

« Sauvons la patrie de ces cochons d'Américains ! »

La réception de Victorien Sardou et sa traduction au service de l'Espagne

MARIE SALGUES

(Université de Paris 8 – CREC, Paris 3, EA 2292)

Résumé. Alors que la traduction, massive et parfois hâtive, du théâtre français est une constante de l'histoire de la scène espagnole tout au long du XIX^e siècle, la traduction de deux pièces de Victorien Sardou (auteur à succès reconnu) va donner lieu à un discours patriotique et à des manipulations que le contexte difficile de fin de siècle explique en partie. *Patrie !* (1869), tout d'abord, puis *L'Oncle Sam* (1873), ensuite, vont connaître chacune deux traductions et de multiples déboires. Légende noire et gloire passée s'affrontent dans des textes où certains Espagnols pressentent que c'est leur identité qui est en jeu ou, du moins, l'identité espagnole telle que vont l'imposer les nations en position de force sur la scène internationale.

Mots-clés : Théâtre patriotique, traduction, légende noire, Victorien Sardou

Abstract. While the massive and sometimes hasty translation of French plays is a permanent feature in the history of Spanish theatre throughout the 19th century, the translation of two plays by Victorien Sardou (a famous successful playwright) gave rise to patriotic speeches and manipulations that can only be partly explained by the difficult context of the end of the century. First *Patrie !* and then *L'Oncle Sam* were both translated twice and faced a series of setbacks. Black legend and past glory fight each other in these plays where some Spanish could see their identity being at stake or, at least, the vision of Spain about to be perpetuated by strong nations on the international scene.

Keywords : patriotic theatre, translation, black legend, Victorien Sardou

En 1898, juste après la défaite de Cavite, en pleine guerre hispano-américaine, a lieu à Madrid la première d'une pièce dont les promoteurs attendent beaucoup : parce que c'est une traduction de Sardou, un grand dramaturge français, et parce que le sujet, l'Américain dans ce qu'il a de plus méprisable, résonne directement avec l'actualité dans la capitale espagnole où arrivent les mauvaises nouvelles. Or la pièce est un four et ne tiendra que deux jours à l'affiche. Cette première version de *L'Oncle Sam*¹ est, toutefois, plus chanceuse qu'une autre

¹ Victorien SARDOU, *L'oncle Sam*, comédie en quatre actes et en prose, Paris, Michel Lévy Frères éditeurs, 1875, 2^{ème} édition [1875]. C'est l'édition qui sera utilisée ici. La création mondiale a lieu aux États-Unis en mars 1873,

traduction du même texte, réalisée par un autre auteur quasi simultanément, et qui ne fera qu'entrevoir les lumières de la rampe : programmée à la Havane quelque temps plus tard, elle est immédiatement interdite à la représentation. Comment expliquer l'échec de cette pièce, certes compréhensible quand elle déplaît aux nouveaux maîtres des lieux, les Américains installés à Cuba, mais plus mystérieux lorsqu'elle pourfend, en pleine guerre, l'ennemi haï et méprisé ? Porteuse d'enjeux qui la dépassent, la traduction de *L'Oncle Sam* va aussi fonctionner en lien, sans doute, avec une autre pièce de Sardou, plus chanceuse à Madrid mais qui subit, à Barcelone, les mêmes outrages. Six ans plus tôt, c'est *Patrie* !² que deux Espagnols décidaient de porter sur la scène : *El día memorable*³ est une adaptation qui, à l'instar de *L'Oncle Sam*, a également un double, sorte de jumelle plus malheureuse sur les planches. De cinq ans son aînée, *Entre la patria y el amor*, première traduction de *Patrie* !, ne sera jouée que deux fois, pour autant qu'on le sache, avant de tomber dans l'oubli le plus complet. Il s'agira donc de voir comment la traduction de ces quatre textes échoue, parce que leurs traducteurs sont trop empêtrés dans leur présent et leurs circonstances nationales ; plutôt que d'exalter la patrie ou de dénigrer celle de l'autre, ces textes écrivent entre les lignes le mal-être d'une identité espagnole meurtrie par les événements de la fin du XIX^e.

***L'oncle Sam* : chronique d'un scandale annoncé**

On le sait, la traduction de pièces françaises en espagnol est presque une industrie dans la seconde moitié du XIX^e siècle. C'est donc une première surprise que de constater que vingt-cinq longues années séparent la première parisienne de *L'Oncle Sam* de celle de sa traduction espagnole⁴. Comble d'ironie, alors que personne n'a jugé utile de faire connaître cette pièce à un public espagnol pendant plus de deux décennies, c'est tout à coup deux traductions qui voient le jour, de façon pratiquement simultanée, sans que l'on sache laquelle précéda l'autre. En revanche, l'une connaît immédiatement les honneurs de la scène et de l'imprimerie

au Grand Opera House de New York et la première de la pièce à Paris, au théâtre du Vaudeville, le 6 novembre 1873.

² Victorien SARDOU, *Patrie !*, drame historique en cinq actes, en huit tableaux, Paris, Michel Lévy Frères éditeurs, 1869.

³ Jacobo SALES y Felix G. LLANA, *El día memorable*, drama de espectáculo en cinco actos y en prosa, Madrid, R. Velasco impresor, 1892.

⁴ R. M^a. Calvet Lora, qui a étudié les traductions de Sardou en espagnol, fait de ce temps très long entre original et traduction une constante, puisque le délai moyen est de dix ans. Toutefois, 25 ans restent une durée excessivement longue, même pour Sardou (Rosa María CALVET LORA, « Las traducciones al castellano del teatro de Victorien Sardou », Francisco Lafarga Maduell et Roberto Dengler Gassin (éds.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 163-175).

puisque *El Tío Sam*⁵, d'un certain Juan de Castilla, monte sur les planches du théâtre de la Princesa de Madrid le 9 mai 1898. La version d'Antonio Soto y Hernández⁶ est simplement éditée en cette année 1898 où les remous guerriers et politiques que traverse l'Espagne semblent donner une actualité nouvelle et brûlante à la pièce, raccrochée malgré elle à un conflit dont elle devient le reflet. En effet, en préférant au titre initial *Los Reyes del Tocino*, le second traducteur renvoie clairement à l'image dénigrante de l'Américain comme un vil commerçant, un charcutier mesquin, voire un cochon, cliché que le conflit hispano-américain s'est chargé de populariser⁷. En classant leur production sous le genre de la satire, les deux traducteurs donnent, d'entrée de jeu, le ton de leur œuvre.

Si Sardou, quant à lui, qualifiait simplement sa pièce de « comédie », il n'avait pu éviter que celle-ci connaisse un destin marqué par la polémique et la politique. Elle fut d'abord interdite par le gouvernement de Thiers qui craignait que les États-Unis ne se sentent outragés⁸ par ce vaudeville dont il convient de résumer la trame : sur un bateau qui les emmène à New-York, Robert, noble très riche et plein de curiosité pour les États-Unis, retrouve par hasard Francis, un camarade d'enfance devenu un brillant violoniste. M^{me} Bellamy, une veuve française très informée des coutumes américaines dont elle a été la victime, sympathise avec eux et va leur servir de guide, à la découverte des mœurs incompréhensibles de ce drôle de pays. Sur le bateau, les deux Français sont abordés par un groupe de charmantes demoiselles, parmi lesquelles Betsey, la maîtresse de piano des filles du puissant magnat américain Sam Tapplebot, et Sarah, la nièce de ce dernier.

On retrouve les trois Français à l'acte suivant dans l'hôtel qui sert de domicile à Sam et sa famille ; Robert et Francis sont déjà sous l'emprise des jeunes filles et Mme Bellamy a juré de récupérer l'argent que lui a extorqué Sam dans une affaire immobilière frauduleuse. Malgré les mises en garde de Bellamy, Robert se laisse entraîner et signe une promesse de mariage sur un carnet de bal, sans que cela ne signifie rien pour lui. Il part ensuite avec la jeune Sarah pour une sorte de voyage en amoureux à l'issue d'une séance de « flirtation » (*sic*) où nombre

⁵ Juan DE CASTILLA, *El Tío Sam*, comedia satírica en tres actos, arreglo de la obra de Sardou del mismo título en cuatro actos, Madrid, R. Velasco Impresor, 1898. Première le 9 mai 1898 au Teatro de la Princesa de Madrid.

⁶ Antonio SOTO Y HERNÁNDEZ, *Los Reyes del tocino (El tío Sam)*, sátira de costumbres norteamericanas, en tres actos y en prosa, arreglo de la obra en cuatro actos escrita en francés por Victoriano Sardou, *El Tío Sam*, Madrid, Arregui y Aruej editores, 1898. On ne connaît à Soto y Hernández que cette seule incursion dans l'univers théâtral et dans celui de la traduction.

⁷ Sur cette image de l'Américain comme cochon ou charcutier, voir Sebastian BALFOUR, « The Lion and the Pig: Nationalism and National Identity in *Fin-de-Siècle* Spain », Clare Mar-Molinero et Angel Smith (eds.), *Nationalism and the nation in the iberian peninsula. Competing and conflicting identities*, Oxford / Washington D.C., 1996, p. 107-117.

⁸ Albert WOLFF, *Victorien Sardou et l'Oncle Sam, avec les documents relatifs à la suppression de la pièce*, Paris, Librairie nouvelle, 1874.

de demoiselles américaines flirtent ouvertement avec des jeunes gens, en l'absence de tout chaperon, sous le regard mi-indigné, mi-stupéfait des visiteurs étrangers. À l'acte suivant, alors que Mme Bellamy tisse sa toile autour de ses futures victimes, Francis découvre qu'il a été manipulé et s'est fait épouser à son insu par Betsey. Quant à Sarah, elle revient penaude d'une expédition qu'elle n'a pas su maîtriser. Alors qu'il s'agissait de vérifier, comme on examine un compte en banque, si Robert était un candidat souhaitable pour le mariage et de le piéger le cas échéant, elle a finalement pris la fuite quand elle a compris qu'elle était amoureuse – sentiment ô combien déshonorant en ce qu'il n'est pas rentable –. L'Oncle Sam, mis au courant par ses filles et secondé par un amoureux éconduit de Sarah, tend un piège au couple afin de forcer Robert à épouser la jeune femme ou, au moins, à lui verser un dispendieux dédommagement. Alors que Sarah vient d'avouer son amour à Robert, le piège se referme et celui-ci pense que Sarah est de mèche. Il s'en va furieux et terriblement blessé, promettant de payer la somme à laquelle l'Oncle Sam évaluera l'honneur de sa nièce. Le dernier acte est celui qui permet à Madame Bellamy de récupérer les sommes que Sam lui avait escroquées et de donner un final heureux à cette pièce. S'étant faite l'avocate de Robert, elle est sur le point d'obtenir que son protégé ne paie rien quand Sarah arrive avec la promesse de mariage imprudemment signée par le jeune Français. Au grand dam de son oncle, elle la déchire et Robert tombe dans ses bras. Une intrigue secondaire court tout le long de la pièce et expose les manigances de Sam pour se faire élire maire de New-York, entreprise dans laquelle il échouera finalement mais qui veut souligner à quel point l'Amérique, soi-disant modèle de démocratie, n'est qu'une mascarade de ce point de vue-là également.

Les Américains sortent bien mal en point de cette pièce où seuls Sarah, à l'issue d'une évolution qui durera près de trois actes, et Elliot, un journaliste un peu critique envers les travers de son pays encore jeune, ne sont pas des êtres méprisables. Certes, tout se joue sur le ton de la badinerie, avec force rebondissements et scènes amusantes, mais il n'empêche, la satire est féroce et n'épargne aucun des aspects de la vie politique, sociale et économique américaine. Philippe Roger, dans *L'ennemi américain*, montre à quel point, si elle s'inscrit dans près d'un siècle de tradition anti-américaine en France, la pièce de Sardou va annoncer la répudiation définitive du modèle américain. La présentation qu'il fait de la pièce mérite d'être citée :

Sardou va nettement plus loin que ses prédécesseurs. Il ne se contente pas de mettre en scène quelques types américains ridicules ou indéliçables. Sa comédie fustige pêle-mêle mode de vie et institutions. Elle dénonce la corruption de la presse et la déloyauté du monde des affaires, démasque l'imposture démocratique et la comédie des « religions » lancées par des escrocs. Inculture, âpreté, cynisme vulgaire : voilà

l'Amérique. « – Quand je pense qu'il s'est trouvé un animal pour la découvrir ! » Cette réplique donne le ton. Le modèle est devenu repoussoir.⁹

Nous reviendrons sur la réplique de la pièce qui « donne le ton » mais il importe ici de souligner que Sardou parachève, en l'amplifiant, une image construite pierre par pierre tout au long du XIX^e, une fois passé l'engouement pour la guerre d'Indépendance américaine. Et cette ascendance est partout présente car Sardou s'appuie sur elle, ce qui lui permet sans doute de grossir le trait sans que le public s'en formalise. Car si le gouvernement et la critique firent un accueil plutôt mitigé à l'œuvre, elle connaît malgré tout un succès plus qu'honorable, dépassant les cent représentations et apportant de gros bénéfices au théâtre du Vaudeville¹⁰.

On retrouve, égrenés un à un, tous les lieux communs du XIX^e français sur les États-Unis¹¹. On comprend mieux, dès lors, les craintes du gouvernement, mais aussi la trajectoire de la pièce en France. Dans une chronique qui retrace toute l'histoire de *L'Oncle Sam* depuis sa genèse jusqu'à sa réception par le public français, Wolff¹² rapporte que la pièce est d'abord interdite. Sardou finit par s'adresser à Thiers lui-même, alors président de la République, lequel réitère inlassablement l'interdiction, parce que la pièce « blesserait vivement une nation amie qui fréquente assidûment notre pays », y compris après qu'elle est jouée à New-York, arguant que si les Américains peuvent bien rire d'eux-mêmes, ce serait tout autre chose venant « d'un peuple étranger et qui fait profession d'amitié »¹³. La situation trouve une résolution heureuse quand Mac-Mahon remplace Thiers, forcé à la démission. *L'Oncle Sam* est désormais autorisée à la représentation.

Le succès que connaît la pièce à Paris mêle vraisemblablement divers ingrédients : la publicité involontairement faite à la pièce par la censure, le petit goût de scandale qu'elle exhale avec la longue scène de flirtation (Acte II, scène 12), ce dénigrement si sympathique de l'Américain cuistre et basement commerçant, qui fait écho à un discours déjà bien installé, et tout l'art de Sardou, allié à une mise en scène réussie. Or, la réception de la pièce en Espagne est très différente et ce d'autant plus que l'utilisation ouvertement politique, patriotique, qui est faite de la traduction est vécue comme un défaut supplémentaire et non comme le bonus espéré.

⁹ Philippe ROGER, *L'ennemi américain. Généalogie de l'antiaméricanisme français*, Paris, Editions du seuil, 2002, p. 141.

¹⁰ La pièce sera jouée jusqu'à fin mars 1874 et reprise en décembre de la même année. Les vingt-deux premières représentations avaient rapporté au théâtre 109 398 francs, plus que les vingt-deux premières de *La Famille Benoiton*, l'un des grands succès de Sardou (voir *Le Figaro*, 30-XI-1873, p. 3 ; 21-III-1874, p. 4 ; 12-XII-1874, p. 3).

¹¹ Voir, en particulier le chapitre « Le temps du mépris » de Philippe ROGER, *L'ennemi américain, op. cit.*, p. 61-99.

¹² Albert WOLFF, *Victorien Sardou et L'Oncle Sam, op. cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 101 et 116.

La traduction de *L'Oncle Sam* ou l'échec du patriotisme

Notons, tout d'abord, que l'entreprise patriotique ne fait pas de doute et les traducteurs la réaffirment jusque dans le pseudonyme qu'ils se choisissent. En effet, Juan de Castilla cache en fait plusieurs traducteurs dont on ne connaîtra jamais l'identité¹⁴, mais qui sont bien là pour défendre l'honneur d'une Espagne dont la Castille se veut la synecdoque. C'est ainsi que l'on peut lire dans *El Correo militar*, quelques jours avant la première, une annonce probablement rédigée par la direction du théâtre de la Princesa, dans des termes qui réapparaissent dans les différents journaux qui parlent de la pièce. Il y est expliqué que :

Está ensayándose y en breve será puesta en escena en el teatro de la Princesa por la compañía de María Tubau la famosa sátira de Sardou titulada *El Tío Sam*. En esta obra que en las presentes circunstancias es de gran oportunidad, esbózase sin prejuicio alguno el tipo nacional de un pueblo positivista hasta la brutalidad y raro hasta lo grotesco. Ceferino Palencia está poniendo en los preparativos el más exquisito cuidado; las decoraciones están encomendadas a Busato y Muriel, con encargo especial de que derrochen, no sólo el ingenio sino el lienzo y color. Indudablemente el estreno de *El tío Sam* será un gran suceso teatral; al mérito literario de la obra, que no es escaso, hay que sumar otros circunstanciales y escénicos¹⁵.

Or c'est exactement l'inverse qui va se passer : les journalistes n'auront de cesse, ensuite, d'expliquer l'échec fracassant par le caractère très importun de cette satire à l'heure où l'Espagne panse ses plaies. Ainsi, *El Liberal* débute son compte rendu de la première de *El Tío Sam* en remarquant que « Si la comedia así titulada se hubiese estrenado cuando aún no se habían roto las hostilidades entre España y los Estados Unidos, el público la habría acogido con mayor benevolencia de la que, en realidad, tuvo a bien dispensarle anoche »¹⁶. *La lectura Dominical* ne mâchera pas ses mots¹⁷ tandis que *La Época* publie un compte rendu exemplaire de ce point de vue, qui mérite qu'on le reproduise dans son intégralité malgré sa longueur :

Muy desagradable impresión produjo en el escaso público que asistió anoche al teatro de la Princesa la representación del vaudeville titulado *El Tío Sam*, escrito hace veinticinco años y traducido y arreglado a la escena española por varios señores bajo el seudónimo común de Juan Castilla. Los arregladores han adornado la obra con lazos y moños nacionales, que en las presentes circunstancias parecieron a los espectadores de triste inoportunidad. En los actuales momentos, cuando pesa sobre todos los espíritus el desastre de Cavite, las jactancias y baladronadas patrioterías, lejos de levantar el ánimo, lo deprimen y entristecen. A los pueblos viriles no puede satisfacerles contestar con burlas de dudoso gusto a quebrantos tales como el que

¹⁴ L'information est donnée par un certain Z. dans le compte rendu qu'il publie au lendemain de la première de *El Tío Sam* dans le journal *La Época* (« Teatro de la Princesa. *El Tío Sam* », *La Época*, 10-V-1898, p. 2).

¹⁵ «Teatro de la Princesa. *El tío Sam*», *El Correo militar*, 20-IV-1898, p. 1.

¹⁶ «Teatro de la Princesa. *El Tío Sam*», *El Liberal*, 10-V-1898, p. 2.

¹⁷ Teófilo NITRAM, *La lectura dominical*, 15-V-1898, p. 8.

acabamos de sufrir en Filipinas: a las piezas de 24 no se responde con piezas de teatro. Justo es reconocer que *El Tío Sam* había sido aceptado por la empresa de la Princesa antes de estallar el conflicto con los Estados Unidos. Entonces hubieran parecido disculpables las jactancias con que ha sido adornado; ahora tales baladronadas son pobre y tristísimo desahogo. Como obra literaria, *El Tío Sam* vale muy poco: la caricatura que se hace de los *yankees* es chavacana (sic), y la acción carece de interés; el carácter alegórico que los arregladores han querido dar al vaudeville de Sardou le convierte en una larga y pesada revista del género de las tantas veces repetidas en los teatros por horas. Lo mejor del *Tío Sam* es una escena de amor « a la americana » que hicieron muy bien la Srta Palma y el Sr. García Ortega. En el primer acto se estrenó una decoración de mucho efecto¹⁸.

S'il confirme le jugement des autres journaux quant au caractère déplacé d'un chauvinisme mal venu, il pointe un autre élément important : la transformation de la pièce en une « revue » proche des pièces courtes que pouvaient offrir les *teatros por horas*. Ainsi, le lendemain de la première de *El Tío Sam*, est créée au théâtre de la Zarzuela une pièce écrite précisément pour regonfler le moral national après le désastre de Cavite : *¡Aún hay patria, Veremundo!*, d'Eduardo Navarro Gonzalvo avec une musique de Fernández Caballero. La pièce est jouée douze fois en moins de trois semaines. Le compte rendu qu'en fait *La Época* semble souligner une réception à l'exact opposé de l'accueil réservé à *El Tío Sam*, malgré de nombreux ingrédients communs. En effet :

El público se entusiasmó mucho con el valor demostrado por la Srta. Segura, en hábito de grumete, y con los arranques de Romea vestido de soldado, y con las coplas de diversos calibres que disparaban los artistas sobre los acorazados *yankees*. Esto, unido a unas cuantas alusiones a la política interior, y a una decoración con barquitos de movimiento que disparaban con mucha propiedad sus cañones, decoración que nos proporcionó la sorpresa de ver en la escena varias veces al Sr. Muriel, hizo que el *juguete* estrenado anoche en la zarzuela fuese recibido con el mismo o mayor entusiasmo que el que nos produciría una verdadera victoria¹⁹.

Alors que les deux pièces partagent de multiples éléments, y compris le même scénographe, là où les répliques patriotardes étaient censurées au Princesa (un théâtre prestigieux), elles font mouche à la Zarzuela (une salle plus populaire).

Serait-ce donc le « mélange des genres » que le public de la Princesa n'a pas apprécié ? S'insurge-t-il qu'une pièce plus proche de la revue politico-satirico-patriotique remplace le meilleur du vaudeville, dont le dramaturge français est le représentant ? Une part du public de la Princesa doit pourtant également se rendre à la Zarzuela²⁰ et ce seraient donc les lieux qui

¹⁸ « Teatro de la Princesa. *El Tío Sam* », *La Época*, 10-V-1898, p. 2, article signé Z.

¹⁹ *La Época*, 11-V-1898, p. 4, article signé Z. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰ La question du public reste problématique. Le fait que les spectateurs aient l'habitude d'aller voir plusieurs fois une même pièce rend difficiles les calculs à partir de l'extrapolation d'un ratio population/taux de remplissage des salles. Les témoignages de l'époque semblent inciter à penser que le public le plus modeste n'a plus les moyens d'aller au théâtre avant l'apparition du *teatro por horas* (à la fin des années 1860). Mais en cette fin de siècle, ce spectacle s'est « embourgeoisé », les prix ont grimpé et les frontières sont, à nouveau, plus floues.

détermineraient la pertinence, ou l'impertinence, d'une rhétorique patriotarde plus ou moins fine. Aller au théâtre est aussi, ou d'abord, un acte social, choisir une salle plutôt qu'une autre participe de l'image que l'on veut donner de soi. Par cette pièce d'un genre mineur, la *Princesa* renvoie aux spectateurs une image qui a un goût de déclassement social d'autant plus intolérable qu'il se double du déclassement politique qu'annonce cette guerre hispano-américaine métaphorisée dans la pièce.

Les traducteurs ont, de toute évidence, pensé à la représentation et ils réduisent donc l'appareil scénique pour le rendre moins onéreux là où ils le peuvent, faisant disparaître une part du luxe de la mise en scène. Le texte lui-même est également raccourci et si certaines scènes sont extrêmement fidèles, si l'ensemble de la pièce montre une bonne maîtrise du français dans des traductions exemptes de contresens, en revanche les répliques sont écourtées, des paragraphes entiers disparaissent. De manière générale, ce constat s'applique de façon plus claire à *El Tío Sam* qu'à *Los Reyes del Tocino* qui offre souvent une traduction plus fidèle, plus complète. À ces éléments généraux, que l'on retrouve dans la plupart des traductions de Sardou²¹, s'ajoutent des coupes beaucoup plus révélatrices.

La première est commune aux deux traductions et consiste à supprimer le dernier acte, celui où Sarah gagne finalement le cœur de Robert. Bien que de façon beaucoup plus marquée dans *El Tío Sam* que dans *Los Reyes del Tocino*, la conquête amoureuse est présentée comme une métaphore du combat qui oppose l'Espagne (dont sont ressortissants les doubles traduits de Bellamy, Robert et Francis) et les États-Unis. Il ne saurait donc être question de réconciliation entre les deux jeunes gens, et Sarah n'a d'ailleurs jamais été sincèrement amoureuse dans les traductions. Dans *Los Reyes del Tocino*, elle réclame jusqu'à la fin son dû. L'alliance entre les États-Unis et l'Espagne est à ce point inenvisageable que, dans cette version, Miss Betsey et Francisco divorcent, ce dernier devant verser, à l'issue d'une négociation serrée, mille cinq cents dollars (Acte III, sc. 17, p. 53). *El Tío Sam* modifie très fortement la fin de la pièce en introduisant une sorte de sous-intrigue parallèle, à partir de ce qui n'est qu'une anecdote dans la pièce originale. Belle, une des filles de Sam, vient d'épouser le colonel Nathaniel, mais fut jadis l'épouse d'Elliot, le journaliste. En le recroisant sur le bateau, elle le trouve d'autant plus séduisant qu'il n'est plus son époux. Ce qui n'a pour but que de marquer l'absurdité du divorce et ne dépasse pas ce constat chez Sardou donne lieu à une véritable persécution d'Elliot par son ex-femme dans *El Tío Sam*. Notons tout d'abord que les traducteurs ont trouvé une « explication » au fait qu'il soit un Américain « à part »,

²¹ C'est du moins ce que dit Rosa María CALVET LORA quand elle définit les grandes tendances qui se dégagent de la traduction en Espagne des œuvres de Sardou. Voir « Las traducciones al castellano », *op. cit.*

dépourvu de la vilénie de ses compatriotes : il est né en France et, même s'il a grandi aux États-Unis, il demeure «...siempre francés... o mejor, siempre latino» (Acte I, sc. 3, p. 7). Conscient que la fuite est la seule solution qui s'offre à lui, le journaliste prend contact avec le capitaine d'un transatlantique espagnol ancré dans la baie et sur le point de quitter le pays le lendemain. Lola, la Bellamy de cette version espagnole, trouve l'idée très bonne et va prendre des places pour eux tous. Le capitaine vient chercher ses passagers dans la toute dernière scène : aidé d'un cigare cubain que Sam et les siens confondent avec une bombe, il oblige les Américains à saluer leur départ chapeau bas au lieu du concert de sifflets qu'ils prévoyaient de donner. Et le capitaine de conclure sur cette réplique finale, « [Cigaro]legítimo de la Habana; es decir, español. Este, ¡lo juro por mi madre, no se le (sic) fumarán ustedes, mientras yo viva! » (Acte III, scène finale, p. 72).

Avant d'en arriver à cette scène finale, de nombreux ajouts de répliques donnent ce ton patriotard et le « caractère allégorique » que mentionnait le chroniqueur de *La Época* selon lequel le mariage entre une Américaine et un Espagnol prend des allures d'annexion frauduleuse et inadmissible. On se souvient de la réplique cinglante de Francis contre l'Amérique (Acte I, sc. 2, p. 5) que P. Roger présentait comme une sorte de quintessence du ton de la pièce: « Quand je pense qu'il s'est trouvé un animal pour la découvrir ! » La traduction qu'en propose *El Tío Sam* donne tout autant le ton, puisque cette simple réplique est devenue (Acte I, sc. 3, p. 7) :

Francisco: ¡América! ¡Y pensar que ha habido un hombre que pasó treinta años de martirio para descubrirla!

Roberto: Cuando quizá hubiera sido preferible dejarla cubierta para in eternum con sus taparrabos y sus plumas. ¡La joven América!

Fran. : Joven, gracias a la savia que le dimos.

Rob. : Sin embargo, no me negarás que su gran desarrollo...

Fran. : Ni lo niego ni lo admiro. Las plantas germinan mejor en los basureros.

Rob. : ¡Ja! ¡Ja!

Puis de nouveaux ajouts viendront encore grossir le trait. Quand Sarah parle à l'Oncle Sam du jeune homme qu'elle a rencontré sur le bateau et mentionne qu'il est Parisien, le patriarche est effrayé car « ...ces gens-là ne sont pas sérieux » (Acte II, sc. 6, p. 67). Dans *Los Reyes del Tocino*, la réplique est simplement transposée à la nouvelle nationalité du prétendant et la mention d'un Espagnol fait dire à un Sam «asustado» que « Esa gente no es

de fiar » (Acte II, sc. 6, p. 24). En revanche, dans *El Tío Sam*, l'Oncle se montre beaucoup plus prolixe (Acte II, sc. 6, p. 35) :

Sam: ¿Un español? Sarah, acuérdate de que eres yankee y de que los españoles fueron los descubridores de América.

Sarah: ¿Y qué?

Sam: Que por eso debemos odiarles.

Sarah: ¡Bonita consecuencia!

Sam: ¿No comprendes que si fuésemos agradecidos dejaríamos de ser yankees? La gratitud esclaviza a los hombres.

De même, si l'opposition entre une très jeune Amérique et une Europe usée était présente dans la pièce de Sardou, la traduction est, de toute évidence, parasitée par le récent discours de Salisbury qui a sonné le tocsin de l'Espagne, dans le contexte très précis de l'affrontement hispano-américain. Le discours du Premier ministre britannique a lieu le 4 mai et l'ensemble de la presse madrilène s'en fait l'écho dès le lendemain²². Les quatre jours qui séparent ces commentaires de la première de la pièce laissent peu de temps aux traducteurs pour insérer des remarques – et aux acteurs pour les apprendre – même si les uns et les autres sont parfois soumis à des délais plus brefs encore. En revanche, il est évident que tous les spectateurs ont à l'esprit ces propos quand ils écoutent parler de leur vieux continent, en perte de vitesse. L'idée, toutefois, est déjà présente dans le texte de Sardou, ce qui prouve assez combien les théories du darwinisme social et l'idée d'une décadence latine face à la poussée anglo-saxonne flottaient dans l'air de ce dernier quart du XIX^e siècle.

Qu'il s'agisse d'une volonté préalable d'insistance ou d'un rajout lié à ce discours, on constate qu'une fois encore la traduction pêche par excès. Ainsi, lors d'une des multiples escarmouches d'un discours qui oppose un nouveau monde conquérant à une Europe qualifiée de « vieille folle » (Acte I, sc. 6, p. 26) qui passe son temps « à ravauder ses vieux bas » (*Ibid.*), dont même le climat est décadent, puisqu'elle n'a plus qu'« un vieux soleil qui ne va plus » (Acte I, sc. 6, p. 27), le colonel Nathaniel conclut : « Voilà bien le vieux monde. Plus de sens pratique!... [...] Je le déclare à la face du vieux monde!... [...] Jamais il ne se tirera d'affaire sans nous!... » (*Ibid.*). Dans *El Tío Sam*, les propos sont semblables, le colonel demande des nouvelles de « La vieja loca [...] [s]iempre ocupada en remedar sus medias viejas » (Acte I, sc. 6, p. 16), qui n'a plus à proposer que « un sol envejecido, sin luz ni calor

²² Rosario DE LA TORRE DEL RÍO, « La prensa madrileña y el discurso de Lord Salisbury sobre las “naciones moribundas” (Londres, Albert Hall, 4 mayo 1898) », *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, n° VI (1985), p. 163-180.

» (Acte I, sc. 6, p. 16-17), mais l'ensemble débouche sur une conclusion plus appuyée encore. En effet, le colonel s'exclame finalement : « ¡Ahí tenéis retratado el viejo mundo! ¡No tiene sentido práctico! [...] declaro a la faz del viejo mundo, que únicamente con nuestro *protectorado* podrá salir adelante en sus negocios » (Acte I, sc. 6, p. 17, c'est moi qui souligne). Utiliser ce terme de « protectorat » c'est, encore une fois, tout ramener à la situation de guerre coloniale, à ce qui se joue réellement dans cet affrontement, qui dépasse largement l'avenir de Cuba et concerne la domination de nouvelles puissances coloniales avides de récupérer ce qui peut encore l'être des colonies des anciennes grandes puissances ; il s'agit bien de définir un nouvel ordre mondial dans lequel l'Espagne sera quantité négligeable. C'est devenu, dans les deux traductions espagnoles, le seul enjeu de la romance entre Sarah et Robert, ce dont le spectateur sera averti dès la fin du premier acte dans *El Tío Sam*. Lola est décidée à protéger Roberto, déjà trop amoureux, contre lui-même et elle s'exclame : « La guerra está declarada; podrán marearle, pero no se le anexionan » (Acte I, sc. 9, p. 23).

Si Roberto, effectivement, semble déjà irrémédiablement séduit en cette fin d'acte, le fait est que ses possibles relations avec les jeunes Américaines n'ont jamais été conçues autrement qu'en ces termes. Ainsi, au tout début, quand il annonce qu'il est noble, Elliot lui prédit un immense succès, s'exclamant : « ¡Uy!... ¡Se le comen a usted, se le anexionan! ». Le choix du verbe provoque la réaction immédiate de Lola-Bellamy : « ¿Anexionársele? Antes me hacen trizas [...] Perdone usted; ¡no habla la viuda en estado de merecer, habla la compatriota! » (Acte I, sc. 3, p. 12). Tout est biaisé, donc, dans ce rapport homme / femme puisqu'il est devenu une relation Espagne / États-Unis, mais il convient toutefois de souligner que si cette thématique coloniale répond aux circonstances historiques, elle permet également d'escamoter des aspects beaucoup plus gênants dans les rapports de genres que constitue la course au mariage pour les Américaines selon Sardou.

À la scène 3 de l'acte I, Bellamy égrène tous les reproches qu'on peut faire aux États-Unis et fustige une éducation qui mène les jeunes filles à leur perte. Elliot défend alors ce système, offrant à Sardou l'occasion d'une longue explication sur ce qu'est la flirtation. Le précepte d'éducation est resté intact dans *El Tío Sam* et il est même présenté comme le triomphe des jeunes Américaines « sobre la vieja Europa » (p. 12). En revanche, toute la description de leur comportement osé à la recherche d'un mari a disparu de la traduction espagnole où elle choque visiblement. Ce qui n'est qu'une intuition devient une certitude quand le lecteur de la pièce aborde la fameuse scène 13 de l'acte II, celle de la flirtation, celle que mêmes les critiques les plus sévères ont saluée au lendemain de la première, cette fameuse « escena de

amor “a la americana” que hicieron muy bien la Srta Palma y el Sr. García Ortega ». Conscient que c’était un des atouts de la pièce (elle avait également eu beaucoup de succès en France), les traducteurs n’osèrent pas la supprimer, mais une note de bas de page précise : « Todos los personajes formando parejas. Se encarga a los directores que recomienden a los actores que adopten las actitudes amorosas compatibles con nuestro modo de ser » (p. 45). Certes, l’état de guerre a été déclaré²³, et l’on peut penser que les traducteurs ne font que devancer une éventuelle action de la censure mais il n’empêche, cette note dit à quel point la société espagnole n’était pas prête pour recevoir cette pièce dont tous les référents lui échappent ou la heurtent. Quelques scènes plus tôt, pour se moquer des multiples religions qui ont fleuri sur le continent, Sardou met en scène Camille, la principale oratrice de la secte des amours libres, qui proteste contre le mariage et en fait donc l’économie. Interrogé par Sarah sur un possible parallèle en France, Robert acquiesce : il y a bien la même chose, ce sont les « cocottes » (Acte I, sc. 9, p. 35). Le terme est choquant, *El Tío Sam* le supprimera. De ce point de vue, *Los Reyes del Tocino* est plus fidèle et moins prude : nulle note de bas de page ou suppression pour ménager l’auditoire. En revanche, le traducteur semble conscient que quelque chose d’important se joue dans l’image de la femme espagnole qui est ainsi véhiculée. Quand Robert et Sarah font connaissance, celle-ci constate pour le nouveau venu aux États-Unis : « ... Nous ressemblons si peu aux demoiselles françaises » (Acte I, sc. 8, p. 34). Transposition péninsulaire exige, la réplique est devenue dans *El Tío Sam* : « ¡Nos parecemos tan poco a las señoritas españolas! » (Acte I, sc. 8, p. 20). Or, Soto y Hernández préfère faire dire à son personnage : « Nos parecemos tan poco a las Europeas » (Acte I, sc. 8, 16). On lit, dans cet élargissement de la perspective, la crainte d’être écarté de la modernité, de se retrouver cantonné à une image de la femme espagnole qui, sans doute, est trop marquée par le stéréotype pour que l’auteur souhaite l’évoquer. De Carmen à une Espagne excessivement religieuse où les femmes se cachent sous leur mantille, l’éventail est large mais renvoie à une Espagne à part, une Espagne où une certaine sensualité sauvage rappelle des racines peu européennes, à moins que ce ne soit des siècles d’intolérance religieuse qui aient pesé sur cette pudeur féminine excessive. L’Espagne à elle seule est un cliché aux yeux de nombre de ses voisins, les traducteurs en ont conscience et l’on peut parier que, derrière cette double traduction de Sardou, se dresse aussi le spectre de la légende noire.

²³ À Madrid, à la suite des manifestations qui secouent la capitale le 1^{er} mai, à l’annonce de la défaite de Cavite. Manuel PÉREZ LEDESMA, « La sociedad española, la guerra y la derrota », Juan Pan-Montojo (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Madrid, Alianza editorial, 1898, p. 91-149 (p. 101 pour la référence précise).

On le sait, la découverte des Amériques entre pour une bonne part dans la constitution de cette image d'une Espagne honnie, cruelle, intolérante et qui est apparue quand d'aucuns cherchèrent à clouer le pays au pilori, gênés par sa puissance. La légende noire ne sera formalisée que plus tard sous cette appellation²⁴, mais elle existe en tant que construction symbolique depuis des siècles et l'on ne se prive pas de la convoquer du côté américain pour justifier, aussi, l'intervention à Cuba. La politique de concentration des populations civiles menée par le général Weyler facilitera cette dénonciation de la « barbarie espagnole »²⁵. Il faut sans doute voir dans la revendication ici faite de la Découverte une façon d'aller contre le stéréotype. L'autre moment historique autour duquel va se cristalliser cette légende noire est celui de l'occupation des Flandres, qui se trouve justement être le thème d'une autre pièce de Sardou : *Patrie !* dont la création à Paris en mars 1869 est un véritable triomphe.

***Patrie !* ou la blessure d'amour propre**

Comme dans le cas de *L'Oncle Sam*, il faudra attendre très longtemps – dix-huit ans – pour qu'une première traduction espagnole de la pièce voie le jour mais on comprend bien, cette fois, les réticences à faire monter sur les planches une œuvre qui fait des Espagnols de véritables bourreaux sanguinaires. *Entre el amor y la patria*, arrangé pour la scène espagnole par Rafael del Castillo, est joué pour la première fois au Teatro de Cataluña de Barcelone par la « Sociedad Matilde Diez », le 17 décembre 1887. En 1886, la pièce avait été adaptée en opéra²⁶ et sa création à Paris, tout en ravivant les blessures d'amour propre, avait remis sur le devant de la scène ce texte, ce qui explique sans doute la date de cette première traduction. Présentée par la presse comme « un drame à grand spectacle », la pièce de R. del Castillo disparaît totalement de l'affiche après une ultime représentation, le lendemain de la première. En l'absence de tout manuscrit localisable, du moindre compte rendu, impossible de connaître le degré de fidélité du traducteur ou la réaction du public, mais le choix du texte semble relativement osé, même pour un auteur chevronné comme l'était le traducteur. En effet, si l'on se reporte aux commentaires présents dans la presse espagnole au moment de la création parisienne de l'opéra *Patrie !*, l'opposition est forte.

²⁴ Julián JUDERÍAS, *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Barcelona, Areluce, 1943, 9^a ed. [1914 pour la première édition, 1922 pour la version remaniée qui est celle de cette édition].

²⁵ Carlos SERRANO, *Final del Imperio. España 1895-1898*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 26-30.

²⁶ *Patrie !* Grand opéra en 5 actes, musique d'Émile Paladilhe, livret de Victorien Sardou et Louis Gallet. Première le 20 décembre 1886 à Paris, au théâtre national de l'Opéra, Palais Garnier.

Dans *La Ilustración Española y Americana*, Eusebio Martínez de Velasco, en véritable précurseur de Julián Juderías, signe un long article où, après avoir fait la liste des insultes faites à la patrie espagnole, son roi et ses soldats, il liste tous les cas similaires à ce que dénonce la pièce pour bien montrer que l'Espagne n'avait pas le monopole de l'horreur. Il accuse également Sardou – et l'ensemble des Français derrière lui – de n'avoir jamais accepté les grandes défaites militaires de son pays face à l'Espagne et laisse sous-entendre que ce texte dramatique, qu'il juge à charge, ressortit à la vengeance et à la mauvaise foi²⁷. Quelques jours avant la première, *La Época* avait également consacré plusieurs colonnes à l'œuvre, rappelant que dans le texte de Sardou « todo está desfigurado », qu'on y voit s'affronter des « rebeldes flamencos sublimados » et des « españoles ennegrecidos y rebajados », que le duc d'Albe et ses capitaines y sont autant de « hienas sedientas de sangre ». Et le journaliste de conclure : « En resumen, *Patrie* es un verdadero libelo difamatorio contra la dominación española en Flandes ». Cette appréciation du livret explique les réserves qu'émet ensuite le chroniqueur vis-à-vis du grand événement mondain que va constituer la générale qui, en plus d'être une manifestation théâtrale de premier ordre, fait la une de l'actualité car il a été décidé d'en faire une séance publique, payante, dont la recette sera reversée aux victimes de très graves inondations qui viennent d'avoir lieu en France. L'ambassadeur d'Espagne à Paris a acheté une place, ce qu'applaudit le journaliste qui, toutefois, souhaiterait que celui-ci n'assiste pas au spectacle car, s'il y allait « ...constituiría quizá como una especie de aquiescencia a las excesivas licencias dramáticas que M. Sardou se ha tomado en *Patrie*, a costa de nuestra patria »²⁸.

Rappelons l'intrigue de la pièce. Le premier acte s'ouvre sur un défilé de prisonniers que des soldats goguenards envoient sans aucune pitié à la mort ; parmi eux, le comte de Rysoor, accusé d'avoir quitté la ville (c'est désormais interdit, sous peine de mort). Le comte nie en bloc et un soldat espagnol, logé chez lui, est appelé comme témoin. À la stupeur du comte, il assure que celui-ci se trouvait en ville la nuit précédente puisque, rentrant très éméché, il l'a vu avec la comtesse. Comme il était effectivement absent, le comte comprend que sa femme, qu'il idolâtre, le trompe. Il est libéré. Quand Rysoor retrouve Dolorès, sa très catholique épouse, il l'accuse et elle finit par reconnaître l'adultère tout en refusant de livrer le nom de son amant. Le long et violent affrontement verbal qui s'ensuit mêle des déclarations poignantes de fidélité à la patrie meurtrie du côté de Rysoor et des répliques haineuses de la

²⁷ Eusebio MARTÍNEZ DE VELASCO, « Teatro de la Ópera de París. Una escena de *Patrie* ! », *La Ilustración Española y Americana*, 22-I-1887, p. 51.

²⁸ « Ecos madrileños », *La Época*, 14-XII-1886, p. 1-2.

part d'une femme profondément blessée d'avoir toujours été supplantée dans le cœur de son mari par ladite patrie. Rysoor ne voit plus dans celle qu'il a aimée que la traîtrise d'un sang mauvais qui ne saurait mentir : elle est espagnole, comme les bourreaux de sa patrie. Il part en jurant de tuer son rival. Convaincue qu'il ne s'agit pas là de paroles en l'air, Dolores est prête à tout pour sauver son amant et elle se précipite chez le duc d'Albe afin de dénoncer son mari comme conspirateur. Pendant que les époux se déchiraient, Karloo – l'amant, grand ami de Rysoor – est allé chez le duc d'Albe demander une faveur (pour permettre aux conspirateurs de passer à l'attaque la nuit venue), laquelle lui a finalement été concédée grâce à l'intercession de la fille du duc, Rafaele. Cette jeune femme très malade a été sauvée de la foule en colère par Karloo et elle l'a reconnu. Étant, par ailleurs, d'une nature extrêmement sensible, elle est terrifiée par la moindre goutte de sang versé, ce qui pousse son père à lui cacher par tous les moyens les exécutions sanguinaires qui continuent d'avoir lieu sous son commandement.

Dolores, obligée de donner les noms des conspirateurs, prend conscience de son acte et tente en vain de ne livrer que son seul époux ; sa confession fait comprendre au duc d'Albe que le sauveur de sa fille fait aussi partie du complot. Il signe son arrêt de mort devant une Dolores qui découvre, anéantie, que Karloo est un conjuré et qu'elle vient de le condamner. Les conspirateurs, surpris par les forces espagnoles, sont incarcérés et vont être brûlés vifs sauf Karloo, finalement gracié. Dolores est parvenue à obtenir sa libération grâce à l'intercession de la fille d'Albe (qui meurt peu après, anéantie par la fureur sanguinaire qu'elle découvre). Karloo refuse l'affront de ne pas mourir avec les siens mais Rysoor, qui a compris qu'il était l'amant, lui pardonne et l'oblige à accepter cette grâce en lui faisant promettre qu'il traquera et punira celui qui les a trahis. Le comte parvient à se suicider avant d'être soumis à la torture. Karloo se rend chez Rysoor pour retrouver Dolores et quitter la ville, comme on lui en a intimé l'ordre. L'exécution a lieu sous les fenêtres de la demeure. Il est conquis par ses amis qui le prennent pour un traître, ce qui l'ébranle très fortement. Dolores va le convaincre de partir malgré tout, quand il comprend que c'est elle qui les a vendus. Il la poignarde à mort avant de se jeter par la fenêtre dans le bûcher, ce qu'elle voit juste avant d'expirer.

La pièce est d'une grande violence et ce dès l'acte I où défilent femmes, enfants et vieillards, condamnés les uns après les autres. Les Espagnols sont haïssables, inhumains, à part la très douce Rafaele, qui mourra devant tant d'horreurs. La légende noire est ici incarnée dans ce qu'elle a sans doute de pire. J. Pérez rappelle que si cette légende noire visait à combattre l'hégémonie des Habsbourg d'Autriche, c'est Philippe II et non son père qui

cristallisa les attaques et, ajoute-t-il, « la légende noire est née de la révolte des Pays-Bas... »²⁹. Celle-ci attribue au très catholique monarque espagnol le massacre de ses sujets protestants en Flandres tandis qu'apparaissent d'autres éléments de « propagande » qui seront relayés par les puissances en butte à l'hégémonie des Habsbourg ; on retrouve, notamment, dans la liste des éléments à charge, l'idée du massacre des indiens d'Amérique ainsi que des accusations personnelles contre Philippe II. Entre autres crimes, on l'accuse d'avoir fait arrêter, condamner et exécuter son fils et héritier, le prince don Carlos³⁰. Or l'acte III s'ouvre sur l'arrivée de plusieurs missives de Philippe II pour ses plus fidèles serviteurs (dont le duc d'Albe). Il les fait s'espionner entre eux et, au détour d'une phrase, annonce, comme s'il s'agissait d'une broutille, la mort de don Carlos. L'image du monarque, présent à travers ces seuls écrits, est on ne peut plus détestable et Sardou n'oublie véritablement aucun grief.

Si dans *El Tío Sam*, Juan de Castilla tentait d'inverser le cliché sur la découverte des Amériques, les traducteurs de *Patrie !* doivent, eux, défaire tous les autres éléments topiques de cette légende noire. Dans l'adaptation que l'on conserve, le texte s'intitule désormais *El día memorable* et ses adaptateurs reprennent scrupuleusement toute l'intrigue en la transposant dans le Madrid de la guerre d'Indépendance de 1808, mais n'en gardent, en revanche, pratiquement aucune réplique. Tout est réécrit, Murat joue le rôle de l'infâme duc d'Albe et la conspiration est celle qui débouche sur le soulèvement du 2 mai. Parce qu'ils ont été dénoncés, la journée s'achèvera avec la victoire française et des exécutions sans nombre. Modifier ainsi la localisation s'avère être, en réalité, une bonne lecture de la pièce puisque Sardou lui-même avait insisté sur le fait que *Patrie !* reposait sur la réponse au problème éthique « quel est le plus grand sacrifice qu'un homme puisse faire à l'amour de la patrie ? » et qu'avant de choisir les Flandres comme cadre spatial, il avait d'abord opté pour Venise puis pour l'Angleterre³¹, le lieu n'étant finalement que secondaire. Dolores est devenue Raquel, une Française que le Comte de Launar a jadis recueillie puis épousée quand elle fuyait la terreur blanche de la Révolution. Le capitaine Carlos de Vargas considère le comte comme un père, et celui-ci aime Carlos comme un fils. La transposition est tout à fait crédible et permet à Jacobo Sales et Felix G. Llana d'offrir au public madrilène, pour l'anniversaire du 2 mai, une pièce qui le met en scène et célèbre son sacrifice quatre-vingt-quatre ans plus tôt. Montée

²⁹ Joseph PEREZ, *La légende noire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 2009, p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p 83-85.

³¹ Victorien SARDOU, Préface de *La Haine*, cité par Sophie LUCET, « L'émotion de l'histoire », Isabelle Moindrot, *Victorien Sardou. Le théâtre et les arts*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 61-75 (p. 65 pour la référence précise).

avec force décors (signés par Amalio Fernández, qui est plébiscité), la pièce remporte un véritable succès, elle atteint rapidement les vingt représentations et connaît une édition imprimée vingt-six jours après la première. La presse madrilène est unanime pour saluer, au minimum, l'espèce d'habile pied de nez fait à l'auteur par ce changement d'époque et de lieu.

En octobre, la compagnie de Leopoldo Barón a emporté la pièce à la Havane où elle est en tournée tandis que, en décembre, la compagnie de Ricardo Calvo et Donato Jiménez (qui a créé la pièce à Madrid) s'installe à Barcelone et la met au programme. Le 21 décembre a lieu la première représentation, avec le même déploiement scénique qu'à Madrid, et le succès semble au rendez-vous si l'on en croit la presse du lendemain. Toutefois, en même temps qu'il parle d'un « éxito lisonjero », le journaliste de *La Dinastía* met un bémol à ses louanges quand il remarque : « La nota patriótica vibra potente en muchas de las escenas y produce el efecto deseado por los autores, por más de que es ya muy discutible si se debe o no aprobar el recuerdo de antiguos odios, que, por fortuna, se han extinguido ya, o poco menos »³². Qu'il s'agisse ou non de la raison de l'échec final, le fait est que la pièce ne sera jouée que trois ou quatre fois à Barcelone avant de disparaître dans un silence pudique. Comment expliquer cette différence de réception entre les deux villes ? Faut-il penser que l'adaptation, finalement un peu faiblarde, n'aurait tenu à Madrid qu'en raison de son sujet patriotique et de l'opportunité de la date de sa première ?

On conviendra que la transformation a modifié la pièce dans son essence, par-delà les similitudes apparentes. Elle est, dans son ensemble, beaucoup moins violente que l'original. Le tableau inaugural des condamnations qui s'enchaînent est remplacé par... une scène où des marchandes espagnoles affrontent des soldats français avec le bagout et la *chulería* toute madrilène qu'on attend d'elles. Scène typique de zarzuela ou de saynète *costumbrista*, elle joue sur la complicité avec le spectateur au lieu de le saisir d'effroi dès le lever du rideau. L'affrontement entre le comte de Launar et son épouse qui avoue l'adultère, édulcoré et raccourci, perd en vigueur : il ne reste plus grand chose des déclarations du comte pour sa patrie et, de façon cohérente, Raquel n'a pas vraiment cet amour exclusif de son mari comme excuse. Elle apparaît davantage comme une femme amoureuse d'un homme plus jeune que son mari que comme une épouse profondément blessée de n'avoir jamais eu la première place dans le cœur de son époux. Si, dans la pièce de Sardou, la fille du duc d'Albe donnait, sans le savoir, un indice à Karloo pour la révélation finale, chez les auteurs espagnols la fille de Murat, par dépit amoureux, révèle sciemment à Carlos l'identité de l'auteur de la trahison, en

³² « El día memorable », *La Dinastía*, 22-XII-1892, p. 1.

constatant combien le capitaine est épris de Raquel et non d'elle-même. Carlos étrangle Raquel, avant de pleurer sur son cadavre et de la supplier de revenir à la vie. Quand il comprend ce qu'il a fait, il provoque des soldats français pour se faire tuer et s'écroule, criblé de balles, sur le corps de Raquel, en déclarant que le comte de Launar est désormais vengé. On le voit, le conflit amoureux prend plus de place que chez Sardou et pourrait presque modifier le sens final de la pièce puisqu'en se faisant tuer ainsi, par désespoir amoureux, c'est aussi l'honneur bafoué du mari trompé qu'il venge. Ces diverses inflexions ainsi que le sentiment presque paternel du comte pour Carlos tirent, en réalité, la pièce du côté du mélodrame aux dépens du drame historique que les contemporains de Sardou voyaient dans la pièce française³³.

Christian Demange, quand il analyse cette pièce dans la longue série des célébrations théâtrales du 2 mai, arrive à une conclusion tout à fait similaire : le 2 mai semble plus un prétexte, un contexte, que le sujet de la pièce où s'imposent, en réalité, l'intrigue amoureuse et le spectacle des *manolos*, *manolas*, *chisperos* et toreros. Ces derniers servent de métonymie pour un peuple qui, dans une relecture désormais conservatrice du 2 mai par la Restauration, est présenté comme ayant participé au soulèvement mais incapable de rien faire sans des chefs pour le guider. Et Demange d'ajouter : « ... en un momento se llega a decir que el alzamiento popular no hubiera sido más que una escaramuza de no haber querido Murat hacer un escarmiento [...] Aunque lo diga un soldado francés, era imposible ir más lejos en la desmitificación »³⁴.

À quoi répond, dès lors, l'accueil catalan mitigé ? Faut-il y voir la preuve que le public barcelonais a compris la malfaçon théâtrale, qui détourne un drame en mélodrame ? Qu'il est plus progressiste que le public madrilène et qu'il a perçu le biais terriblement conservateur infligé à l'un des événements fondateurs de la nation ? Ou bien est-ce la preuve d'un échec à créer des lieux de mémoire « péninsulaires », véritablement fédérateurs, capables de dépasser les frontières de la *patria chica* ? Dans ce rejet, faut-il comprendre que cette pièce parle d'un événement senti comme trop exclusivement madrilène pour intéresser ailleurs en Espagne ? Ou s'agit-il d'une réaction à l'encontre du centralisme castillan d'un catalanisme de plus en plus revendicatif ? La pièce sera jouée à Carthagène sans que l'on ait encore pu, malheureusement, trouver des traces de sa réception dans cette ville. Des témoignages à ce

³³ Il convient, toutefois, de signaler que les critiques actuels, eux, parlent volontiers de mélodrame au sujet de la pièce pourtant présentée comme le grand retour du drame historique sur scène quand elle est créée. Voir les travaux de Jean-Marie Thomasseau (notamment *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, Que sais-je ?, p. 85).

³⁴ Cité p. 96 dans Christian DEMANGE, *El Dos de Mayo. Mito y fiesta nacional (1808-1958)*, Madrid, Marcial Pons Historia / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004. L'analyse de la pièce se trouve p. 95-96.

sujet permettraient d'écarter, sans doute, certaines de ces hypothèses. Quoi qu'il en soit, quand ils traduisent Sardou, Sales et Llana veulent tellement déconstruire la légende noire qu'ils perdent de vue la construction nationale. Ils aboutissent, comme J. de Castilla, à une Espagne dans laquelle de nombreux spectateurs ne se reconnaissent pas et laissent voir, entre les lignes de leur texte, l'Espagne meurtrie qui est la leur, cette patrie en mal de reconnaissance.

Conclusion

L'histoire de la traduction des deux œuvres de Sardou semble révélatrice de la situation d'une Espagne à la recherche d'une place sur l'échiquier international, une Espagne fragilisée par des conflits internes et externes qui interrogent son identité dans un contexte d'affirmation agressive des puissances nationales. À mesure que le siècle avance et que rétrécit son Empire, l'Espagne lutte pour se maintenir au même niveau que ses voisins et prouver qu'elle reste au moins leur égale. C'est ce qui explique en partie que des conflits aussi controversés que les affrontements avec le Maroc (en 1859 et en 1893) ou le Chili et le Pérou (1866) aient pu jouir d'une véritable popularité. À chaque nouveau coup de feu, on veut croire au réveil définitif – enfin ! – du lion si longtemps endormi. Quand il choisit de considérer que ce sont les mêmes intentions qui guidèrent Sardou lors de la rédaction de *Patrie!* et de *L'Oncle Sam*, le journaliste de *El Americano* participe, lui aussi, de cette lutte symbolique pour maintenir l'Espagne au niveau des premières nations. L'Espagne ne fut pas la cible de Sardou dans *Patrie !* parce qu'elle était une proie facile, déjà à terre, ni parce que la pièce répondrait à une quelconque vérité historique ; elle ne doit la vindicte du dramaturge qu'à la légendaire outrecuidance française qui fait fi du respect des peuples. Ainsi, en 1873, moins de dix jours après la première de *L'Oncle Sam* au Vaudeville, ce journal « español y francés » publié en espagnol à Paris quatre fois par mois, fait une longue critique de la pièce et une analyse scandalisée de ses « episodios repugnantes ». Arrivé presque au terme de son compte rendu, l'auteur souligne :

Es asaz general costumbre entre los franceses el tratar con este desdén y *sans-façon* a los países extranjeros. [...] M. Sardou es una personificación muy acentuada de este modo de ser nacional. En *Patrie* hizo del Duque de Alba, de Dolores y de los soldados que se agitan en el fondo de este drama una odiosa caricatura de los españoles de antaño. En el *Oncle Sam* M. Sardou ha hecho una caricatura grotesca de los americanos de ogaño³⁵.

³⁵ *El Americano*, n° 35, 15-XI-1873, « Revista de París. Teatros », p. 547-550 (p. 550 pour la référence précise).