



HAL
open science

“ La vision du conflit dans le théâtre patriotique ”

Marie Salgues

► To cite this version:

Marie Salgues. “ La vision du conflit dans le théâtre patriotique ”. Textures: cahiers du CEMIA, 1999, L'image de la guerre hispano-américaine de 1898 chez les non combattants., 5, pp.123-132. hal-01461585

HAL Id: hal-01461585

<https://hal.science/hal-01461585>

Submitted on 19 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VISION DU CONFLIT DANS LE THÉÂTRE PATRIOTIQUE

Dans le cadre d'une recherche plus large sur les liens entre nationalisme et théâtre patriotique dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle j'ai pu me rendre compte de l'existence d'un important corpus théâtral autour de la question cubaine, tant pour l'une que pour l'autre des deux guerres.

Je vais ici m'intéresser à trois pièces, dont la première représentation de chacune a lieu respectivement les 10 mai 1898, 16 juin et 10 décembre de la même année. Le choix d'un ordre chronologique est motivé par le fait que leur contenu évolue sensiblement, parallèlement au conflit ; on ne peut plus jouer à la fin de l'année ce qui se représentait au début, le but assigné à ce théâtre patriotique a varié considérablement.

Mais tout d'abord, il convient de définir ces termes de « théâtre patriotique ». On peut avant tout signaler les multiples représentations qui se font, au moins à Madrid, dans le but de rassembler des fonds destinés à diverses utilisations ; citons, pour la seule année 1898, la « représentation patriotique » qu'organise le théâtre Lara le 30 avril, ou le Parish le 26 mai, et dont les recettes serviront à « la souscription nationale », ou encore, de nouveau au théâtre Parish, celle du 19 septembre dont la totalité des gains sera reversée pour le secours des soldats rapatriés ou malades. Dernier exemple enfin, la représentation du 10 novembre, au théâtre Princesa, « au bénéfice des soldats invalides qui reviennent de Cuba et des Philippines ». Il faut remarquer dans ce dernier cas que le contenu du spectacle n'est pas de nature littéraire ; il s'agit, pour la représentation de seize heures, d'un « grand combat d'assaut » mis en scène. Et c'est en fait l'expression ultime, la moins élaborée d'un point de vue littéraire mais la plus pure peut-être, d'une mode de l'époque : le goût très prononcé du public pour l'élément militaire, qui pousse de nombreux dramaturges à l'insérer dans leurs oeuvres.

vres, comme modalité principale de l'action ou simplement parfois sous la forme d'une petite touche supplémentaire.

C'est donc au coeur de ce phénomène de « militarisation » de l'espace scénique que prennent place les oeuvres patriotiques. Ce qualificatif, que la plupart des commentateurs de l'époque utilisent spontanément, se justifie par deux aspects :

- Ces pièces sont patriotiques car elles jouent délibérément sur les sentiments des spectateurs, sur leur fibre patriotique donc, espérant ainsi attirer leur attention, plus encore leur adhésion (le sujet ne peut-être qu'agréable au bon Espagnol patriote et devrait donc garantir un relatif succès, préserver d'un échec fracassant tout au moins.)

- Elles ont pour thème central une guerre en train de se dérouler, qui touche tout un chacun, et dont la victoire ne saurait être mise en doute puisqu'elle est la conséquence logique de la grandeur du peuple espagnol.

Toutes les pièces du corpus relèvent du « *teatro por horas* », et sont donc relativement brèves, souvent de qualité médiocre, car écrire du théâtre patriotique exige presque toujours de faire des concessions à la qualité littéraire. En 1898, l'oeuvre de loin la plus intéressante est la pièce en un acte et trois tableaux *¡Aún hay patria, Veremundo!*, d'Eduardo Navarro Gonzalvo. Sa présence au sein du corpus est tout à fait surprenante car c'est tout d'abord à un écrivain de renom que l'on se trouve confronté, au contraire de la plupart des autres, tombés aujourd'hui dans un oubli total. Sa pièce *El bando de Villafrita* (1884) totalise, et ce pour la première fois alors, plus de trois cents représentations consécutives, ce qui confirme un très grand succès dû à son talent de parodiste. Dans l'ensemble de ses oeuvres il multiplie les satires politiques acerbes ; la cible est toujours quelque membre des autorités, depuis le gouverneur de Madrid dans le cas de la pièce de 1884 déjà citée, jusqu'au roi Amédée I de Savoie lui-même, ridiculisé en 1870 par le dramaturge dans son oeuvre *Macarronini I*. On n'a donc pas en Navarro Gonzalvo, a priori, un auteur porté à faire l'éloge du régime, à s'en faire le porte-parole. On peut d'autant moins mettre en doute la sincérité de Navarro Gonzalvo que le théâtre a pour lui un but didactique : persuader pour éduquer les masses (dans le contexte de fraude électorale du système politique espagnol tel qu'il existe alors), et ce afin de modeler

les opinions d'une génération d'Espagnols¹. Ceci semble nous autoriser à prendre au pied de la lettre le message inclus dans cette pièce que Navarro Gonzalvo qualifie d'« improvisation patriotique » ; l'adjectif ne laisse aucun doute sur le sens du contenu, ni le sentiment qui pousse le dramaturge à écrire cette pièce. Parler d'« improvisation » est également très significatif puisque cela paraît renvoyer à une représentation sans aucune préparation préalable, à une écriture « sur le vif ». Or, la date même de la rédaction semble justifier cette dénomination : le désastre de Cavite a eu lieu le 1er mai, et la nouvelle arrive à Madrid avec un léger décalage. Le contenu de la pièce prouvant que la défaite aux Philippines est déjà consommée, le temps d'écriture a effectivement été extrêmement réduit.

E. Navarro Gonzalvo transpose la guerre dans le cadre d'une « *casa de vecinos* ». Parmi les locataires un Américain provoque la colère de tous ses voisins, bien décidés à le jeter dehors. L'Espagne prend l'aspect de Patricia, la propriétaire, ruinée, qui a mis au clou la totalité de ses affaires, jusques et y compris ses châles de Manila qu'a emportés un dénommé Aguinaldo (chef de la rébellion aux Philippines) ; elle est dorénavant totalement méprisée par ses pairs, comme engourdie, alors qu'auparavant elle faisait régner la crainte au moindre haussement de voix. Une décadence nette donc, dont elle-même se dit consciente mais qui n'est selon elle qu'une torpeur passagère, alors que par ailleurs elle reste maîtresse de sa plus grande richesse : une Histoire immaculée. Patricia est dorénavant décidée à déclarer la guerre à l'importun locataire qui cherche à obtenir Guadalupe, sa fille chérie, et qui, pour parvenir à ses fins, encourage tous les voyous désireux d'éloigner la jeune femme du giron maternel. Cette concrétisation du conflit, ce cadre « domestique » qu'il lui donne est sans doute la plus grande trouvaille de l'auteur. Ayant choisi les principes de la « loa », il met en présence des allégories mais, au contraire des autres dramaturges qui choisissent cette voie, elles ont ici un visage singulièrement quotidien et trouvent leur accomplissement dans un cadre familial au public madrilène grâce à Ramón de la Cruz ou Galdós par exemple. De ce fait l'auteur évite deux écueils : celui qui consiste, pour fuir l'abstraction, à écrire une histoire d'amour aussi rocambolesque qu'in vraisemblable, et qui sert à illustrer le comportement ignoble de l'ennemi, aussi bien cubain

1. David THATCHER GIES, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, 1996, 13,8x21,5 cm, 546p. Cité page 469, repris d'une étude de Nancy MEMBREZ : « E. Navarro Gonzalvo and the revista política », *Letras Peninsulares*, 1, 3 (1988), p. 326.

qu'américain². Par ailleurs, il élimine ainsi la dichotomie existant entre la Mère Patrie et la mère véritable, de chair et d'os, des soldats. Ici la douleur du sacrifice de l'enfant est atténuée par le service rendu, ce qui permet au dramaturge de demander aux mères éplorées de se réjouir d'une mort qui sert la Patrie, les intérêts communs. Transposition très claire donc, transparente à force d'être didactique et explicite, et que Navarro Gonzalvo semble soudain oublier, repassant pour un moment aux termes réels de la métaphore : Patricia redevient l'Espagne qui doit livrer un dur combat naval. Enthousiasme soudain, ou peur d'avoir perdu son auditoire en route, toujours est-il que cette soudaine mise à plat paraît relever d'un scrupule didactique superflu puisque la rhétorique utilisée par l'auteur est celle qu'a généralisée la presse par exemple. C'est un ensemble immédiatement compréhensible par tous, où l'Américain, charcutier, expose boudins et saucissons devant sa porte, renvoyant ainsi à un cliché constitué. Carlos Serrano rapporte le récit que fait le consul français à Cadix d'une manifestation qui a lieu en avril 1898 : dans le défilé on peut voir « sur un pieu, une tête de cochon, cadeau d'un boucher aux manifestants, et baptisée pour l'occasion MacKinley »³. Carlos García Barrón, dans son *Cancionero del 98* constate l'existence de la même image, tandis que par ailleurs il cite notamment l'opposition, que l'on retrouve dans la pièce, entre les bateaux de bois espagnols et ceux d'acier que possèdent les Etats-Unis⁴. Si l'on se reporte aux autres pièces écrites depuis le début du conflit hispano-cubain, l'originalité de Navarro Gonzalvo est de livrer une mesure juste de la réalité des forces en présence, et pour cause. En effet, alors que depuis 1895 on faisait fi des Américains qui, si véritablement ils intervenaient finalement — et ce ne serait alors que poussés par leurs seuls intérêts —, seraient des adversaires faciles à balayer, ici les personnages insistent sur la disproportion des forces en présence. Celui des deux fils de Patricia qui doit entrer en scène est Gallardete, un « marin courageux et fidèle », fougueux comme il se doit, désireux d'aller le plus vite possible au combat. Mais Patricia souligne à quel point la famille de l'Américain est nombreuse, avec un armement conséquent, alors que

2. Les enlèvements se succèdent sur un ton hautement mélodramatiques, par exemple dans *Familia y patria*, d'Isidoro MARTÍNEZ SANZ (Fondation March, cote T. 19 MÀR.), ou dans *Cuba de Jesus LÓPEZ GÓMEZ* (Bibliothèque Nationale de Madrid, T. 4019).

3. Carlos SERRANO, *Final del Imperio. España 1895-1898*, Estudios de historia contemporánea, siglo 21 de España editores S.A., 1984, 258p. Cité page 34.

4. Carlos GARCÍA BARRÓN, *Cancionero del 98*, cuadernos para el diálogo, Edicursa S.A., Madrid, 1974, 278p., 11,5x18cm. Cité page 123.

son fils n'est qu'un « petit mousse ». Le dramaturge va plus loin encore quand, après le combat, Gallardete revient, très triste et le bras en écharpe : le combat relevait de l'assassinat dit-il, à dix contre cent et avec pour tout bateau des bouts de bois pourris. Constat donc d'une réalité dont on a brutalement pris conscience et qui succède à l'aveuglement général de la nation jusque-là, reflété dans la presse notamment. Cependant du fait de cette honnêteté dans le récit des faits, le ton exalté du dramaturge, qui retrouve dans les dernières scènes celui de ses contemporains, ne laisse pas de choquer. Gallardete fait du combat un « exploit », et encourage à la poursuite du conflit ; ce n'est qu'une bataille perdue, la guerre reste à faire et les mères doivent cesser de pleurer des morts qui en réalité servent la Patrie. Alors même que ce discours était timidement remis en cause par quelques dramaturges qui, s'ils concluaient aux intérêts supérieurs de la Mère Patrie, leur oppo- saient cependant la souffrance insoutenable de toutes ces mères éplo- rées, Navarro Gonzalvo, considéré comme un terrible pamphlétaire, rejoint ici les panégyristes les plus dithyrambiques et minimise la souf- france humaine. Et c'est là que la pièce prend véritablement tout son sens : il s'agit de faire surgir de nouveau l'enthousiasme qui avait présidé au premier combat. Pour aider Patricia, Juan Lanas, le fidèle cordonnier de l'immeuble, organise une souscription : il vend ses outils pour con- tribuer à la collecte, un mendiant donne le peu qu'il a reçu en une jour- née, un enfant se passe de déjeuner pour pouvoir participer également. Juan espère, et Navarro Gonzalvo à travers lui probablement, que ces exemples remarquables d'abnégation décideront les plus riches à donner en fonction de leurs moyens. Et puis aussi, il reste le plus important : Cuba-Guadalupe. Comme le fait remarquer Carlos Serrano⁵, les Philip- pines sont loin, à la stupeur succède un certain apaisement ; l'essentiel est ailleurs, à Cuba. Il faut considérer les représentations dans ce cadre très précis. La pièce se ferme sur la vision de la baie de la Havane, Patri- cia étreint ses deux fils — Gallardete et Juan soldado — et tout semble encore possible. La pièce est jouée douze fois entre le 10 mai 1898 et le 29 mai, les représentations s'interrompant quelques jours après que Cervera ait « réussi » à pénétrer dans la baie de Cuba, où, en réalité, il est allé se piéger lui-même.

Cet engouement patriotique se retrouve en d'autres points d'Espagne, et tout d'abord à Valence où Carmelo Navarro Reverter

5. Carlos SERRANO, *Final del Imperio. España 1895-1898...*

écrit un « à-propos dramatique » en un acte intitulé *¡Patria !*. Là encore, à l'égal de Navarro González, ce dramaturge, dont l'encyclopédie *España-Calpe* fait un amateur plutôt qu'un professionnel du théâtre, se distingue par ses idées avancées et, dans son cas, par un engagement croissant en politique. Il militera notamment pour les partis républicains, ce qui l'éloigne donc a priori d'une position de simple apologie d'un régime auquel il n'adhère que partiellement. D'après les renseignements reportés dans l'édition imprimée du texte de la pièce, la première eut lieu au théâtre de Pizarro de Valence le 16 juin 1898, quand un optimisme, aussi disproportionné que généralisé, régnait encore dans le pays. La trame de l'oeuvre est simple mais elle a le mérite d'invertir les termes du cliché le plus répandu : alors que presque tous les dramaturges s'appuient sur l'insupportable douleur des mères dont les fils partent combattre, et trop souvent mourir, pour la patrie, le schéma est ici inversé. Une petite fille de douze ans doit se résoudre à voir partir au front son père, le colonel Diego Sandoval y Méndez, le seul parent qui lui reste depuis le décès de sa mère. Alors qu'elle feint d'être très courageuse au départ pour ne pas accroître la peine que son père a à la laisser seule, quand celui-ci s'en est allé, elle laisse éclater sa douleur et sa peine. L'honneur de la patrie qu'elle exaltait tellement lui apparaît soudain comme un mensonge, un prétexte pour éloigner son père. Les mobiles de cette guerre ne sont qu'un désir de certains hommes, jugés barbares, de « satisfaire de vaines paroles, creuses et inventées ». C'est la domestique, dont le mari a suivi le colonel, qui se charge de ramener l'enfant à des sentiments plus justes : refuser le combat équivaut à un déshonneur dont on ne se relève pas ; la patrie se charge de veiller sur ceux qui sont morts pour elle et par ailleurs, il faut défendre ce sol sacré où reposent les restes de la mère de l'enfant. Enriqueta reprend ses esprits et accepte l'idée du possible décès de son père : elle prendrait alors le deuil mais continuerait à crier Vive l'Espagne ! En plus de ce schéma dramatique - extrêmement simple - pour dire un patriotisme ardent, il faut souligner quelques points de contenu qui donnent toute sa signification à la pièce. On y retrouve tout d'abord la certitude aveugle de gagner, même si le combat est pressenti comme peut-être très long. Juan, le domestique qui accompagne le colonel au combat, promet à sa femme de revenir sain et sauf, mais de sa vie il ne mangera plus de porc, « tant il va se gaver de yankees » (scène 6). Cette confiance en la victoire trouve sa justification, ou du moins semble comme avalisée par la nature héroïque du soldat espagnol, qu'on ne cesse de mettre en avant, et que veulent illus-

trer deux faits précis. Le colonel et Juan ont déjà combattu à Cuba, quand le conflit n'opposait encore que Cuba à l'Espagne, et plus particulièrement ils prirent part à l'expédition qui, faisant route vers Bayamo, se distingua à Peralejo sous les ordres de Santocildes puis de Martinez Campos⁶ ; cette bataille est considérée comme l'un des épisodes les plus glorieux du conflit. Par ailleurs, quand il s'agit pour Juan d'obtenir du colonel la permission de l'accompagner à la guerre, il nie que veiller sur Enriqueta soit un motif réel pour le faire rester car, s'il en était ainsi, il suffirait au colonel de demander sa mise à la retraite. Cette suggestion plonge le militaire dans un terrible accès de colère : faire un telle chose à un moment où le pays est en guerre reviendrait à déshonorer l'uniforme. On touche ici à un point délicat où il était bien besoin de montrer d'héroïques exemples, tout en jetant l'opprobre sur ceux qui n'agissaient pas de même puisqu'en 1895 les critiques ouvertes de deux journaux madrilènes (*El Resumen* et *El Globo*) en réaction au grand nombre d'abandons que la déclaration de guerre avait provoqué parmi les officiers et sous-officiers entraîna une très vive riposte : des militaires avaient attaqué le siège des deux publications et demandé que les délits de presse contre l'armée relèvent de tribunaux militaires⁷. Désir de réhabiliter une classe d'officiers qu'il juge injustement calomniée ou simplement prévention pour éviter que l'histoire ne se répète, dans les deux cas cet épisode donne la mesure des besoins de la patrie dans l'esprit de Navarro Reverter et dessine le comportement du véritable militaire espagnol. Cela se double, on l'a dit, de l'entêtement de Juan, simple soldat, à aller également combattre. L'ennemi est décrié (les Américains ne sont que des « barbares » — scène 2 —, des « chiens » — scène 7 —, rendus absolument insignifiants ; même si les paroles de Juan sont destinées à tranquilliser Enriqueta, elles traduisent, peut-être de manière hyperbolique mais le sens est le même, une croyance généralisée en Espagne qui faisait de l'Américain un ennemi ridiculement facile à éliminer⁸. Ainsi le domestique explique que « les balles de ces types sont en coton et leurs baïonnettes en massepain » (scène 5).

6. On trouve dans l'encyclopédie Esapsa-Calpe le récit détaillé de l'attaque, qui a lieu le 13 juillet 1895 et oppose les 1500 Espagnols aux 7000 hommes de la colonne de Maceo. La bataille se solde par 28 morts, dont le général Santolcides, et 98 blessés espagnols, pour 400 pertes chez l'ennemi.

7. Cité par Carlos SERRANO, *Final del Imperio. España 1895-1898...*, page 20.

8. Javier FIGUERO et Carlos G. SANTA CECILIA rapporte le témoignage de Baroja à ce sujet : « les journaux ne disaient que des âneries et des fanfaronnades. Les yankees n'étaient pas prêts pour la guerre, ils n'avaient pas même d'uniformes pour leurs soldats. » Dans *La España del desastre*, Plaza y Janés, « Así fue, la historia rescatada », n°12, 373p., 15x22,3cm. Cité page 169.

Aussi, la rapidité d'une défaite qui est sans appel (1700 prisonniers, 350 morts, 160 blessés chez les Espagnols pour un seul mort dans le camp adverse⁹), plonge l'Espagne dans la stupéfaction et l'abattement. Le discours patriotique n'est plus possible, ou du moins plus dans les mêmes termes triomphants. Le patriotisme a pour fonction dorénavant d'atténuer l'humiliation d'une défaite cuisante et de donner une place dans la société aux soldats qui, ayant survécu au désastre, reviennent dans la péninsule. Le cas de la pièce *Repatriado!* de José Hernández Gasque (qui ne passa pas à la postérité) est d'autant plus révélateur que la recette de la représentation, au théâtre Miñón de Ségovie, le 10 décembre 1898, le jour de la signature du Traité de Paris, sera reversée « au bénéfice des soldats rapatriés, enfants de la Province ». L'auteur, un lieutenant de l'artillerie, dédie son oeuvre à des frères d'armes et le ton est donné dès le prologue, rédigé par un ami du dramaturge, José Rodao. En effet, celui-ci dit avoir été ému par la pièce, l'excellente qualité de la représentation provoqua des applaudissements mérités et fournis mais, objecte-t-il, cette oeuvre est terriblement triste : « Il n'y a aucun homme qui puisse endurer ce que subit ce soldat ». A l'optimisme délirant succède donc le pessimisme le plus noir. Pascual revient de guerre d'Outre-mer avec un poumon en moins ; il s'était engagé volontaire et brûle de retrouver sa mère et Maruja, sa fiancée. Sa soeur est seule pour l'accueillir, elle lui annonce le décès de leur mère, la vente de leur maison pour payer le médecin et les médicaments. Tout d'abord recueillie par Maruja, elle était battue par le mari de celle-ci -qui n'a pas su attendre le retour de Pascual- et a finalement trouvé refuge chez le curé du village. Pascual est désespéré, il n'est plus en état de travailler et devra probablement mendier pour survivre. Sa soeur est prête à n'importe quoi pour lui rendre le sourire, elle l'aidera, ils s'en sortiront. Tout cela s'ajoute à l'amertume d'une guerre perdue, sans qu'en aucun cas on puisse en rendre responsable les soldats espagnols. Jamais ils ne déméritèrent et Pascual met au défi quiconque de dire « qu'il ait jamais vu un soldat, même un seul / qui n'ait pas défendu son poste ». Les forces en présence étaient par trop disproportionnées, « c'était la lutte d'une centaine de squelettes / contre 100 000 Américains vivants » (scène 1). Mais Pascual se reprend finalement ; l'Espagne offensée par des enfants ingrats doit parvenir à sécher ses larmes car, après tout, l'histoire de la patrie se compose de mille pages glorieuses et son peuple est celui qui

9. Chiffres donnés par Carlos SERRANO, *Final del Imperio. España 1895-1898...*, page 36.

lutta à Lépante. Peut-être l'Espagne se réveillera-t-elle un jour pour redevenir le colosse qu'elle fut jadis. Si la fin de la pièce exalte les sacrifices faits et place ainsi cette oeuvre parmi la production patriotique, elle permet également d'exposer le futur très noir qui attend la plupart des rapatriés. Pire encore, le sort réservé à ceux qui ne dépendaient que d'un homme mort au combat. M. Ciges Aparicio raconte comment il assiste au désespoir d'une jeune veuve ayant à charge sa mère et sa belle-mère. Sans aucune ressource, pas même sa pension de veuve ni les arriérés dus sur la solde de son défunt mari, elle est finalement obligée de se prostituer auprès de ceux-là mêmes qui furent les compagnons de son époux¹⁰. C'est ce même thème que l'on retrouve fréquemment et qui connaîtra un véritable retentissement avec la pièce *Gigantes y cabezudos* de Miguel Echegaray, sur une musique de Fernández Caballero. Elle retrace les amours contrariés, à Saragosse, d'une paysanne aragonaise, nommée Pilar et d'un soldat rapatrié, à qui un sergent andalou, comique et bavard tel que le cliché théâtral l'a constitué, tente de soustraire la demoiselle pendant qu'il est à Cuba. Un tableau entier est consacré à l'arrivée des rapatriés au moment où ils aperçoivent la ville et où leur chant se mêle au son des cloches de l'église du Pilar. D'ailleurs, l'oeuvre et ce tableau en particulier remportèrent un vif succès puisque dans la chronique qu'il fait du théâtre de l'époque, José Deleito y Piñuela décrit la première représentation et il commente : « l'enthousiasme du public dépassa tout ce qui était imaginable »¹¹.

Cette remarque amène à se poser le problème de la réception de ce théâtre par le public, aussi bien madrilène que dans le reste de l'Espagne. Dans toutes les chroniques sur l'année 1898, il est question de représentations théâtrales et de corridas patriotiques, dont les fonds sont réservés à des causes liées au conflit, ce qui semble faire de cette pratique quelque chose de tout à fait généralisé. Par ailleurs, la multiplicité même des oeuvres sur le sujet tend à prouver qu'il existait une demande capable d'absorber cette production. On a vu par ailleurs que nos trois pièces étaient jouées respectivement, la première à Madrid, la seconde à Valence, la troisième à Ségovie. Si, pour élargir le champ de réflexion, on passe en revue le lieu d'origine des autres pièces qui con-

10. M. CIGES APARICIO, *El libro de la crueldad. Del cuartel y de la guerra*, Instituto de estudios Juan Gil-Albert, Excma diputación provincial de Alicante, 1986, 425p., 13,9x21cm. Cité pages 264-265.

11. JOSÉ DELEITO Y PIÑUELA, *Origen y apogeo del género chico*, Revista de Oriente, Madrid, 1949, In-8, XIII, 573p. Cité page 402.

cernent cette fois le conflit hispano-cubain jusqu'à l'entrée en guerre des Etats-Unis, et dans la mesure où cela est précisé, on retrouve la même diversité géographique : une pièce vient de Séville, une autre de Jaén, deux autres de La Coruña, une de Barcelone, une de Tortosa (province de Tarragone), tandis qu'une autre, poussée par le succès qu'elle remporte, se déplace de Madrid à Barcelone. Ce théâtre semble donc toucher tout ou partie de la Péninsule, tandis que les écrits des contemporains, quand ils abordent ce thème, paraissent évoquer un bon accueil chaque fois, même si l'on ne peut sans doute jamais parler d'un succès éclatant. Il y a cependant une notable exception, qui fait écho aux voix discordantes qui apparaissent au fur et à mesure que le conflit s'enlise : le cas de Barcelone. Tout d'abord autour de la pièce *Familia y Patria*, qui a connu un beau succès à Madrid et se transporte à la capitale catalane quelques semaines plus tard. Pere Corominas raconte que la première (en avril ou mai de 1896) donna lieu à des émeutes parmi les spectateurs, la police dut procéder à quelques arrestations tandis que dans le public certains criaient « à mort l'Espagne ! »¹². C'est dans cette même ville que naît la pièce *Marta y María, o la muerte de Maceo*, jouée en 1898 mais écrite dès 1896, seul exemple que j'ai pu trouver d'une caricature de théâtre patriotique, ou du moins ce qui se veut tel, pour dénoncer une rhétorique creuse selon les auteurs (qui préfèrent garder l'anonymat et se présentent comme « trois génies inconnus »), et ridiculiser les « niaiseries patriotiques ».

Ainsi, c'est d'un théâtre qui connaît à l'époque un relatif succès dont il s'agit, et tout à fait en accord avec le reste de la littérature sur le sujet, capable de manifester également certaines fissures de l'apparente union face à l'ennemi. Quand le sujet semble clos, que le désastre est consommé, la grandeur de l'Espagne définitivement oubliée, il ne reste à ce théâtre patriotique que la seule issue de l'exaltation de quelques hauts faits d'armes héroïques qui parsèment les années de conflit. En 1899, Alfredo Andrés Pastor se charge de rappeler à ses compatriotes l'existence puis la mort d'Eloy Gonzalo à qui Madrid est en train d'ériger une statue et qui devient l'un des quelques héros qu'une certaine Espagne revendiquera.

Marie SALGUES
Université de Poitiers

12. *Diaris i records de Pere Corominas. Els anys de joventut I. El procés de Montjuïc.*, Curial, Barcelone, 1974. Cité en note 16 des pages 32-33.