



HAL
open science

L'expérience de la guerre dans le théâtre d'actualité militaire espagnol au XIXe siècle

Marie Salgues

► **To cite this version:**

Marie Salgues. L'expérience de la guerre dans le théâtre d'actualité militaire espagnol au XIXe siècle. Nadia AÏT-bachir et Nicolas MOLLARD. Eprouver le monde. L'expérience : faire & vivre – faire & dire, 2020. hal-02903698

HAL Id: hal-02903698

<https://hal.science/hal-02903698>

Submitted on 27 Jul 2020

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.

L'EXPÉRIENCE DE LA GUERRE DANS LE THÉÂTRE D'ACTUALITÉ MILITAIRE ESPAGNOL AU XIX^e SIÈCLE

En 1893, un journaliste de l'hebdomadaire satirique catalan *La Esquella de la Torratxa* se demandait : « ¿Qui es capás de resistir las seduccionés que ofereix lo teatro, ab las emocións del combat y ab las del triunfo? » (27-X-1893, p. 2). Le vocabulaire guerrier employé ne permet pas, *a priori*, de soupçonner qu'il plaçait cette interrogation au cœur d'un article consacré à... Charles Gounod. Alors qu'on ne saurait être plus éloigné du théâtre d'actualité militaire, cette caractérisation du théâtre semble faire du combat et de son issue – de préférence heureuse – le mécanisme central de toutes les productions théâtrales. Cela reviendrait-il à dire que s'interroger sur l'expérience de la guerre que transmet la représentation du théâtre d'actualité militaire est une sorte de pléonasme, puisque tout théâtre est combat et que le théâtre de la guerre est la re-présentation du combat des combats? De fait, l'évidence paraît s'imposer dans un premier temps. Alors que la Péninsule ibérique est plongée tout au long du XIX^e siècle dans des conflits de tout genre, depuis la Guerre d'indépendance qui ouvre le siècle jusqu'à la guerre coloniale qui le referme, en passant par des guerres civiles, le théâtre d'actualité militaire, aussi appelé de circonstances ou patriotique, s'est progressivement constitué et affirmé, traduisant sur les planches cette actualité militaire qui renvoie le spectateur, nécessairement patriote, aux circonstances de sa réalité immédiate. L'abondance de ce théâtre¹, sa longévité, son inscription dans une production plus vaste qui est très largement européenne², tout dit le succès d'un genre dont, cependant, les paradoxes qu'il renferme ne sont pas la moindre de ses caractéristiques. En effet, les dramaturges qui écrivent ces pièces n'ont aucune expérience de la guerre et ces dernières seront montées pour un public qui, dans sa presque-totalité, ne partira jamais au front. Les auteurs se doivent pourtant d'offrir une représentation du conflit en cours susceptible d'enflammer le public, de l'engager dans un élan patriotique qui débouchera, dans de très rares cas, sur un enrôlement

-
1. Pour une étude du théâtre d'actualité militaire espagnol pour toute la seconde moitié du XIX^e siècle, je me permets de renvoyer à Salgues 2010.
 2. Voir une présentation rapide pour quelques pays européens (et même américains) dans Salgues 2016.

individuel, plus souvent sur des manifestations collectives à la sortie du théâtre³ et, de façon beaucoup plus large, sur la réaffirmation d'une appartenance commune. Alors que la communauté est en danger, ses combattants méritent soutien (financier, moral), reconnaissance, louanges ou gloire éternelle quand ils vont se sacrifier pour la patrie commune. On se heurte là à la seconde difficulté : comment faire adhérer le public à l'horreur de la mort, à un spectacle meurtrier qui prive les mères de leurs enfants ? On le sait, les interdits scéniques ne sont pas les mêmes en Espagne qu'en France, où l'héritage classique a longtemps empêché presque toute représentation de la mort sur scène⁴. Calderón, de ce point de vue-là, n'est pas Racine. De plus, l'avènement de la dramaturgie romantique et de celle du mélodrame, avec leur rapport particulier à la mort, modifie peu à peu les règles. Et si un dramaturge comme Hugo refuse de mettre en scène l'obscénité de la guerre, pour mener le spectateur à réfléchir en citoyen conscient à toutes ses implications⁵, pareille distance ne saurait être de mise dans une production dite « patriotique ». Quels sont alors les recours techniques, scénographiques, dramaturgiques qui rendent acceptable, pour le spectateur, le spectacle de la guerre puisqu'on prétend, par ces œuvres patriotiques, lui en offrir une expérience à distance, capable, à tout le moins, de susciter son empathie ? Pour répondre à ces questions, j'ai choisi de m'intéresser à deux conflits qui se font écho : la guerre d'Afrique (1859-1860) et les événements de Melilla (1893-1894). Nous verrons donc en quoi consistent les œuvres qui exaltent ces deux campagnes marocaines et quelle en fut la réception. Puis nous constaterons que les mécanismes utilisés montrent bien qu'au-delà de l'apparente évidence, ce théâtre ne cherche pas à transmettre une expérience de la guerre mais que son objet est tout autre.

Représenter la guerre...

Nuançons, tout d'abord, ce qui a été dit sur l'absence d'expérience de la guerre chez les dramaturges et le public. L'Espagne est secouée, tout au long du XIX^e siècle, par des guerres civiles qui ont lieu sur son propre sol et dont la cruauté est passée dans l'histoire, même si tout le territoire ne connaîtra pas ces affrontements sanglants et que Madrid, notamment, ne sera jamais vraiment inquiétée. L'expérience est donc inégale entre les spectateurs, mais l'effroi du conflit ne renvoie pas qu'à de lointaines contrées. Par ailleurs, les militaires constituent une part non négligeable des spectateurs de théâtre et ils méritent, à ce titre, d'être pris en compte.

Cette précision apportée, revenons à la production patriotique, qui propose trois grands modèles de pièces : tout d'abord, des *loas* allégoriques, dont nous ne parlerons pas ici, qui recueillent, pêle-mêle, l'héritage du théâtre religieux des *autos*

3. Par exemple à Madrid, en octobre 1893, comme le retrace *La Correspondencia de España* (29-X-1893, p. 3).

4. Pour toutes les interrogations et analyses sur la représentation de la mort sur scène, voir Ledda 2009.

5. Naugrette 2002.

sacramentales et du théâtre de magie. Ce sont, ensuite, des mises en scène de batailles, de combats, où l'intrigue est parfois presque inexistante, l'intérêt de la représentation résidant tout entier dans le déploiement spectaculaire; ainsi des pantomimes jouées dans des théâtres-cirques où l'espace très vaste de la piste permet de donner toute son ampleur à la mise en scène. Le public est plongé dans le fracas de la guerre, avec de la poudre à canon, des tirs à balles réelles parfois (avec au moins un blessé à déplorer), des chevaux, l'utilisation de véritables uniformes (ce qui est théoriquement interdit), de la musique, etc.

Et cela semble parfaitement fonctionner. Le critique théâtral de *La Correspondencia de España* publie un article mi-désabusé, mi-scandalisé, en octobre 1893, après avoir assisté à deux représentations patriotiques. Il décrit ainsi la réception, au Circo de Colón, d'une « pantomime de circonstances » :

El público más popular y de buena fe sintió enardecido su ánimo con sentimientos belicosos al aparecer los moros manchegos que trataban de remedar a los riffeños ;Cómo los pusieron! ;Qué de cosas se pronunciaron contra ellos! Los infelices comparsas no las tenían todas consigo, pasando más de un sobresalto, sobre todo uno que logró arrebatarse la bandera a un cristiano. Felizmente para él, salió muy a tiempo una cantinera, que le pegó un tiro y le dejó muerto sobre la pista. La concurrencia con esto, no sólo se tranquilizó, sino que prorrumpió en los más frenéticos aplausos.

Il parle de « *grotescas farsas* » qui lui semblent caricaturer des sentiments très nobles au moment où le pays est engagé dans une campagne on ne peut plus sérieuse⁶. Or, comble de scandale, le même soir, la générale de la pièce ; *A Melilla ; Viva España!* a lieu au théâtre Príncipe Alfonso :

*El teatro estaba completamente lleno y no hubo acto ni escena que no acogiera con frases de estupefacción y con aplausos nutridísimos, ya que otra cosa era imposible hacer, pues de lo contrario sabe Dios lo que hubiera ocurrido.
En una de las escenas quedan muertos sobre el escenario el principal de las kabilas, su favorita y otro moro. ¡Aquello fue el disloque!
Todo el acto último transcurrió sin que el público se enterara de lo que decían los actores.
Y eso que algunos de ellos gritaban como energúmenos.
Cuando salía un moro, el entusiasmo del auditorio se acrecentaba. [...]
Al concluirse la representación con la toma de un fuerte moro por nuestras tropas, el público llamó diez y seis veces a los tres autores del drama.
Uno de ellos se resistió ya a salir las últimas veces.
El escándalo llegó a tomar serias proporciones.
Parte del público invadió el escenario, haciéndoles que lo abandonaran los espectadores de un palco proscenio.
De todas las localidades se agitaban pañuelos, chaquetas, periódicos y otros objetos.
La mayoría del público de las butacas se subió sobre ellas.*

6. *La Correspondencia de España*, 22-X-1893, p. 3, article « Teatros ».

Le journaliste ne cesse de répéter qu'il faut interdire de telles pièces qui ridiculisent, à son sens, l'enseignement national. Le fait qu'un des spectateurs ait joué les amuseurs publics ajoute encore à sa colère ; en effet, « *Uno de los espectadores que fue provisto de un paraguas, cada vez que resonaba un aplauso abría el artefacto en medio de las risotadas del auditorio* »⁷. L'anecdote prouve au moins que tous ne prennent pas le spectacle au premier degré.

Ce dernier titre, *¡A Melilla! ¡Viva España!*, est un exemple du troisième type de pièces patriotiques, ces œuvres qui vont de la saynète comique en quelques scènes au drame en cinq actes, pour représenter les péripéties des soldats espagnols partis combattre ou l'attente de leurs proches restés dans la Péninsule. Si elles sont moins spectaculaires que les pantomimes militaires, elles montrent aussi l'adhésion du public : en manifestant bruyamment pour soutenir les combattants ou huer l'ennemi, les spectateurs participent physiquement à la représentation et font l'expérience de la guerre, même si c'est « pour de faux ». Ce sont d'ailleurs les derniers mots de la pièce *Moros y cristianos* : « *Esta batalla fingida / os presenta ciudadanos / cual luchan nuestros hermanos / y cómo esponen [sic] su vida* »⁸.

... jusqu'à la faire disparaître...

La rupture de l'illusion scénique n'a rien à voir avec une quelconque distanciation qui servirait, par exemple, à dénoncer la guerre, mais elle souligne, en réalité, non pas que la guerre n'est que représentée, jouée, mais que ce n'est pas vraiment la guerre. En effet, à lire ces pièces on s'aperçoit très vite que la plupart des textes n'ont jamais prétendu renvoyer vraiment à la guerre en cours. En 1893, pendant les événements de Melilla, Jerónimo Lafuente publie un long article dans le quotidien régional *El Eco de Teruel* où il révèle avoir été l'un des trois auteurs de la pièce *¡Españoles, a Marruecos!*, jouée en novembre 1859 à Madrid au plus fort de l'enthousiasme patriotique. Il déambulait dans la capitale avec deux amis – Pedro Pruneda et Mariano Pons –, sans un sou, quand ils décidèrent d'écrire une pièce sur un sujet brûlant : la guerre. Elle n'avait pas encore été déclarée, mais Pruneda était persuadé qu'elle aurait éclaté quand la pièce serait prête à être jouée. En une nuit, les trois compères rédigèrent *¡Españoles, a Marruecos!* qui serait créée moins d'un mois après la déclaration de guerre.

Le prologue de cette pièce expose la tristesse de la mère et de la fiancée d'Isidro qui ont du mal à accepter que ce dernier parte en Afrique : il vient d'être désigné par tirage au sort comme soldat et se réjouit, tout comme son père, que sa famille n'ait pas les 6 000 pesetas pour le racheter. Le premier acte se passe dans les fortifications espagnoles près de Ceuta. Tout le monde attend avec impatience que la guerre soit

7. *La Correspondencia de España*, «Teatros», 22-X-1893, p. 3 (c'est l'auteur qui souligne).

8. *Moros y cristianos*, f. 27.

déclarée et des esclaves maures⁹ enlèvent Isidro, sur ordre de Zoraïde, future épouse du sultan, amoureuse du beau chrétien qu'elle veut prévenir du danger qui le guette : cette nuit, les Maures attaqueront les fortifications et égorgeront tous les chrétiens. Elle est sûre que cet aveu lui vaudra l'amour du chrétien mais découvre que non, loin de là. L'acte II se déroule dans la somptueuse tente de Beni-Omar, le père de Zoraïde, qui attend lui aussi avec impatience que la guerre soit déclarée, pour laisser libre cours à sa soif de sang et parce qu'il se voit déjà dans Ceuta reconquise. L'annonce de la déclaration de guerre ne se fait qu'à la scène 6 de l'acte II et alors que les Maures se préparent au combat, Zoraïde libère Isidro. Beni-Omar revient épouvanté : les Espagnols approchent, il faut fuir. C'est ce qu'il fait mais Zoraïde est arrêtée par des soldats espagnols qui viennent d'arriver. L'acte III se passe près de Ceuta. Zoraïde vient de se convertir et s'est fait baptiser, elle ira en Espagne pour entrer dans les ordres et prier pour le bonheur d'Isidro et de sa fiancée. On entend des coups de feu et l'appel aux armes qui referme la pièce.

En somme, on entraperçoit bien quelques ennemis, mais on ne verra jamais la guerre. Quand elle est enfin déclarée, l'ennemi s'enfuit. Et quand les combats vont reprendre, à la fin de la pièce, le rideau tombe. La guerre se joue hors-scène ou ne se joue pas du tout. Nombre de pièces mettent en scène les préparatifs pour le départ vers le Maroc, s'arrêtant au moment du départ¹⁰ ; d'autres représentent l'accueil des troupes victorieuses quand elles rentrent¹¹ et, pour celles qui se passent, au moins en partie, sur le territoire africain, c'est la camaraderie entre les soldats espagnols, dans le campement et loin des batailles, qui est presque toujours au centre du texte théâtral.

L'explication en est d'abord technique : le coût des mises en scènes guerrières, en termes de figurants et de costumes, et l'étroitesse de certaines scènes, trop peu spacieuses pour des montages spectaculaires. On connaît le fonctionnement particulier, dans la dramaturgie romantique, de l'espace de la bataille¹², compte tenu de ces différentes contraintes. Dans les pièces examinées ici, quand le dramaturge n'esquive pas, tout simplement, la bataille, bien souvent il l'expulse dans l'espace du hors-scène par le récit et la teichoscopie¹³. Ainsi, bien souvent, c'est le héros décoré qui raconte, quand il est de retour au campement ou dans la Péninsule, la bataille qui lui a permis de se distinguer¹⁴. De façon moins systématique, mais très présente malgré tout, un

-
9. On l'a vu, c'est ainsi qu'à l'époque les Espagnols désignent leurs ennemis dans les deux guerres étudiées ici. C'est le terme que j'adopte, par commodité, mais aussi parce que « marocains », « arabes » ou « berbères » conviennent tour à tour, sans jamais recouvrir toutefois la totalité des présents.
 10. Pour n'en citer que quelques-unes : *Al Africa* (J.M. Huici), *¡Al Africa!* (R. Lon de Compañy), *Un anglo-hispano, ¡Españoles a Marruecos!*, *El estandarte español ja las costas africanas!*...
 11. *Cuadro dramático improvisado para solemnizar el aniversario de Tetuán, Ja tornan, El regreso del soldado, Volviendo de Tetuán, La vuelta a la patria*...
 12. Zaragoza 1999, en particulier 281-298.
 13. Définition du terme et exemples dans Corvin 2003, 1605 ; Pavis 2002, 346.
 14. Notamment dans *Un corneta en África, Escenas de campamento, Un herido de África, La judía en el campamento. Glorias de África*.

personnage assiste, sans y prendre part, au combat qui se déroule au moment même, mais dont la vue est cachée aux spectateurs par les tentes du campement, l'éloignement, une muraille... Muni d'une longue-vue, placé en surplomb ou bénéficiant de l'ouverture d'une fenêtre, le personnage en scène détaille ce qu'il observe¹⁵.

Si elles ne sont pas les plus nombreuses, des pièces, cependant, mettent bien en scène des batailles ou des escarmouches avec assez peu de combattants mais qui figurent, à échelle réduite, les combats. Il s'agit alors d'espèces de tableaux, comme en toile de fond, sans dialogue, et qui font le jeu du spectaculaire pour clore un acte ou la pièce. Et quand, d'aventure, l'ennemi parle, que des affrontements verbaux précèdent le choc des armes ou que des pourparlers suivent la victoire, sa parole souligne une nouvelle difficulté, à représenter l'ennemi cette fois : comment le faire parler ? La solution qui consisterait à lui octroyer un castillan non marqué, en faisant l'hypothèse que c'est une sorte de traduction implicite de ses propos pour les rendre accessibles au public, est l'option la moins souvent choisie. Presque systématiquement, le dramaturge dote l'ennemi d'un langage ridicule, une version fautive et grotesque du castillan. Ce qui peut se comprendre lors d'un dialogue entre un Maure et un Espagnol, le premier maniant mal la langue du second mais devant l'utiliser pour se faire comprendre, constitue un système aberrant quand la scène se déroule uniquement entre Maures qui ont la délicatesse de faire usage de ce charabia pour être compris du public... et le faire rire à leurs dépens. Ainsi, dans *Españoles a Tetuán*, à celui qui s'exclame « *Por Alá morito cumplir con amo bien / perder vida y subir con Mahoma* », son camarade répond « *A cristiano cortar cabeza muchas* »¹⁶... Un dramaturge s'aventure à rendre sa langue à l'ennemi : dans *Los cazadores en África*, Feliciano López met dans la bouche de son personnage maure trois phrases en parfait arabe dialectal¹⁷. Le manuscrit comporte trois notes de bas de page qui en donnent la traduction. Le procédé dit, déjà, l'impasse scénique de ce dialogue puisque les spectateurs, eux, n'ont pas les notes de bas de page. Certes, les phrases pourraient n'avoir l'intérêt que de leurs consonances exotiques mais les notes disent bien qu'aux yeux du dramaturge, le sens est important. En voulant redonner leur langue à ses personnages, il les prive de parole, les réduit au silence en les rendant incompréhensibles pour le public¹⁸.

De fait, le Maure n'est jamais aussi utile que lorsqu'il a été tué, plutôt sur scène d'ailleurs¹⁹, dans des combats au corps à corps entre un petit nombre d'acteurs. Dans cet ensemble, l'une des pièces les plus terribles de ce point de vue est *La toma del Serrallo por el ejército español en África*, qui réduit encore la présence du Maure en

15. *Guerra y amor en Marruecos o la bella cantinera, Un episodio de la guerra de África, Marruecos o la guerra santa, Un recluta en Tetuán, Tetuán por España...*

16. *Españoles a Tetuán*, f. 4.

17. Je remercie Abdennour Benantar, qui a déchiffré pour moi ces trois phrases.

18. *Los cazadores en África*, sc. 11, f. 23.

19. *El paso de los Castillejos por el ejército español en África, el día 1º de enero de 1860, Los cazadores en África, La guerra de África y la toma de Tetuán.*

refusant même l'intégrité à son cadavre. La cantinière a tué hors-scène un ennemi dont elle rapporte la tête dans un sac. Elle lui prend son turban (un cadeau pour son mari) et offre la tête au général²⁰.

... et oublier le spectre fratricide

Or, cette littérature théâtrale ne fait pas ici preuve d'une très grande originalité et, si l'on se penche sur le *Diario de un testigo de la guerra de África*, de l'écrivain Pedro Antonio de Alarcón, on observe un phénomène similaire²¹. Auteur déjà reconnu, il est envoyé à la guerre par une maison d'édition qui le charge d'en être le témoin, le chroniqueur. Marie-Claude Lécuyer et Carlos Serrano avaient déjà souligné que le fait de s'engager dès son arrivée fausse ce statut d'observateur et que, d'autre part, Alarcón n'était absolument pas intéressé par la guerre. Seule la localisation du conflit le pousse à y aller²². Plus récemment, Nil Santiañez est revenu sur ce *Diario* et il montre comment, au fil des métaphores et de la récupération de l'imaginaire occidental littéraire, Alarcón finit par effacer, lui aussi, l'ennemi maure. Ainsi, il écrit : « *Una escritura de guerra colonial como la suya imposibilita la comprensión de la alteridad: en su pretensión de conocer al "otro", lo único que consigue Alarcón es expulsarlo de su escritura* »²³.

L'œuvre est publiée par feuillets et les premières livraisons se font presque immédiatement après l'arrivée de l'écrivain sur le terrain. Le succès sera immense et son influence très forte²⁴. Elle est clairement revendiquée par deux des dramaturges du corpus, tout d'abord Pedro Niceto de Sobrado, qui lui dédie sa pièce et explique qu'à défaut d'avoir pu suivre l'auteur du *Diario* à la guerre, il a suivi ses recommandations antérieures, en consignant dans sa pièce « *las historias, los cuadros, los paisajes, las consejas, las melodías, los usos y los modismos de las provincias de España...* »²⁵. Il n'a donc jamais été question de parler de la guerre ou de l'Afrique... Avec la pièce *Tetuán por España*, Antonio Rodríguez López souhaite manifester son enthousiasme pour la prise de Tétouan. Le premier acte se déroule dans la mosquée et une note de bas

20. *La toma del Serrallo por el ejército español en África*, sc. 6, f. 12. Si très peu de soldats espagnols meurent dans cette production patriotique, dans *La Toma de Tetuán* de Juan de Alba, on voit un Espagnol mourir sur scène. On a là sans doute l'unique cas où, en plus de perdre la vie, ce soldat a le mauvais goût de le faire sous les yeux des spectateurs.

21. Alarcón 1859.

22. Lécuyer & Serrano 1976, en particulier 181-209 pour l'analyse du *Diario de un testigo de la guerra de África*.

23. Santiañez 2008, 87.

24. *Ibid.*, 90. N. Santiañez souligne l'énorme succès de ventes (50 000 exemplaires qui rapporteront 2,5 millions de réaux à son auteur) et il considère que l'ouvrage marque « *la consolidación de la empresa colonial en el campo literario español* ».

25. *Escenas de campamento*, p. 3 (c'est moi qui souligne). Il s'agit d'une citation presque textuelle tirée de « *Mapa poético de España* », de Pedro Antonio de Alarcón, qui a été publié initialement dans *El Museo Universal* (15-VI-1859, p. 2-3).

de page renvoie au *Diario* « *del cual hemos tomado la parte histórica de este acto* »²⁶, explique l'auteur. On ne s'étonnera pas, donc, que la guerre disparaisse très vite de ces œuvres où même l'ennemi n'a pas droit de cité. Et si l'influence d'Alarcón y est, certes, pour quelque chose, elle ne saurait expliquer à elle seule un phénomène qui perdure et qu'on retrouve trente-cinq ans plus tard, lors des événements de Melilla.

En effet, rien n'a changé en 1893, ce qui pousse le critique théâtral du quotidien *El liberal* de Gijón, las de ces représentations patriotiques, à publier un article sarcastique où il imagine une fausse pièce d'actualité militaire, sur le point d'être créée. Il souligne notamment : « *Trátase de poner de relieve algunos palpitantes episodios de Melilla; la escena se desarrolla, como es natural, en Asturias, y se realza con bellezas expresadas en el hermoso bable de nuestra provincia...* »²⁷.

Il faut donc bien admettre qu'au-delà de la première impression, par-delà le bruit et la fureur des pantomimes guerrières, ce n'est pas vraiment l'expérience de la guerre qui compte. À moins qu'il ne s'agisse de représenter le combat, en tant qu'entité abstraite, loin de toute concrétisation, ce combat que le journaliste catalan que je citais au départ plaçait au cœur du théâtre ? Est-ce ainsi qu'il faut expliquer les multiples récits de passes d'armes qui, à défaut de les donner à voir, non seulement décrivent rétrospectivement des batailles du conflit en cours, mais aussi les vieux affrontements auxquels prirent part les personnages de vétérans qui émaillent ces pièces ?

En effet, on trouve des récits de la campagne de 1823, lors de la résistance finale aux soldats français venus restaurer Ferdinand VII²⁸, ou des « guerres des provinces », c'est-à-dire des guerres carlistes²⁹. Ce sont les seuls combats auxquels ont pu participer des soldats encore en vie, respectivement en 1859 et en 1893, mais le choix de ces dates s'explique surtout par le fait qu'il s'agit de conflits civils où une partie de l'Espagne se retrouva à prendre les armes contre ses frères. Car ce que cherche à faire toute la littérature patriotique, de 1859 ou de 1893, ce n'est pas à transmettre l'expérience de la guerre mais à communiquer l'illusion de la paix et, surtout, celle de l'unité enfin retrouvée. L'auteur de *El ángel de Tetuán* rappelait en prologue de sa pièce : « *Soldados, en esta causa no hay partidos, no hay facciones, no hay más causas que las de la nacionalidad* »³⁰, tandis que le général de la pièce *España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán* s'exclame, à la fin de l'œuvre, que « *los partidos quedaron derrocados* »³¹. Dans *El regreso del soldado*, un badaud commente que « *todas las clases de la sociedad estábamos interesadas en esta guerra* »³². On sait que ces conflits offrirent aux gouvernements alors en place une bouffée d'oxygène bienvenue, détournant leurs

26. *Tetuán por España*, f. 40.

27. *El liberal de Gijón: órgano del Partido Liberal Dinástico*, 21-I-1894, p. 3 (c'est moi qui souligne).

28. *Al África* de J.M. Huici ; *¡Al África!* de R. Lon de Compañy.

29. *La toma del Serrallo por el ejército español en África, Escenas de campamento, El estandarte español ¡a las costas africanas!...*

30. *El ángel de Tetuán*, f. 2.

31. *España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán*, f. 49.

32. *El regreso del soldado*, f. 15 (c'est moi qui souligne).

opposants, momentanément au moins, des problèmes intérieurs. Après avoir étudié différentes modalités de l'immense production littéraire de 1859-1860 (à l'exclusion du théâtre), Lécuyer et Serrano concluait que « la motivation essentielle de toutes ces œuvres est le sentiment, présent un peu partout, que l'Espagne se retrouve enfin pour une fois unie, surmontant des années de discordes civiles »³³.

Conclusion

Ainsi donc, oubliant la guerre coloniale, le théâtre d'actualité militaire s'attache en fait à répéter entre les lignes que le conflit civil, celui dont on disait en début de communication que les spectateurs en ont tous plus ou moins l'expérience, appartient définitivement au passé. Ce qui est vrai pour 1859 l'est tout autant en 1893, même si les modalités d'affrontements internes ont changé. De fait, à l'opposition de deux modèles d'Espagne, l'une absolutiste et l'autre libérale (pour le dire rapidement), vient désormais se superposer une autre division : celle qui oppose les nantis, les gagnants de l'Espagne en voie d'industrialisation et engagée dans la modernité économique, aux éternels perdants, aux pauvres qui ne pourront jamais éviter à leurs enfants d'aller à la guerre, à ceux qui paieront, encore et toujours, cet impôt du sang qui permet aux plus riches d'accroître encore leurs richesses, notamment dans les mines du Riff et dans les plantations de cannes à sucre de Cuba. Si les pièces mises en scène esquivent la guerre, sauf pour dire à quel point le petit peuple est heureux d'aller y mourir pour sa patrie, la réalité rattrapera les spectateurs, notamment au Liceo de Barcelone, le 7 novembre 1893 quand, en pleine ferveur patriotique pour les événements de Melilla, l'anarchiste Santiago Salvador lance deux bombes dans le public, le soir d'une première, faisant vingt morts dans ce temple de la bourgeoisie catalane.

Marie SALGUES

CREC (EA 2292)

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Références bibliographiques

- ALARCÓN P.A. de (1859), *Diario de un testigo de la guerra de África*, Madrid, Impr. y Lib. de Gaspar y Roig.
- CORVIN M. (2003), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, t. II [Bordas, 1995].
- LÉCUYER M.-C., SERRANO C. (1976), *La guerre d'Afrique et ses répercussions en Espagne: idéologies et colonialisme en Espagne, 1859-1904*, Paris, PUF (Publications de l'université de Rouen, série littéraire; 33).

33. Lécuyer & Serrano 1976, 222.

- LEDDA S. (2009), *Des feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique, 1827-1835*, Paris, Honoré Champion.
- NAUGRETTE F. (2002), « Les soldats au théâtre », in *Hugo et la guerre*, C. Millet (dir.), Paris, Maisonneuve et Larose, p. 283-300.
- PAVIS P. (2002), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin [Dunod, 1996].
- SALGUES M. (2010), *Teatro patriótico y nacionalismo en España : 1859-1900*, Saragosse, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- SALGUES M. (2016), « La construction de la nation au XIX^e siècle dans le théâtre patriotique : les invariants d'un processus de définition identitaire », <http://alhim.hypotheses.org/486>, mis en ligne le 12 / 09 / 2016.
- SANTIAÑEZ N. (2008), « De la tropa al tropo : colonialismo, escritura de guerra y enunciación metafórica en *Diario de un testigo de la Guerra de África* », *Hispanic Review*, t. 76, n^o 1, p. 71-93.
- ZARAGOZA G. (1999), *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée*, Paris, Honoré Champion.

Liste des pièces citées

- ¡A Melilla!*; *¡Viva España!*, Servat, Casimiro, BNE [Bibliothèque nationale espagnole], ms. 14105⁹.
- Al Africa*, Huici, José María, BNE, ms. 14105¹⁹.
- ¡Al Africa!*, Lon de Compañy, Ramón, Séville, Impr. Las Novedades, s.d.
- El ángel de Tetuán*, Faura y Casanova, Antonio (musique de Narciso Anglada), BNE, ms. 14219¹⁹.
- Un anglo-hispano*, Garcés, Benito Vicente, BNE, ms. 14491¹.
- Los cazadores en África*, López, Feliciano, BNE, ms. 14124⁷.
- Un corneta en África*, Tournelle, César, BNE, ms. 14220³.
- Cuadro dramático improvisado para solemnizar el aniversario de Tetuán*, anonyme, BNE, ms. 14359⁴.
- Un episodio de la guerra de África*, Jiménez y María, Francisco, BNE, ms. 14239¹⁶.
- Escenas de campamento*, Niceto de Sobrado, Pedro, Madrid, Impr. de Cristóbal González, 1860.
- España triunfante en Marruecos o la toma de Tetuán*, Jiménez, Miguel María, BNE, ms. 14224⁷.
- ¡Españoles a Marruecos!*, Caballero y Valero, Víctor, La Havane, Impr. y Lib. de El Iris, de Majín Pujola y Cía, 1860.
- Españoles a Tetuán*, anonyme, BNE, ms. 14221¹⁷.
- El estandarte español ¡a las costas africanas!*, anonyme, BNE, ms. 14318⁷.
- La guerra de África y la toma de Tetuán*, anonyme, BNE, ms 14202⁶.

- Guerra y amor en Marruecos o la bella cantinera*, López Arcilla, Ricardo, BNE, ms. 14222⁵.
- Un herido de África*, Perogordo y Rodríguez, Gregorio (musique de José García), BNE, ms. 14222⁶.
- Ja tornan*, Ferrer Fernández, Josep Antoni, Barcelone, Impr. de la Publicitat Antoni Flotats, 1860.
- La judía en el campamento. Glorias de África*, Espina, Pedro et Macía, Pedro, BNE, ms. 14207⁴.
- Marruecos o la guerra santa*, Huici, José María, BNE, ms. 14225³.
- Moros y cristianos*, Romano, César, BNE, ms. 14216⁷.
- El paso de los Castillejos por el ejército español en África, el día 1º de enero de 1860*, Yacosa y León, Manuel María, BNE, ms. 14216⁵.
- El regreso del soldado*, Jouve, Faustino, BNE, 14586¹⁴.
- Un recluta en Tetuán*, Gutiérrez de Alba, José María, Madrid, Impr. de D. Anselmo Santa Coloma, 1860.
- Tetuán por España* (Segunda parte de *Los Bereberes del Riff*), Rodríguez López, Antonio, BNE, ms 14241⁹.
- La Toma de Tetuán*, Alba, Juan de (musique de Carlos Llorens y Robles), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1860.
- La toma del Serrallo por el ejército español en África*, Pizarro, Juan, BNE, ms. 14222².
- Volviendo de Tetuán*, Domínguez Arribas, Carlos et Perogordo y Rodríguez, Gregorio, BNE, ms. 14855².
- La vuelta a la patria*, Alba, Juan de, BNE, ms. 14218⁹.