalistes manifestement très hostiles à un genre qu'ils assimilent à une manipulation, les similitudes qu'on retrouve dans leurs descriptions du *succès* de ces œuvres semblent constituer autant d'éléments fiables.

En 1912, *El banderín de la cuarta* remporte tous les suffrages et devient l'une des pièces vedettes de la saison. La bonne fortune que va connaître la pièce apparaît clairement dès la première, ce qui n'est pas sans irriter le journaliste qui rend compte de cette nouveauté dans les pages de *El País*, journal alors républicain. Après avoir présenté l'historiette amoureuse qui sert de prétexte, et en soulignant que c'est là son seul attrait, le journaliste explique :

³ *La correspondencia de España*, 15.01.1896, p. 1.

⁴ La question se pose dans des termes légèrement différents dans les villes de province où le nombre beaucoup plus restreint de théâtres, quand il n'y en a pas qu'un seul, donne une visibilité beaucoup plus grande et homogène à l'ensemble de la production théâtrale.

M. Fernández Palomero [le dramaturge] souhaite avant tout nous livrer l'intimité des ambiances militaires [...]. De plus, le premier tableau se referme sur le départ du bataillon à la guerre, le second sur une attaque mauresque contre le campement, et le dernier sur l'élévation de l'hostie pendant la messe. Il n'en faut pas plus pour deviner ce qu'ont pu faire les maestros Foglietti et Marquina, et l'enthousiasme qu'ont certainement suscité le défilé des fanfares, les coups de canon et les hymnes. Signalons à leur décharge qu'ils ont su faire bon usage des éléments dont ils disposaient, et que les arrangements sont réussis. Et ce fut un succès... N'est-ce pas ? Les auteurs furent rappelés jusqu'à épuisement⁵.

C'était, dès 1859, les mêmes ingrédients, à la recherche d'effets très similaires. C'est ainsi qu'un certain Gómez de Zarzuela, journaliste à *La Andalucía*, rapporte que

On avait joué la pièce en trois actes, *Los moros del Riff*, un véritable navet qui, à n'importe quelle autre époque, aurait été bruyamment sifflé ; mais qui, grâce aux circonstances de son écriture, grâce à quelques livres de poudre utilisées pendant deux actions que l'auteur a choisi de faire jouer sur une scène où l'on trouve également un âne, un cheval, de nombreux Maures et de nombreux Chrétiens, mais aussi de la musique, des trompettes, des tambours et une cantinière amusante ; grâce à tout cela, donc, la pièce a fait fureur dans une certaine catégorie du peuple, qui se réjouit de voir tomber des Maures sur scène et demande qu'on le rejoue encore⁶.

Les auteurs savent comment chatouiller la fibre patriotique de leur public et, dès lors, un certain nombre de règles et d'éléments se mettent insensiblement en place, ingrédients nécessaires au bon succès de l'œuvre. À partir du moment où le théâtre d'actualité militaire est un genre constitué – en ce sens qu'il est identifiable et véhicule un horizon d'attente⁷ précis, comme on le verra –, on trouve des pièces qui mettent le

⁵ Lo que el Sr Fernández Palomero [le dramaturge] quiere principalmente es darnos el interior de los ambientes militares [...]. Además, el primer cuadro termina con la marcha del batallón a campaña, el segundo con un ataque moro al campamento, y el último con la solemnidad de la misa en el momento de alzar. Eso os bastará para suponer lo que han podido hacer los maestros Foglietti y Marquina, y qué entusiasmo despertaría el paso de las bandas, y los zambombazos y los himnos. Digamos en su favor que supieron aprovechar bien los elementos que se les daban, combinándolos con acierto. Y el buen éxito fue... ¿Cómo no ? Los autores salieron a escena hasta cansarse. Cité dans *El País*, 14.12.1912, p. 2.

⁶ Habíase ejecutado la comedia en tres actos, *Los moros del Riff*, mamarracho de mal género que en cualquier otra época hubiera sido estrepitosamente recibido con pitos ; pero que merced a las circunstancias en que ha sido escrita, y a unas cuantas libras de pólvora que el autor hace gastar en dos acciones que se dan en la escena, en la que presenta también aquel un jumento y un caballo y muchos moros y muchos cristianos, y música y trompetas y tambores, y una graciosa cantinerita ; merced a todo esto repetimos, la comedia ha hecho furor en cierta clase del pueblo, que goza en ver caer moros en la escena, pidiendo la repetición de esta...*La Andalucía* (Séville), 29.12.1859, p. 3

⁷ Cette notion, aujourd'hui largement utilisée par l'histoire littéraire, a été forgée par Jauss qui la définit ainsi : « le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du

genre en abyme. Ces œuvres racontent les efforts d'un directeur de troupe pour mettre en scène une pièce qui fustige l'ennemi et célèbre les sacrifices des valeureux soldats ou sont la représentation de la représentation d'une pièce militaire d'actualité. On se retrouve, dans ce dernier cas, devant un texte qui peut se lire selon deux entrées : reflet de ce que sont ces spectacles ordinairement et/ou guide du comportement du parfait spectateur patriote, que l'on prend par la main pour lui expliquer, scène après scène, comment il est censé réagir, ce qu'on attend de lui. On peut en prendre comme exemple une pièce des frères Álvarez Quintero intitulée *Carta a Juan Soldado*. La pièce est jouée à la mi-décembre 1910, au théâtre de la Princesa de Madrid, afin de récolter des fonds pour envoyer des colis de Noël aux soldats qui sont au front. L'action se situe dans un village andalou (quintessence de l'âme espagnole) et María Josefa, une vieille femme d'origine visiblement très modeste, demande à l'écrivain public de lui rédiger une lettre pour son fils soldat. Son peu d'éducation permet au dramaturge d'enchaîner les remarques cocasses à tout propos. Le cœur de la lettre concerne la représentation qui a été organisée dans le théâtre du village afin de ramasser de l'argent pour les soldats qui passeront Noël loin de chez eux. Elle a assisté, dans la *cazuela*, au spectacle, y a beaucoup pleuré et raconte, notamment, le contenu d'une poésie qui a été lue pour l'occasion : le poète y faisait une description du drapeau, sang et or, le sang des soldats, l'or de ceux qui sont restés et participent, ainsi, à l'effort de guerre. La lettre est l'occasion de remercier tous ceux qui rendirent possible la représentation, et tous ceux qui y assistèrent. Dans la salle madrilène, public et organisateur sont donc venus recevoir une congratulation générale...

Nous sommes dans un *pueblo*, les choses ne se posaient sans doute pas en termes similaires à Madrid, mais cette pièce rappelle la complexité de la tâche quand on cherche à définir le public qui va au théâtre. Quelques rares témoignages nous parlent d'ouvriers, on sait que c'est toute la classe moyenne qui y assistait, mais aussi des gens « entre deux » : couturières, simples soldats, tout petits fonctionnaires dont les aspirations étaient calquées sur le mode de vie de la classe qui leur était immédiatement supérieure. Dans la capitale, des expériences de représentations gratuites, payées par les autorités pour célébrer quelques très grandes occasions, permettent, même si la chose

genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Cité dans Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, p. 54.

reste rare, que tout un chacun puisse assister à une représentation théâtrale. Les paysans les plus humbles, en revanche, les *peones* notamment, n'ont probablement jamais une telle opportunité.

Dans *La tribuna*, Emilia Pardo Bazán relate, elle aussi, une représentation de ce type. Il s'agit, cette fois, de l'œuvre *Valencianos con honra*, qui connut un succès certain pendant les années du *Sexenio*, et qui disait toute l'injustice de la monarchie récemment abolie et les espoirs immenses portés par l'avenir. Deux ouvrières de la fabrique de tabac se rendent à la représentation (mais elles appartiennent à ce qui constituerait une élite de la population ouvrière puisqu'elles travaillent dans l'un des secteurs qui étaient les mieux rémunérés). C'est ainsi que la romancière décrit le déroulement de la représentation : « La dernière scène du [premier] acte [...] détendit légèrement les nerfs à fleur de peau des spectateurs. Une sorte de rosée d'honnêteté, de douceur et de religiosité se déposa sur le public; les gens avaient soudain envie de s'étreindre, de prier et de discuter. »

Le deuxième acte touche également vivement le public et

Le père, qui commandait les volontaires républicains, fit ses adieux à son fils en lui remettant le drapeau, [...], il courut vers le trou du souffleur et, un cri de stentor remplaçant sa voix pleine de larmes, il cria les poings serrés : Vive le peuple souverain ! Alors, les pleurs hystériques des femmes furent couverts, avalés par la clameur qui s'éleva, compacte et immense, pour reprendre le vivat, en même temps qu'un ouragan d'applaudissements assourdit le théâtre.

Alors que l'enthousiasme (et les larmes, qui coulent en abondance) semble emporter tout le public, Pardo Bazán décrit la de García, une jeune fille de classe aisée, qui assiste à tout cela avec un certain mépris et qualifie la pièce de « un mélo très populo et très cucul »⁸. Qu'entend-elle par « populo » ? L'adjectif qualifie-t-il le public

⁸ « La escena final del [primer] acto [...] aflojó suavemente los tirantes nervios de la concurrencia. Una especie de rocío refrigerante de honradez, dulzura y religiosidad se derramó sobre el público; las gentes experimentaban impulsos de abrazarse, de rezar y de charlar ». Puis « Cuando el padre, comandante de los voluntarios republicanos, dijo adiós al hijo confiándole la bandera, [...] y corriendo hacia la concha del apuntador y mudando la voz llorona en un vocejón estentóreo, gritó, cerrando los puños : « ¡Viva el pueblo soberano ! », los llantos histéricos de las mujeres fueron cubiertos, devorados por el clamor que se alzó compacto y fortísimo, repitiendo frenéticamente el « ¡viva ! », a la vez que un huracán de palmadas asordó el coliseo. » Puis « un dramón muy populachero y muy cursi » dans Emilia Pardo Bazán, *La Tribuna*, Madrid, Cátedra, 1999 [1883], pp. 253-257.

qu'elle imagine visé ou les personnages de l'œuvre ? Qui Gómez de Zarzuela désignait-il par « une certaine catégorie du peuple » dans la chronique furibonde citée plus haut ?

Public et réception

Prendre appui sur ces témoignages, même dans l'hypothèse où il nous apparaîtraient parfaitement fiables, reste malgré tout insuffisant. L'analyse sociologique, telle qu'elle peut être menée à partir des médias culturels qui nous parlent de ces pièces, est sans doute trop médiatisée, justement, par d'autres facteurs qui nous échappent. Il faudrait, notamment, pouvoir prendre en compte le lieu depuis lequel parlent les auteurs qui retracent ces représentations⁹. Dès lors, l'analyse littéraire peut compléter cette première approche, nécessaire malgré tout, et, pour ce faire, Jauss (2005, pp. 164-171) a élaboré des catégories qui permettent de classer les différents types d'expérience esthétique, en fonction des mécanismes utilisés. Selon cette grille de lecture, les représentations de théâtre d'actualité militaire jouent sur deux registres : celui de l'identification admirative et celui de l'identification par sympathie. La distance créée par l'admiration envers un héros que l'on sait « meilleur que nous » est annulée par la pitié, et la sympathie que l'on ressent face à ses malheurs et la succession des deux émotions est très complémentaire. La conséquence en est un effacement de la discontinuité qui existe logiquement entre l'attitude esthétique – du spectateur face à une expérience esthétique, ici la représentation – et la pratique morale qui peut en découler, par influence inconsciente du modèle, qui devient modèle à imiter. Dans l'abolition de toute distance se trouve l'assimilation de la norme, l'obéissance mécanique, la transmission d'une règle à suivre. On se trouve à l'opposé exact des postulats de l'esthétique de l'idéalisme allemand, tel que le décrit Jauss, dont le but est, tout au contraire, de faire accéder le spectateur à la liberté.

Cela semble être d'autant moins le propos de ces pièces d'actualité militaire que la mise en scène joue, normalement, sur l'effacement de la distance esthétique pour créer, bien au contraire, un sentiment de réalité : on cherche à reproduire « le théâtre de la

⁹ La Pardo Bazán sera très engagée, en 1912, dans les démarches de la haute aristocratie pour rendre hommage au Cabo Noval tombé pour la patrie. Les frères Quintero vont écrire, afin de rassembler des fonds pour la statue dédiée au même héros, une autre saynète de circonstances intitulée *Las hazañas de Juanillo, el de Morales*.

guerre » avec le plus de détails possibles ; plus la reconstitution est fidèle, plus la pièce a de chances d'être acceptée dans l'enthousiasme. Pour faire vivre – sans danger – la fureur de la guerre aux spectateurs, les moyens mis en œuvre sont immenses : vrais chevaux sur scène, armes véritables, depuis le fusil jusqu'au canon, uniformes véridiques eux aussi, quand cela est possible. Les histoires sont légions, dès lors, qui évoquent des spectateurs blessés par balle, les actions héroïques d'autres malheureux croyant soudain se trouver face à un véritable ennemi qu'ils tentent de désarmer au plus vite. Moins théâtralement, cela entraîne également de sombres démêlés avec les autorités qui interdisent le port de véritables uniformes, entorse au réel à laquelle les comédiens ne semblent pas pouvoir se résoudre. En 1909, les choses ont changé du fait du développement du cinéma, qui offre une « copie » des batailles beaucoup plus efficace et disponible plus rapidement que ce que le théâtre peut faire. On trouve toutefois, encore, des chevaux sur scène par exemple¹⁰, mais de tels éléments de mise en scène sont en net recul. Deux anecdotes de représentation permettent de mesurer, à soixante ans de distance, l'évolution de la réception, mais aussi ce qui perdure. En 1859, alors que la Guerre d'Afrique vient d'être déclarée et en attendant d'avoir des œuvres d'actualité à jouer, certaines troupes décident de monter la pièce *Guzmán el Bueno*, tout à fait apte à faire naître la ferveur patriotique dans le public. À Valence, le comédien chargé du rôle du Maure qui intime au héros de lui livrer la ville de Tarifa ne peut terminer son texte. Il est bombardé de patates et autres légumes et, même après avoir enlevé son déguisement et décliné sa véritable identité au public, il n'aura comme seule solution que de trouver refuge dans les coulisses pour finir d'y réciter son texte¹¹.

En 1909, la pièce *Los héroes del Rif* (Prieto et Villamil, 1909) raconte, dans son 3^e tableau, comment un soldat espagnol réussit à récupérer un canon que l'ennemi semblait avoir définitivement gagné. Le morceau de bravoure que constitue ce passage dans la représentation soulève, tous les soirs, l'enthousiasme du public. Or, un soir, alors que l'action débute à peine, un spectateur, vêtu d'un uniforme de soldat, tente de monter sur scène. Les musiciens, hébétés, l'en empêchent dans un premier temps, mais il finit par parvenir. Il donne une raclée à l'un des acteurs jouant le rôle d'un Marocain avant de se

¹⁰ Notamment pour les représentations, à Barcelone, de *Los españoles en África* qui, à l'occasion de ce nouveau conflit, remémore les actions de Prim et des Catalans en 1860. Cf. *La Vanguardia*, 16.10.1909, p. 11.

¹¹ *El Valenciano*, 15.12.1859, p. 2.

présenter à l'auditoire où règne une confusion indescriptible : il est Pedro Cruz, le véritable héros de cette histoire qui raconte l'exploit à la suite duquel il fut fait caporal. Il est attendu le lendemain au palais par le roi qui souhaite le rencontrer. Le délire ne connaît plus de limite dans le public, qui permet toutefois que la représentation reprenne. À l'issue du spectacle, le soldat est porté en triomphe et promené par la foule dans les rues madrilènes¹².

En réalité, le genre est suffisamment récurrent dans l'histoire théâtrale et guerrière de l'Espagne pour que le public envisage la représentation avec un horizon d'attente préalable parfaitement défini. Il y a des passages obligés (des scènes de combat, défilés des troupes...), une rhétorique « patriotarde », pleine d'hyperboles, de répétitions et de références historiques et, enfin, un canevas argumentaire (d'amants séparés ou réunis par la guerre presque systématiquement) sur lequel broder plus ou moins finement ces différents éléments. Le genre est codifié jusque dans son titre qui doit permettre d'y reconnaître, immédiatement, le contenu de la pièce et qui est, déjà, une invitation à l'enthousiasme ou à la colère vengeresse contre l'agresseur. Les vivats et les points d'exclamation se multiplient (*¡A Melilla ! ¡Viva España ! ; ¡Bilbao es nuestro ! ; ¡Tetuán por los españoles !*, etc.) ; on y parle de gloire conquise (*Gloria a los bravos ; Las glorias españolas o los héroes catalanes*), de héros bien sûr, d'enfants chéris (*El hijo de España ; La hija del comandante*), ou d'actions à mener : *La toma de Tetuán ; ¡A Tanger, catalans ! ; La defensa de Puigcerdá...* Si le titre ne contient pas un programme d'action, il est, dans tous les cas, très transparent et invite le spectateur à écouter l'histoire exemplaire de ses héros (*El cabo Noval ; Un mártir por la patria, Eloy Gonzalo en Cascorro ; El héroe de Anghera...*) ou celle, tout aussi exemplaire, de la chute de ses adversaires : *Marta y María o la muerte de Maceo ; Los bereberes del Riff ; Maceo o el guerrillero cubano...*

Le contrat est clair entre le dramaturge et son public et, dès lors, la réaction que suscite, chez un de ses lecteurs, la pièce *Víctor el reservista* (C. Corella de González, 1909), en 1909, répond à l'incompréhension née de la rupture de ce pacte implicite. La pièce a les apparences du genre auquel elle se rattache : le départ de Víctor, appelé à rejoindre l'armée, plonge sa famille dans la misère, mais il ne saurait, évidemment,

¹² Récit de cette anecdote, notamment dans *El Imparcial*, 8.12.1909, p. 3 et *La Vanguardia*, 9.12.1909, p. 7

renoncer à son devoir sacré. Sa femme, dont l'avenir est plus que menacé, encourage également son mari à partir. La surprise vient du fait qu'une escadre de pacifistes – qualifiés d'anarchistes – envahit la scène, se fait terriblement malmené en actes et en paroles mais, et c'est là que le bât blesse, expose très clairement ses thèses que les différents acteurs ne sauront pas récuser de façon convaincante. Il faut dire que le patriotisme guerrier ici défendu l'est sur un ton qui sera, tout du long, proche de l'hystérie, ce qui n'aide pas à emporter l'adhésion du spectateur une fois sorti de la fièvre nationaliste qui baignait sans doute certains cercles au plus fort du conflit. L'exemplaire disponible à la Bibliothèque Nationale de Madrid porte une série de notes manuscrites, de l'auteur, mais aussi d'un certain Torres qui envoie, pour qu'il la lise, cette pièce à un dénommé Sánchez Calvo. Il commente à ce sujet, en guise d'avertissement : « indubitablement, l'auteur est dérangé ». Ce commentaire, dans ce qu'il a de radical, tend à démontrer que, indépendamment du jugement esthétique que ce type de production mérite, ces pièces ont su se constituer un public et établir des normes qui les définissent et qui justifient, dès lors, que le spectateur soit en droit d'attendre un certain type de théâtre. Ce rejet catégorique d'un trait jugé iconoclaste fait apparaître ce que Jauss appelle un « écart esthétique », c'est-à-dire ce quelque chose de nouveau qui pointe « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un “changement d'horizon” en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences exprimées pour la première fois accèdent à la conscience » (Jauss, 1978, p. 58). Cette anecdote signale, d'abord, que la pièce d'actualité militaire est, visiblement, vécue par son public comme l'exposé d'une union face à l'ennemi dans lequel la présence de voix discordantes n'a pas lieu d'être. Mais ce décalage voulu par l'auteur est aussi, en creux, l'illustration des évolutions en cours dans une société qui accepte de moins en moins bien un discours patriotique qui embrasse l'ensemble des Espagnols, en contradiction flagrante avec la réalité de la conscription, très discriminatoire. 1912 est l'année où le service militaire devient théoriquement obligatoire pour tous, même si de multiples exemptions subsistent.

Les critiques à l'encontre du système de conscription ne sont pas nouvelles, on le sait ; il est la cible, à partir des années 1860, d'une opposition grandissante dont l'écho retentit de plus en plus fort au fur et à mesure que les « pauvres », ceux qui en sont les

victimes et paient l'impôt du sang, trouveront des structures dans lesquelles intégrer cette contestation. Le développement des partis ouvriers, des partis de gauche, hisse leurs revendications sur le devant de la scène. C'est peut-être comme une réponse à ce phénomène qu'il faut comprendre la tendance, grandissante me semble-t-il, à organiser le public de ces représentations. Ainsi, en 1909-1912, il est de plus en plus habituel de trouver parmi les spectateurs un très grand nombre de militaires auxquels les autorités (gouvernementales ou théâtrales, c'est selon et cela répond à des stratégies de succès similaires) ont, souvent, offert leur place. En 1911, lors de la première à Barcelone d'un monologue d'actualité militaire intitulé *Alto el fuego*, les journaux rapportent que

Le général Weyler, qui assista à la première, avait donné permission à la troupe pour aller au théâtre, et la présence de très nombreux soldats donnait à celui-ci un air festif. Sañudo [le dramaturge] parut sur scène et parla, des vivats et des acclamations à la gloire de l'Armée et du Marquis de Tenerife [i.e. le général Weyler] furent échangés.¹³

L'armée finit par s'acclamer elle-même, à l'invite du spectacle il est vrai, et de tels exemples d'autocélébration sont nombreux. On peut citer, parmi tant d'autres et puisque c'est l'un des premiers dans ce nouveau conflit, le spectacle qui a lieu à Santa Cruz de Tenerife, en août 1909 :

Le spectacle organisé par las dames de la Croix Rouge au bénéfice des blessés de Melilla a rapporté une somme considérable. Des soldats des différentes armes avaient été *invités* et l'enthousiasme fut grand. La représentation s'acheva, au milieu des vivats à l'Espagne, sur un tableau plastique représentant des scènes de guerre.¹⁴

Le cas est symptomatique : les dames de la bonne société se sont organisées pour répondre à l'appel de la Reine qui a demandé une mobilisation de ses troupes féminines afin d'aider à l'effort de guerre, le théâtre est rempli du public le plus apte à apprécier l'idée et le beau succès de l'entreprise est célébré le lendemain par la presse.

¹³ El general Weyler, que asistió al estreno, había concedido permiso a la tropa para ir al teatro, y la presencia en él de muchísimos soldados le daba un aspecto de gran fiesta. Sañudo [le dramaturge] salió y habló, cambiándose vivas y aclamaciones al Ejército y al marqués de Tenerife [i.e. le général Weyler]. Cité dans *El Heraldo de Madrid*, 19.12.1911, p. 5

¹⁴ El espectáculo organizado por las damas de la Cruz Roja en beneficio de los heridos de Melilla ha producido una considerable cantidad. Asistieron *invitados* soldados de todas las armas y hubo gran entusiasmo. Terminó la función entre vivas a España con un cuadro plástico representando escenas de la guerra. Cité dans *El Imparcial*, 26.08.1909, p. 2 (C'est moi qui souligne).

Conclusion

Tenter de cerner la réception du théâtre d'actualité militaire, outre les difficultés méthodologiques qu'une telle démarche suppose, revient à s'interroger sur la destination du message, et son efficacité, puisque ces œuvres sont encore très largement perçues comme une tribune pour un patriotisme bon ton qui doit permettre de resserrer les rangs en cas d'attaque. Cela pose donc, d'entrée de jeu, le problème de l'efficacité de ce théâtre dans ce qu'il a de propagande. Bien sûr, son but unique n'est pas de pousser la population masculine à s'enrôler massivement, mais il n'empêche. Cette union que la fièvre patriotique provoque quand elle parcourt et secoue l'ensemble des spectateurs, trouverait sa raison ultime dans la naissance d'un véritable sentiment patriotique, d'appartenance à une communauté éventuellement en danger. Si certains ont pu accuser cette rhétorique creuse de créer un « faux sentiment patriotique »¹⁵, on peut douter, plus généralement, qu'elle ait eu l'impact que souhaitaient, par exemple, les autorités quand elles financent plusieurs théâtres dans la capitale, notamment ceux où l'on joue *Rey valiente y justiciero* et *Paz entre hermanos*, à l'occasion de l'entrée à Madrid du jeune Alphonse XII et de la fin de la guerre carliste¹⁶. C'est que, tout d'abord, l'immense majorité des conscrits – relevant du monde rural pendant encore une bonne partie du XIX^{ème} – à en juger par la proportion que représente alors cette population – n'entendra jamais ce discours, ne verra jamais ces combats qu'il sera pourtant, sinon le seul, du moins le plus nombreux, à mener. Et quand bien même. Les travaux de Richard Hoggart (1970) ont montré que deux filtres, au moins, s'interposent entre le message ici délivré et ce public que certains considèrent, peut-être, comme une proie facile. C'est, tout d'abord, une attitude générale face à la culture de masse qu'on lui livre. Le « pauvre », selon la terminologie adoptée par Hoggart, porte une « attention oblique » (p. 296) à ce qu'on lui soumet et fait le tri des informations. Il peut, également, mettre à distance ce qu'on lui propose, notamment grâce à une dose de scepticisme et de cynisme. C'est ainsi que

¹⁵ Antonio Barrera Maraver, notamment, pouvait s'offusquer de ce que « Al margen de lo anecdótico, aunque real, lo más importante es el falso sentido de patriotismo que estas y otras obras del género chico – con las guerras de África y de Cuba incluidas y casi siempre con aragoneses implicados [...] – terminaron por infundir ». Cité dans *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, p. 134.

¹⁶ Pour une information plus détaillée, Cf. *La correspondencia de España*, n° 6681, 21.03.1876, p. 195.

les membres des classes populaires acceptent sans difficulté les formes de délassement et de divertissement que leur offre la société où ils vivent, mais sans se laisser fasciner par le spectacle ou manifester le moindre respect pour cette société. Ils sont tout prêts à s'amuser avec ce qu'on leur donne à voir, ou à lire, mais ils ne sont pas « assez cons » pour y croire.

À ce premier écueil, généralisable à l'ensemble du théâtre commercial de l'époque, s'ajoute une deuxième difficulté, spécifique à la thématique militaire et à l'aspect militant de cette production. En effet, comme le rappelle le chercheur anglais,

Il n'a jamais été facile, en temps de guerre, de convaincre complètement les classes populaires de la justesse de la cause nationale et de la vilénie du camp adverse : l'intérêt qu'ont « les autres », « les gros » à la guerre est trop évident. [...] En temps de guerre comme en temps de paix, le service militaire n'inspire guère confiance. Si on se trouve « coincé » dans ce truc-là, c'est qu'on n'a pas été assez malin pour « y couper »¹⁷.

L'efficacité de ces pièces est, donc, forcément limitée comme propagande active. Tout y est fait pour que le spectateur ressente les émotions du front, mais sans y être évidemment. Le délire patriotique que décrivent les chroniques et sources en tout genre est une façon de célébrer le fait que l'on soit là. Nul doute que la fibre patriotique vibre vraiment, mais ce que crient, en réalité, les spectateurs qui s'époumonent en faisant ondoyer un éventuel drapeau, c'est leur joie d'en savoir d'autres au front pour préserver des intérêts qui les concernent tout autant, et plus, que les conscrits, en même temps que cela les exempte d'avoir à y partir ou à y envoyer leurs fils.

Marie Salgues CREC - Université de Paris VIII – Vincennes St Denis

¹⁷ Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, pp. 332-333 et p. 334-335 respectivement. L'analyse concerne, certes, l'Angleterre, mais les conclusions livrées par C. Serrano sur la conscription, en 1898 notamment, soulignent la pertinence qu'il y a à appliquer cette description au cas espagnol. Cf. Carlos Serrano, *Le tour du peuple*, Madrid, Casa de Velázquez, 1987, Collection « Bibliothèque de la Casa », n°2, en particulier le chapitre « Déserteurs, insoumis et inaptés : les Espagnols face au service militaire », p. 12-40.

BIBLIOGRAPHIE :

- Barrera Maraver, Antonio, *Crónicas del género chico y de un Madrid divertido*, 1992 [3^e éd.], Madrid, Avapiés.
- Botrel, Jean-François, Salaün, Serge, *Creación y público en la literatura española*, 1974, Madrid, Castalia. Colección « Literatura y Sociedad », n°5.
- Corella de González, Carmen, *Víctor el reservista*, 1909, Zaragoza, Tip. de Pedro Carra.
- García Balaña, Albert, « Patria, plebe y política en la España isabelina : la guerra de África en Cataluña (1859-1860) », in Martín Corrales, Eloy (ed.), *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912). De la Guerra de África a la 'penetración pacífica'*, 2002, Barcelone, Edicions Bellaterra S.L., p. 13-77.
- Hoggart, Richard, *La culture du pauvre. Etude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, 1970 [1957], Paris, Les Editions de Minuit. Présentation de Jean-Claude PASSERON.
- Lécuyer, Marie-Claude et Serrano, Carlos, *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne. Idéologies et colonialisme en Espagne (1859-1904)*, 1976, Paris, PUF / Publications de l'Université de Rouen.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, 2005 [1978 pour traduction et préface], Paris, Gallimard. Préface de Jean Starobinsky.
- Prieto, Enrique et Villamil, Jesús (musique de Quisiant et Cristobal), *Los héroes del Rif*, 1909, Madrid, R. Velasco impr.
- Rioux, Jean-Pierre et Sirinelli, Jean-François, *La culture de masse en France. De la Belle Époque à aujourd'hui*, 2002, Paris, Fayard. Collection « Hachette Littératures », Pluriel.
- Salgues, Marie, « El arte de hacer teatro. Hacer del teatro arte », à paraître.