

## DU SANG SUR SCÈNE : LE THÉÂTRE « CRIMINEL » EN ESPAGNE (1912-1918)

Évelyne RICCI  
CREC EA 2292  
Université Sorbonne Nouvelle- Paris 3  
Sorbonne Paris Cité

Le Mal, dans cette coïncidence des contraires, n'est plus le principe opposé d'une manière irrémédiable à l'ordre naturel, qu'il est dans les limites de la raison. La mort, étant la condition de la vie, le Mal, qui se lie dans son essence à la mort, est aussi, d'une manière ambiguë, un fondement de l'être.  
Georges Bataille, *La littérature et le mal*.

### Résumé

Le théâtre "criminel" connaît un énorme succès en Espagne au début du XXe siècle, grâce notamment à des compagnies comme celle d'Enrique Rambal, une troupe à grand spectacle dont le crime constitue le répertoire exclusif, ce qui amène à s'interroger sur les raisons de cette mode et sur ce qui se joue en ces dernières années de la Restauration autour du spectacle du crime. Au-delà de son pouvoir de divertissement, ce théâtre "criminel" a, en réalité, tout d'un spectacle où la société espagnole se projette et se regarde, où elle met en scène ses craintes, ses peurs et ses contradictions pour ainsi mieux les surmonter.

Théâtre / crime / Espagne / Restauration / Enrique Rambal

### Resumen

El teatro "criminal" tiene un enorme éxito en España a principios del siglo 20, gracias en particular a compañías como la de Enrique Rambal, una compañía de gran espectáculo cuyo repertorio exclusivo lo constituye el crimen. Lleva a interrogarnos sobre las razones de esa moda y lo que está en juego en esos últimos años de la Restauración con el espectáculo del crimen. Más allá de su poder de diversión, el teatro "criminal" constituye en realidad un espectáculo en que la sociedad española se proyecta y se mira a sí misma, poniendo en escena sus temores, miedos y contradicciones para así mejor superarlos.

Teatro / crimen / España / Restauración / Enrique Rambal

### Abstract

"Criminal" theater was very successful in Spain at the beginning of the 20th century, in particular thanks to companies such as that of Enrique Rambal, a grandiose group whose entire repertoire was made of crime plays. This can lead to wonder about the reasons for this trend and to question what was at stake in "criminal theater" at the end of the Restoration. Beyond its entertaining power, "criminal" theater was, in fact, a spectacle where the Spanish society could project and watch itself, stage its fears and contradictions in order to overcome them better.

Theater / Crime / Spain / Restoration / Enrique Rambal

Les liens qui unissent le crime et la culture ne sont plus à démontrer, en particulier depuis les nombreuses études de Dominique Kalifa qui soulignent, de manière on ne peut plus convaincante, qu'une « histoire du crime ne saurait être qu'une histoire culturelle du crime » (Kalifa, 2005, p. 11). Le crime a engendré, en effet, nombre d'œuvres culturelles (du roman à la chanson, en passant par les romans policiers, les films et les séries télévisées ou le mélodrame, pour ne citer que quelques-unes de ses représentations) qui sont autant de supports privilégiés de cette histoire culturelle du crime qui reste, pourtant, à écrire pour l'Espagne. Les crimes n'y sont pas moins nombreux qu'ailleurs, mais leur histoire intéresse moins les chercheurs. Nombreuses sont, cependant, les productions culturelles qui, dès les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, trouvent dans le crime une source d'inspiration. Parmi elles, le théâtre représente un support de choix, par le caractère massif que représente ce loisir en ce début de siècle et par les spécificités mêmes de cet art. Le théâtre a l'avantage d'allier au texte écrit une représentation scénique qui dote le mot d'une mise en scène. Le crime y est dit, mais aussi montré, mis en image et en corps, il s'anime sur scène et devient spectacle. La scène de théâtre constitue une caisse de résonance pour le crime, comme le sera quelques années plus tard le cinéma quand il deviendra parlant. Pour l'heure, le théâtre est encore seul à offrir du crime un tel écho vivant. Sa portée en est d'autant plus grande que les pièces jouées sur ce thème sont aussi publiées dans des collections éditoriales bon marché, souvent hebdomadaires ou mensuelles. Et leur réception fait l'objet de comptes rendus et de critiques dans les journaux et les revues. Le crime se donne à voir, à entendre et à lire simultanément.

À partir du milieu des années 1910, le phénomène du crime au théâtre prend une ampleur nouvelle, grâce à l'apparition sur le marché éditorial de ces collections et grâce également à des compagnies théâtrales spécialisées dans ce répertoire qui devient très vite à la mode. Parmi ces compagnies, celle dirigée par Enrique Rambal est sans doute la plus emblématique, car, pendant plusieurs saisons, le théâtre policier et le crime constituent le répertoire exclusif de cette troupe qui, après les scènes valenciennes, occupe plusieurs mois durant le Théâtre Price de Madrid. C'est au cours de la saison 1917 que la compagnie semble remporter le plus grand succès avec ces mises en scène de crimes, délits, vols et autres méfaits à grand spectacle, alors même que, dès juillet

1918, est édité dans la presse un supplément de la collection *La Novela Cómica, La Novela Policíaca*. Comme son nom ne l'indique pas, *La Novela Policíaca* ne publie que des œuvres théâtrales, dont une grande partie est justement jouée par la Compagnie Rambal. Pour 20 centimes, un prix relativement accessible, le lecteur se délecte d'aventures policières et criminelles, souvent traduites ou adaptées d'œuvres étrangères, telles *La muñeca trágica, El secreto de la biblioteca, Lord Cleveland o Una noche sangrienta*. La coïncidence entre la publication de ces œuvres et leur représentation montre bien l'attrait que représente ce répertoire policier, mais elle pose aussi un certain nombre de questions, sur les raisons de cette fascination, sur le rôle que jouent le théâtre et la Compagnie Rambal dans cette mode, sur cette vogue elle-même et la date de son apparition. Que se joue-t-il en ces dernières années de la Restauration autour du spectacle du crime ? Ne faut-il y voir qu'une simple mode ou une pratique culturelle où se reflèteraient les difficultés et les tensions d'une nation qui peine à accepter une modernité pourtant nécessaire ?

Si le roman policier et, plus généralement, la littérature policière ont fait l'objet de nombreuses études, le théâtre du même genre souffre, pour sa part, d'un désintérêt qui ne rend pas compte du rôle qui a été le sien. Ce théâtre criminel n'a pourtant pas hanté que les scènes madrilènes et valenciennes, il a aussi longtemps occupé les théâtres français et européens. Il est même à l'origine du nom donné au XIX<sup>e</sup> siècle à la partie est du Boulevard du Temple à Paris, où étaient installées les salles spécialisées dans ce répertoire criminel grand-guignolesque. Avant d'être détruit en 1862, par le Baron Hausmann, la portion orientale de cette artère est rebaptisée du nom « Boulevard du crime ». C'est dire si la vogue de ce théâtre, qui accompagne le développement de la littérature consacrée aux faits criminels, est ancienne et bien antérieure au renouveau qu'il connaît très tardivement en Espagne dans les années 1910.

C'est de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> et, plus précisément des années 1860, que date en France l'essor de ce récit criminel, où il fait fureur jusqu'en 1914 :

Faits divers, romans policiers, gravures, films ou chansons, toutes les formes de récits de crimes connaissent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle une singulière envolée. Le crime ensanglante le papier et le pays tout entier semble pris d'une étrange fièvre homicide. Cette exceptionnelle croissance dure jusqu'au déclenchement de la

Première Guerre Mondiale qui, pour un temps, lui substitue d'autres images (Kalifa, 1995, p.19).

Cette « fièvre homicide » est encouragée par l'essor de la presse, comme elle le sera des décennies plus tard en Espagne. Elle traduit l'engouement inédit que suscitent tous les récits et les publications qui font du crime leur thème majeur, en particulier le « roman de police ». La littérature policière *stricto sensu* n'est pas encore née, elle n'en est encore qu'à ses balbutiements génériques qui s'épanouissent à travers le feuilleton, le roman judiciaire ou les « romans d'aventures policières », parents du roman policier actuel. C'est du début du siècle que date l'apparition de la série des *Arsène Lupin*, de Maurice Leblanc (1905), des *Rouletabille*, de Gaston Lerroux (1907), avant que le personnage de *Zigomar* ne fasse son apparition sous la plume de Léon Sazie (1909), que Pierre Souvestre et Marcel Allain ne donnent vie à *Fantomas* (1911) ou que le même Gaston Lerroux n'invente *Chéri-Bibi* (1913). Les aventures de ces nouveaux héros sont souvent publiées dans la presse sous forme de feuilleton, aux côtés des traductions d'auteurs anglo-saxons, comme Conan Doyle, William Hornung, le père de Raffles, ou John Russel Coryell, Thomas Harbough et Frédéric Van Ressler, les parents successifs de Nick Carter, le *grand détective américain*. Tous ces personnages hanteront quelques années plus tard les scènes des théâtres espagnols, grâce aux traductions et adaptations qui fleurissent alors et que Rambal et d'autres mettent à leur répertoire. Car s'il est une caractéristique de cette littérature policière qui connaît un engouement alors en Espagne, c'est bien son origine étrangère. Il n'existe pas à cette époque d'auteurs espagnols pour ce genre de littérature en vogue et, pour satisfaire la demande pressante des lecteurs et des spectateurs, on traduit et adapte à tour de bras les œuvres étrangères, quand on ne les plagie pas.

Pocos años después de haberse iniciado el presente siglo comenzaron a publicarse en España, tímidamente al principio y en flujo creciente después, traducciones de novelas policíacas extranjeras, provenientes en su mayoría de Inglaterra y más ocasionalmente de Francia y Estados Unidos. En el período que va de la mitad de la primera década hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial la traducción y edición de novelas policíacas foráneas alcanza un primer momento de auge espectacular. A juzgar por la abundancia en las ediciones de estas traducciones debemos pensar que obtuvieron una inmediata popularidad entre el público español (Colmeiro, 1994, p. 97).

L'Espagne semble bel et bien séduite par ce nouveau genre littéraire qui met le crime et sa résolution au centre de sa narration, mais elle n'est pourtant pas capable de produire ces récits dont elle raffole. Les raisons de ce décalage – qui se prolongera bien des années encore – sont complexes, mais elles ne manquent pas de surprendre. N'y aurait-il pas dans cette stérilité de la littérature policière un rapport particulier au crime et à sa représentation ?

Les critiques et les historiens de la littérature s'accordent, en effet, pour dire que le roman policier apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant en fonction de conditions sociales et historiques précises : son émergence accompagne celle d'une société de plus en plus urbaine, qui accueille en son sein une population qui a quitté la campagne pour venir grossir les rangs des faubourgs citadins. Son développement est, de fait, lié à celui de l'industrialisation, alors en plein essor, qui modifie en profondeur les structures sociales. Le corps social des villes connaît une mutation sans précédent, il apparaît à ses contemporains comme un ensemble aux contours mal définis et forcément menaçants, où le crime ne peut que s'épanouir. À cette menace latente ressentie face à ce qui représenterait une nouvelle criminalité – le brigand des grands chemins cède sa place aux apaches des quartiers urbains en plein développement – répond un corps de police mieux organisé, qui adopte des méthodes d'investigations scientifiques nouvelles. Le crime urbain a trouvé là un adversaire à sa mesure. Cependant, pour que le roman policier fasse son apparition et se développe, il faut encore que de nouvelles conditions soient réunies : la mise en place, d'une part, d'une culture médiatique de masse qui repose sur la sérialité (tirage des journaux en hausse, reproduction en grande série des collections éditoriales...) et les progrès, de l'autre, de l'alphabétisation, afin que puisse se constituer un lectorat de masse.

L'essor du roman policier correspond donc bien à une étape du développement moderne des sociétés urbaines industrialisées et capitalistes, ce qui explique qu'il apparaisse d'abord en France, en Angleterre et aux États-Unis. À l'inverse, les retards que connaît l'Espagne en ce début de XX<sup>e</sup> siècle ne sont pas favorables à son éclosion ; que l'on songe aux lenteurs de son développement économique, à la part toujours importante que représente l'agriculture, aux déséquilibres sociaux engendrés par une classe moyenne encore trop peu développée ou, encore, aux retards de l'éducation et de l'alphabétisation. Une situation que José Colmeiro résume en ces termes :

La ausencia en la España de entonces (y en buena parte aún en la del siglo siguiente) de una verdadera economía industrial capitalista, de una burguesía poderosa y una demografía urbana, y como consecuencia la falta de una infraestructura policial moderna como la inglesa, francesa o norteamericana, no hizo factible la aparición de una novela policíaca española (Colmeiro, 1994, p. 89).

Les romans et nouvelles qui parlent du crime existent cependant, ils s'inscrivent même dans la continuité de modèles littéraires antérieurs, comme la littérature de colportage par exemple. Pourtant, il ne s'agit pas de romans policiers *stricto sensu*, mais bien plus de romans d'aventures. Il leur manque, en effet, une dimension essentielle, l'enquête. Elle constitue un des éléments majeurs de la littérature policière qui ne consiste pas seulement en la narration d'un crime, mais surtout en l'investigation qui permettra d'en découvrir l'auteur et le déroulement, une investigation menée par un détective qui est le pendant du criminel. Et c'est là que se situe, je crois, la béance de cette littérature espagnole qui fait du crime sa thématique privilégiée : elle est guidée non pas par une démarche herméneutique et déductive, mais par une dimension essentiellement émotive. Face aux crimes qui lui sont narrés, le lecteur n'est pas invité à mettre ses pas dans ceux d'un détective et à reconstituer le récit du crime, il est appelé à frémir d'horreur et de fascination. L'enquête n'intéresse pas, seule importe l'émotion que le récit criminel est capable de produire.

On est frappé, en effet, à la lecture des critiques qui rendent compte des représentations du théâtre joué par la Compagnie Rambal, par l'insistance des journalistes à évoquer l'émotion produite par ces pièces. Il en est ainsi, en mai 1919, lors de la première de *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, une pièce d'Arturo Mori, qui donne lieu à des critiques unanimes, comme celle publiée dans *La Correspondencia de España* :

Cuando parece que ya se ha llegado al *colmo de la emoción* en los dramas policíacos, surge uno nuevo más emocionante. *El record de la emoción* lo bate el drama que anoche estrenó con éxito enorme Rambal, ese artista especializado en este género y cuyas huestes disciplinadas le acompañaron en el conjunto, logrando el triunfo. [...] *Eriza los cabellos* el dramita (Álvarez, 1919, p. 5)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> C'est moi qui souligne, comme dans les citations suivantes.

Le journal *El Imparcial* souligne que « el melodrama en cinco actos *Lord Cleveland* o *Una noche sangrienta* es el más emocionante, interesante y espeluznante que hemos visto en el género policíaco » (Anonyme, 1919, p. 2) et le journaliste d'*ABC* revient, quant à lui, sur les ingrédients nécessaires au succès d'une pièce et sur l'effet produit sur le public :

Dentro de unas condiciones que el género de obras policíacas requiera, a saber: asesinatos, desolaciones y demás efectos tremebundos *para producir impresiones espeluznantes al espectador*, el drama en cinco actos, *Lord Cleveland* o *Una noche sangrienta* posee la rara cualidad de estar correctamente escrito y la de que exista cierta verosimilitud en las escenas, todas de un interés creciente, hasta llegar al desenlace que, como es lógico, es el triunfo del detective (Anonyme, 1919, p. 23).

Le spectateur joue à se faire peur en quelque sorte, car l'émotion que suscite en lui le spectacle du crime est contrebalancée par l'assurance que le bien et la morale finissent toujours par l'emporter. Le temps de la représentation, le spectateur expérimente des émotions intenses, mais limitées, et jamais il ne sort du rôle passif que lui confère cette littérature moins policière que criminelle. Jamais non plus, il n'est invité à faire l'expérience de son habileté déductive et à laisser son émotion céder sous les assauts de la réflexion. Si le crime fascine et épouvante, il maintient aussi public et lectorat dans une position de spectateurs fébriles, mais inactifs. Car ce qui se joue ici, n'est-ce pas aussi le refus de considérer le spectateur — et avec lui le lecteur — comme un être d'action, pour le traiter comme un seul être de passion ?

Cette passivité dans laquelle est maintenu le public a peut-être, là encore, à voir avec les conditions historiques et politiques propres à l'Espagne de la Restauration (et plus tard du Franquisme). L'essor du roman policier, auquel l'Espagne se refuse, s'explique aussi par la nouvelle attention accordée au rôle du lecteur qui, du fait de la structure même du récit (la narration est duelle, « le récit de la progression de l'enquête permet de reconstituer le récit du crime et de ce qui l'a précédé » (Reuter, 2009, p. 18), devient un collaborateur actif du détective, dont il anticipe parfois même le raisonnement. Cette évolution du rôle du lecteur de roman policier – condition indispensable, mais aussi

conséquence de l'essor de ce dernier – a été préparée par celle du lecteur de faits divers qui a vu, lui aussi, sa structure se transformer :

Dans le cas du fait divers, on passa progressivement d'une narration initialement focalisée sur le crime (son horreur, sa sauvagerie, ses détails « circonstanciés »), puis sur le procès et l'exécution, à une toute autre forme de récit, chargé de reconstituer méthodiquement faits et responsabilités. Pour toutes les relations qui parvenaient à échapper au cadre étriqué de la rubrique, c'est la marche de l'enquête (enquête officielle, puis enquête « personnelle », ponctuée de pistes, d'hypothèses, de présomptions, et plus rarement de « faits nouveaux ») qui devenait le cœur du récit (Kalifa, 2005, p. 149).

Une telle évolution n'est rendue possible que si l'on reconnaît au lecteur la capacité d'exercer librement sa réflexion et son intelligence pour démêler un crime dont la résolution concourt au retour à l'ordre et à la paix sociale. Le lecteur doit être considéré comme un citoyen à part entière qui participe, ne serait-ce pour l'instant que par la lecture de cette littérature policière, à la vie de la cité, dont il est capable de déchiffrer les errements et d'identifier les criminels. En ce sens, la lecture de ce type de récits est aussi l'occasion d'une expérience démocratique qui invite les lecteurs à prendre part à une aventure tout à la fois culturelle et politique, comme le montre Dominique Kalifa :

L'enquête se donne en effet comme le privilège de l'homme démocratique, cet individu doué de raison à la fois lecteur et électeur, mais aussi enquêteur potentiel. Même si le principe de la lecture participante procède évidemment d'un artifice, le récit d'enquête, qu'il soit publié dans les journaux qui invitent continuellement le lecteur à collaborer à la recherche de la vérité, ou dans un roman policier qui associe en théorie le lecteur à sa résolution, est porteur d'une aspiration démocratique. Il est ce lieu où se concilient le libre exercice de la raison critique et le nécessaire repliement sur un consensus final, rationnel et négocié (Kalifa, 2005, p. 153).

On ne peut s'empêcher de penser que si, contrairement à la France, l'Angleterre ou les États-Unis, la littérature policière en est restée en Espagne à un stade de développement embryonnaire, alors que le récit criminel prospérait pour sa part, c'est peut-être dû aussi à l'échec du modèle démocratique. Comment le public espagnol à qui l'on refusait le rôle de citoyen actif dans la cité aurait-il pu se voir confier celui de lecteur-enquêteur majeur ? Lui laissait-on la possibilité de faire entendre sa voix autrement que par le biais de l'émotion ?

Si le récit d'aventures criminelles ou le théâtre du même genre connaissent une telle prospérité, c'est qu'ils représentent pour les lecteurs et spectateurs cet espace de l'affect, ce lieu cathartique où les sentiments de peur, d'horreur, de fascination et de répulsion envers le crime peuvent s'exprimer, à défaut de trouver leur résolution dans la participation à une enquête. Le succès de ces productions semble, d'ailleurs, d'autant plus grand qu'elles seront parvenues à susciter l'émotion la plus intense chez le public, comme c'est le cas des œuvres jouées pendant quelques saisons par la Compagnie Rambal qui enflamment (au sens propre parfois...) les théâtres espagnols.

Cette compagnie, dirigée par Enrique Rambal, un acteur d'origine valencienne, est spécialisée dans ce que l'on nomme le théâtre à grand spectacle, comme l'indique le nom même de cette troupe présentée comme une *Compañía dramática de obras policíacas, norteamericanas y de gran espectáculo*. Quoiqu'il s'agisse d'une compagnie relativement récente (les premières représentations datent de 1912), qui s'est d'abord fait connaître sur la scène valencienne, avant d'entamer des tournées en province, elle acquiert assez vite une renommée importante. Sa popularité est d'autant plus rapide que la compagnie se distingue par un répertoire presque entièrement consacré les premières années au théâtre criminel et, surtout, par des mises en scène spectaculaires. Le genre criminel, Rambal l'a choisi par hasard, si l'on en croit Luis Ureña qui lui consacre, en 1942, une biographie. Il y raconte qu'avant qu'un impresario ne lui propose de monter sa première œuvre criminelle, Rambal n'en avait jamais lu et se sentait peu attiré par ce genre, même s'il lui reconnut quelque intérêt lorsqu'il dut en lire. Seul l'engagement de cet impresario de financer la mise en scène le convainquit d'essayer. La première œuvre jouée, une représentation de *Fantomas*, a lieu dans un théâtre de Melilla et c'est, si l'on en croit son biographe enthousiaste, un succès immédiat qui se traduit par des recettes conséquentes :

El primer drama policíaco, *Fantomas*, fue representado en Melilla. El éxito fue tan asombroso que el singular actor valenciano se decidió a montar el segundo: segundo gran suceso. El público seguía con interés creciente la representación de obras policíacas; lleno sobre lleno... Un tercer estreno. Y... nuevo éxito. Rambal, a la vista del río de oro que se le entraba por la taquilla, comprendió que, en tanto no se le pasara al público aquella fiebre, era absurdo pensar en cambiar el

género (Ureña, 1942, p. 45).

Le succès n'aurait sans doute pas été le même sans le second trait de génie de l'acteur, associer à ces représentations des effets spéciaux spectaculaires. Les décors époustouflants, les effets scéniques à couper le souffle, les artifices en tout genre sont, selon la presse de l'époque, la spécialité de cette compagnie, au point qu'il n'est pas rare d'entendre parler de spectacle ou d'effet « rambalescos » qui deviennent la marque de fabrique de la troupe :

Rambal, gran conecedor de las nuevas técnicas escenográficas, no sólo en los teatros españoles sino también en los de toda Europa, usa las nuevas tendencias en la espectacularidad. Todo lo aplica a sus melodramas consiguiendo que sea identificado por ellos. Independientemente de la interpretación o del texto que se representa, los trucos forman parte de lo que se llamará *el espectáculo rambalesco*. Con el tiempo, evolucionará hacia el llamado « *gran espectáculo* », donde no dejan de aparecer los trucos que tanto lo caracterizaron ligados a su etiqueta teatral (Ferrer Gimeno, 2008, p. 62).

Cette compagnie n'est pourtant pas la seule à offrir ces « grands spectacles », que la troupe Alcoriza, spécialisée elle aussi dans ce théâtre criminel met également à son répertoire, mais elle pousse plus loin que les autres ces effets spéciaux, au point que le choix de certaines pièces semble d'abord s'expliquer par la possibilité que l'intrigue laisse d'introduire ces artifices spectaculaires. La réussite de la compagnie tient pour beaucoup à eux et à l'intelligence de Rambal, à la fois directeur de la troupe, metteur en scène et acteur, qui a su s'adapter aux goûts du public friand de ces représentations pleines d'effets où l'émotion est garantie. Pour offrir aux spectateurs plus encore qu'ils n'auraient pu ou su l'imaginer, Rambal s'inspire de différents modèles, dosant les apports avec justesse, choisissant des genres anciens déjà et d'autres plus modernes. Il en est ainsi du théâtre de magie, dont Rambal reprend certains effets scéniques, dans les décors, l'usage de la lumière ou le recours à des machineries sensationnelles, par exemple, mais aussi le mélodrame, avec un dosage de pathos, de sentiments bien pensants et un rien d'exagération, ou le théâtre de guignol. Mais ce sont surtout le genre policier et le cinéma qui constituent la première source d'inspiration du directeur de la compagnie. Il a très vite compris tous les atouts que représentaient ces deux modèles, non seulement en termes d'intrigue, mais aussi de spectacle.

Le principal attrait de ces œuvres est leur nouveauté. Alors que le théâtre espagnol a exploité jusqu'à n'en plus pouvoir le *género chico*, le *sainete costumbrista* et les piécettes comiques, le filon commence à s'épuiser vers 1910, obligeant auteurs et impresarios à se tourner vers d'autres modèles, en particulier le théâtre plus long, en trois actes. Pour reconquérir durablement le public lassé, il faut lui proposer des intrigues qui aient un air de nouveauté et qui ne se contentent plus de montrer les péripéties sans action d'un Benavente ou de deux Quintero – qui ne sont pas pourtant ce que le théâtre espagnol produit de plus mauvais... Rien de tel pour cela que le théâtre policier qui offre bien plus que des amourettes sans saveurs et des conflits familiaux archi rebattus. L'action est au rendez-vous dans ces pièces, où se succèdent vols, cambriolages, enlèvements, assassinats, arrestations, le tout mené sur un rythme rapide, à coups de rebondissements et de révélations. Elles présentent, en outre, l'avantage d'être exotiques, de sentir bon l'ailleurs, avec leurs personnages aux patronymes étrangers qui évoluent dans des décors inédits, sans pourtant rompre tout à fait avec tout modèle connu. Et c'est sans doute là que repose une bonne part du succès de ces œuvres, dans cette alliance justement équilibrée entre les éléments connus et la nouveauté. Principe de reconnaissance et surprise sont au rendez-vous pour le public qui se laisse séduire d'autant plus aisément par le spectacle qu'il est dérouteré sans trop l'être.

Si le public est quelque peu familiarisé avec ce répertoire criminel, c'est qu'il a déjà pu lire certains de ces textes et surtout voir représenter sur scène un certain nombre de pièces qui en sont inspirées. Il semble, en effet, que le théâtre ait joué un rôle important en Espagne dans la diffusion du genre policier<sup>2</sup>, grâce notamment à toutes les œuvres qui ont pour personnage principal Sherlock Holmes, souvent très librement adaptées du modèle anglais. Les aventures de Sherlock Holmes, de Raffles, de Nick Carter ou de Fantomas passent des salles obscures aux scènes de théâtre, et inversement, sans faillir, mais elles gagnent à être jouées au théâtre à cette époque où le cinéma est muet pour quelques années encore et où, certes, la longueur des films s'allonge, mais où ils restent néanmoins assez courts. Ce n'est pas pour rien que Gómez de Baquero publie, en septembre 1915, un article très critique envers ce nouveau genre théâtral qu'il intitule justement « El cine hablado ». Il s'y montre féroce envers cette nouvelle mode dont il

---

<sup>2</sup> Voir Paul Patrick Rogers, « Sherlock Holmes on the spanish stage », in *The modern Language Forum*, 16-3, 1931, p. 88-90.

reconnaît pourtant qu'elle remporte un succès notable auprès du public amené à ressentir de vives émotions face à ce spectacle :

Salgo de ver un drama policíaco. Ni peor ni mejor que la generalidad; del mismo burdo tejido folletinesco. Y era de notar la atención apasionada del público. « Tengo miedo » oí decir detrás de mí a una jovencita. « ¡ Ahora le mata ! », decía una señora obesa. Estos comentarios a media voz que se les escapaban *ex abundantia cordis* a los espectadores, eran la revelación de que allí se había conseguido esa compenetración entre el público y la obra, que a veces no logran grandes ingenios (Gómez de Baquero, 1915, p. 2).

Le succès public de ces spectacles n'est pas pour lui gage de qualité, mais le signe que leurs auteurs ont su trouver une recette qui s'adapte aux attentes des spectateurs, lui offrant ce mélange de roman-feuilleton et de cinéma devenu, sous la baguette de Rambal, un art parlant.

El momento es propicio para el triunfo del drama policíaco. Llega en el instante en que la decadencia del género chico está dejando un hueco. Tiene en el cine y en el folletín dos poderosos auxiliares de su mismo género. Como que el drama policíaco es un folletín representado, una película con palabras y personajes de bulto (Gómez de Baquero, 1915, p. 3).

Le cinéma est incontestablement le spectacle à la mode et il trouve, grâce au théâtre, l'élément qui lui manquait encore et lui donne pleinement vie, la parole. Mais il sait aussi l'inspirer, en lui conférant le mouvement, l'action et le dynamisme qui font défaut au théâtre de l'époque. Il contribue ainsi à rethéâtraliser la scène, en permettant aux metteurs en scène et aux acteurs d'exploiter, plus que ne le fait le théâtre de l'époque, les différentes dimensions scéniques, la lumière, les déplacements, les gestes notamment, sans oublier tous les effets plus spectaculaires. Par certains aspects, le théâtre criminel se situe à l'intersection du genre dramatique et cinématographique et il parvient avec une réussite certaine à tirer le plus grand parti des atouts de la scène que Rambal connaît parfaitement. Sa connaissance du théâtre et des innombrables mécanismes scéniques l'amène à un surenchérissement permanent dans la recherche des effets les plus spectaculaires, au point que les critiques ne manquent pas de s'interroger, lorsqu'une saison commence, sur les nouvelles inventions que leur réserve l'auteur. Ainsi, dans *Nuevo Mundo*, Alejandro Miquis se demande, un brin ironique, ce que prépare Rambal :

Dios no quiere que tengamos hora tranquila, y cuando el verano parecía traernos reposo, el telégrafo, enemigo de toda tranquilidad, ¡ nos trae la noticia de que Rambal está preparando los dramas con que se propone divertarnos en la próxima temporada ! A mí, naturalmente, no me parece digno de censura que Rambal prepare su campaña lo mejor posible. [...] Pero el nombre del consecuente actor me pone los pelos de punta : ¿ entrará en sus propósitos seguir haciendo el consabido drama policíaco ? Si es así, ¿ tendremos nervios suficientemente resistentes para soportar trucos aún más terroríficos que los anteriores ? (Alejandro Miquis, 1919, p. 26)

Vouloir toujours aller plus loin dans le spectacle du crime, tel est le défi de Rambal. Il compte pour cela sur un abondant répertoire qu'il renouvelle souvent, allant jusqu'à offrir chaque soir une œuvre nouvelle aux spectateurs qu'il choisit souvent parmi celles publiées dans *La Novela Teatral* ou *La Novela Policíaca*. Beaucoup sont adaptées de pièces étrangères et signées par des auteurs secondaires du théâtre espagnol. Parmi les dramaturges publiés dans *La Novela Policíaca*, on retrouve ainsi Carlos Allen-Perkins, auteur de zarzuelas et acteur, à qui l'on doit *La muñeca trágica*, un mélodrame en 4 actes, ou *La marca infame o El hombre de las dos caras*, un « drame policier » en 3 actes ; Luis Linares Becerra, dramaturge et journaliste, auteur de *El guante rojo*, un drame en 4 actes, ou de *El secreto de la Biblioteca*, en 3 actes, écrit en collaboration avec José Mesa Andrés ; Arturo Mori, dramaturge et critique théâtral, auteur de *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, un drame policier en 4 actes ; José María Martín de Eugenio, auteur de *¿ 13 ? o El vencedor de Fantomas*, un « drame policier » en 5 actes, puis de la suite, *La resurrección de Fantomas*, un « épisode policier » en 4 actes ; José Ignacio de Alberti et Enrique López Alarcón, auteurs à quatre mains de *Sebastián el Bufanda o El robo de la calle de Fortuny*, un « film policier » (!) en 4 actes, ou, enfin, Tungaloa (pseudonyme de Tomás Álvarez Angulo), auteur notamment de *Zigomar contra Nick-Carter*, « comédie policière à grand spectacle » en 4 actes.

En dehors de cette collection spécialisée, on trouve dans d'autres publications de nombreuses œuvres d'inspiration policière, du moins dans le titre. La vogue du théâtre policier s'empare, en effet, aussi de ces titres, même si parfois le crime s'arrête à ce seul élément. Il en est ainsi de *El crimen de Cercedilla*, une pièce courte, de Vicente del Olmo et Justo Fornovi, publiée en 1917, où il n'est question que d'un jeune homme à qui la police vient remettre une récompense pour un portefeuille qu'il a retrouvé. Un

quiproquo aidant, son entourage le croit accusé d'un premier crime, puis d'un second et d'un troisième qu'il n'a évidemment pas commis et dont il n'est jamais véritablement question. Même s'il ne s'arrête qu'au seul titre, l'attrait pour le crime est néanmoins puissant et nombre d'auteurs et d'impresarios ont compris le parti qu'il y avait à tirer de cette mode. Quoi que puissent en dire les journalistes parfois critiques à l'égard de cette vogue, la « fièvre homicide » s'est bien emparée du théâtre, comme le montre la liste que Francisca Ferrer, auteur d'une thèse sur Rambal, dresse des œuvres jouées par sa compagnie au fil des années. On y trouve, en plus de celles déjà citées, *El misterio de un crimen o Una extraña aventura*, *La carta del terror*, *La tragedia del decapitado o El muerto vivo*, *La cometa de la muerte*, *El hombre que ve a la muerte*, *El crimen de nadie*, *La campana trágica*, *La fragata misteriosa o El imperio de las sombras*, *El suplicio de Max Vert*, *El sillón de la muerte*, *Los envenenadores o El corredor de la muerte*, *La corte del terror*, *La mano que mata o el fantasma de palacio*, pour ne reprendre que quelques-uns de ces titres éloquentes (Ferrer Gimeno, 2008, p. 424 sq.).

Toutes ces pièces n'ont pas été conservées, mais l'analyse des œuvres accessibles aujourd'hui montre que leur schéma est souvent semblable. Comme dans nombre de films et romans criminels, l'intrigue, qui enchaîne les rebondissements et les révélations, commence souvent par le spectacle d'un méfait. Puis, l'action obéissant presque toujours à une structure manichéenne, les criminels sont découverts et punis à l'issue d'une traque ou d'un nouveau forfait qui apparaît comme le crime de trop. À cette dimension criminelle, s'ajoute la dose mélodramatique pour séduire tout à fait le public et contrebalancer par une note légère et sentimentale le spectacle du crime ou du délit. Parmi les motifs récurrents, hérités pour la plupart des romans-feuilletons du XIX<sup>e</sup> siècle, beaucoup reposent sur l'usurpation d'identité, un procédé théâtral habituel, qui permet nombre de coups de théâtre et de rebondissements. Il peut s'agir (et c'est le cas le plus habituel) de brigands qui, comme Raffles, se travestissent pour investir des lieux qui leur sont normalement interdits et commettre leurs méfaits, quand ce ne sont pas des détectives qui se déguisent pour défier les criminels, comme Nick Carter, dont c'est une grande spécialité. On trouve aussi assez fréquemment des familles dont les membres auront été séparés des années auparavant et qui se retrouvent sans le savoir, ce qui occasionne quiproquos, drames et rebondissements haletants, comme c'est le cas également dans ces autres intrigues où le membre d'une famille prend l'identité d'un

autre. Ces usurpations sont très fréquentes et elles sont un des ressorts favoris des auteurs qui trouvent là un moyen de donner plus de dynamisme à l'intrigue et d'en renforcer le mystère et le caractère spectaculaire.

Ces œuvres ne brillent pas par leur originalité, mais ce n'est pas ce que cherche le public, attiré bien plutôt, nous l'avons dit, par l'émotion, la crainte, l'horreur et le plaisir que ce théâtre est susceptible de lui procurer. La part d'émoi et de frisson que porte en elle cette littérature criminelle ou policière est renforcée sur la scène des théâtres, comme l'analyse avec justesse Emilia Pardo Bazán dans un article de 1909. Elle y montre que la concision des pièces, si on la compare à la longueur d'un roman, et donc, le dynamisme plus grand de l'action, la présence d'acteurs en chair et en os et les effets scéniques contribuent au succès de cette production :

Ganan en el teatro estas obras sin arte ni relieve, construidas por geometría, justamente porque en el teatro no es posible diluir el asunto en un fárrago de novelitas todas iguales [...]; porque el teatro obliga a condensar, y porque las palabras las pronuncian hombres y mujeres de carne y hueso. Cada acto tiene que superar en interés el anterior, y no hay medio de saltar hojas y averiguar así « en que queda ». Los ojos auxilian para la ilusión, y la *mise en scène*, cada día más esmerada, contribuye también a que se diviertan los espectadores, aun habiendo pasado los catorce años (Emilia Pardo Bazán, 1909, p. 2).

Mais là où, sans doute, le théâtre l'emporte sans conteste sur les romans ou les films, c'est dans la mise en scène des crimes qui deviennent, par la magie du théâtre, un spectacle vivant à même d'impressionner grandement le public. Si les spectateurs se précipitent si nombreux dans ces salles, c'est bien évidemment avant tout pour frissonner d'horreur (et de fascination) à leur vue. Il en est ainsi de *El secreto del submarino o La venganza del doctor Samarán*, un drame d'un auteur anonyme, joué en mai 1919 par la Compagnie Rambal au Théâtre Cómico de Madrid. À en croire le critique de *El Liberal*, les crimes se succèdent sur scène pour le plus grand plaisir des spectateurs :

Apenas comenzada la obra, nos espanta, nos aterra, nos abruma, nos anonada lo que allí va a pasar.  
¡ Un acto y dos muertos por distintos procedimientos ! « De esta, pensamos, no se libra ni el simpático Rambal ». Pero, no ; afortunadamente se salva para continuar obsequiándonos con sus extraordinarias aventuras detectivescas. [...]

Porque de las obras que semanalmente se estrenan en el Cómico, la de anoche es la más emocionante. El público siguió con extraordinario interés los maravillosos incidentes y accidentes que sin interrupción se suceden desde el simple asesinato por el sistema « degollatorio », hasta la muerte por inmersión rápida al cortarse la cuerda que sostiene al interfecto pendiente sobre el mar, colgado de no sabemos dónde. ¡ Como para volverse cardíaco ! (A. G., 1919, p. 3)

Toutes ces pièces n'offrent pas le spectacle de crimes de sang et certaines intrigues sont construites autour de méfaits moins sévères, comme le vol ou l'enlèvement (mais c'est plus rare). Il en existe un certain nombre, malgré tout, qui représentent des homicides, avec, d'ailleurs, des procédés scéniques différents, car si le crime est présent dans l'intrigue, il n'est pas souvent montré ouvertement sur scène. Au contraire, le crime est souvent rendu invisible : évoqué ou raconté par les personnages, sa présence sur scène est paradoxalement renforcée par des jeux de lumières et de décors que l'on retrouve fréquemment. Il n'est pas rare, en effet, que grâce à quelques artifices, la scène soit plongée dans l'obscurité au moment où le crime est commis. Ne pas montrer un crime sur scène a longtemps été une question de bienséance au théâtre et cela demeure encore vrai au début du XX<sup>e</sup> siècle, même si ce n'est sans doute pas là la seule raison. L'invisibilité du crime en renforce l'impact et permet également de maintenir le mystère autour de son auteur, pour ainsi accroître le suspense. L'obscurité dans laquelle le crime est commis rend possible également les erreurs de jugement et les accusations hâtives qui se retournent contre des innocents qui auront fort à faire dans les actes suivants pour démontrer qu'ils ne sont pas coupables.

C'est le cas dans *La misa del Gallo o El crimen de Nochebuena*, une pièce à la tonalité mélodramatique de Jaime Firmat Noguera, de 1915. Le soir de Noël, Alfredo se rend chez la femme qu'il a toujours aimée, Elena, qui a été contrainte d'en épouser un autre. Elle lui a donné rendez-vous à minuit et il se rend chez elle, pour leur plus grand malheur. La scène réunit donc Elena, son assassin, surnommé *El Gorrión*, qui s'est déjà introduit chez elle, Alfredo et, à l'extérieur, un marchand de volailles, Perico, et un passant, Eleuterio. La scène de crime est longue, mais elle mérite d'être reproduite intégralement, car elle présente des caractéristiques scéniques intéressantes, que l'on retrouve souvent dans ce genre de pièces, en particulier ces jeux de lumière et de cris :

(*Por último término izquierda aparece Perico, cargado de capones, que deja en su puesto, voceándolos. Alfredo entra por primer término izquierdo, y cruzando la escena desaparece por detrás de la casa*).

—Alfredo (*En la plaza*) : ¡ Las doce ... pronto estaré junto a ti, mi amada Elena !

—Gorrión : ¡ Oigo pasos... alguien viene !

—Perico (*En la plaza*) : ¡ Capones de Torrelodones !

—Elena (*Tratando de abrir la ventana*) : ¡ Auxilio ! ¡ No puedo abrir !

—Gorrión (*Azorado*) ¡ Vienen hacia aquí ! ... La luz sobra (*Toca el conmutador y deja la escena a oscuras*).

—Elena : ¡ Ah ! ¡ Por fin se abrió ! (*Abre la ventana y grita*) ¡ Socorro ! ¡ Socorro ! ¡ Ladrones !

—Gorrión : ¡ Yo también voy a abrirte condenada ! Toma (*tanteando entre las sombras llega hasta Elena y le hunde la navaja*). ¿ Callarás ?

—Elena : ¡ Ay !... (*Lanza un grito y tambaleando, apoyándose en las paredes, se dirige hacia la puerta del fondo*).

—Perico (*en la plaza*) : ¡ Piden socorro !... ¡ Y es en esa casa ! (*Señalándola. Gran barullo entre los vendedores y el público, que se agolpan al pie de la ventana*).

—Eleuterio : (*Gritando*) ¡ Ladrones !

—Elena : ¡ Piedad !... ¡ Me muero !

—Alfredo (*Entrando en el salón*) : ¿ Qué ruido es ese ? ¿ Por qué está la habitación a oscuras ?

—Gorrión : : Ha llegao la hora de tomar el vuelo, Gorrión. (*Pasa por detrás de Alfredo, sale a la calle, se confunde con la gente y después huye*).

—Elena : ¡ Al...fre...do !...

—Alfredo : ¡ Es su voz ! ... ¡ Elena ! ... ¡ Luz !... (*Toca el conmutador y se enciende la lámpara*). ¡ Horror ! ¡ Sangre ! ¡ Elena !

—Elena : ¡ Al...fre...do !... ¡ Has...ta la eter...nidad ! (*Cae muerta en brazos de Alfredo*).

—Alfredo (*Con terror*). ¡ Muerta ! ¡ Asesinada ! (Jaime Firmat Noguera, 1915, p. 10 sq.).

Si le crime demeure invisible, ou à demi visible seulement, dans cette scène, rien n'est épargné au public pour renforcer l'impact de l'homicide, qui privera à tout jamais Alfredo de la femme qu'il aime et le condamnera à la prison de longues années durant. Les jeux de lumière, les cris et les répliques qui verbalisent le crime et la mort, l'usage du couteau, les confusions entre les personnages présents sur scène, la vue finale du sang et la mort sur scène sont autant d'éléments spectaculaires qui contribuent à la théâtralité de la scène et, surtout, à l'horreur du crime. Il n'est pas montré, mais il n'en est pas moins impressionnant.

Il en est de même d'un autre type de crime qui, lui non plus, n'est pas exposé à la vue du public, mais qui est narré par ses auteurs. Dans cette pièce de Ricardo Martínez et Alfredo Cabanillas, *El crimen de la venta*, de 1917, le crime se déroule entièrement hors

scène, mais l'impact n'en est pas moins fort, d'autant que les parents assassins, Juanón et Mónica, découvriront (ce que le public avait deviné) que l'homme qu'ils viennent de tuer pour le dépouiller est, en réalité, leur fils qu'ils n'avaient pas vu depuis des années.

*(Quedan los dos suspensos, mirándose el uno al otro y conteniendo la respiración. Juanón registra nerviosamente los bolsillos ; para en uno de ellos, y saca una navaja de grandes dimensiones).*

—Mónica : *(Asustada)*. ¿ Qué vas a hacer ?

—Juanón : *(Con misterio y terror)*. ¡¡ Los muertos no hablan !! *(Abre el cuarto de Ramón con cautela. En la escena, que estará a media luz desde la salida de Ramón, solo se oye la respiración fatigosa de los que duermen. Mónica se dirige al hogar, descuelga un candil y lo enciende, alumbrando a Juanón desde la escena. Dentro se oye un grito agudo. Mónica lanza un grito también y se le cae el candil, quedando a oscuras la escena. Juanón sale aterrado, echando lumbre por los ojos, con la navaja abierta y la tira en el centro de la escena)*. ¡¡ Ya está !!

—Mónica : ¡ Dios mío !

*(Juanón vuelve a entrar en el cuarto. Mónica escucha en la puerta de los otros, Juanón saca a rastras el cadáver de Ramón, que está en mangas de camisa, con el pecho al aire, en el cual se verá bien marcada una señal; con pantalón y sin calzado, y lo deja en el centro de la escena.)*

—Juanón : ¡ Luz !... ¡ Luz !

*(Mónica entra en el cuarto de Ramón y saca el candil de aquél. Juanón registra su faja, saca una bolsa, la vuelca en la mesa que hay junto al hogar, separa los billetes y empieza a contar nerviosamente los duros y hacer montones. Mónica pretende arrebatarse el dinero a Juanón; éste la aparta con furor y rabia. Mónica entonces se arroja sobre el cadáver de Ramón, con igual intención que Juanón, llevando el candil en la mano, pero se separa espantada, como herida por el rayo. Acerca el candil temblorosa al pecho de Ramón que está bien descubierto y lanza un grito sordo).*

—Mónica : ¿ Eh ? *(Arrodillada en el suelo. Retrocediendo horrorizada)*. ¡ Mi hijo !... ¡ Hijo mío !... ¡¡ Hijo de mi alma !! *(Mónica abraza enloquecida a Ramón. Juanón sigue contando el dinero en actitud semiidiota. Telón rápido)* (Ricardo Martínez et Alfredo Cabanillas, 1917, p. 20 sq.).

Les crimes peuvent aussi se produire sur scène, à la vue du public et à grands renforts d'effets spectaculaires, comme Rambal les aime. On remarque, d'ailleurs, que les pièces à son répertoire, inspirées, on l'a dit, par des modèles étrangers mettent, elles, en scène ces crimes de manière visible, ce qui n'est pas le cas pour les pièces précédentes, d'auteurs espagnols et que la Compagnie Rambal ne semble pas avoir jouées, pour autant que l'on puisse le savoir avec certitude. Il en est ainsi de la pièce d'Allen Perkins, *La marca infame o El hombre de las dos caras*, de 1918. Comme le titre l'indique, l'action repose sur une (nouvelle) usurpation d'identité. Dans le premier acte, en effet,

un prêtre est tué par des complices de son frère, Luis René, qui revêt aussitôt sa soutane pour commettre grâce à elle de nombreux méfaits. À la fin de la pièce, il s'apprête à commettre un nouveau crime à l'aide de complices (Luisa et Jorge), et à tuer une jeune fille qu'il a enlevée, Coralito, en faisant exploser les réservoirs d'eau de l'usine où ils se trouvent. Le crime ne se déroule pas comme il l'avait prévu et l'oncle de la jeune fille, Guillermo, se porte à son secours, ce qui donne lieu à une première scène pleine de rebondissements et de suspense qui tient le public en haleine :

—Guillermo : ¡ Atrás, canalla ! ¡ Se te conoce ! ¿ Crees, por ventura, que todos tus crímenes iban a quedar impunes ? ¡ Pues no ! Ha llegado la hora de la expiación. ¡ Prepárate a decir ante tus jueces como asesinaste a tu hermano, a quien has suplantado valiéndote del parecido !

—Abate : ¿ Y crees, por ventura, estúpido viejo, que Luis René se deja atrapar tan fácilmente ?

—Guillermo : Un paso y eres hombre muerto.

—Abate : Eso lo veremos.

*(Don Guillermo dispara sobre René al verle avanzar; este burla la puntería y se abraza a Don Guillermo, dispuesto a estrangularle).*

—Guillermo : ¡ Asesino ! ¡ Apache !

—Coralito : ¡ Abuelo ! ¡ Abuelito !

—Guillermo : ¡ Socorro ! ¡ A mí !

—Abate : ¡ La niña ! Hacedla callar para siempre.

—Guillermo : ¡ Socorro !

*(Jorge y Luisa sujetan a Coralito. René, que está de espaldas a la escalera, oprime la garganta de Don Guillermo, dispuesto a estrangularle. (Carlos Allen-Perkins, La marca infame, 1918, s. p.)*

Le crime ne pouvant rester impuni et ces pièces devant reposer sur un rythme haletant jusqu'au dénouement, cette tentative d'étranglement est bien évidemment interrompue avant d'avoir pu être menée à son terme par l'entrée en scène d'un nouveau personnage, Borriquet qui tue l'assassin, donnant lieu à une nouvelle scène de crime, une fois encore interrompue par l'arrivée de policiers :

*(De pronto, suena un tiro. Aparece en la escalera Borriquet.)*

—Borriquet : ¡ Arriba las manos !

—Jorge : ¡ Borriquet !

—Borriquet : *(Que ha taladrado la coronilla del sacrílego Abate y dispuesto a seguir la taladración de sus acólitos)* ¡ Arriba las manos !

—Milton : ¡ Por aquí !

- Guillermo : Milton (*Entra Milton seguido de agentes, que maniatan a Jorge y a Luisa. Milton se dirige al cadáver de René y descubre su brazo mostrando el tatuaje, en el que se ve la calavera, dos huesos y una corona real*)  
 —Milton : ¡ Miren ustedes ! ¡ El tatuaje ! ¡ Ahora no cabe duda!  
 —Guillermo : ¡ La marca del apache !  
 —Milton : ¡ La marca infame ! [...] (Carlos Allen-Perkins, *La marca infame*, 1918, s. p.)

Ne restent finalement sur scène que les deux complices du faux prêtre, Luisa et Jorge, qui, comme tous les criminels de ce théâtre, finissent eux aussi par disparaître. Leur mort n'est pas pour étonner dans ce genre de pièces toujours très morales. Ce qui l'est davantage, c'est le *modus operandi* choisi par l'auteur pour leur disparition : ils meurent noyés sur scène par des effets très spéciaux inventés par Rambal. Ils expliquent le succès de ces œuvres qui combinent habilement rebondissements, coups de théâtre, actions rapides, crimes et effets spectaculaires qui, jusqu'au bout, tiennent le public en haleine :

- Luisa : ¡ Todo se ha perdido !  
 —Jorge : No hay salvación.  
 —Luisa : ¡ Bah ! ¿ Quién sabe todavía? (*Se oye un rumor sordo del agua que se acerca*) ¿ Qué es eso ? ¿ Qué ruido es ese?  
 —Jorge : ¡ Es la muerte que se acerca !  
 —Luisa : ¿ La muerte ? ¿ Cómo la muerte ?  
 —Jorge : ¡ Socorro ! ¡ Socorro !  
 —Luisa : ¿ A quién pides socorro ?  
 —Jorge : ¡ Mira ! ¡ La inundación ! ¡ Vamos a morir ahogados !  
 —Luisa : ¡ Socorro ! ¡ Socorro !  
 (*Por las dos ventanas empieza a desbordarse el agua inundando el sótano. La mesa y los objetos empiezan a flotar. El nivel del agua va subiendo y con él el cadáver del Abate*).  
 Fin de la obra. (Carlos Allen-Perkins, *La marca infame*, 1918, s. p.)

Le rideau tombe sur cette pièce qui a vu au fil des scènes les crimes se multiplier jusqu'à cette apothéose finale. Elle mêle un dénouement moral et des effets scéniques à même d'en multiplier la portée auprès de spectateurs qui viennent frémir d'effroi tout en étant assurés que tout se terminera bien. Car s'il est un plaisir au spectacle du crime sur scène, il en est un, tout aussi puissant, à celui de son châtement. Cela montre, si besoin était, que le succès de ce théâtre du crime ne tient pas qu'à des considérations esthétiques et théâtrales. Jouer à se faire peur devant le spectacle de crimes qui ne

restent jamais longtemps impunis, c'est se confronter, le temps d'une représentation, à une inquiétude qui n'est pas si tôt mise en scène qu'elle est encadrée, dominée et refoulée. On tue sans être tué, mais l'on est toujours puni d'être criminel dans ces pièces.

N'y aurait-il pas là, dans l'enceinte de ces théâtres où Rambal et ses rivaux connaissent leurs plus grands succès, une volonté de rassurer le public par ces mises en scène de crimes spectaculaires certes, mais peu dangereux finalement, alors que, au dehors, dans cette deuxième moitié des années 10, l'Espagne et l'Europe connaissent des bouleversements importants ? Ce n'est sans doute pas pour rien que la grande mode de ce théâtre criminel coïncide avec la Première Guerre mondiale, avec le début de la révolution russe ou la crise de 1917 qui ébranlent les bases de la nation et du continent. Alors que le monde semble vaciller, ce théâtre du crime a tout d'un espace cathartique où le public timoré et bourgeois qui continue à fréquenter les salles de spectacle espagnoles vient purger les émotions que le spectacle du monde suscite en lui, tout en sachant que, à la différence des victimes qui meurent sous les coups de couteaux sur scène et au dehors, à lui, il ne peut rien arriver. Le théâtre criminel est plus que jamais un spectacle où la société espagnole se projette et se regarde, où elle met en scène ses craintes, ses peurs et ses contradictions. Avidée de modernité, elle craint autant qu'elle redoute les changements venus de l'étranger dont ce théâtre lui donne un aperçu, tout en la rassurant.

## BIBLIOGRAPHIE

- A. G., « Los teatros », 9-V-1919, in *El Liberal*, p. 3.  
 ANONYME, « Notas teatrales », 15-V-1919, in *ABC*, p. 23.  
 ANONYME, « Novedades teatrales », 15-V-1919, in *El Imparcial*, p. 2.  
 ALBERTI, José Ignacio de et LÓPEZ ALARCÓN, Enrique, 24-IX-1918, *Sebastián el Bufanda o El robo de la calle de Fortuny*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°120).  
 ALLEN-PERKINS, Carlos, 5-II-1918, *La muñeca trágica*, in *La novela policíaca*, n°1 (Supl. *La novela cómica*, n°74).  
 — —, 28-V-1918, *La marca infame o El hombre de dos caras*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°95).  
 ÁLVAREZ, P., 15-V-1919 « Informaciones teatrales », in *La Correspondencia de España*, p. 5.

- COLMEIRO, José F., 1994, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- FERRER GIMENO, Francisca, 2008, *Enrique Rambal y el melodrama de la primera mitad del siglo XX*, Tesis doctoral, Universitat de València.
- FIRMAT NOGUERA, Jaime, 1915, *La misa del Gallo o El crimen de Nochebuena*, Barcelona, Tipografía de Félix Costa.
- GÓMEZ DE BAQUERO, Eduardo, 30-IX-1915, « El cine hablado », in *La Ilustración española y americana*, p. 2.
- KALIFA, Dominique, 1995, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard.
- —, 2005, *Crime et culture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Perrin.
- LINARES BECERRA, Luis, 14-V-1918, *El guante rojo*, in *La novela policíaca*, n°5 (Supl. *La novela cómica*, n°92).
- LINARES BECERRA, Luis et MESA ANDRÉS, José, 16-IV-1918, *El secreto de la biblioteca*, in *La novela policíaca*, n°3 (Supl. *La novela cómica*, n°86).
- MARTÍN DE EUGENIO, José María, 11-VI-1918, *¿13? o El vencedor de Fantomas*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°98).
- MARTÍN DE EUGENIO, José María, 23-VII-1918, *La resurrección de Fantomas*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°107).
- MARTÍNEZ, Ricardo et CABANILLAS, Alfredo, 1917, *El crimen de la venta*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.
- MIQUIS, Alejandro, 18-VII-1919, « Semana teatral » in *Nuevo Mundo*, p. 26.
- MORI, Arturo, 9-VII-1918, *Lord Cleveland o Una noche sangrienta*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°104).
- OLMO, Vicente del et FORNOVI, Justo, 1917, *El crimen de Cercedilla*, Madrid, Imp. Velasco.
- PARDO BAZÁN, Emilia, 15-II-1909, « La vida contemporánea », in *La Ilustración Artística*, n° 1416, p. 2.
- REUTER, Yves, 2009, *Le roman policier*, Paris, Armand Colin.
- ROGERS, Paul Patrick, 1931, « Sherlock Holmes on the spanish stage », in *The Modern Language Forum*, 16-3, p. 88-90.
- TUNGALOA, 6-VIII-1918, *Zigomar contra Nick-Carter*, in *La novela policíaca*, (Supl. *La novela cómica*, n°110).
- UREÑA, Luis, 1942, *Rambal (veinticinco años de actor y empresario)*, San Sebastián, Imp. V. Echeverría.