

La critique face au théâtre commercial : l'exemple de la presse de Málaga (1909-1936)

S'intéresser à la réception du théâtre commercial espagnol des premières décennies du XX^e siècle pose un certain nombre de problèmes, en particulier méthodologiques. Le premier – et le plus évident, mais son évidence ne doit pas nous porter à l'ignorer – est celui de l'historicité de l'événement que l'on prétend étudier : comment être capable, près d'un siècle plus tard, d'analyser un phénomène dont les acteurs – ici, le public – ont disparu sans laisser de témoignages ? Que sait-on aujourd'hui précisément de la manière dont les spectateurs (nous nous situons bien ici du côté du public et non de celui des lecteurs) percevaient les représentations théâtrales qui leur étaient proposées ? Comment les regardaient-ils, les appréciaient-ils ? Quels étaient leurs jugements sur les pièces ? À partir de quels critères les jugeaient-ils ? Pourquoi se rendaient-ils au théâtre ? Quelles étaient leurs attentes ? Étaient-elles comblées par le spectacle offert ? Il est bien difficile de le savoir. Les témoignages personnels (sous forme de mémoires, d'autobiographies, de lettres, voire de courrier des lecteurs) pourraient apporter des réponses à ces questions. Mais existent-t-ils au moins ? Quel spectateur anonyme s'est préoccupé de garder la trace des impressions qu'ont pu lui procurer telle ou telle représentation ? Aucun, pour autant que nous le sachions, si nous excluons les ouvrages de Narciso Díaz de Escovar, un écrivain de Málaga spécialisé dans les questions théâtrales et qui a tout d'un critique professionnel. En dehors de ses écrits (très parcellaires d'ailleurs), aucun autre témoignage n'est parvenu

jusqu'à nous, si ce n'est, dans le cas de cette ville, celui d'une ancienne spectatrice interrogée par une historienne dans le cadre d'une étude sur les femmes et l'espace public pendant la République, le seul qui existe, à notre connaissance, À la question « ¿qué diversiones había ? », cette spectatrice d'antan répond « Ir al teatro » et elle ajoute : « Además era estupendo porque íbamos todos, todos los días. Venía Anita Adamuz, que era malagueña y era una actriz maravillosa. »¹ Elle n'en dit pas plus. Ce n'est donc pas à travers ce très rare – et trop bref – témoignage qu'il faut espérer trouver des informations. Quoiqu'il ne soit pas dépourvu de tout intérêt (nous y reviendrons), il ne saurait suffire, bien évidemment, à construire une analyse approfondie sur le phénomène de la réception de ce théâtre de masse.

Si ce n'est du côté des témoignages individuels, où se tourner alors pour essayer d'en élucider les mystères ? Du côté de la presse sans doute, qui constitue, pour quiconque s'intéresse au théâtre de l'époque, une source d'informations de choix. C'est entre ses pages que l'on trouve les éléments qui permettent de reconstituer la vie théâtrale d'une époque ou d'une ville : y sont consignés les horaires des représentations, la liste des salles ouvertes, les compagnies qu'elles accueillent, leurs programmes, ainsi que les prix pratiqués par chacune. Ces informations factuelles sont souvent complétées par les critiques que les journalistes réservent aux spectacles qui sont donnés. À défaut d'autres sources, c'est donc au travers de l'étude de ces chroniques que nous nous proposons de tenter d'analyser le phénomène si complexe de la réception. La critique n'est qu'une des modalités périphériques de ce phénomène, certes, mais elle présente un certain nombre d'avantages pour la recherche : en plus d'être une des rares sources disponibles, elle rend compte – c'est même sa fonction première – de l'accueil réservé à une représentation. Que fait d'autre le journaliste qui rédige une critique si ce n'est refléter à travers sa chronique la perception qu'il aura eue d'une œuvre, la manière dont il l'aura regardée, c'est-à-dire la *réception* qu'il lui aura accordée et celle que lui aura réservée le public ? L'exercice n'est pas sans limite et sans contradictions, nous allons le voir à travers l'étude du cas particulier de la ville de Málaga. L'analyse de la critique théâtrale parue dans les principaux quotidiens de la ville entre 1909 et 1936 doit permettre de mieux comprendre le phénomène, d'en dévoiler le fonctionnement, les a

¹ María José González Castillejo, *La nueva historia. Mujer, vida cotidiana y esfera pública en Málaga, (1931-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga/Atenea, 1991, p. 108.

priori et les limites, pour, enfin, mettre à nu l'entreprise idéologique dont s'accompagne le phénomène qui dépasse souvent l'émission d'un jugement sur la valeur esthétique et culturelle d'une pièce.

Il n'est pas inutile, pour commencer, de proposer une définition de ce phénomène complexe qu'est la culture de masse. Selon Éric Macé,

on peut appeler *culture de masse* l'ensemble des objets culturels (et des pratiques qui leur sont liées) produits par les *industries culturelles* (quels que soient les médias) à destination (et ce n'est pas paradoxal) d'un *grand public hétérogène* (groupes et individus, contextes sociaux et références culturelles).

Il ajoute :

Autrement dit, le concept de culture de masse est utile et nécessaire pour rendre compte d'un champ à la fois spécifique et relativement hégémonique de la production, des représentations et des pratiques culturelles contemporaines².

Cette définition peut sans trop de mal s'appliquer au théâtre espagnol des premières décennies du XX^e siècle, qui constitue, en effet, un divertissement massif, produit par ce qui peut s'apparenter à une industrie culturelle (ou, du moins, à une pré industrie) et qui s'adresse à un large public, comme l'examen de la vie théâtrale à Málaga le montre. Si cette ville représente un cadre d'étude intéressant pour l'analyse de la critique de ce phénomène de masse qu'est le théâtre, c'est d'abord du fait de sa taille (elle compte 130000 habitants au début du siècle et 190000 dans les années 30, ce qui en fait la septième ville espagnole), du nombre de salles qu'elle compte (des six théâtres qu'elle rassemble au début du siècle, quatre continuent à fonctionner près de 30 ans plus tard), de l'importance du public qui les fréquente et de la diversité de l'offre théâtrale (les compagnies nationales et régionales s'y succèdent tout au long de l'année et elles y donnent plusieurs représentations quotidiennes). C'est du fait également du dynamisme de la vie théâtrale : on dénombre ainsi, en 1909, un total de 321 pièces, jouées au cours de quelques 1132 représentations, dans les six théâtres que compte alors la ville³. Quelques années plus tard, pendant la République, alors que le théâtre perd pourtant du

² Éric Macé, « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », in *Cahiers internationaux de sociologie*, 2002/1, n° 112, p. 47. C'est lui qui souligne.

³ Voir Évelyne Ricci, *Vida teatral y espectáculos en Málaga a principios del siglo XX*, Málaga, Diputación Provincial, 1996, p. 198.

terrain face à d'autres spectacles, en particulier le cinéma, on compte encore à Málaga, en 1931, 741 représentations annuelles (mais plus que 388 en 1935), au cours desquelles sont données près de 300 œuvres⁴.

En outre, cette capitale de province compte plusieurs journaux qui publient chaque jour des comptes rendus et des critiques sur les pièces qui sont représentées dans ses salles. Les deux principaux titres sont *La Unión Mercantil* (auquel sont associés un hebdomadaire illustré, *La Unión Ilustrada*, et un titre qui ne paraît que le lundi, *La Unión de Málaga* ; tous deux proposant des critiques) et *El Popular*. Le premier est de loin le plus important. Publié pendant plus de 50 ans (de 1886 jusqu'à la fin de la République), c'est le quotidien de référence de la ville : « *La Unión Mercantil* fue el primer representante del periodismo de información malagueño, y el más importante, sin temor a equivocarnos, de todos los diarios que se editaron en Málaga en el primer tercio de este siglo. »⁵ Son tirage est élevé et en hausse au long des années, passant de 15000 exemplaires quotidiens en 1909⁶ à 35000 en 1927⁷, ce qui représente un véritable monopole dans la presse locale et même régionale, puisque *La Unión Mercantil* supplante, toujours en terme de tirage, le journal sévillan *El Liberal*. Il s'agit d'un quotidien conservateur, très proche de la Dictature entre 1923 et 1930, ce qui lui vaudra de voir ses locaux incendiés dans les premiers jours de la République. À l'inverse, son principal concurrent, *El Popular*, est un journal républicain qui, lorsqu'il paraît pour la première fois en 1903, est associé au parti La Unión Republicana, de Nicolás Salmerón. Entre cette date et 1919, il est publié quotidiennement, avant de devenir hebdomadaire jusqu'en 1921, puis de disparaître. Il est publié de nouveau pendant les six années de la période républicaine⁸. Enfin, d'autres journaux sont édités au cours de la période, comme *El Diario de Málaga*, un journal du soir qui apparaît pour la première fois en 1919 et qui est publié jusqu'à l'époque de la République ou, encore, *El Amanecer*, un quotidien prolétarien et républicain indépendant, édité de manière épisodique pendant la

⁴ Voir Évelyne Ricci, *Le théâtre à Málaga sous la Seconde République (1931-1936) : Plaisirs et idéologies sur scène*, Thèse doctorale, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 148.

⁵ Juan Antonio García Galindo, *La prensa malagueña 1900-1931. Estudio analítico y descriptivo*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1999, p. 266.

⁶ *Id.*, p. 267.

⁷ Juan Antonio García Galindo, *Prensa y sociedad en Málaga 1875-1923. La proyección nacional de un modelo de periodismo periférico*, Málaga, Edinford/El Corte Inglés, 1995, p. 313.

⁸ Pour les informations concernant le journal, voir Juan Antonio García Galindo, *La prensa malagueña 1900-1931...*, p. 194 et sq.

Seconde République et dont trop peu de numéros ont été conservés, malheureusement, pour qu'ils puissent servir de base à cette étude.

Chacun de ces journaux comprend une rubrique « Espectáculos » ou « Teatros », où est publié quotidiennement le programme des différents théâtres et où apparaissent également les critiques des pièces qui ont été jouées la veille. L'analyse de ces chroniques peut permettre de mieux appréhender le phénomène de la réception, à condition, bien évidemment, de ne pas se méprendre sur les spécificités et les objectifs de ces chroniques. On ne saurait confondre, en effet, l'exercice très codifié de la critique théâtrale qui paraît dans la presse avec celui d'un fait plus ample et qui le dépasse largement, la réception. Celle-là n'est qu'un épiphénomène de cette dernière : elle n'est jamais que la médiatisation de la vision qu'aura eu un chroniqueur d'un spectacle théâtral. En cela, bien évidemment, l'exercice journalistique brouille les pistes de la réception, puisque le critique se voit obligé de maintenir un équilibre instable entre sa perception individuelle et celle qu'il prête à l'ensemble du public qui aura assisté à la représentation et dont il se fait le porte-parole, tout en s'en distinguant du simple fait que c'est à lui, et non aux autres spectateurs, que revient la fonction de rédiger la chronique. La critique acquiert, de par le fait de sa publication, un caractère collectif qu'elle usurpe sans doute un peu, la vision qu'elle reflète n'étant jamais que la reconstitution *a posteriori* des impressions et des jugements du journaliste. Ce dernier n'est, pourtant, pas tout à fait libre à l'heure de rédiger ses critiques : s'il est bien l'auteur des chroniques qu'il signe, il n'a pas, pour autant, tout à fait autorité en la matière, puisqu'il se doit de respecter la ligne éditoriale du journal pour lequel il travaille.

Comme l'analyse des critiques parues dans les deux quotidiens de Málaga, *La Unión Mercantil* et *El Popular*, le montre, il existe des différences notables entre chacun des titres qui tiennent, n'en doutons pas, aux différentes sensibilités politiques de chacune des rédactions. La critique est, dès lors, fortement influencée par ces enjeux idéologiques (et, sans doute, sociaux), ce qui brouille, une fois encore, l'exercice de la réception. Celle-ci est, donc, doublement conditionnée par la perception individuelle du chroniqueur, d'une part, et par les directives éditoriales qu'il reçoit de la rédaction pour laquelle il travaille, d'autre part. À cette double influence que subit la critique, il faut ajouter encore un filtre supplémentaire qui affecte d'autant la réception de l'œuvre

théâtrale : il s'agit, cette fois, de la conception esthétique du théâtre que défendent les journalistes et dont ils appliquent les préceptes chronique après chronique.

On ne peut qu'être frappé, en effet, à la lecture des critiques parues dans la presse de Málaga, du caractère extrêmement normatif de la vision du théâtre qui y transparait. Cela est d'autant plus saisissant, d'ailleurs, que chacune des critiques semble être rédigée selon un même modèle : la structure de l'article varie à peine d'un quotidien à l'autre ou d'un numéro à l'autre et peu de changements se font jour au cours des années. Une chronique publiée au début du siècle dans *La Unión Mercantil* diffère peu de celle qui l'est dans les années 30. Seul l'espace dont dispose le journaliste peut faire varier le contenu de ces critiques qui comportent, cependant, toujours un commentaire – élogieux le plus souvent – sur les interprètes des différentes pièces et sur l'accueil que leur ont réservé les spectateurs. Le jugement porté sur les œuvres est, curieusement, souvent réduit et généralement seules les pièces d'auteurs connus ou à la mode donnent lieu à des résumés conséquents, l'accent étant habituellement mis sur les réactions du public. Elles sont, à en croire les auteurs des différentes critiques, le plus souvent positives, lorsqu'elles ne sont pas tout simplement « enthousiastes », un terme qui revient très souvent sous la plume des auteurs. C'est ainsi, selon le critique de *El Popular*, que le public du Théâtre Principal accueille, en décembre 1910, la représentation de *Buena gente*, une œuvre de Rusiñol : « El público, bastante numeroso por cierto, aplaudió con entusiasmo la ejecución de las interesantes escenas de la obra. »⁹ Il en est de même en de très nombreuses autres occasions, comme en décembre 1918, lorsque est jouée au Cervantes la pièce de Linares Rivas, *En cuerpo y alma*. Là encore, « el público acogió la comedia con el mayor entusiasmo, aplaudiendo al final de cada uno de los dos actos que consta »¹⁰. Quelques années plus tard encore, ce même public, qui semble décidément très bien disposé à l'égard de tous les spectacles qui lui sont proposés dans les différentes salles de la ville, accueille avec jubilation cette fois *Mimi Valdés* de Fernández del Villar : « el público acogió jubilosamente la comedia. »¹¹

L'enthousiasme que les spectateurs semblent presque unanimement manifester, à en croire ces chroniques, n'a d'égal que celui que les critiques expriment, avec une bienveillance aussi régulière, face aux prestations des acteurs appréciées très

⁹ *El Popular*, 28-XII-1910, p. 4.

¹⁰ *El Popular*, 19-XII-1918, p. 2.

¹¹ *La Unión Mercantil*, 23-XII-1926, p. 9.

positivement le plus souvent. Là encore, on ne peut qu'être frappé par l'extrême conventionnalisme avec lequel ces journalistes jugent, année après année, les performances des artistes, dont de nombreux témoins de la vie théâtrale de l'époque s'accordent pourtant à dire qu'elles étaient médiocres. C'est tout autrement que les critiques de Málaga les apprécient dans leurs articles, soulignant le talent dont font preuve presque invariablement les différentes compagnies. C'est aux plus importantes d'entre elles, cependant, que les chroniqueurs réservent les éloges les plus enthousiastes, comme si les acteurs les plus en vue devaient nécessairement posséder le plus grand talent. Cela n'est pas pour étonner si l'on songe que c'est au nom de critères préétablis que sont jugées les performances des acteurs, leur renommée nationale étant, aux yeux des journalistes, un gage indiscutable de leur art, comme l'est la fréquence avec laquelle ils se présentent devant les spectateurs de Málaga. Plus un acteur est connu, nationalement ou localement, plus il sera apprécié par les critiques de la ville qui lui réserveront les plus grandes louanges. Il en est ainsi de Juan Espantaleón, « actor predilecto de nuestro público »¹², comme se plaît à le désigner la presse locale, un artiste très populaire, dont la Compagnie est très régulièrement invitée dans les théâtres de la ville. Chacune de ses apparitions est saluée avec la même cordialité enthousiaste, comme le soulignent les différents critiques mois après mois. La représentation de gala organisée en son honneur, en janvier 1912, est un véritable succès, à en croire les journalistes, comme le sont aussi invariablement toutes ses autres apparitions dans les théâtres de la ville : « Anoche celebró su beneficio el veterano actor don Juan Espantaleón, que como siempre hizo las delicias de la concurrencia, con la gracia y vis cómica en él peculiares. No habrá que decir que el teatro se vio lleno y que los aplausos y las carcajadas resonaron en la sala con frecuencia poco corriente. »¹³ Il en est de même de l'actrice Anita Adamuz, originaire de la ville et ancienne élève de la Academia de Declamación, dirigée par Narciso Díaz de Escovar, dont les critiques saluent avec une admiration sans limite la moindre prestation, comme le faisait la spectatrice anonyme que nous citons au début de cette étude, montrant par là même la coïncidence entre ce témoignage individuel et les journalistes qui apparaissent bel et bien ici comme les porte-parole des spectateurs de la ville, dont ils influencent sans

¹² *La Unión Ilustrada*, 17-X-1909, p. 6.

¹³ *La Unión Mercantil*, 5-I-1912, p. 3.

doute aussi les réactions. En janvier 1912, paraît, en effet, dans *La Unión Mercantil*, ce portrait extrêmement élogieux de l'actrice qui vient de faire ses premiers pas sur les scènes madrilènes :

La señorita Adamuz posee todas aquellas excepcionales dotes que necesitan para brillar en el cielo del Arte como astro de primera magnitud. La crítica profesional la ha saludado como a una risueña esperanza. [...] Anita Adamuz, de belleza sugestiva y de hermosa y arrogante figura, tiene un talento clarísimo, una intuición maravillosa, gran corazón, delicadeza de sentimiento, ternura exquisita, voz preciosa y cristalina y una dicción limpia, clara y armoniosa; por todo lo cual puede abordar con igual fortuna y el mismo brillante lucimiento al drama y la comedia¹⁴.

Plus d'une vingtaine d'années plus tard, en 1934, c'est avec des mots presque identiques que les journalistes saluent le travail réalisé par l'actrice qui est désormais à la tête d'une compagnie théâtrale.

El talento de nuestra paisana trocó la ficción en realidad. Vivió en sus diferentes facetas el drama íntimo de la hembra culpable y llevó a los espectadores la sensación exacta de la tragedia. Y si maravillosas fueron sus intervenciones habladas, no menos maravillosas de expresión resultaron sus silencios. La elocuencia del gesto – este secreto de los grandes comediantes – superó a cuanto pueda decirse. Si no hay más que un Benavente, tampoco hay, hoy por hoy, más que una Anita Adamuz¹⁵.

À n'en pas douter, les éloges qui sont ainsi adressés à l'actrice sont aussi prodigués à la ville de Málaga elle-même où elle a grandi et où elle a été formée. La critique a tout alors d'un exercice d'auto-célébration dont l'actrice ne serait qu'un prétexte, ce qui laisserait supposer par là même que les enjeux de la critique théâtrale (et plus généralement de la critique artistique) dépassent le simple cadre d'un jugement sur une performance esthétique. Il y est, certes, question d'apprécier une œuvre théâtrale ou la performance d'un artiste, mais peut-être plus encore d'ériger un système de valeurs et de références dont le théâtre n'est que le reflet. Sans doute ne serait-il pas excessif d'affirmer que c'est l'imposition d'une certaine vision du monde qui se joue à travers la rédaction de ces critiques qui visent à conforter un ordre social et moral rassurant et pacifique, où les habitants de Málaga se montrent (presque) toujours enchantés des spectacles qui leur sont proposés, alors que, pour leur part, les acteurs font preuve d'un

¹⁴ *La Unión Mercantil*, 8-I-1912, p. 1.

¹⁵ *La Unión Mercantil*, 26-II-1934, p. 10.

talent sans faille, comme si tout allait toujours pour le mieux. C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre l'enthousiasme presque indéfectible que les critiques de *La Unión Mercantil* et de *El Popular* semblent exprimer à l'égard des compagnies et des acteurs qui se produisent sur les planches de Málaga. Bien entendu, il s'explique aussi par le désir de ces journalistes de se conformer à un goût dominant que rien, et surtout pas eux, ne remet en cause, d'autant que leurs connaissances de la vie théâtrale ne dépassent guère le cadre du théâtre commercial dont ils se font les chantres.

C'est au nom de ce que doit être le théâtre aux yeux des journalistes que sont rédigées les critiques : une pièce sera jugée d'autant plus positivement qu'elle correspondra aux normes esthétiques brandies par les journalistes pour en mesurer la valeur. Ces normes tiennent pour beaucoup à la manière dont l'œuvre est construite, aux termes qu'elle aborde (la critique se situe toujours du côté de l'intrigue, rarement du côté de la dramaturgie), mais aussi à la célébrité de l'auteur (souvent gage de réussite) et à celle de la compagnie qui la représente et de l'actrice qui tient le premier rôle, comme nous venons de le voir. Un grand auteur (un Benavente, un Muñoz Seca...) bénéficie, comme les compagnies les plus connues, d'un préjugé très favorable de la part de la critique qui juge presque toujours élogieusement ses œuvres. À l'inverse, face à une œuvre d'un jeune auteur, la critique se montre plus sensible à ses qualités esthétiques (jugées, bien sûr, à l'aune d'une conception très précise du théâtre). Ce n'est pas donc tant la valeur de la pièce que l'on vient de jouer qui est jugée que l'écart plus ou moins grand qu'elle instaure par rapport à des normes prédéfinies ou, à l'inverse, la coïncidence avec ce qui doit être, aux yeux des critiques, une bonne pièce. Ainsi, alors que les auteurs du théâtre d'avant-garde cherchent à rompre avec le réalisme et le mimétisme qui étouffent le théâtre espagnol, Lorca allant même jusqu'à affirmer que « el teatro agoniza, porque está detenido en su desarrollo por las fuertes ataduras de la realidad »¹⁶, une œuvre réussie est toujours, selon les critiques de Málaga, une œuvre réaliste qui aura transposé sur scène la réalité du monde extérieur et ses personnages devront toujours être considérés comme des personnes en chair et en os. Le théâtre est pour eux « pura realidad de la vida, con todos sus conflictos y todas sus grandezas »¹⁷. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que le théâtre est considéré par ces critiques

¹⁶ Federico García Lorca, *Obras completas III*, México, Aguilar, 1991, p. 552.

¹⁷ *El Popular*, 13-V-1934, p. 8.

comme le reflet exact du monde et que son spectacle doit conforter le public dans sa propre vision de l'existence. C'est pour cela que, soir après soir, les journalistes s'esbaudissent face aux œuvres réalistes qui sont données dans les théâtres de la ville et se félicitent de la vraisemblance avec laquelle les personnages ont été créés par les auteurs. Il en est ainsi de la pièce d'Arniches, *Las doce en punto*, jouée en janvier 1934, dont le critique de *La Unión Mercantil* explique :

Sus personajes los conocemos todos, son los que vemos en las calles y en los talleres, los que tratamos diariamente; pasaron de sus casas al escenario sin perder ninguna de sus características y hablan y actúan tal y como hablan en Madrid las personas criadas en su mundo social. No son muñecos, son sencillamente hombres y mujeres, con sus egoísmos y sus rasgos nobles, sus odios y sus amores y sus pequeñas vanidades¹⁸.

À l'inverse, les personnages jugés trop irréalistes sont rejetés par ces mêmes critiques au nom du sacro-saint principe de vérisme qui guide toutes leurs critiques. La pièce *El hombre del frac*, jouée en octobre 1931, reçoit une appréciation très négative de la part du journaliste de *El Popular* qui estime que « los personajes que nos ofrece tienen más de cartón que de carne y hueso. Sería muy difícil hallar en la realidad caracteres tan inconscientes, tan refractarios a toda vibración emocional »¹⁹. Il en est de même de ceux de *Mi musa gitana* jouée en décembre 1934, au Petit Palais : « los personajes dormitan sobre un lecho de absurdos, sirviendo el argumento falso de la obra como muñecos desprovistos de realidad »²⁰, affirme le critique. Si l'on songe que depuis près de quinze ans déjà, Valle-Inclán – et d'autres dramaturges avec lui – conçoit les personnages de ses *esperpentos* comme des marionnettes faits de carton-pâte, on se rend à quel point la critique est éloignée ici des débats qui traversent le théâtre d'avant-garde depuis des années et qui prônent une rénovation de la scène qui passe par le rejet du réalisme et par la mise à nu du caractère artificiel du théâtre. Cet attachement de la critique au réalisme est le signe de la conception très conservatrice qui continue à guider ces journalistes, mais elle n'est pas pour autant dénuée de contradictions. Au fil de leurs chroniques, les critiques de Málaga ont recours à un second argument qui leur permet de juger la réussite d'une œuvre, son degré de divertissement. On sait que le public se rend

¹⁸ *La Unión Mercantil*, 14-I-1934, p.11.

¹⁹ *El Popular*, 16-X-1931, p. 6.

²⁰ *El Popular*, 09-XII-1934, p. 9.

au théâtre, d'abord, pour y passer un bon moment : « la cuestión es pasar el rato », pour reprendre le titre d'une célèbre pièce des frères Quintero, donnée pour la première fois en 1927²¹. Rien d'étonnant, dès lors, que les pièces qui sont jouées sur les scènes du théâtre commercial appartiennent majoritairement au répertoire comique et lyrique, comme le prouve l'étude détaillée des *carteleros* de l'époque²². Le goût du public l'amène à applaudir de préférence des œuvres divertissantes et légères dont la réussite tient moins à la construction de l'intrigue qu'au comique de certaines répliques, à la musique de certains morceaux ou, encore, à des situations amusantes. Les critiques ont beau parfois déplorer que les pièces qui sont jouées présentent bien des défauts (dans leur structure, en particulier, ou dans leur trop grande invraisemblance), ils n'en finissent pas moins de reconnaître que le public a passé un bon moment. Si on les croit en effet, la réussite d'une pièce tient pour beaucoup à un mélange subtil d'ingrédients que les auteurs et les compagnies doivent savoir doser avec justesse : du réalisme, de la légèreté dans le dialogue, de l'humour, des acteurs populaires et un public bien disposé..., comme le soulignent, non sans contradictions, de nombreuses critiques.

Con un lleno colosal [...] estrenóse anoche en este teatro la comedia de Arniches, García Álvarez, Paso y Abati (casi ninguno) *Genio y figura*, de cuya obra, hablando con entera claridad, puede decirse que no merece, ni con mucho, la fama de que venía precedida. [...] Se nota bien a las claras que el deseo de sus numerosos autores no ha sido otro que el de distraer al público un gran rato, haciéndole reír, y la consecución de este propósito mucho debiéralas pesar, porque a él han sacrificado la naturalidad, el debido juego escénico y hasta la verosimilitud, por que situaciones hay en la comedia que para conocer su falsedad no se necesita ser muy lince. Consecuentes con este indudable propósito, han *fabricado* una farsa, compuesta de situaciones cómicas, cuya mayoría son violentas y carecen en absoluto de la debida ilación escénica, plagadas de chistes, para los cuales parecen hechas las escenas y no brotados de ellas. Los *golpes* que salen a granel desde que el telón se alza son casi todos de un gusto muy dudoso y muy pocos son los que tienen carácter de espontaneidad. Puede decirse, resumiendo, que la obra toda es una reunión de personajes en situaciones diversas, pero empeñados, en cada una de ellas, en una batalla de chistes.

A pesar de todos estos defectos de forma, que el deseo de los autores se vio satisfecho, bien lo probó el público, cuya hilaridad provocó constantemente la representación²³.

²¹ Joaquín et Serafín Álvarez Quintero, *La cuestión es pasar el rato*, Madrid, La Farsa, 5, 1927.

²² Voir, par exemple, Dru Dougherty et María Francisca Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990 ou María Francisca Vilches et Dru Dougherty, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.

²³ *El Popular*, 31-XII-1910, p. 4.

On le voit, le théâtre constitue, avant tout, un objet de plaisir : plaisir du bon mot, comme ici, mais aussi plaisir de la mélodie, plaisir visuel devant certains numéros dansés, devant certains costumes – de plus en plus légers au fil des saisons –, plaisir, enfin, de pouvoir échapper pour une heure ou deux à la réalité du quotidien. L'insistance que les critiques mettent à défendre une conception réaliste du théâtre semble, dès lors, paradoxal, si l'objectif du public est d'abord de passer un moment agréable. Qu'importe que les personnages soient de carton-pâte ou que l'intrigue soit invraisemblable, pourrait-on penser, si l'important est d'abord de rire ? Telle est, je crois, une des principales contradictions de la critique : la double exigence à laquelle est soumis le théâtre qui doit, tout à la fois, divertir et refléter la réalité. Cette double nécessité est, pourtant, peut-être moins contradictoire qu'il n'y paraît si l'on songe que le comique est le plus à même de conforter une vision du monde placide, où les bons, ceux qui savent faire rire, l'emportent toujours sur les mauvais, aux dépens desquels s'exerce le rire, un monde, en définitive, où tout va toujours pour le mieux et où les conflits se résolvent toujours dans la bonne humeur, comme l'a montré Serge Salaün à propos du *género chico* :

El chiste en el Género chico representa la práctica risueña del sentido común, es la *prueba* palpable, física (por la risa) de que alguien tiene razón. La capacidad creativa de un personaje funciona como la manifestación de una verdad. El humor ES el signo de reconocimiento de una VERDAD, el instrumento de una conciencia « sana » y « justa », la sensación públicamente compartida de la solidaridad en el « Bien »²⁴.

Serge Salaün ajoute :

Todo funciona como si el humor tuviera un signo moral e ideológico a priori, como si fuera lo propio de los « buenos ». Cada obra del Género chico sobreentiende un proyecto moral en el cual el humor verbal opera como sanción natural de una ética convencional. El « Bien », norma absoluta de las tensiones morales del Género chico, no se concibe sin el placer de su expresión: el « Bien » es algo serio pero tan evidente y necesario que su *formulación* tiene que ser feliz. La lógica del lenguaje y la lógica moral no pueden disociarse²⁵.

²⁴ Serge SALAÜN, « El "Género chico" o los mecanismos de un pacto cultural », in *El Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1983, p. 257.

²⁵ *Id.*, p. 258.

L'importance concédée par les journalistes à la dimension humoristique (et réaliste) des œuvres n'est pas dépourvue d'intentionnalité idéologique, pas plus que ne l'est, de manière plus générale, l'exercice même de la critique. Au delà de l'expression d'un jugement sur la valeur esthétique d'une œuvre, elle tend à considérer le théâtre comme un miroir de la réalité, où ce dernier se reflète et où, surtout, les critiques vont chercher les valeurs à même de conforter la vision d'un monde harmonieux, où les choses et les êtres occupent la place qui leur est assignée, où l'ordre finit toujours par triompher et les bons à l'emporter sur les mauvais. La critique ne retient qu'une image rassurante et divertissante du théâtre, celle qui est la plus à même de conforter le public dans son impression que tout va bien, que les difficultés de la vie réelle sont loin et que rien ne peut menacer l'ordre établi. Cela montre à quel point la critique théâtrale constitue un exercice qui dépasse le cadre strict de l'esthétique et a à voir avec l'imposition d'une vision de l'existence, comme le montre Laurence Allard à propos de la critique d'art. L'analyse qu'elle propose pourrait, à quelques nuances près, s'appliquer à la critique théâtrale. Elle affirme, en effet :

La fonction de la critique d'art est d'être un médiateur entre l'art et la vie quotidienne – elle fait pénétrer les contenus des cultures d'experts dans la vie quotidienne – cette critique s'est instituée dans un jeu de langage codifié, centré sur l'évolution interne de l'art. Or, quand l'expérience esthétique incorporée dans le contexte des histoires individuelles de vie est utilisée pour éclairer les situations ou les problèmes de la vie individuelle, l'art entre dans un jeu de langage qui n'est plus celui de la critique esthétique. Il pénètre nos interprétations cognitives et nos attentes normatives, il entre dans une formation d'exploration capable d'orienter l'existence²⁶.

De nombreuses critiques parues dans la presse de Málaga semblent donner pleinement raison à la sociologue française, comme la chronique publiée, par exemple, à l'occasion de la représentation, en mai 1933, d'une œuvre de Jacinto Capella y José de Lucio, *El niño de las coles*, un des grands succès de l'époque. Cet article, un des nombreux exemples du discours toujours élogieux que les journalistes réservent à ces pièces qui confortent l'idée d'un bonheur simple que ne vient compliquer aucun conflit, est aussi très représentatif de la confusion que la critique établit entre la sphère

²⁶ Laurence Allard, «Dire la réception. Culture de masse, expérience esthétique et communication», *Réseaux* n°68, 1994, p. 12.

proprement esthétique et celle publique des spectateurs, la première influençant fortement la seconde.

Jacinto Capella y José de Lucio, al escribir *El niño de las coles* [...] no han tenido otro deseo que provocar la hilaridad del público, y en verdad que lo han conseguido. [...] Los autores han formado tres actos en los que las escenas graciosas se suceden, arrancando sonoras carcajadas a los espectadores. *Parece que los autores quisieron tan sólo librar de hondas preocupaciones y conflictos espirituales de todo orden a cuantos se atrevieron a presenciar « El niño de los coles »* y sus andanzas alrededor de una millonaria cursi, y como la risa es alegría cuando surge con facilidad a los labios, sin otros estimulantes que los chistes de buena ley y las escenas llenas de realidad, la obra entra desde el primer momento en el público²⁷.

La mise à l'écart de la réalité n'est pas fortuite, puisqu'elle permet de ne pas remettre en cause les hiérarchies et les valeurs établies, mais au contraire de les conforter. Dans ce pays joyeux qu'est le théâtre commercial, toute menace politique, sociale ou révolutionnaire disparaît donc.

À travers la critique, se joue, en définitive, le problème de l'appropriation (ou de la réappropriation) d'un objet culturel par un groupe – le journal, dont le chroniqueur est le porte-parole – au nom de critères idéologiques et esthétiques. Il en va de même, plus généralement, du phénomène de la réception, comme le montre le sociologue Louis Quéré, qui souligne l'influence des facteurs sociaux, culturels et contextuels qu'elle subit :

Qu'est-ce au fond la réception pour les analyses de la réception ? C'est essentiellement un processus individuel d'interprétation de messages ou de textes, déterminé par des facteurs sociaux et culturels, et influencé par les situations et les contextes concrets de son occurrence²⁸.

Nous pourrions ajouter que, via la critique journalistique, la réception se constitue en processus *collectif* d'interprétation d'une œuvre ou d'un répertoire.

Le théâtre peut même en venir à ne plus constituer qu'un prétexte pour un journal, devenant une plateforme pour la défense d'une certaine vision de l'art et, surtout, du monde. Sans nécessairement aller toujours aussi loin, la critique paraît souvent chercher

²⁷ *El Popular*, 12-V-1933, p. 5. C'est moi qui souligne.

²⁸ Louis Quéré, « Faut-il abandonner l'étude de la réception ? Point de vue », in *Réseaux*, n°79, 1996, p. 4.

– et trouver – dans cet exercice la confirmation de normes, de critères, de préjugés dont l'œuvre théâtrale lui renvoie le miroir. Le meilleur exemple en est donné par les critiques publiées à l'occasion des représentations des œuvres les plus polémiques de Muñoz Seca écrites pendant la Seconde République, *La oca*, *La voz de su amo*, *Cataplum* ou *El Ex...*, qui, toutes, sont l'occasion de critiques acerbes contre le nouveau régime et contre ses représentants. Lorsqu'elles sont jouées dans les différents théâtres du pays, elles donnent lieu à des manifestations violentes entre les sympathisants de Muñoz Seca (qui sont tous de farouches opposants à la République) et leurs ennemis, républicains convaincus. Comme dans les autres villes, les représentations de ces pièces à Málaga donnent lieu à des échauffourées violentes entre les spectateurs, dont certains sont même arrêtés par la Police. Les comptes rendus très différents qui sont publiés par les critiques des deux quotidiens de la ville, la *Unión Mercantil* et *El Popular*, montrent à quel point la critique peut en arriver à se confondre avec un exercice idéologique, empreint d'enjeux politiques. C'est en particulier le cas lors de la représentation, en mai 1934, de *El Ex*, un *juguete cómico* écrit par Muñoz Seca, en collaboration avec Pérez Fernández, et qui dresse un portrait féroce des personnages principaux de l'intrigue, des députés républicains analphabètes. Alors que la critique de *La Unión Mercantil* n'est qu'éloges et louanges pour l'œuvre²⁹, exprimant par là même un soutien silencieux, mais éloquent, aux deux auteurs de la pièce, celle de *El Popular*, qui rend elle hommage aux valeurs de la République, s'en prend aux dramaturges et à leurs défenseurs qu'elle accuse de pourfendre l'ordre public.

A pesar de lo dicho, Muñoz Seca y Pérez Fernández, gracias a la grandeza y respeto a las ideas de todos los ciudadanos, pueden entre las tinieblas de la escena jugar a maltratar el régimen, cuando merecían el castigo a que por la responsabilidad contraída se vienen haciendo acreedores desde que iniciaron esta serie de obras culminadas anoche con *El Ex...*; los Pedros, pues, son, para el pueblo sensato y republicano, quieran o no los cavernícolas que anoche se frotaban las manos de contento, engañadores de cerebros, farsantes de la realidad, incluso, si se nos obliga a decir lo que pensamos, con todo dureba [sic], alborotadores de la paz ciudadana, que un pueblo republicano y amante de sus instituciones supremas no puede ni debe consentir que desde un escenario se ataque de esta forma tan detonante como desaprensiva³⁰.

²⁹ Voir *La Unión Mercantil*, 25-V-1934, p.4 : « La sala estaba completamente ocupada por un público muy distinguido, que no cesó de reír, a lo largo de las tres jornadas del juguete, y prodigó a Casimiro ovaciones entusiastas ».

³⁰ *El Popular*, 23-V-1934, p. 12.

Que la critique demeure, comme dans le cas de *La Unión Mercantil*, sur le terrain du jugement esthétique ou qu'elle s'aventure ouvertement, comme le fait le journaliste de *El Popular*, sur le chemin de la politique, elle n'est jamais exempte de considérations idéologiques qui prennent souvent le pas sur l'appréciation artistique. On pourrait même aller jusqu'à affirmer que, au delà du cas Muñoz Seca, il est, en réalité, toujours moins question dans ces critiques de l'affirmation d'un plaisir artistique – qui pour autant ne disparaît jamais tout à fait – que de l'expression d'un discours normatif, esthétique et idéologique. Ainsi, les goûts du chroniqueur (comme ceux du public, dont il se veut l'interprète) importent moins que les valeurs qu'il peut prôner et qui s'y substituent. Cela n'est pas pour étonner, surtout si l'on songe, comme Bourdieu le suggère, que les goûts reflètent la réalité de rapports sociaux, qu'ils sont « l'expression distinctive d'une position privilégiée dans l'espace social dont la valeur distinctive se détermine objectivement dans la relation à des expressions engendrées à partir de conditions différentes »³¹. Il précise :

Les jeux d'artistes et d'esthètes et leurs luttes pour le monopole de la légitimité artistiques sont moins innocents qu'il ne paraît : il n'est pas de lutte à propos de l'art qui n'ait aussi pour enjeu l'imposition d'un art de vivre, c'est-à-dire la transmutation d'une manière arbitraire de vivre en manière légitime d'exister qui jette dans l'arbitraire toute autre manière de vivre³².

La note ajoutée par Bourdieu à la suite de cette analyse montre combien est pertinente son application au théâtre et à la critique. Il n'évoque pas précisément cette dernière, mais les mécanismes à l'œuvre sont les mêmes dans l'un ou l'autre cas. Il explique :

Cela se voit bien dans le cas du théâtre, qui touche de manière plus directe et plus ouverte aux principes implicites ou explicites de l'art de vivre et qui, surtout dans le cas de la comédie, suppose une communauté de valeurs ou d'intérêts ou, mieux, une complicité et une connivence fondées sur l'adhésion immédiate aux mêmes évidences, celles de la *doxa*, ensemble des opinions assumées sur le mode de la croyance pré-réflexive.³³

³¹ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 59

³² Id, p. 60.

³³ Ibid, note 60.

Ce qui est en jeu dans la critique, c'est donc bien l'affirmation d'un discours d'un groupe dominant, dont le théâtre n'est peut-être jamais qu'un prétexte.

Évelyne Ricci, Université de Bourgogne