

## DES MILITAIRES D'OPERETTE : LE THEATRE, UN LOISIR AU SERVICE DE LA NATION

Évelyne RICCI, Université de Bourgogne  
Marie SALGUES, Université de Paris VIII

Ante la fractura abierta entre sociedad civil y Ejército, la España de la Restauración, consciente de la importancia del Ejército para la Nación, ofrece en su teatro una imagen alegre y consensual de las fuerzas armadas. El estudio de obras emblemáticas de finales del siglo XIX y el de las piezas escritas a favor de los episodios bélicos del período, permite desmontar los mecanismos literarios que presiden una « propaganda » militar y política, producida por y para la burguesía, apoyo privilegiado del nuevo régimen.

Aware of the huge gap between the civilian society and the Army, and understanding the importance of the latter for the Nation, during the Restoration, Spain found in theatre a means of transmitting a jovial and consensual image of its armed forces. A study of historical plays, representative of the end of the nineteenth century, together with a survey of topical plays written to illustrate the military events of that period, allowed to explain the literary mechanisms prevailing in this military and political propaganda, produced by and addressed to the bourgeoisie in order to support the new regime.

Le thème militaire est omniprésent dans le théâtre de la fin du XIX<sup>ème</sup>, Carlos Serrano l'a montré, évoquant « una herencia militarista que manifiesta la zarzuela como género »<sup>1</sup>. Les éléments militaires envahissent les titres des œuvres<sup>2</sup>, comme celui de cette comédie de 1889, d'Emilio Mario, *Militares y paisanos*, l'un des grands succès de

---

<sup>1</sup> Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Santillana, 1999. p. 132.

<sup>2</sup> Pour ne citer que quelques titres : *La monja alférez* (première le 24.XI.1875, sur une musique de Miguel Marqués et un livret de Carlos Coello), *El centinela* (1892, musique de Miguel Marqués, livret d'Emilio Sánchez Pastor), *El cornetilla* (1893, musique de Miguel Marqués, livret de Perrín y Palacios), *Los voluntarios* (1893, musique de Gerónimo Giménez, livret de F. Yraizoz), *El cabo primero*, (première le 24.V.95, musique de Fernández Caballero, livret de Celso Lucio et Arniches), *La banda de trompetas* (1897, musique de T. López Torregrosa, livret d'Arniches), *El primer reserva* (1897, musique de López Torregrosa, livret de Sánchez Pastor), *Los hijos del batallón* (1898, musique de Ruperto Chapí, livret de Fernández Shaw).

l'époque. L'inspiration militaire se généralise sur scène en cette époque où le théâtre constitue un loisir important, accessible à une grande part de la population espagnole, d'autant qu'aux représentations données par les compagnies professionnelles et amateurs s'ajoutent, parfois, des représentations gratuites, subventionnées par les autorités. C'est notamment le cas lorsque en 1876, à l'issue de la Guerre Carliste, la ville de Madrid offre deux jours de spectacles à ses administrés pour fêter l'entrée triomphale d'Alphonse XII dans la capitale. Deux des pièces qui sont alors jouées sont de claire inspiration militaire, *Rey valiente y justiciero* et *Paz como hermanos*.

Théâtre et politique sont liés, puisque la généralisation de l'élément militaire sert les desseins d'une bourgeoisie en passe de prendre le pouvoir, qui va trouver dans le nouveau régime le cadre le plus favorable à son expansion. Il est important pour elle d'en défendre les valeurs et les garants et, donc, de réconcilier la population avec une institution militaire très nettement en perte de vitesse. Le recours au loisir théâtral est une solution habile et efficace.

### **Théâtre et Restauration**

Ces représentations de pièces d'inspiration militaire qui servent les desseins de la classe bourgeoise ne sont pas originales dans le contexte européen. Les travaux de Roswitha Flatz<sup>3</sup> ont souligné un phénomène tout à fait semblable en Allemagne, où le théâtre a, depuis longtemps, une prédilection pour le personnage du soldat, trouffion cocasse qui prête à rire. Les pièces militaires connaissent un engouement nouveau dans les années 1870, avec l'apparition d'un nouveau héros, l'officier qui, dorénavant, incarne l'Institution. L'unité allemande et la victoire de Sedan expliquent cet essor d'un théâtre plus militariste, dont le succès oblige à renouveler sans cesse le répertoire. L'Allemagne doit traduire des pièces qu'elle emprunte à la France et il est dorénavant admis que les militaires à la retraite ou les appelés en fin de service peuvent réaliser, sur les planches, une nouvelle carrière. En effet, le goût du public pour les uniformes et les manœuvres sur scène — caractéristiques présentes en Espagne également — obligent les directeurs de théâtre à engager massivement des militaires. Là aussi, R. Flatz le montre, il existe

---

<sup>3</sup> Roswitha FLATZ, *Krieg im Frieden. Das aktuelle Militärstück auf dem Theater des deutschen Kaiserreichs*, Francfort, 1976. Nous tenons à remercier très sincèrement Sylvie Marchand qui a lu et traduit pour nous cet ouvrage uniquement disponible en allemand.

un accord entre bourgeoisie et Armée, avec une soumission implicite, mais évidente, du civil au militaire.

En Espagne, où la fin du conflit carliste explique l'avalanche soudaine de pièces militaires, on trouve deux types de productions théâtrales très distinctes : d'une part un théâtre que l'on pourrait qualifier de *patriotique* et, d'autre part, des œuvres *historiques*. Le premier regroupe les œuvres de circonstances qui naissent dans l'urgence, pour accompagner des faits guerriers ou des poussées de fièvre belliqueuse. Une fois tournée la page du conflit carliste et celle de la Guerre Cubaine des Dix Ans (1868-1878), peu d'événements viennent troubler la Péninsule avant la fin du siècle et la perte des ultimes colonies américaines : la revendication allemande sur les îles Carolines, en 1885, l'invention, pense-t-on, du sous-marin Peral, en 1889, et les événements de Melilla, en 1893. Des pièces patriotiques sont écrites dans ces contextes de crise, alors que les œuvres *historiques*, étalées et dispersées dans le temps, s'inspirent d'événements passés. La date de ces pièces n'est pas plus accidentelle que ne l'est celle des pièces patriotiques : si elles sont apparemment moins directement liées à l'actualité, c'est, pourtant, elle qui justifie souvent leurs représentations. C'est donc un double corpus qui est ici envisagé, celui des pièces patriotiques d'actualité, d'abord, qui couvre toute la Péninsule et dont on recense pour la seule capitale 57 titres et 1339 représentations jusqu'au début des guerres de 1895, puis 23 nouveaux titres et 214 représentations ensuite, jusqu'à la fin du siècle<sup>4</sup>. On complétera cette réflexion par l'étude de cinq pièces jugées emblématiques du corpus historique : *La Marsellesa* (de M. Ramos Carrión, sur une musique de Fernández Caballero, dont la première a lieu le 1<sup>er</sup> février 1876)<sup>5</sup>, *Cádiz* (sur un livret de Javier de Burgos et une musique de Chueca, dont la première date du 20 novembre 1886)<sup>6</sup>, *El tambor de Granaderos* (de Sánchez Pastor, sur une musique de Chapí, jouée pour la première fois le 16 novembre 1894)<sup>7</sup>, *La viejecita* (de M. Echegaray, avec une musique de Fernández Caballero, dont la première est donnée le 29 avril 1897)<sup>8</sup> et, enfin, *Gigantes y Cabezudos* (des mêmes Echegaray et Fernández

<sup>4</sup> Tous les chiffres concernant ce théâtre sont tirés de Marie SALGUES, *Nationalisme et théâtre patriotique en Espagne pendant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (1859-1900)*, Thèse doctorale, sous la direction du Professeur Serge SALAÜN Université de la Sorbonne-Nouvelle, 2001.

<sup>5</sup> L'édition utilisée est celle publiée par la collection La Novela Teatral, n°90, en septembre 1918.

<sup>6</sup> L'édition utilisée est celle incluse dans l'anthologie *El género chico. Antología de textos completos*, Madrid, Taurus, 1962, p. 134-212.

<sup>7</sup> L'édition utilisée est celle incluse dans l'anthologie *El género chico. Antología...*, p. 453-487.

<sup>8</sup> L'édition utilisée est celle publiée à Madrid, Unión musical española editores, 1967.

Caballero, jouée le 29 novembre 1898)<sup>9</sup>. Ces pièces jouées massivement à travers toute la Péninsule sont de véritables triomphes.

La période est cruciale, puisque, après les six années quelque peu chaotiques qui viennent de s'écouler, il importe de stabiliser le nouveau régime et de régler la question militaire. C'est, selon les historiens, pendant le *Sexenio* que se consomme la rupture définitive entre l'Armée et la société, en particulier à cause du problème des *quintas*. Les chefs de file de la Révolution de Septembre 1868 avaient promis l'abolition de cette institution haïe, ce qui expliqua, en grande partie, l'adhésion massive au mouvement révolutionnaire. La conjoncture économique étant très défavorable depuis 1866, les conditions de vie des familles de la petite bourgeoisie s'étaient considérablement dégradées et ne leur permettaient plus de payer le rachat de leurs enfants appelés à faire leur service militaire, comme elles en avaient pris l'habitude. La promesse de l'abolition des *quintas* intéressait donc un très grand nombre de familles, ce qui explique l'ampleur de la déception, d'autant que face à la multiplication des conflits (conflit civil, conflit cubain, soulèvement cantonal), les dirigeants, loin d'abolir les *quintas*, en ont augmenté, au contraire, le nombre. La Restauration, qui apparaît comme une promesse de stabilité, laisse espérer une solution rapide à ces guerres qui saignent le corps social et contribuent au divorce entre la société et l'Armée, de plus en plus consciente de sa particularité et de sa mise à l'écart. La fondation d'un club comme la Gran Peña, en 1869, à Madrid répond au désir des militaires professionnels de se créer un espace à eux où ils ne soient plus en butte à l'hostilité croissante qu'ils sentent chez leurs compatriotes<sup>10</sup>. De son côté, le grand artisan de la Restauration, Cánovas del Castillo, quoique hostile au pronunciamiento qui instaure le nouveau régime, a conscience qu'il ne peut se passer de l'Armée, ne serait-ce que pour mettre un terme aux conflits en cours. Jusqu'en 1923, l'Armée ne se prononcera plus, mais elle jouera dans l'ombre un rôle fondamental et elle jouira d'un certain nombre de privilèges, destinés, précisément, à en faire une alliée.

Tout en ayant à cœur de préserver cette institution fondamentale pour le maintien d'un Régime, les dramaturges de l'époque, d'origine sociale très largement bourgeoise, construisent un divertissement à leur mesure. Paix et bonnes affaires sont liées, comme

---

<sup>9</sup> L'édition utilisée est celle incluse dans l'anthologie *El género chico. Antología...*, p. 413-452.

<sup>10</sup> Pour l'historique de ce club militaire, on consultera José GÓMEZ PALLETE, *La Gran Peña, 1869-1917, Monografía histórica*, Madrid, Impr. Fortanet, 1917.

l'atteste le titre d'une des pièces les plus jouées dans les derniers mois de la guerre carliste, *Abajo la guerra y viva el trabajo* (41 représentations de la fin septembre 1875 à mars 1876). Serge Salaün explique, en effet, que « les librettistes sont tous issus de la classe moyenne, souvent de familles qui ont connu des revers de fortune [...] La plupart a cependant poursuivi des études secondaires et même supérieures, ce qui les situe socialement ». Il ajoute : « politiquement, hormis Arrieta, ils sont plutôt libéraux, anti-monarchistes avant 68, républicains parfois, rarement extrémistes. [...] Cette souplesse idéologique des débuts est souvent récompensée par une prébende ministérielle ou municipale qui garantit des revenus sûrs »<sup>11</sup>. Les auteurs de théâtre patriotique, quant à eux, relèvent d'une position sociale très similaire, mais ils sont très rarement des professionnels du théâtre. Il s'agit plutôt de citoyens patriotes que l'enthousiasme pousse soudain à écrire une, parfois plusieurs, pièce(s) liée(s) au contexte politique et historique. Il s'agit souvent de militaires ou de fonctionnaires en tout genre qui livrent une vision, souvent partielle, de l'action du régime qu'ils servent<sup>12</sup>.

Il s'agit également, après la Guerre Carliste, de renforcer la légitimité du nouveau roi et il n'est pas étonnant que le théâtre soit amené à jouer un rôle dans cette entreprise de plébiscite : en plus des représentations gratuites offertes, en 1876, par la mairie de Madrid, lors de l'entrée triomphale du Roi dans la capitale, on célèbre, en 1878, son union et la promesse d'une descendance prochaine. Le 23 janvier, jour du mariage royal, la mairie de Madrid convie, de nouveau, ses administrés à des spectacles gratuits, parmi lesquels des représentations théâtrales. Deux jours plus tard, on ouvre les théâtres gratuitement aux Madrilènes et, chaque fois, parmi les œuvres proposées, on trouve *¡Viva Cuba española!*, qui, très opportunément, promet à la population un retour proche à la normale dans l'île, grâce à l'action du nouveau roi et à celle des militaires<sup>13</sup>. Si les pièces d'actualité se jouent à des moments évidents de crise, la recrudescence des pièces historiques n'est pas davantage un hasard. Au-delà de la possible recherche de légitimation dans un passé que les nouvelles autorités se réapproprient, le choix des périodes retenues est, également, très révélateur, tout autant, d'ailleurs, que l'absence de certaines: on revendique, ainsi, la Cadix de la *Pepa*, la Cadix *septembrina*, mais pas

<sup>11</sup> Serge SALAÜN, « Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876 (“currinches”, “escribidores” y “garbanceros”) », in *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega (ed.), Madrid, Visor Libros, 2002, p.239-240.

<sup>12</sup> Voir Marie SALGUES, *Nationalisme et théâtre patriotique ...*, p. 179-190.

<sup>13</sup> Cf. *La Correspondencia de España*, n<sup>os</sup> 7338 et 7339, des 24 et 25-I-1878, respectivement, p. 6.

celle de Riego et des troupes qui refusent de s'embarquer pour tenter de sauver un empire colonial qui coule.

Pour sa part, l'action de *La Marsellesa* prend place en France, en 1792, pendant la Terreur. Le moment est propice pour rappeler les aberrations auxquelles mène inéluctablement la République. Il importe, en effet, de s'assurer que nul ne nourrira de nostalgie face à ce qu'aurait pu être la République si la Restauration n'y avait pas brutalement mis fin. Ainsi, le baron de Dietrich, véritable patriote que le peuple acclamait au premier acte, a été guillotiné au second par la nation assoiffée de sang noble. Sanguinaire, cette République est aussi absurde et les seules mesures qu'elle prend, pour le plus grand bonheur de la nation, seront la modification du calendrier : « El Gobierno que nos manda / y que a nuestro bien atiende / para hacernos más felices / cambia el nombre de los meses »<sup>14</sup>. L'intrigue de *Cádiz, El tambor de Granaderos* et *La Viejecita*, quant à elles, prennent place pendant la Guerre d'Indépendance. Écrites respectivement en 1886, 1894 et 1897, elles correspondent à trois périodes de crise. La mort prématurée d'Alphonse XII, en 1885, a laissé le nouveau régime orphelin, sous la Régence de Marie-Christine. Avant la naissance de l'héritier, le vide du pouvoir paraît menacer l'équilibre de l'édifice et les partis dynastiques signent le pacte de El Pardo, resserrant les rangs autour de la Régente. En mai 1886, la naissance d'Alphonse XIII assure la continuité, mais la situation de Régence présente des similitudes avec la situation vécue en 1808. On comprend, donc, aisément, que la Guerre d'Indépendance trouve un écho favorable chez les spectateurs de 1886. Les autorités ont parfaitement conscience du rôle et du pouvoir du théâtre dans la création d'une opinion publique, comme le montre la promulgation, en cette même année 1886, d'un nouveau règlement théâtral qui instaure une sorte de censure préalable à toute représentation<sup>15</sup>. En 1894, alors que tous ont encore à l'esprit les événements de Melilla et, surtout, la drôle de guerre qu'il a fallu livrer, les sarcasmes vont bon train contre une Armée dont on ne sait même pas dire si elle est vraiment entrée en guerre. Exalter la Guerre d'Indépendance permet, donc, de rappeler au souvenir des citoyens la seule victoire de cette armée au

<sup>14</sup> *La Marsellesa*, Acte III, 5<sup>ème</sup> tableau, p. 31.

<sup>15</sup> Texte complet publié dans *La Correspondencia de España*, n°10362 du 05-VIII-1886, p. 3. La nouvelle législation stipule que tout spectacle doit être porté à la connaissance des autorités au minimum 24 heures avant sa représentation. Il en va de même pour les imprimés — affiches ou petits programmes — destinés au public, mais avec un délai de rigueur qui est de 5 jours cette fois. Toute modification du programme doit être dûment signalée et les autorités locales peuvent, à tout moment, annuler un spectacle pour des raisons d'ordre public ou si elles jugent que la pièce manque au respect dû à la personne.

cours du XIX<sup>e</sup> (sauf à y ajouter la Guerre d'Afrique de 1859-60, dont la mythification galopante a pu laisser penser qu'elle avait été un autre glorieux fait d'armes). En 1897, enfin, alors que la Guerre de Cuba fait rage, il est plus que jamais nécessaire de se tourner vers le passé, pour prouver que l'Armée espagnole sait aussi gagner. À défaut de pouvoir réunir la société derrière le roi, qui n'est déclaré majeur qu'en 1902, on la rassemble autour de la patrie, la patrie en danger, mais victorieuse.

On le voit, cette stratégie théâtrale prend place à des moments de crises, nationale, politique et militaire. La bourgeoisie, à l'origine de ce théâtre, se construit un loisir à sa mesure, avec d'évidentes intentions politiques. Le *género chico*, né à peu près en même temps que la Révolution de Septembre, doit permettre à cette classe sociale de se forger un espace de loisirs qui imite celui de l'Opéra, beaucoup plus aristocratique. On se trouve dans une période de transition où, à l'immense majorité du public d'ores et déjà convaincu de la nécessité de défendre ses intérêts bourgeois, s'ajoute une autre partie constituée *d'aspirants à...*, de ces couturières, sous-officiers, petits artisans ou commerçants qui rêvent, précisément, d'intégrer cette classe bourgeoise<sup>16</sup>. De façon très efficace, la consolidation de cette classe sociale en expansion passe par la massification du divertissement théâtral. Là encore, le changement s'est produit à l'époque charnière de la Révolution de Septembre, comme le fait remarquer Carlos Serrano à la fin de son étude sur les spectacles à la veille de cette révolution où il conclut :

Le public a changé, il prend des proportions nouvelles et il n'est pas interdit de penser qu'à la fin du règne d'Isabelle II, le théâtre a su se constituer déjà une première configuration de ce qu'à défaut d'un public de masse — car il convient, je crois, de réserver cette expression pour désigner les transformations qualitatives qui vont marquer le vingtième siècle — je propose de désigner par l'expression de *public élargi*, c'est-à-dire plus nombreux, débordant les frontières étroites des élites cultivées, diversifié dans sa composition sociale mais avec une composante plébéienne en expansion, variable dans ses goûts et ses humeurs, qui provoque à son tour une croissante spécialisation des salles et impose de plus en plus sa loi. Toute la question, désormais, sera alors d'inventer le nouveau spectacle adapté à ce nouveau public<sup>17</sup>.

### Un spectacle nouveau au service de ses auteurs

<sup>16</sup> Voir Serge SALAÜN, « La sociabilidad en el teatro (1890-1915) », in *Historia social*, 41, 2001, p.127-146, en particulier, p. 130 : « ...1868 corresponde a una doble revolución, histórica y cultural; en adelante, el teatro “chico” será la cultura identitaria de todas las burguesías españolas, incluso de las medianas y bajas, incluso de sectores profesionales y sociales marginados, desproletarizados, que aspiran a pertenecer a la clase inmediatamente superior que el teatro emblematiza. Si el género chico, en sus comienzos, pudo parecer abierto a capas realmente populares [...], la recuperación por los sectores burgueses es inmediata... ».

<sup>17</sup> Carlos SERRANO, « Théâtre, sport et corrida : vers le spectacle de masses dans l'Espagne isabelline (1859-1867) », in L. CLARE, J.P. DUVIOLS, A. MOLINIÉ (dirs.), *Fêtes et divertissements, Ibérica*, Nouvelle Série, n°8, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997, p. 187-188

Le *género chico* est un genre récent, inspiré de modèles antérieurs, comme le montre Serge Salaün : la *zarzuela grande*, tout d'abord, culture de la nouvelle classe émergente jusqu'en 1868, puis les *Bufos* qu'Arderius importe de Paris, avec leurs années de splendeur entre 1866 et 1872, et, enfin, la *revista* et la parodie — qui font leur apparition dans le milieu des années 1860. Le théâtre patriotique, lui, remonte à la Guerre d'Indépendance, où il acquit ses lettres de noblesses et joua un rôle crucial dans la propagande politique menée par chaque camp. Les deux ensembles relèvent de deux stratégies différentes, bien que certains points communs soient facilement identifiables. Dans les cinq pièces étudiées ici du *género chico*, le protagoniste est un militaire, même si sa fonction n'est pas toujours mise en avant. Dans *La Viejecita*, Carlos ne s'engage dans l'Armée qu'à la fin de la pièce, pour gagner le droit de prétendre au cœur de la belle Luisa. Les raisons qui, explique-t-il, poussent un soldat espagnol à se battre sont, d'ailleurs, surprenantes : « El cariño a una mujer / el deseo de que vean / lo que somos, el afán / de avanzar en la carrera / y el santo amor de la patria / que nos llama a su defensa »<sup>18</sup>. L'histoire mêle toujours intrigue amoureuse et intrigue historique, et les pièces sont souvent l'occasion d'un défilé martial, de l'ondoisement d'un drapeau ou de la célébration d'un hymne. On sait, d'ailleurs, le succès que connut la *Marcha de Cádiz* qui deviendra l'hymne de l'Armée dans la réalité et accompagnera son échec cubain. Dans ces œuvres, les combats ne sont jamais mentionnés que de très loin, quand ils le sont, et on ne montre jamais les tourments des campagnes militaires.

Au contraire, la présence des militaires est au cœur du théâtre patriotique et les dramaturges n'ont de cesse d'évoquer ce monde, à grand renfort de défilés, de scènes de campement, de démonstrations martiales en tout genre. Puisqu'il importe de montrer que le soldat est un être humain comme les autres, les intrigues amoureuses sont, également, très présentes, et on en profite même parfois pour humaniser des règles que d'aucuns jugeraient injustes. Ainsi, il est souvent fait allusion à l'interdiction qu'avaient les simples soldats de se marier, interdiction que contournent plusieurs personnages de ces pièces. Quand il l'apprend, leur chef ne se montre jamais hostile et ne dénonce pas un coupable qui a toute sa sympathie<sup>19</sup>. À cela s'ajoute la volonté de faire des soldats des

<sup>18</sup> *La Viejecita*, Acte I, scène 3, p. 13.

<sup>19</sup> Il n'est pas du tout innocent que cet aspect de la loi soit longuement évoqué dans la pièce *El puente de Alcolea*, de José Julián CABERO (Barcelona, Impr. de los hijos de Domenech, 1868) dont la première remonte au 24 octobre 1868. On a dit déjà les espoirs que la Révolution de 68 avaient fait naître sur le plan militaire, notamment pour l'abolition des *quintas*, mais pas seulement. Ainsi, quand une jeune



héros, ce qui explique le déploiement fréquent d'effets spéciaux : on n'hésite pas à faire venir des chevaux sur scène, à utiliser poudre et balles, à faire jouer des scènes de combat, d'assaut à la baïonnette, etc. On cherche, donc, à réconcilier le public avec une institution en perte de vitesse, sans jamais la confronter à des situations délicates ou déshonorantes. C'est pourquoi, les autorités insistent sur ce point, aucun uniforme authentique ne peut être revêtu par les comédiens sur scène, car, comme le stipule la Circulaire de 1895 qui réitère l'interdiction précédente, cela aboutirait « al desprestigio del decoro y la seriedad que corresponde a la fuerza a que está encomendada la defensa de la Patria... »<sup>20</sup>. Des cas antérieurs montrent, pourtant, que l'interdiction n'a pas toujours été respectée. Ainsi, en 1878, lors de la représentation de la pièce *Con la música a otra parte*, un des officiers des hussards de la princesse s'offusque de voir son uniforme sur scène et réussit à convaincre le directeur de la pièce de le changer pour un autre uniforme qui ne porte aucun signe distinctif. Là non plus, cependant, on ne peut conclure à une originalité espagnole puisque l'Allemagne, très friande, on l'a dit, de ce même vérisme, aura aussi à cœur de préserver son Armée par la même interdiction — difficilement respectée également outre Rhin — de porter des uniformes réels sur scène<sup>21</sup>.

En Espagne, comme en Allemagne, l'univers militaire est un monde souriant, où fraternisent les soldats de la nation, quelle que soit leur appartenance régionale. Dans une première période, l'Aragonais et l'Andalou incarnent, chacun à sa façon, une certaine conception de l'image nationale. Dès son titre, *Gigantes y Cabezudos* met en avant la richesse et la complémentarité de ces identités régionales. En effet, s'il n'y a pas plus têtu qu'un Aragonais (sa ténacité est le garant de son succès, de sa survie même), explique un sergent, il n'y a pas plus grand qu'un Andalou : « si lo más grande de España / está en Sevilla, en mi tierra. / Las mentiras, la Giralda, la hermosura de las hembras »<sup>22</sup>. L'Aragonais et l'Andalou sont toujours présents, car ils symbolisent tous deux une certaine essence de l'Espagne qu'il est important de mentionner, et les dramaturges font en sorte que chacun s'y retrouve dans la diversité et que la variété s'intègre harmonieusement dans l'ensemble. Ainsi, le premier acte de *Cádiz* (la plus

---

cantinière raconte qu'elle est orpheline et qu'elle vient d'unir son sort à un jeune sergent, sa confidente lui rappelle que, jusqu'au grade de capitaine, quiconque n'a pas 4000 duros de dot ne peut pas se marier.

<sup>20</sup> Document conservé aux Archives Historiques Nationales, Gobernación, Legajo 32A, Expediente 5.

<sup>21</sup> Roswitha FLATZ, *Krieg im Frieden...*, p. 13-14.

<sup>22</sup> *Gigantes y cabezudos*, Acte I, tableau 3, scène 7, p. 451-452.

explicite des cinq pièces d'un point de vue idéologique) se referme sur la vision d'une parade militaire où les premières forces de l'armée libératrice à entrer sur scène, « serán voluntarios aragoneses ». Le défilé continue, précisent les didascalies, et « aparecen voluntarios catalanes y de otras provincias »<sup>23</sup>. Il faut le rappeler, la pièce a été écrite à partir de deux sources principales, la première étant un ouvrage rédigé par un Gaditan (don Adolfo de Castro) en 1862, à l'occasion de la venue d'Isabelle II en Andalousie<sup>24</sup>. C'est dire l'intention politique qui se cache entre ces pages dont le but est, près de vingt-cinq ans plus tard, de rendre le même hommage à la nouvelle représentante de la dynastie, la régente. Par ailleurs, l'influence de Galdós et de son *Épisode National* sur Cadix est également très présente dans cette pièce, ce qui démontre la filiation idéologique entre le librettiste et le romancier progressiste de la Restauration, qui avoua l'impact qu'eut sur lui la Révolution de Septembre au moment de sa lancer dans la rédaction de ses *Épisodes Nationaux*.

L'unité nationale est totale et la communion de toutes les classes sociales dans la défense commune de la patrie en danger est au cœur de ces productions. Si toutes mêlent des personnages de toute condition (depuis le Baron de Dietrich, jusqu'à la fille de l'hôtelier dans *la Marsellesa*) c'est, là encore, dans *Cádiz* que le propos est le plus appuyé. Les didascalies insistent sur cette « mixité » sociale, qui doit être immédiatement perceptible pour le spectateur. Dès le début de la pièce, il est précisé : « al levantarse el telón aparecen en la plaza varios grupos de personas, pertenecientes a distintas clases de sociedad »<sup>25</sup>. L'indication réapparaît au début de l'acte suivant<sup>26</sup> (« una gran multitud de personas pertenecientes a todas las clases de la sociedad »). On assiste, dans le premier acte, à une scène de rue avec des *majos* et *majas* qui dansent devant une taverne. Le patron sort pour les convier à boire, au moment où le marquis et le jeune Lorenzo passent dans la rue. Le tavernier, qui reconnaît en eux de « bravos / señoritos e mi tierra » et « gente de rango / castiza como sus padres », les invite également, mais Lorenzo, qui veut refuser, n'apprécie pas que son oncle accepte en leurs deux noms. Le marquis réplique : « Esta noche / todos somos ciudadanos / españoles y hay motivos / para que juntos bebamos »<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> *Cádiz*, Acte I, tableau 3, scène 18, p. 174-175.

<sup>24</sup> C'est Javier de Burgos lui-même qui l'explique dans le prologue.

<sup>25</sup> *Cádiz*, Acte I, tableau 1, scène 1, p. 141.

<sup>26</sup> *Id.*, Acte II, tableau 6, scène 9, p. 192.

<sup>27</sup> *Id.*, Acte I, tableau 2, scène 9, p. 162.

Les seuls exclus, autant que l'on en puisse juger à partir de ces pièces, seraient les Basques. Une seule allusion y est faite dans ces cinq œuvres, et très indirectement puisqu'il s'agit du nom de famille de don Cleto, l'infâme tuteur de Carmen. Son patronyme (don Cleto de Iturrigorri Garay) est révélé à la fin de l'acte I<sup>28</sup>, lorsqu'un sergent, qui le soupçonne d'espionnage pour le compte des Français, vient l'arrêter. Quant au corpus de pièces patriotiques, il n'y est question de la région basque qu'en une seule occasion, lors de la seconde Guerre Carliste. En 1859, au cours de la Guerre d'Afrique, l'heure est encore à l'union sacrée et les « Provinces » sont parfois mentionnées dans ces énumérations qui visent à mêler les différences dans l'harmonie protectrice de la mère patrie espagnole. Mais déjà, c'est le sentiment d'étrangeté ou, tout du moins, de différence qui semble dominer, puisque dans la pièce *Guerra al moro*, l'arrivée de soldats basques amène la question suivante : « ¿Son españoles también? ». Ce à quoi un conscrit répond : « Son cercanos a la Francia / de bravura y de arrogancia »<sup>29</sup>. Après cette date, les Basques disparaissent de ces tentatives de consensus.

Est-ce à dire que le véritable danger que stigmatisent ces pièces est celui de la division ? Quelle soit géographique ou sociale, c'est elle qui menace l'édifice unitaire de la Restauration et que l'on dénigre sans pitié. Serge Salaün fait remarquer que, si certains des dramaturges de la Restauration ont de timides velléités contestataires, celles-ci ne vont pas bien loin. Il ajoute : « En revanche, ils ridiculiseront féroce­ment les mouvements ouvriers et révolutionnaires : le petit peuple est bon et pittoresque à condition de s'en tenir à l'image idyllique et soumise qu'ils donnent. Leur rôle dans la constitution d'une opinion publique conservatrice est décisive »<sup>30</sup>.

En ce sens, le choix de la Guerre d'Indépendance pour réaffirmer l'union de tous n'est pas accidentel : on rêve de revenir à l'union qui s'était alors instaurée, au moins momentanément, puisque c'est cette Armée, aujourd'hui garante du maintien de l'ordre, qui a permis, en 1808, grâce à la victoire des armes, d'instaurer le régime libéral dont tous se réclament maintenant. En outre, à un moment de grande faiblesse des symboles nationaux, ces pièces ne cessent de les exhiber et de proclamer leur valeur. Ainsi, à la fin de *Cádiz*, El Rubio plante en terre le drapeau, alors que l'on célèbre comme il se doit

<sup>28</sup> *Id*, Acte I, tableau 3, scène 17, p. 172.

<sup>29</sup> Juan de la COBA GÓMEZ, *Guerra al moro*, manuscrit (BNE, ms 14237<sup>12</sup>), Acte I, scène 3, ff.9a-9b.

<sup>30</sup> Serge SALAÜN, « Le théâtre espagnol entre 1840 et 1876... », p.242.

la promulgation de la *Pepa* — qui trouve un écho évident dans le nouveau texte promulgué par la Restauration<sup>31</sup>. Ce qui reste discret dans le théâtre historique est, en revanche, souligné de manière très appuyée dans le théâtre patriotique, où il ne s'agit parfois que de scènes de combat étoffées, avec une légère intrigue. Deux façons de faire, donc, deux stratégies théâtrales dont on peut se demander comment elles ont pu fonctionner, quel impact réel elles ont pu avoir.

### Les mécanismes théâtraux

Ces pièces jouent, avant tout, sur l'affect et la reconnaissance. Le fait de mêler intrigue amoureuse et Histoire permet d'humaniser le déroulement des événements. En favorisant l'adhésion du spectateur sur le sort des personnages, on le fait implicitement participer au message politique que véhicule la pièce. Ces œuvres se finissent toujours bien, à l'exception, toutefois, de *La Marsellesa*, dont la fin est en demi-ton. Une telle exception se justifie par la gravité des circonstances et l'importance du message. On l'a dit, la pièce, qui se situe dans le cadre français post-révolutionnaire, veut montrer l'absurdité et le danger d'un régime républicain. Pour que tous en aient conscience, le dramaturge choisit de faire mourir le père de Magdalena, mais aussi, et surtout, Flora, la fille de l'hôtelier, celle qui sauve deux fois la vie de Rouget de l'Isle et, à la fin de l'œuvre, celle de sa rivale, Magdalena. La pièce se referme sur la vision de la jeune femme que l'on achemine, en charrette, vers la guillotine. Dans toutes les autres pièces, les deux amoureux sont réunis ou, tout au moins, ont la promesse de leur union et de leur bonheur futurs. On retrouve là les mécanismes du mélodrame.

Pour jouer sur l'affect et sur la sensibilité, les dramaturges utilisent tous les ressorts spectaculaires de la zarzuela et, en particulier, Serge Salaün le montre, de la musique : « las zarzuelas han asentado su imperio y una complicidad nacional sobre músicas muy logradas, que se alimentan tanto del patrimonio folklórico y regional español como de las modas musicales europeas (polka, vals, mazurka, luego los ritmos anglosajones o tropicales) »<sup>32</sup>. Le 6<sup>ème</sup> tableau de l'acte II de *Cádiz*, qui s'intitule « ¡Viva la Constitución! » et s'ouvre sur des manifestations de joie, met en scène la proclamation solennelle de la Constitution de Cadix. Alors que le chœur salue la future constitution,

---

<sup>31</sup> *Cádiz*, Acte II, tableau 8, scène 18, p. 209 et suivantes.

<sup>32</sup> Serge SALAÜN, « La sociabilidad en el teatro... », p. 134.

un couple arrive sur scène, « un negro y una mulata », pour chanter un tango où il est question d'une gentille noire qui tombe amoureuse d' « un petit blanc », qui la rejette dès qu'il trouve un autre amour<sup>33</sup>. Ni la présence de ces chanteurs (presque systématique dans les pièces de thématique cubaine, véritable opportunité pour les compositeurs), ni l'histoire que raconte ce tango, ne se justifient en quoi que ce soit dans l'économie de la pièce, si ce n'est pour offrir au spectateur un moment très agréable de musique. On a déjà rappelé le succès qu'aura la *Marcha* de cette pièce qui, en très peu de temps, envahira les rues pour devenir l'hymne de ceux qui n'en ont pas. Au moment de la Guerre cubaine, un journal madrilène lancera même un concours pour mettre des paroles sur cet hymne, en vain cependant.

Le second élément qui permet de s'attirer l'adhésion du spectateur est le rire, présent même dans les situations les plus tragiques. Dans *La Marsellesa*, la marquise, sans cesse menacée de mort, n'oublie pas d'exprimer son dégoût face à l'intolérable promiscuité qu'impose cette Révolution qui fait se mêler aristocrates et populace. Elle fait à Rouget le récit de l'existence épouvantable qu'elle a dû mener avec sa nièce lors des dernières semaines, au cours desquelles « Hemos sufrido mucho! / Rebajadas, confundidas / con la canalla, cosiendo / para pasar por modistas, / dejándonos tutear / por la gente más indigna, / llamándome *ciudadana* / que es lo que más me horroriza ». Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, comme elle le dit elle-même, elle a appris à jouer la comédie de la roturière et elle passe dorénavant pour une véritable « *descamisada*. Y en esto / no mienten los que lo digan / que entre unos y otros al fin / me han dejado sin camisa »<sup>34</sup>.

Comme le montre cet exemple, les librettistes multiplient les jeux de mots ou la déformation comique. Cette dernière est aisée dès que des personnages étrangers apparaissent sur scène ; c'est le cas des Anglais qui luttent pour l'indépendance espagnole et massacrent, pourtant, allègrement la langue nationale. *La Viejecita* en est le principal exemple, grâce au personnage de Sir Jorge, et cette déformation comique est également présente dans la bouche des Maures, à Melilla, en 1893, ou dans celle des Cubains noirs, dans les pièces patriotiques de la fin du siècle, pour lesquelles il est facile d'imaginer le langage *petit nègre* inventé par les dramaturges. Ramos Carrión ne veut pas non plus perdre cette opportunité et, dans *La Marsellesa*, il déforme le seul langage

<sup>33</sup> *Cádiz*, Acte II, 6<sup>ème</sup> tableau, scène 9, p. 192.

<sup>34</sup> *La Marsellesa*, Acte II, Tableau 1, p. 15 et p. 16 respectivement. C'est l'auteur qui souligne.

étranger qu'il ait à disposition : le latin de cuisine que manie, mal, le sacristain qui sert momentanément de majordome à la marquise : « ¡Vade retro popolorum! / ¡liberanos palizorum! », s'exclame-t-il à l'acte I<sup>35</sup>.

L'espagnol est également la source de multiples jeux de mots, parfois légèrement salaces, pour ajouter au comique de la situation. On ne citera que les ennuis d'assises que rencontre don Cleto après que sa calèche a versé dans le fossé. Perclus, il est persuadé qu'il est blessé et explique aux deux moines qui s'occupent de le tranquilliser : « Que sentí muy fuerte // un dolor... particular... ». Et Frère Casto de commenter : « ¡Parti... cular?... Eso es leve »<sup>36</sup>.

La présence des deux moines est également très révélatrice du fonctionnement de ces œuvres où les clichés se multiplient, pour faciliter l'effet de reconnaissance. Comme tous bons moines qui se respectent, Frère Casto et Frère Cirilo de *Cádiz* ne pensent qu'à manger et ne se distinguent pas par un grand courage. Ils restent, cependant, des personnages positifs puisqu'ils font rire le spectateur. C'est également le cas du Frère convers Roque, dans *El Tambor de Granaderos*. Deuxième protagoniste de la pièce, il joue un rôle prépondérant et véhicule, de ce point de vue, beaucoup des valeurs du dramaturge. C'est l'allié le plus fidèle de Gaspar, le jeune héros, mais il n'échappe pas aux clichés représentatifs du groupe auquel il appartient. Également très intéressé par la nourriture, il a une passion plus grande encore pour la boisson, qu'il évoque au troisième tableau. Alors qu'ils viennent d'arriver chez don Pedro, le Frère cherche à localiser la cave et Gaspar lui suggère de poser la question à la gouvernante. Inutile, répond Roque :

No necesito preguntar esas cosas. El hermoso líquido de uva no se llama vino para mí.  
GASPAR : ¿Cómo se llama?  
LEGO : Es otro tiempo del mismo verbo. Se llama ven, porque yo en cuanto le (sic) veo, ya estoy acercándome.<sup>37</sup>

De même que les intrigues se répètent à l'infini, les personnages sont typiques et topiques, pour favoriser cet effet d'identification et faciliter l'assimilation du message véhiculé. Tout ce théâtre repose sur ce phénomène de reconnaissance qui souligne bien l'efficacité de la scène, mise au service d'un projet politique.

Par ailleurs, l'effet recherché est celui du vérisme (que cette sensation repose sur des clichés n'est pas contradictoire) qui, comme le montre Serge Salaün, rend plus aisé

<sup>35</sup> *Id*, Acte I, tableau 1, p. 8.

<sup>36</sup> *Cádiz*, Acte I, tableau 2, scène 16, p. 172.

<sup>37</sup> *El Tambor de Granaderos*, Acte I, Tableau 3, scène 2, p. 477.

encore le phénomène d'identification. Les pièces patriotiques fourmillent de notes qui attestent que tel fait que l'on vient de rapporter est « vrai », a réellement eu lieu, tandis que les pièces historiques s'appuient sur des mécanismes de reconnaissance, on l'a dit, et un fonds commun historique supposé, que le dramaturge partage avec son public. Cette similitude de connaissances suppose, là encore, de communier dans une même culture. Les événements rapportés sont les plus connus de chaque période : la Terreur en France, dans *La Marsellesa*, le premier départ de José I de Madrid après la victoire de Bailén, dans *El Tambor de Granaderos...* (remarquons d'ailleurs que le dramaturge prend soin de choisir ce qui fut la seule victoire des troupes espagnoles pendant la Guerre). Jusque dans les détails, les éléments choisis doivent faire vrai, comme, par exemple, lorsque Gaspar suggère au Frère convers Roque, s'il ne peut rentrer dans les ordres comme c'était son souhait, de se faire soldat dans l'armée que commande son père. Il lui explique « Cuando nos reunamos al ejército de la patria mi padre te hará alférez »<sup>38</sup>, évoquant là les nombreuses promotions politiques qui eurent lieu au sein de cette armée. En revanche, le dramaturge se garde bien de rappeler que l'épisode sur lequel se ferme le texte, la libération de Madrid, à la suite de Bailén, n'est qu'une parenthèse dans un conflit qui va durer encore longtemps.

Le succès remporté par les œuvres historiques est incontestablement plus important que celui du théâtre patriotique. La généralisation de ces pièces patriotiques, leur multiplication (leur vie éphémère est inversement proportionnelle à leur nombre) en font un outil dont l'efficacité a dû être indéniable, mais la plus grande habileté des pièces historiques leur assure un impact sans doute plus grand. Il est évident que les dramaturges et les compositeurs qui écrivent les unes et les autres ne sont pas, à quelques exceptions près, les mêmes et que le talent n'est pas également réparti entre les deux groupes. Cependant, on peut sans doute faire le pari que le propos moins appuyé des pièces du corpus historique permet une assimilation plus facile du message, beaucoup moins explicite.

En 1898, après la perte des ultimes colonies, la *Marcha de Cádiz* est stigmatisée ; on jette l'anathème sur cette marche qui, aux yeux des intellectuels, symbolise l'immaturité d'un peuple qui ne cherchait qu'à se divertir et l'inconscience criminelle, quand ce ne fut

---

<sup>38</sup> *Id*, Acte I, tableau 3, scène 2, p. 476.

pas le mensonge pur et simple, de l'élite politique et bourgeoise qui lança dans une bataille, perdue d'avance, une nation qu'elle avait su convaincre de son invincibilité et des bienfaits d'un code de l'honneur rance et inutile. C'est une défaite de plus, cinglante qui plus est, pour une Armée décidément peu susceptible de provoquer l'enthousiasme et les louanges. Au théâtre, les recettes changent quelque peu<sup>39</sup>. Le ton varie, mais on retrouve, cependant, bien des échos du passé. *Gigantes y Cabezudos*, jouée en novembre 1898, emprunte les chemins tracés par ses prédécesseurs : une intrigue amoureuse entre la belle Aragonaise et son galant, un soldat rapatrié de Cuba après la défaite. Le chœur des rapatriés ne montre plus le même ton conquérant et insolent, loin s'en faut et, nouveauté probablement symptomatique, le *méchant* est le sergent, c'est-à-dire un membre de l'Armée professionnelle. Néanmoins, une fois encore et pour la dernière fois peut-être, le dramaturge est prêt à rattraper les choses : dix vers avant la fin, le turpide sergent fait preuve de grandeur d'âme et va rechercher son rival qui partait, persuadé de la trahison de la belle.

L'échec de ce type de théâtre est visible dans son orientation future. Cela se manifeste, tout d'abord, par un éloignement progressif du public le plus populaire, la zarzuela et le *género chico* devenant de plus en plus conservateurs. Les couches les moins favorisées s'y reconnaissent de moins en moins, au fur et à mesure que le temps passe. Pour accompagner les velléités des africanistes, qui tentent de trouver un territoire de substitution aux colonies américaines définitivement perdues, au théâtre, le discours se répète, preuve sans doute de son échec. En 1912, au cœur d'un conflit marocain qui dégénère déjà, les autorités manquent cruellement d'un héros populaire qui, de nouveau, puisse incarner, aux yeux de l'opinion publique, l'identification entre sacrifice individuel et destin de la patrie. Elles le trouvent dans la personne du *Cabo Noval*, qui sera décoré à titre posthume et pour lequel on organise une grande cérémonie commémorative à Valence. Cet homme inspire deux pièces au moins<sup>40</sup>. C'est exactement le même procédé que celui qui avait conduit, pendant la Guerre de Cuba, à « la fabrication d'un héros: Cascorro », du titre de l'étude que lui a consacrée Carlos

<sup>39</sup> Voir Serge SALAÛN, « Zarzuela e historia nacional (*Cádiz y La Marsellesa*) » in Jacqueline COVO (éd.), *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille, Presses Universitaires de Lille III, 1994, p.186 : « Después del desastre, la zarzuela buscará otras vías (por ejemplo el costumbrismo populista) para prolongar el "consenso" histórico pero el método seguirá privilegiando la percepción visual ».

<sup>40</sup> Sous le titre de *El Cabo Noval*, le révérend Père F. Jiménez Campaña rend hommage, en deux actes et en vers, au héros, tandis que J. Sánchez Godínez choisit la prose dans sa pièce, au titre identique, en trois tableaux.



Serrano<sup>41</sup>. Héros populaire dont on glorifie l'acte de dévouement héroïque, on lui construit une statue, on le célèbre au théâtre<sup>42</sup>, pour tenter de convaincre le petit peuple, qui s'éloigne inexorablement, que cette épopée est la sienne.

---

<sup>41</sup> Voir Carlos SERRANO, *El nacimiento de Carmen...* p. 203-226

<sup>42</sup> Voir Alfredo ANDRÉS Y PASTOR, *Un mártir por la patria. Eloy González en Cascorro*. La première a lieu le 9 février 1899, à Madrid.