

# THÉÂTRE VS RELIGION : UNE QUERELLE ANCIENNE ARBITRÉE PAR LA MONARCHIE ISABELLINE

**MARIE SALGUES**

*Université Paris 8*

On le sait, le théâtre et la religion ont longtemps été des frères ennemis, l'Eglise accusant le premier d'être sacrilège, immoral, mensonger. Pendant la Guerre d'Indépendance, l'ouverture des théâtres ou, au contraire, leur interdiction, est encore un enjeu pour certains secteurs de l'Eglise qui réussissent à obtenir la fermeture de quelques salles<sup>1</sup>. Ce sont, finalement, leurs opposants qui triomphent et, à l'aube de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, on ne remet plus en cause l'art de Thalie en soi. Cependant, le besoin d'imposer certaines règles semble évident pour tous et la censure est, en dernière instance, celle qui autorise que soit jouée une pièce. Les relations se sont normalisées, au point que certains théâtres choisissent de mettre en scène, au moment de Noël, des œuvres de thème biblique qui célèbrent «grandeur nature» la naissance ou la Passion du Christ. Sans que cela ait acquis force de loi – certains théâtres s'en désintéressent apparemment – une telle programmation est très courante au cours des années 1850<sup>2</sup>. Alors que l'habitude est prise, un incident survient à Barcelone ; la hiérarchie ecclésiastique s'oppose au monde théâtral, attirant l'attention du gouvernement central sur la nécessité de dresser barrières et interdits dans ce domaine susceptible de froisser les sensibilités parce qu'il parle du sacré. En avril 1856 est donc promulgué un décret censé en régir, dorénavant, la spécificité.

Afin de cerner ce qui est, désormais, considéré comme «sacré» – c'est-à-dire ce qui ne peut plus être porté sur une scène théâtrale – dans ces pièces religieuses et dans les autres, j'ai choisi de travailler sur un ensemble de 9 œuvres, situées entre 1850 et 1868. Le choix des limites chronologiques n'est pas anodin: au cours de cette période l'Espagne ne connaît qu'une seule Reine, Isabelle II, et un seul Souverain Pontife : Pie IX. Si tous deux exercent leur magistère dès avant 1850, j'ai cependant retenu cette date par souci de clarté et d'efficacité. Les outils de travail à disposition du chercheur rendent, en effet, plus systématique et plus fiable toute investigation sur le domaine théâtral à partir de cette deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Au moment d'établir la liste des œuvres retenues, le choix s'est trouvé naturellement limité par des questions de conservation des textes; destinées, le plus souvent, à n'être

jouées que quelques jours et soumises à la loi du renouvellement effréné de l'offre théâtrale, nombreuses sont les pièces dont il ne reste, aujourd'hui, plus de traces écrites.

Par ailleurs, au XIX<sup>ème</sup> siècle, les appellations sont très fluctuantes<sup>3</sup> et une même pièce, selon qu'elle est désignée par son auteur, le censeur ou la critique théâtrale, peut être définie très différemment. Au-delà de la question de savoir s'il existe un genre en soi de théâtre sacré<sup>4</sup>, la moitié des œuvres sélectionnées l'ont été à cause de leur appellation, c'est-à-dire quand elles étaient qualifiées de «sacrées», «religieuses» et/ou «bibliques». Les autres pièces ont été retenues du fait de leur contenu très nettement biblique ou des démêlés de leurs auteurs avec la censure pour des raisons religieuses. *La Pasión de Jesús*<sup>5</sup> (drame sacro-biblique), *Los Pastorcillos*<sup>6</sup> (opéra semi-sérieux), *De bandolero a hermitaño* (sic) *o una mujer obstinada*<sup>7</sup> (comédie), *Los dos renegados*<sup>8</sup> (drame), *El Corbonán o el Tesoro del Templo*<sup>9</sup> (drame biblique de grand spectacle), *De la nada, el todo*<sup>10</sup> (drame biblique), *Jerusalem*<sup>11</sup> (drame de la Passion de Jésus Christ) ou, encore, *La más heroica barcelonesa Santa Eulalia*<sup>12</sup> répondent toutes à ces normes. La toute dernière œuvre, *Flavio Recaredo*<sup>13</sup>, constitue un cas un peu à part dans la mesure où, pour la promouvoir, la presse la présente comme un «drame religieux», orientant, avant même la première, le sens qu'il convient de lui donner. L'intention me paraît d'autant moins anodine qu'il s'agit plutôt, on le verra, d'un drame historique.

L'élaboration de cette nouvelle législation cache mal, en réalité, les intérêts tout politiques qui sous-tendent l'action des autorités impliquées dans ce processus. Le théâtre, au-delà du vecteur culturel qu'il représente, est un reflet privilégié de la société dans laquelle il se joue. Témoin des luttes et des enjeux qui la parcourent, il en offre une vision, certes biaisée, mais pertinente pour l'analyse de l'Espagne du XIX<sup>ème</sup>. Ce pays n'est plus la première puissance mondiale qu'elle incarne au plus fort de son âge d'or et on lui conteste même, dorénavant, la grandeur culturelle d'un Siècle d'Or jusque-là porté aux nues. Enfin, l'émergence des nationalismes périphériques paraît déjà provoquer des ressentiments, des peurs plus ou moins sourdes.

## LA NOUVELLE LOI DE CENSURE

Dans ce théâtre d'inspiration biblique ou religieuse, la Catalogne (toute l'aire de langue catalane, en fait, Valence et Majorque sont également concernés) occupe une place particulière car, depuis le XV<sup>ème</sup> siècle au moins, l'habitude de représenter la Passion du Christ y est très fortement ancrée. Selon Josep Artís<sup>14</sup>, cette tradition très prégnante atteint son apogée en 1850, date à laquelle les représentations passent d'un espace privé aux théâtres publics, notamment dans la ville de Barcelone. Cette année-là, alors que le Principal et le Liceu sont, déjà, deux scènes de grand renom, leurs directeurs respectifs prennent soin d'informer le public qu'ils ont obtenu l'accord de la censure pour la pièce *La pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* et que la mise en scène prévue – coûteuse et majestueuse – respecte le décorum et l'austérité qu'implique le sujet. Il n'est pas rare qu'une centaine de spectateurs soient refoulés à l'entrée sans avoir eu de place, tant le

public assiste massivement aux représentations, à celles du Liceu en particulier qui, très vite, gagne la compétition de la mise en scène. Il reprend, seul, les représentations l'année suivante puis le drame est de nouveau représenté en 1855.

En 1850, arguant de précédents plus ou moins similaires, les autorités civiles et religieuses de Barcelone décrètent l'interdiction de ces représentations : la foule présente ne peut que provoquer des dérapages puisqu'il s'agit d'un sujet qui devrait être exclusivement réservé à une méditation et un recueillement solitaires. Parce qu'il a absolument besoin de récupérer les énormes frais engagés, le Liceu tente de s'assurer qu'on le laissera poursuivre ses représentations et, afin de faire pression sur les autorités, publie la liste détaillée des personnes qui dépendent de ces représentations pour vivre ; elles sont 638 au total... Pendant que l'on en débat, les représentations se poursuivent. L'évêque finit par en référer à Madrid, tentant désespérément de faire adopter par le Ministère de la Justice un décret qui veillerait à préserver la solennité du fait religieux. La plainte remonte jusqu'au Ministère de *Gobernación* et aboutit, sous la forme d'un Ordre Royal, à une suspension théorique et l'interdiction d'utiliser sur scène des vêtements ou objets du culte. Le gouverneur de Barcelone préfère, cependant, laisser se poursuivre les représentations dont il n'a eu que des échos très positifs. Sans doute, dit-il, ces pratiques ne témoignent-elles pas d'un niveau culturel très élevé mais elles sont ancrées dans la tradition et se nourrissent d'un véritable sentiment religieux. Ultime argument, mais non le moindre, le gouverneur fait valoir qu'en l'absence de réels problèmes, il serait sans doute bien plus dommageable d'interdire cette pièce – provoquant alors, à coup sûr, une réaction – que de la laisser se consumer lentement. Cette attitude est considérée sage et pragmatique, mais la Reine fait savoir que la junta de censure doit retirer dorénavant son autorisation à cette pièce et qu'elle ne doit plus permettre que soient montées, à l'avenir, des œuvres où figureraient «les mystères de notre religion». De façon très surprenante, l'année suivante, le directeur du Liceu, un certain Joaquim de Gispert, non seulement contourne l'interdiction mais obtient, qui plus est, l'exclusivité de l'œuvre qu'il peut, seul, représenter<sup>15</sup>. Artís fait remarquer qu'il s'agit là d'un des Barcelonais les plus en vue, qui a ses entrées dans le monde politique madrilène, ceci expliquant très vraisemblablement cela. Effectivement, depuis la capitale, l'autorisation est donnée, eu égard, allègue-t-on, à la tradition très ancienne de ce type de représentations à Barcelone. L'autorisation ne vaut que pour l'année en cours et ce seul demandeur, et le gouverneur de Barcelone est autorisé à suspendre les représentations s'il le juge nécessaire par la suite. L'évêque de Barcelone, très choqué, s'empresse de le faire savoir par écrit.

En 1853 – on le sait par la plainte du curé de l'endroit – la pièce est représentée à Sant Genís de Vilassar, avec l'autorisation du maire, qui va jusqu'à assister au spectacle. En 1855, voyant qu'on s'apprête à mettre en scène cette œuvre dans de nombreux villages, l'évêque de Barcelone alerte le gouverneur qui réitère l'interdiction qui pèse sur le texte. Et pourtant, quelque temps auparavant, les autorités de Barcelone ont fait remonter jusqu'à la Reine la demande du nouveau directeur du Liceu pour mettre en scène cette pièce alors que... la Reine avait donné son accord par le biais d'une autorisation royale exceptionnelle, sous

réserve que les autorités locales veillent à ce que soient respectés le culte et la religion. D'autres théâtres profitent de cette autorisation et la pièce est montée par au moins deux troupes barcelonaises supplémentaires. Cet état d'exception a échauffé les esprits et, en 1856, les autorités ecclésiastiques madrilènes s'associent aux protestations catalanes, obtenant que soient promulgués une interdiction illimitée de la pièce et, cette fois, un Décret Royal qui interdit les représentations de ce type d'œuvres<sup>16</sup>.

Le Décret Royal s'appuie sur l'exposition que fait Patricio de la Escosura, alors ministre de la *Gobernación*. Il rappelle en introduction que les polémiques déclenchées par la représentation, à Barcelone, de deux drames –*La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* mais aussi *Eulalia* – expliquent la nécessité de légiférer<sup>17</sup>. Le Décret en lui-même spécifie que

no podrán representarse en los teatros del reino dramas de los llamados sacros o bíblicos, cuyo asunto pertenezca a los misterios de la religión cristiana, o entre cuyos personajes figuren los de la Santísima Trinidad o la Sacra Familia.

L'article suivant annule toute la législation antérieure à ce sujet et place sous le coup de la Loi sur l'imprimerie l'édition et la circulation de tels textes, qui restent possibles, donc, mais qui sont soumises à une certaine surveillance.

Dès lors, il est très logique que l'œuvre *De la nada, el todo*, qui retrace toute l'Histoire Sainte depuis la chute du Paradis jusqu'au massacre des Innocents par Hérode, soit interdite quand elle est présentée à la censure en 1865. Comme le souligne le censeur, ce drame est «prohibido por hallarse comprendido en el Real Decreto de 30 de abril de 1856»<sup>18</sup>. Evidemment, là encore, *La más heroica barcelonesa, Santa Eulalia*, à l'origine du décret, ne passe pas non plus le cap de la censure quand un théâtre barcelonais la lui présente officiellement en 1866. Pourtant, la logique ne préside pas forcément à ces choix. En effet, lorsqu'il voit sa pièce refusée par la censure, le dramaturge Manuel Béjar proteste et fait valoir une double argumentation : d'une part, il n'enfreint pas le décret d'avril 1856, puisque, souligne-t-il,

las sacras personas de Jesús y su Santísima Madre, ni hablan, ni aun aparecen en escena, no conteniendo además ninguna máxima antidogmática, ni participando tampoco de esas ridiculeces que vemos con frecuencia tanto en los Nacimientos como en otras representaciones sacras que se ponen en escena.

D'autre part, au cas où son opinion ne ferait pas autorité, le dramaturge y a adjoint un avis très favorable du Vicaire ecclésiastique de Madrid et son district, qu'il qualifie de «censeur ecclésiastique» et qui, après lecture du drame, indique :

no encontramos cosa alguna que sea contraria al dogma católico y sana moral; antes bien su lectura y publicación será de muy buen ejemplo, puesto que su parte histórica está tomada de los libros sagrados del *Nuevo Testamento*, reconocidos como canónicos por Nuestra Santa Madre la Iglesia; si bien las referencias que hacen los personajes que figuran no son conformes con los sagrados textos, esta invención no perjudica ni a la doctrina católica, ni

a la moral cristiana; antes bien, no apareciendo en la escena, que sería una inconveniencia, las sagradas personas de Nuestro Redentor Jesucristo y su Santísima Madre, pudiera ser objeto piadoso y sin peligro ni escándalo, su representación con las condiciones que de muy antiguo nuestras leyes permitían los (sic) antiguos autos sacramentales y posteriormente otros dramas y cuadros sacros.

On réunit alors un jury chargé de trancher. Composé de membres éminents (Gaspar Núñez de Arce, Luis Eguilaz, Mariano de Larra, entre autres dramaturges) et présidé par Antonio Hurtado, ce comité réitère, toutefois, l'interdiction initiale, s'en tenant aux «prescripciones vigentes con relación a los espectáculos escénicos que versan sobre asuntos sagrados»<sup>19</sup>. Si ce jugement semble, donc, aller à l'encontre des intérêts d'une Eglise que le Décret est censé défendre, on s'aperçoit vite que les raisons d'une interdiction ou même de simples modifications ne sont pas toujours clairement exposées par l'autorité qui les dicte. Certaines zones d'ombre, dans les cas étudiés ici, exigent de rappeler, dans un premier temps, le fonctionnement de cet organe de censure.

Depuis 1840, il existe une Junte de censeurs qui se consacre exclusivement au domaine théâtral et dont les attributions sont quelque peu redéfinies lors de la promulgation d'un Décret organique des théâtres du Royaume en 1849. Cette structure fait ensuite place à un censeur unique (en février 1857), formule qui fonctionne jusqu'à l'abolition de toute censure, lors de la Révolution de septembre 1868. L'homogénéité de critères voulue par cette nouvelle réforme est, cependant, largement atténuée par le fait que, dans chaque province, entière latitude est laissée aux gouverneurs de suspendre une pièce qui donnerait lieu à des incidents. Par ailleurs, si la censure religieuse est officiellement abolie par Ordre Royal en 1835, on constate cependant que, lorsqu'il juge le sujet épineux, le censeur théâtral choisit systématiquement de laisser l'ultime décision à «la censure ecclésiastique»<sup>20</sup>. C'est dire, donc, que l'Eglise conserve ses propres «lecteurs» entre les mains desquels elle choisit de placer son sort. Comme le souligne Jesús Rubio, l'Eglise ne cessera pas de tonner et tonitruer chaque fois qu'elle se sentira attaquée<sup>21</sup>, mais la surprise vient du fait qu'elle soit sollicitée, non seulement avant la publication du Décret de 1856 mais également, de manière beaucoup plus étonnante, après sa promulgation.

Le cas de l'œuvre *El Corbonán o el Tesoro del templo* est tout à fait exemplaire par les rebondissements successifs qu'elle suscite et le chassé-croisé des différentes autorités à cette occasion. Se basant sur le fait que certains des personnages sont des personnages bibliques mais que, en revanche, l'histoire ne s'appuie pas sur les textes sacrés dont elle s'écarte sensiblement, pour faire la part belle à l'imagination, Ferrer del Río, alors censeur en titre, commence par refuser son autorisation, tout en considérant opportun de consulter préalablement la censure ecclésiastique. Averti de ce jugement, l'auteur<sup>22</sup> présente alors l'accord de cette même censure ecclésiastique, obtenu quelques jours auparavant et qu'entérine donc la censure gouvernementale. Or, presque deux mois plus tard, alors qu'une troupe est en train de répéter la pièce qui a été annoncée dans la presse, le Vicaire de Madrid envoie un courrier aux autorités concernées pour reconnaître

l'erreur des siens. Dans l'intervalle, ils ont soumis la pièce à la lecture d'autres personnes – «religiosas y competentes» comme il les décrit – qui ont émis un jugement très négatif. Les deux principaux chefs d'accusation concernent le personnage de Saint Pierre et celui d'Anne. Rappelons que, dans l'œuvre, le Corbonan, trésor sacré des Juifs, a été volé, ce qui a provoqué une révolte de la population. Cet incident politique a mécontenté les autorités romaines et le sacrilège provoque une très vive commotion dans la communauté juive. Le Seigneur ayant été spolié de son bien, Marta promet au Grand Prêtre –Anne– de donner à son Eglise tous les biens qu'elle possédera à son trentième anniversaire. Aveuglé par l'appât du gain, Anne décide donc de faire tuer le frère de la jeune femme, dont elle hériterait, et qui n'est autre que Lazare. Anne, secoué par un repentir tardif, se refuse finalement à éliminer Lazare qui, malheureusement, périt tout de même. Alors que ses sœurs ont envoyé un émissaire –Clímaco– annoncer l'agonie de Lazare à Jésus, celui-ci ne se présente que quatre jours après le décès du jeune homme. Clímaco, aveuglé par la douleur, accuse Pierre d'être responsable de cette venue trop tardive puisque, quand il délivra son message au Messie, cet apôtre s'opposa au voyage, rappelant le danger qu'il y avait à revenir en Judée où Jésus venait d'échapper à une tentative de lapidation. Les termes employés par Clímaco sont très durs : «en mala hora os vi», dit-il en reconnaissant St Pierre avant de le rendre responsable de la mort de Lazare et de clore son imprécation par la question suivante : «¿Cómo la lengua no se os pegó al paladar?»<sup>23</sup>. Cette scène provoque la réaction courroucée des autorités ecclésiastiques selon lesquelles «se pone en ridículo al príncipe de los Apóstoles». Quant à Anne, responsable religieux de la communauté juive, c'est son âpreté au gain qui déplaît au plus haut point. En effet, le vicaire note l'inconvenance d'une pièce «ofreciendo tipos para juzgar que el clero fanatiza a algunas beatas para sonsacarlas sus bienes a pretexto (sic) de piedad». L'ecclésiastique conclut à la nécessité de faire suspendre le drame tant que les changements nécessaires n'auront pas été apportés, opinion que ratifie effectivement la censure gouvernementale. L'auteur proteste violemment contre la double interdiction qui frappe son œuvre pourtant autorisée peu avant. Il n'a, cependant, pas d'autre solution que de se plier aux exigences du vicaire. Quand ce dernier fait part au gouvernement de sa conformité avec la pièce telle qu'elle a été réécrite<sup>24</sup>, le gouverneur de Madrid est autorisé à lever la suspension qui pesait sur les représentations<sup>25</sup>.

Dans les cas plus simples, où l'interdiction est unanime et immédiate, en accord avec cette nouvelle loi, c'est l'apparition sur scène de personnages sacrés comme ceux qui composent la Sainte Famille qui pose problème, puisqu'il est désormais interdit de les incarner. Mais comment comprendre, dès lors, qu'on autorise la représentation de tableaux vivants de thème religieux? Si, certes, l'aspect statique de ces compositions les éloigne de la représentation théâtrale, du moins la reproduction d'un tableau tel que *La Descente de Croix*<sup>26</sup> –pour ne prendre qu'un exemple parmi les représentations connues– implique qu'un acteur fige le corps inerte du Christ sur scène. Il est vrai qu'à Saragosse, en 1865, le sujet semble avoir provoqué polémiques et interdictions, mais il n'en est pas de même à Madrid (ni à Barcelone, par exemple) où les tableaux vivants de Mr. Farriol, très prisés à l'époque, remportent un vif succès<sup>27</sup>.

De la même façon, la lecture de la programmation théâtrale des années 1860 semble suggérer un relâchement de la censure ou, du moins, de nombreuses incohérences. Alors que sont interdites les pièces *Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* et *Santa Eulalia*, on constate qu'à Madrid le drame sacré *El nacimiento del hijo de Dios* de Alba est représenté douze fois en décembre 1858, et que s'y ajoutent les dix-sept représentations du spectacle de mime, 'lirico-bailable' *El nacimiento del hijo de Dios en el portal de Belén*. En 1861, l'à-propos lirico-dramatique de Bernat, *Los pastores en Belén o la venida del niño Jesús*, est joué une fois alors que *La Fe triunfante o el Nacimiento de Dios*, de E. Maza, est mis en scène à neuf reprises, en décembre 1863.

Ces décisions en apparence très contradictoires ne sont-elles pas la preuve que la définition du sacré pose problème? La rédaction, finalement un peu vague, de ce décret qui, hormis l'apparition de membres de la Sainte Trinité, ne définit pas vraiment ce qu'il entend par drame «sacro», ne laisse-t-elle pas une trop grande latitude à la subjectivité du censeur?

### UNE NOUVELLE NOTION DU SACRÉ

Dans les années 1850-1860, s'opère en Espagne, non pas un changement du sens du «sacré» dans le domaine religieux – il est, très certainement, beaucoup plus ancien – mais la prise de conscience de ce changement. Le déclencheur en est, vraisemblablement, l'apparition d'études, françaises en particulier, sur les drames religieux espagnols du Siècle d'Or que l'Europe est en train de (re-)découvrir. Face à l'engouement allemand pour cette production, la France avoue sa surprise devant des pièces où l'abondance du grotesque, entre autres éléments surprenants, est jugée sacrilège. En 1840, dans l'analyse qu'il publie dans *La Revue des deux mondes* sur le «drame religieux» dans le théâtre espagnol, Louis de Viel-Castel examine une série de pièces, et souligne, notamment, l'espèce d'hérésie à laquelle conduit une exaltation de la foi qu'il qualifie de «presque déraisonnable». Au nom de cette foi, Dieu peut choisir de sauver le pire des pécheurs, y compris quand celui-ci a succombé sans se repentir, mais il précipite dans les flammes éternelles de l'enfer un moine très pieux pour un seul instant de doute. L'exemple qu'il donne témoigne du changement de mentalité : *Le diable prédicateur*, drame très bénéfique pour la cause des Franciscains tant qu'il fut considéré comme une œuvre d'édification (au XVII<sup>ème</sup> et durant une partie du XVIII<sup>ème</sup>), fut ensuite interdit par les autorités parce qu'il jetait le ridicule sur les ordres religieux. La Révolution de 1820 permet que la pièce soit de nouveau jouée et le critique français, qui assiste à la représentation, peut vérifier par lui-même cette évolution : le public n'est sensible qu'aux pitreries du moine Antolin et ne retient de la pièce que cet aspect comique<sup>28</sup>. Le texte était connu de Manuel Cañete qui, dans le discours qu'il présente à la Real Academia «acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega» s'insurge contre les critiques du Français<sup>29</sup>. Il explique par deux raisons le «manque d'impartialité» des critiques étrangers qui s'intéressèrent au drame espagnol «mystique et religieux» : la nature populaire de ces drames, trop loin des modèles de l'Antiquité pour trouver grâce aux yeux des adorateurs du concept de «*imitatio*» classique et, surtout, dit-il, à cause de «cierto espíritu filosófico

adverso al catolicismo» qui s'est propagé au cours du XVIIIème, y compris chez des auteurs catholiques, et qui fait que, pour ces critiques partiels, «la belleza de nuestro drama religioso es una belleza salvaje tocada de un fanatismo brutal»<sup>30</sup>. L'Académicien tente de démontrer ces arguments et achève son raisonnement par cette étrange justification de l'existence des grandes créations théâtrales incriminées : «además de su mérito y valor poético, tenían cuando se escribieron un fin altamente nacional y social»<sup>31</sup>.

L'évolution du sentiment du sacré est indéniable et rend malaisée l'analyse des raisons qui ont poussé le censeur Narciso Serra à interdire, en 1864, la représentation de la pièce *Los dos renegados*. Son jugement lapidaire – «prohibido por maltratar la religión cristiana» – n'apporte aucune aide sur ce point. D'entrée de jeu, on peut écarter le Décret de 1856 puisque aucun personnage biblique n'apparaît dans le texte. L'histoire met en scène une famille juive juste après que Philippe II a décrété l'expulsion... des Juifs... L'auteur semble donc confondre morisques et judéo-convers<sup>32</sup> (on n'ose penser qu'il ignore l'expulsion des Juifs décrétée par les Rois Catholiques), grave entorse à l'Histoire espagnole. Cette famille, juive donc, a accueilli en son sein Ramiro-Jonatas, un noble espagnol qui, par amour pour Rachel, la fille de la famille, s'est converti secrètement au judaïsme, seul moyen de l'épouser – et de la posséder enfin. La famille s'apprête à quitter le Royaume suite au Décret royal mais la mère, Sarah, agonise et le père décide de la laisser mourir en paix avant de fuir. De plus, il se refuse à livrer son plus jeune fils afin qu'il soit élevé par des chrétiens dans la religion catholique, comme la loi l'impose désormais. Pour toutes ces raisons, la famille se cache. Le fils, Samuel, a sauvé un noble espagnol alors qu'il était attaqué par des brigands chargés de l'éliminer. Le vieil homme a pris son sauveur pour un vieux chrétien, ce que Samuel n'a pas pu démentir, et lui a ouvert sa porte. Il est tombé fou amoureux de Carlota, la fille du noble, et leur mariage va être célébré. Samuel se confie à Jonatas, pensant qu'ils fuiront bientôt tous à l'étranger où il pourra avouer la vérité à sa femme. Il ignore que Ramiro, regrettant sa conversion, a également cessé d'aimer son épouse juive depuis qu'il a fait la connaissance de... Carlota. Fou de jalousie, il fait arrêter Samuel au pied de l'autel, ainsi que toute la famille. L'acte suivant se passe dans les cachots de l'Inquisition : Sarah et Rachel sont mortes de tristesse – littéralement –, Ramiro a récupéré son identité chrétienne et s'apprête à épouser Carlota, selon les vœux du père de celle-ci ; Samuel et son père vont être condamnés à mort s'ils n'abjurent pas. Décidé à ne pas céder, Samuel renie finalement sa foi, aveuglé par l'amour et le désir de vengeance. Son père n'a que le temps de le maudire avant de mourir. Juste après le mariage, Samuel surgit chez Carlota qui l'aime toujours passionnément et lui donne un rendez-vous secret. Malheureusement, mis au courant par son serviteur – un convers qui n'aime pas particulièrement les chrétiens pourtant –, Ramiro tend un piège à son rival et l'assassine. Le dernier acte a lieu dans une sorte de chapelle au milieu de laquelle s'élève le mausolée de Samuel. Une dénonciation anonyme a révélé que Ramiro s'était converti au judaïsme et il est le criminel le plus recherché du royaume. Il se cache grâce à l'aide de son fidèle serviteur. Carlota est devenue folle mais, dans des accès de lucidité hystérique, elle incrimine son mari et lui rappelle sans cesse les atrocités dont il s'est rendu coupable. Soudain surgit Samuel, venu châtier l'assassin. Il avait acheté

la fidélité du serviteur de Ramiro, ce qui lui a permis d'avoir la vie sauve et de prendre le criminel à son propre piège. En le voyant, Carlota retrouve la raison. L'Inquisition vient se saisir de Ramiro, tandis qu'un avenir heureux est promis au jeune couple, puisque Samuel est officiellement catholique depuis son abjuration. Le caractère rocambolesque de l'œuvre se passe de tout commentaire mais on est bien en peine pour déceler ce qui a tant déplu au censeur. Qu'on puisse si facilement renier la religion catholique pour des histoires qui ne sont même pas toujours d'amour, mais bien de coucheries? Qu'un Juif soit une figure beaucoup plus noble qu'un catholique? Qu'il soit si difficile de convaincre un Juif de renier la «fausse» religion pour la vraie, et si facile à un chrétien d'abandonner ses croyances? Que l'on rappelle le poids de l'Inquisition dans l'Histoire espagnole? Qu'on puisse tourner en ridicule l'Institution, dupée par Ramiro-Jonatas pendant quatre actes entiers? Que l'intrigue soit basée sur une erreur historique si grossière<sup>33</sup>? Aucun dogme n'est mis à mal, le censeur semble se convertir en un nouvel inquisiteur, défendant, en quelque sorte, la renommée d'une religion encore considérée, apparemment, comme la seule vraie, celle dont l'évidence ne peut souffrir aucune exception. C'est donc bien de l'Eglise en tant qu'institution qu'on prend ici la défense, plus que de la foi.

### LE SACRE DE LA REINE

Par ailleurs, la réaction en termes politiques de Cañete à des attaques qui ne sont que littéraires, les incohérences de la Censure dans le choix des pièces autorisées ou ses hésitations sur les interdictions à promulguer entre 1851 et 1856 à Barcelone, tout cela dissimule mal, en fait, que des intérêts bien autres que la pureté du recueillement religieux se cachent derrière ces querelles. Plus que la sacralisation de certains thèmes et figures catholiques –indéniable cependant, d'autant que le dogme de l'Immaculée Conception vient juste d'être instauré par Pie IX–, il s'agit d'une tentative pour éclaircir, en des temps troubles, les positions de pouvoir de chacun.

L'évêque d'Urgel ne s'y trompe pas dans le courrier qu'il envoie aux autorités pour faire appliquer l'Ordre Royal de 1850, resté lettre morte, et qui interdisait théoriquement la représentation du drame *Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, ainsi que l'utilisation sur scène d'objets du culte. Il demande qu'on interdise, donc, les représentations de cette œuvre à Gerisona<sup>34</sup> (Lérida) et fait connaître l'ampleur de son courroux puisque, comble de sacrilège, le curé de la Collégiale du lieu a été prié de prêter son aube pour les représentations. Quand l'économiste de l'établissement réclame que lui soient restitués tous les objets de culte –sous-entendant, donc, que l'aube n'aurait pas été le seul prêt– il s'ensuit un véritable scandale, un échange d'insultes... Et le bon évêque de conclure avec une lucidité et un à-propos qui lui donnent gain de cause là où d'autres échoueraient au même moment :

La experiencia en todas las naciones ha manifestado que bien pronto se pasa del desprecio de la religión a desconocer la Autoridad secular, y que la confusión y desorden de algunos no tarda en hacerse general y a producir la confusión en todos los gobiernos y la falta de unidad en las dos autoridades produce siempre funestos resultados para ambas.<sup>35</sup>

Si les autorités en question n'analysent peut-être pas l'enjeu en des termes absolument identiques, il est bien évident que chacun des deux pouvoirs, religieux et monarchique, se rend compte que ce qui est en jeu, c'est son hégémonie face à son rival.

La date de 1856 est loin d'être anodine. On l'a dit, en 1850, un Ordre Royal de contenu à peu près similaire est édicté, sans qu'il soit jamais, ou presque, respecté. Pourquoi, dès lors, revenir sur le sujet en 1856, et l'appliquer alors avec, parfois, la rigueur interprétative que l'on a mentionnée? Quels événements ont pu, en six ans, modifier à ce point la «donne»? Le premier d'entre eux est, bien évidemment, la signature du Concordat entre l'Espagne et le Saint Siège, promulgué le 17 octobre 1851. Ce texte met un point final à l'entreprise de légitimation de la monarchie d'Isabelle II, qui n'a pas encore totalement assuré une stabilité mise à mal par la guerre carliste qui a marqué ses débuts. C'est un point très important pour la Reine qui, en contrepartie, réaffirme la religion catholique comme la «única de la nación española» avec, par rapport à la Constitution de 1845, une nouveauté. Il est, en effet, précisé, que cette reconnaissance se fait «con exclusión de cualquier otro culto». En 1851, les Etats Pontificaux sont déjà secoués par l'agitation que fomentent les nationalistes italiens et qui débouchera sur l'entrée de Garibaldi à Rome, en 1870. Les deux parties ont donc intérêt à ce Concordat qui scelle une reconnaissance mutuelle. Ce texte cherche également à rassurer l'Eglise espagnole face à une *desamortización* fortement freinée depuis la Constitution de 1845 et établit une sorte de statu quo dans ce domaine. Quant aux problèmes de censure, l'analyse des conséquences du Concordat a été livrée par Brigitte Journeau. Ainsi, l'article 3 place la Reine dans l'obligation d'appuyer les évêques pour empêcher la publication d'ouvrages «mauvais et nocifs». Or, remarque l'hispaniste, si cette clause à valeur juridique n'est considérée que comme une déclaration d'intention par la Couronne, elle est, purement et simplement, lettre morte durant le *Bienio Progresista*<sup>36</sup>. Alors que le *bienio* vit ses dernières semaines, le décret royal est édicté en avril. Rédigé sur les instances de la Reine et d'après un rapport de P. de la Escosura – pourtant progressiste –, ce texte peut être interprété comme une sorte de main tendue à l'Eglise, un baume léger pour apaiser les blessures ravivées lors de ces deux années. Il y eut d'abord cette Constitution finalement jamais promulguée, mais qui exista bel et bien, et qui se montrait très tolérante en termes religieux, puisque aucun citoyen ne pouvait être poursuivi pour ses croyances dans ce domaine, «mientras no las manifieste en actos públicos contrarios a la religión». La Constitution de 56 ratifiait également un des points du Manifeste de Manzanares, qui avait rallié au départ les acteurs de la Révolution de 1854 : la reprise de la *desamortización*, tant civile qu'ecclesiastique. Si l'implication de la Reine dans cette prise de positions en faveur de l'Eglise n'a rien d'étonnant, celle du ministre Escosura est, en revanche, plus que suspecte. On sait qu'au moment où éclate l'union des modérés-progressistes qui cimentait le *bienio progresista*, Escosura accusa des éléments cléricaux d'être à l'origine de l'agitation castillane qui, entre autres troubles, menait le gouvernement dans l'impasse. Comment concevoir un revirement à ce point spectaculaire? Dans le cas d'Escosura, ne s'agirait-il pas plutôt, avec ce décret, de punir Barcelone, comme le soutient Artís dans son analyse? En effet, étant donné les précédents qui amènent à l'adoption du décret, considérant que la tradition de ce type

de représentations était très clairement –et presque exclusivement– catalane, le critique fait du texte de loi de 1856 un décret anti-catalan<sup>37</sup>. On sait qu'en 1855, la détérioration du climat social en Catalogne avait été nette et bien plus rapide qu'ailleurs, obligeant le Capitaine Général de cette région à interdire les associations dans un édit qui allait sonner le glas de l'expérience progressiste gouvernementale<sup>38</sup>.

Que ce soit, ou non, l'explication de la participation d'Escosura à la publication de ce Décret, il est indéniable que les enjeux réels en sont plutôt politiques et, s'il s'agit, également, pour la Couronne de rassurer une alliée, cela ne doit pas faire basculer un rapport de forces qui reste en faveur de la monarchie. Elle a une place à défendre, comme cela apparaît très clairement au fil de la lecture de l'œuvre, censurée elle aussi, *De bandolero a Hermitaño o una mujer obstinada*. L'intrigue rapporte les méfaits de El Cuco, bandit de grands chemins, de la pire engeance qui soit et qui, au cours de la pièce, enlève un père et sa fille, afin de les dépouiller. L'instinct étant le seul guide de cet homme plus proche de l'animal que de l'être humain, il est fasciné par la beauté de sa jeune victime et décide de la posséder. Elle se refuse à lui, évidemment, et, au moment où père et fille vont être assassinés, une sorte de remords s'abat sur El Cuco qui décide que tout cela est terminé, qu'il faut rendre leurs possessions et leur liberté à ces gens. Il répartit ce qu'il a entre ses hommes et les renvoie dans leurs foyers. Il se retire dans un monastère désert et seul un de ses compagnons est autorisé à l'y accompagner. Le dernier acte nous montre la vie très champêtre qu'ils y mènent, loin de toute civilisation, jusqu'au jour où la fille et le père, de passage dans les environs, se retrouvent face à leurs anciens tortionnaires. Les retrouvailles sont d'autant plus émouvantes qu'on découvre que El Cuco est, en réalité, le frère du père et que le fiancé de la jeune fille n'est autre que le propre fils de l'ex-bandit... Le censeur a modifié plusieurs passages du dialogue, exigeant que disparaissent les jurons «caray» et «refutro»<sup>39</sup>, la réplique indécente de la tía Cartuja qui déclare que jamais personne «me ha llegado a mí a las nalgas» ainsi que quelques allusions salaces. El Cuco, rêvant des grâces de sa prisonnière, n'est pas autorisé à essayer de la forcer en ces termes «mas si me pongo, la pongo...», pas plus qu'Isabel ne peut accuser son ravisseur en constatant que «¡el fratricidio! El incesto // solamente piensa en eso». Enfin, le censeur choisit de supprimer certaines allusions à la religion, tout d'abord la remarque très sacrilège d'Isabelle, désespérée, qui s'exclame : «Siempre a la jente (sic) perversa // parece Dios les ayuda // para cometer torpezas // con mil crueldades horribles // de que siempre van en busca». Quant à l'homme de main de El Cuco, il n'a pas le droit de mentionner Dieu au moment de l'exécution. Quand il donne l'ordre de tirer, il annonce «vamos a ver, si quié Dios» et les trois derniers mots sont barrés. Toujours dans le domaine religieux, quand El Cuco reçoit l'inspiration divine et se convertit à la vie monastique, il se fait appeler «el Padre Francisco», ce que, visiblement, le censeur trouvait beaucoup moins sacrilège dans une version légèrement édulcorée : «el hermano Francisco», appellation qu'il impose en lieu et place de l'originale. Qu'il s'agisse donc de préserver une sorte de décence, de morale chrétienne au sens très large ou d'épargner plus directement la religion, on comprend que le censeur ait voulu que l'autorité ecclésiastique soit celle qui décide, en dernière instance. En effet, dans le rapport qu'il rend, il autorise

la pièce avec les modifications apportées mais précise : «como el asunto de esta obra se resuelve con la conversión del protagonista interviniendo un hecho al parecer milagroso, debería solicitarse, además de esta aprobación, la de la censura eclesiástica»<sup>40</sup>. Jusque là, rien que de très normal, mais comment expliquer l'ultime suppression qu'exige le censeur, celle qui touche les quelques vers de désespoir d'Isabel qui ne comprend pas pourquoi ce cauchemar lui arrive précisément à elle, alors qu'avant elle avait absolument tout. Ainsi «Con altivo orgullo y vana gloria // los Reyes de España y Portugal // desprecié : la emperatriz embidiaba (sic) // mi hermosura . . .»<sup>41</sup>. Mépriser ses souverains, c'est là une attitude qu'on ne saurait tolérer.

Dans le rapport de forces qui s'établit, c'est la Couronne qui sort gagnante, notamment quand elle s'arroge le dernier mot sur l'interdiction d'une pièce de sujet biblique, à l'encontre de ce qu'aurait souhaité l'Eglise. Cette attitude rappelle que, depuis l'arrivée des Bourbons en Espagne, le régéralisme est une doctrine forte et que le Concordat de 1851 est venu confirmer les prérogatives royales pour les nominations de la hiérarchie ecclésiastique. Par delà ce premier degré symbolique d'affrontement, la question concerne la seule Couronne et son statut aux yeux des Espagnols. Depuis les travaux de Teofilo F. Ruiz<sup>42</sup>, le débat est lancé sur le problème du défaut de sacralité, ou non, de la monarchie espagnole. Se basant sur ce que fut l'histoire du cérémonial du couronnement et les différences avec ce qui se passait en France ou en Angleterre, l'historien conclut au rejet du modèle d'une monarchie sacrée. En revanche, Adeline Rucquoi<sup>43</sup> considère qu'il est erroné d'ériger les cas français et anglais en modèles par rapport auxquels la monarchie castillane serait en déficit. Les rituels existent mais ils sont autres, basés, surtout, sur une conception différente du pouvoir autour du concept romain de «*imperium*». Elle termine en soulignant que «no era necesaria ninguna sacralización de la realeza, en la medida en que ésta no era puesta en tela de juicio»<sup>44</sup>.

La toute dernière pièce du corpus vient apporter, à mon avis, un nouvel éclairage à cette analyse. En effet, *Flavio Recaredo*, que la presse présente comme un «drame religieux»<sup>45</sup> est, en réalité, plutôt un drame historique. Il raconte comment ce roi wisigoth fit du christianisme romain la religion officielle de son royaume lors du troisième Concile de Tolède. Or, dans l'analyse de Ruiz, le règne de ce roi marque précisément un point d'inflexion puisque, dit-il, «l'Eglise se montra désireuse de coopérer avec la monarchie. Les éléments sacrés de l'onction, le couronnement ecclésiastique, le serment royal prêté au peuple et le serment populaire prêté au roi s'ajoutèrent aux symboles impériaux . . .» Moment d'une alliance donc, mais aussi celui où le couronnement ressemblera le plus au sacre français ou anglais. On sait que Gertrudis Gómez de Avellaneda offrit plusieurs marques de son admiration et de sa soumission à la reine Isabelle, notamment lorsqu'elle composa l'ode qui célèbre, sur la scène madrilène du théâtre du Príncipe, la naissance de son premier enfant, l'Infante Isabel<sup>46</sup>. Cette pièce est une marque supplémentaire de sa fidélité car, contrairement à ce que le titre indique, le personnage principal, celui qui focalise toute la tension dramatique et qui est la figure la plus positive est Bada, la fille du roi détrôné et assassiné, la future épouse de Récard, la . . . reine, donc. Avec ce nouvel acte d'allégeance et d'encensement de

la Reine, Gómez de Avellaneda rappelle l'union de cette monarchie avec le catholicisme et semble vouloir redonner un peu de ce caractère sacré à la représentante de la monarchie. Peut-être parce que justement la Couronne est fortement critiquée au travers de son actuelle représentante, le besoin d'un brin de sacralité se fait-il sentir dorénavant. Isabelle II, dont le trône semble encore bien fragile en octobre 1851, quand est jouée la première de cette pièce, a, sans doute, tout à gagner dans une œuvre qui rappelle que l'institution qu'elle incarne, à défaut, peut-être, d'avoir été de tout temps sacrée, peut très légitimement faire l'objet d'une sacralisation nouvelle<sup>47</sup>.

## CONCLUSION

Si les représentations religieuses ont pu, à un moment donné, symboliser une certaine forme d'opposition ou, pour le moins, de revendication d'une spécificité catalane –comme le sera l'exaltation du culte de la Vierge de Montserrat–, elles traitent, en tout cas, bien plus que du simple contenu des Ecritures Saintes.

Après la Révolution de 1868, on observe en Catalogne une véritable fureur autour de *La Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, que tous veulent monter au plus vite<sup>48</sup>. Faut-il voir là une ré-appropriation par le «peuple» d'une forme de religiosité qu'il considère sienne et dont on l'a injustement spolié ? Faut-il, plutôt, souligner le paradoxe d'un retour en force de la thématique religieuse grâce à cette révolution quelque peu sacrilège et ouvertement anti-isabelline, à défaut d'être anti-monarchique ? Si la sacralisation de la figure d'Isabelle n'a pas pu sauver la Reine, du moins la Couronne sera-t-elle, finalement, victorieuse, grâce à un nouveau pilier : l'Armée. La Restauration intronise la figure d'un roi soldat qui optera, dorénavant, pour cet appui plutôt que pour l'Institution ecclésiastique, même si elle reste un allié évident.

En 1880, quand toute censure théâtrale est théoriquement abolie, il n'est plus question d'appliquer le décret de 1856. C'est bien ainsi que l'entendent les autorités barcelonaises, qui laissent tout loisir aux troupes qui le désirent de mettre en scène *La Passió y Mort de Nostre Senyor Jesucrist*, au grand dam de l'évêque de cette circonscription. Il semble que la presse et la population aient bien compris les enjeux d'une liberté d'expression que l'Eglise n'est plus en droit de menacer, comme l'indique cet entrefilet du journal *El Buen sentido* :

Desde que S.S.I. José María Urquinaona ha disparado el anatema contra las personas que concurrían a las representaciones del drama sacro *La Passió y Mort de Nostre Senyor Jesucrist* cada día se ven más concurridos en Barcelona los teatros en que se representa dicho espectáculo (...). Dícese que a fin de manifestar el efecto causado por la pastoral del Señor Obispo, los domingos tratan de concurrir a las representaciones de tarde y noche que se darán en el Liceo, gran número de personas de todas clases. He aquí los resultados de las prohibiciones impuestas sin otro motivo que el capricho de la persona que las formula.<sup>49</sup>

<sup>1</sup> Cf. E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la guerre d'Indépendance espagnole : 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, 531 p. En particulier, p. 15 et suivantes.

<sup>2</sup> A partir du 23 décembre 1851 et jusqu'à la mi-janvier, on joue au théâtre Variedades de Madrid *El triunfo del arcángel o venida del Mesías*. L'année suivante, le théâtre de la Cruz met en scène une danse intitulée *Navidad y sus pastores o el portal de Belén*, etc.

<sup>3</sup> Cf. L. García Lorenzo, «La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX», *Segismundo*, 1967, n°5-6, p. 191-199.

<sup>4</sup> Je n'emploie, évidemment, pas le terme avec le sens que donne au «théâtre sacré» Antonin Artaud. Par ailleurs, dans un article sur le théâtre catholique, J. Vilà i Folch oppose un théâtre qu'il appelle «religiós» à un autre qui serait «catòlic», le second sous-entendant, apparemment, une parfaite allégeance à la hiérarchie ecclésiastique qui donnerait son accord avant que ne soit montée la pièce. Mêlant les œuvres où le dialogue ferait référence à la Sainte Famille, avec d'autres pièces où le critère moral serait le principal axe présidant à l'élaboration de l'intrigue et, enfin, des textes représentés par des sociétés, des cercles, catholiques (avec l'interdiction, valable jusqu'en 1916, de faire jouer sur scène, en même temps, des hommes et des femmes), l'auteur navigue dans un ensemble qui paraît peu homogène et qui ne sera, en tout cas, jamais défini. Pas plus que le champ du théâtre «religieux» d'ailleurs. Cf. J. Vilà i Folch, «El teatre catòlic», *El teatre al tombant de segle (1874-1909)*, *L'Avenç*, n°22, 1979, p. 24-28.

<sup>5</sup> *La Pasión de Jesús*, A. Altadill, musique du maestro L. Cepeda, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1855, 115 p.

<sup>6</sup> *Los Pastorillos*, auteur anonyme, musique du maestro J. Carreras, Gerona, Impr. de la viuda de Grases, 1850, 45 p.

<sup>7</sup> *De bandolero a hermitaño (sic) o una mujer obstinada*, anonyme, manuscrit BNE, ms 14346<sup>3</sup>, 132 p.

<sup>8</sup> *Los dos renegados*, Anonyme, manuscrit BNE, ms 14161<sup>6</sup>, 110 feuillets.

<sup>9</sup> *El Corbonán o el Tesoro del Templo*, S. Vilella y Font, Madrid, Impr. de Francisco Hernández, 1861, 79 p. Il existe une version manuscrite de ce texte, celle qui fut rejetée par la censure, conservée à la BNE sous la cote ms 14289<sup>1</sup>.

<sup>10</sup> *De la nada, el todo*, anonyme, manuscrit BNE, ms 14196<sup>2</sup>, 139 feuillets.

<sup>11</sup> *Jerusalem*, Manuel Béjar, manuscrit BNE, ms 14335<sup>11</sup>, 62 feuillets.

<sup>12</sup> *La más beroica barcelonesa Santa Eulalia*, anonyme, Barcelona, J. Francisco Piferer impresor, 1845, 23 p. La pièce a été retenue car elle n'est présentée à la censure qu'en 1866... et interdite en vertu du décret de 1856.

<sup>13</sup> *Flavio Recaredo*, G. Gómez de Avellaneda, Madrid, Impr. de José María Repullés, 1851, 74 p.

<sup>14</sup> «El Misteri de la Passió als teatres barcelonins», p.85-170, dans *Tres conferències sobre teatre retrospectiu*, Proleg de F. Curet, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre, octobre de 1933, n°11, 263 p.

<sup>15</sup> Les Archives Historiques de Madrid conservent une correspondance, parfois nourrie, d'autres directeurs de théâtre sollicitant cette même autorisation. En 1851, depuis Lérida, celui qui en fait la demande souligne le fait que l'autorisation a été donnée au Liceu de Barcelone. La même année, on autorise des représentations de cette pièce à Tarragone puis à Mataró. En décembre, un directeur de Figueras en fait également la demande. Les exemples pourraient être multipliés et on en retrouve la trace dans N. Moreno Garbayo, *Catálogo de los documentos referentes a diversiones públicas conservados en el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1957, 687 p. Cf. les références 1750, 1762, 1764, 1768, 1770, 1771, 1778, 1794, 1797, 1810, 1828.

<sup>16</sup> Pour tout l'historique de la genèse barcelonaise de ce décret, voir J. Artís, «El Misteri de la Passió als teatres barcelonins»...

- <sup>17</sup> Il reste quelques traces de cette seconde polémique dans les rapports de censure conservés aux Archives Historiques de Madrid et recensés par N. Moreno Garbayo dans son catalogue. La pièce incriminée est celle incorporée au corpus, alors que *La Pasión de Jesús*, étudiée ici, est une adaptation en castillan de l'œuvre catalane. Pour le texte complet de l'exposition du Ministre, Cf. V. de Lalama, *Índice general, por orden alfabético, de cuantas obras dramáticas y líricas han sido aprobadas por la Junta de Censura y Censores de oficio, para todos los teatros del reino y de Ultramar, comprendiendo los años de 1850 a 1866*, Pinto, Impr. de G. Alhambra, 1867, 114p. Le texte – de cet exposé et du décret – occupe les pages 18 à 20.
- <sup>18</sup> Cité dans le manuscrit de *De la nada, el todo*, dernier feuillet.
- <sup>19</sup> Tout le détail de la polémique et des échanges épistolaires à l'Archivo Histórico de Madrid, Consejos, Legajo 11401, dossier n°83.
- <sup>20</sup> C'est, par exemple, le cas de la pièce *De bandolero a hermitaño* (sic) *o una mujer obstinada* sur le manuscrit de laquelle le censeur porte la mention suivante : «Aprobada con supresiones y es condición el que obtenga la autorización de la censura eclesiástica». La signature est celle de Fernández Guerra et l'avis est daté de décembre 1866.
- <sup>21</sup> Cf. J. Rubio Jiménez, «La censura teatral en la época moderada : 1840-1868. Ensayo de aproximación», *Segismundo*, n°39-40, 1984, p. 193-231. C'est de cet article que je tire, également, la quasi totalité des remarques générales sur le fonctionnement de la censure théâtrale à l'époque isabelline.
- <sup>22</sup> S. Vilella y Font est pourtant, théoriquement, peu suspect d'attitude irrespectueuse vis-à-vis de la religion puisqu'il combat aux côtés du Prétendant lors des guerres carlistes. Peut-être faut-il y voir un signe du fait que la notion de «sacré», parce qu'elle a évolué fortement, recoupe des ensembles très disparates selon les uns ou les autres.
- <sup>23</sup> Il s'agit de la scène 17 de l'acte V dans le manuscrit, laquelle disparaît de la version finale, imprimée.
- <sup>24</sup> Dans la version finale, personne ne reproche à St Pierre d'avoir pensé à la sauvegarde du Messie. Anne est toujours le même être vil et méprisable mais il se repent plus tôt et n'a vraiment plus rien à voir avec la lente agonie de Lazare. Dans la première version, Lazare est empoisonné par un liquide qu'on lui fait boire par erreur et qui devait servir à abrégé les jours d'Anne. Dans la seconde version, Lazare est mortellement blessé par les soldats romains qui donnent l'assaut, alors qu'il défendait, notamment, la vie d'Anne face à la tyrannie romaine. La pièce est, finalement, représentée huit fois au théâtre madrilène Novedades en mai 1861.
- <sup>25</sup> Pour le contenu de cet échange épistolaire et le déroulement de toute l'affaire, Cf. Archivo Histórico de Madrid, Consejos, Legajo 11396, dossier n°134.
- <sup>26</sup> Dans les six tableaux de thème religieux du spectacle de Mr. Farriol se trouvent les reproductions respectives des toiles de Rubens et Raphaël portant ce titre.
- <sup>27</sup> Pour le contenu des 6 tableaux interdits à Saragosse, ainsi que sur les représentations qui en sont faites à Barcelone et Lérida, Cf. S. Machetti, «Monsieur Farriol, los cuadros vivos, la pintura y el cine. Notas acerca de un espectáculo precinematográfico», *D'Art*, n°21, 1995, p. 17-35. Pour une vision plus détaillée de ce que sont ces «tableaux vivants», Cf. S. Machetti, *El pre-cinema a Lleida (cultura i espectacles pre-cinematogràfics i el seu públic entre 1845 i 1896)*, Lleida, Pagès editors, 1995, 351 p. Col.lecció Seminari, n°13, en particulier les pages 174-177. Je remercie l'auteur qui m'a très gentiment fait parvenir ces deux ouvrages. Mr Farriol est présent à Madrid du 08.01.1866 au 28 février. Présentation de sa compagnie et du spectacle dans le journal madrilène *La Época*, daté du 02.01.1866 puis du 06.01.1866, p. 3 dans les deux cas.
- <sup>28</sup> L. de Viel-Castel, «Théâtre espagnol. Le drame religieux», *Revue des deux mondes*, Juillet 1840, p. 321-347. En 1900, Gustave Reynier, dans la *Revue de Paris*, revient sur ce sujet et aboutit à des conclusions à peu près

similaires. Il souligne «un formalisme exact, une dévotion toute matérielle», selon laquelle la régularité des conditions d'administration d'un sacrement prime, et de loin, sur la sincérité de la foi. Il s'étonne, finalement, d'un «drame religieux espagnol [qui] sacrifie la morale à la foi avec une exagération assurément contraire au véritable esprit du christianisme» («Le drame religieux en Espagne», p. 821-872, en particulier p. 855 et p. 869 pour les citations).

<sup>29</sup> M. Cañete, *Discurso acerca del drama religioso español antes y después de Lope de Vega*, leído en la junta pública celebrada [por la Real Academia Española] el día 28 de setiembre (sic) de 1862, Madrid, Impr. de Manuel Tello, 1862, 41p. Pour l'attaque contre Viel-Castel, Cf. p. 39.

<sup>30</sup> Op. cit., p.34. Cañete attaque également les conclusions d'autres critiques étrangers : l'Allemand Shack, mais aussi le Français – encore – Sismondi.

<sup>31</sup> Op. cit., p. 37.

<sup>32</sup> Ce soupçon se confirme lorsque Rachel demande à son époux s'il regrette d'avoir embrassé la religion de «Mahoma». Ce sera la seule fois, cependant, où le référent ne sera pas celui du «Dios de Israel».

<sup>33</sup> On sait que d'autres pièces, à la même période, furent censurées pour des erreurs bien plus minimes. Par exemple *La ocupación de Tetuán por el ejército español*, parce que l'Armée espagnole attaquait Tétouan à coups de canon ce qui n'eut pas lieu pendant la guerre d'Afrique de 1859-60. Ferrer del Río expliqua que cela semblait rendre plus facile la tâche de l'armée et, comme ce n'était pas vrai, fit couper le passage. Cet exemple, et d'autres, dans M. Salgues, *Nationalisme et théâtre patriotique pendant la seconde moitié du XIXème siècle (1859-1900)*, Thèse soutenue sous la direction du Professeur S. Salaün à l'Université de Paris 3 en décembre 2001, inédite, p. 234-235 pour l'exemple donné.

<sup>34</sup> C'est, du moins, le nom que je déchiffre, mal vraisemblablement, dans le courrier manuscrit de l'évêque.

<sup>35</sup> Archivo Histórico de Madrid, Consejos, Legajo 11386, dossier n°92.

<sup>36</sup> B. Journeau, «Eglise et censure en Espagne au milieu du XIXème», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n°24, 1988, p. 209-233.

<sup>37</sup> «El meu sentir particular és, però, que les restriccions relatives a *La Passió* han estat sempre dictades amb vistes a Catalunya o a la regió lleuntina, única entre les zones hispàniques on la flama vivent de la tradició «passionista» prengué en l'ànima del poble». J. Artís, «El Misteri de la Passió...», p. 113.

<sup>38</sup> Pour un rapide rappel des faits historiques, Cf. Á. Bahamonde et J. A. Martínez, *Historia de España, Siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1998 (2a ed.), Colección 'Historia. Serie mayor', p. 328 et ss.

<sup>39</sup> C'est bien d'un juron qu'il s'agit et qui prouve que le censeur avait des lettres. Corominas donne l'interjection «futro» comme un régionalisme (asturien) qui marque la colère, et dont une forme plus courante serait «futre». Intensifié ici par l'ajout du préfixe, ce terme, comme «futre» d'ailleurs, est une déformation à peine voilée du français «foutre».

<sup>40</sup> Archivo Histórico de Madrid, Consejos, Legajo 11401, dossier n°423.

<sup>41</sup> Acte I, scène 10, p. 29-30.

<sup>42</sup> T. F. Ruiz, «Une royauté sans sacre : la monarchie castillane du bas Moyen-Âge», *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, n°3, mai-juin 1984, p. 429-453.

<sup>43</sup> A. Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos : los fundamentos de la realeza en España», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XIII, 51, 1992, p. 55-100.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p.80.

<sup>45</sup> *La Época*, n° du 05.10.1851, p. 3

<sup>46</sup> Il s'agit de la pièce *La Gloria de España*. Annoncée dans *La Época*, n° du 11.12.1851, p. 3. La première a lieu le 22.12.1851.

<sup>47</sup> La reine ne s'y trompe pas, puisqu'elle assiste à la première, en compagnie également de «el rey, la Reina madre con su familia y S.A. el Sermo. Sr Infante D. Francisco». La Reine se déplace rarement au théâtre, réservant ses apparitions pour les soirées de charité, quelques pièces dont le succès retentissant éveillent sa curiosité ou les premières à l'opéra. Témoignage dans *La Época*, numéro du 28.10.1851, p. 3.

<sup>48</sup> J. Artís, «El Misteri de la Passió...», p. 150-151.

<sup>49</sup> *El Buen sentido*, any VI, n°3, març 1880, p.117-118, rubrique «Variedades», Cité dans Sandro MACHETTI, *El pre-cinema a Lleida...*, p. 297.

## BIBLIOGRAPHIE

FEROS A., «Vicedioses, pero humanos : el drama del Rey», *Cuadernos de Historia Moderna*, 1993, n°14, p. 103-131.

LANDAVAZO M. A., «La sacralización del rey. Fernando VII, la insurgencia novohispana y el derecho divino de los reyes», *Revista de Indias*, 2001, Vol. LXI, n°221, p. 67-90.

MARAVALL J. A., La doctrina del derecho divino de los reyes en sus diferentes matices», *Estado Moderno y mentalidad social, Siglos XV a XVII*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1972, T.1, p. 259-269.

MIRANDA GARCÍA S., *Pluma y altar en el XIX. De Galdós al cura Santa Cruz*, Madrid, Ediciones Pegaso, 1983, 350 p..

PÉREZ GUTIÉRREZ F., *El problema religioso en la generación de 1868 (Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Clarín, Pardo Bazán)*, Madrid, Taurus, 1975, 378 p., Colección Persiles, n°87.