

LA RÉCUPÉRATION D'UNE FORME THÉÂTRALE
RELIGIEUSE
EL CASAMIENTO ENGAÑOSO
DE GONZALO TORRENTE BALLESTER

LAURENT MARTI

Université de Bourgogne

El casamiento engañoso, de Gonzalo Torrente Ballester surprend par sa forme. En effet, son auteur le qualifie de *auto sacramental*, un anachronisme dans la mesure où ce genre est généralement associé au XVII^e siècle. Pour comprendre la place d'une telle œuvre dans la production dramatique de l'écrivain galicien, il est nécessaire de se pencher sur le contexte dans lequel elle a été écrite. En 1938, Dioniso Ridruejo, qui manifestait un grand intérêt pour l'auto sacramental, avait mis en scène *El hospital de los locos* de Valdivielso, que la Compañía Nacional avait représenté en utilisant le parvis de la cathédrale de Ségovie. Lorsqu'il vit que le public suivait avec grand sérieux cette représentation et qu'à la fin les spectateurs se levaient puis se mettaient à genoux, Ridruejo pensa que le théâtre et la fête religieuse étaient redevenus une seule et même chose, comme ils l'étaient au XVII^e siècle. Cette expérience incita vraisemblablement le leader phalangiste, alors chef du service de presse de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, à ouvrir l'année suivante le "Primer concurso nacional de autos sacramentales". Pour concourir, Torrente nous déclare qu'il modifia une pièce qu'il avait déjà écrite, peu après avoir lu *L'homme et la Technique* de Oswald Spengler. En effet dans le prologue de la réédition de la pièce en 1982 il nous apprend que : "Leído (el drama), vi que era fácil la adaptación, no sólo a su nuevo género, sino a las demás circunstancias de

aquel año de 1939”¹. Notre propos consistera à analyser comment Torrente Ballester, tout en conservant l’essentiel de sa pièce — la place de la technique dans l’existence de l’Homme — s’est glissé dans le moule imposé. Par ailleurs nous tacherons d’une part, d’expliquer les raisons de l’éphémère renaissance d’un genre caractéristique du Siècle d’Or espagnol et, d’autre part, nous nous demanderons si cette récupération n’est pas orientée idéologiquement.

Voyons tout d’abord le thème de l’œuvre. Nous le résumerons brièvement.

Un Argumentateur présente la pièce et les deux principaux personnages. L’Homme manifeste le désir de se marier et Léviathan, qui est au courant, demande à la Science de créer une femme idéale dont l’Homme ne pourra qu’être amoureux. Après que la Science ait réalisé cette femme parfaite qui s’appelle la Technique, Léviathan propose à l’Homme de visiter la maison de la Science. L’Homme s’y dirige, accompagné de Léviathan, tombe amoureux de la femme, et demande sa main à la Science. Léviathan suggère leur mariage et ils partent pour la maison de l’Homme. Léviathan fait pression pour que la Technique exclue les Vertus de la maison de l’Homme. Celui-ci est réticent mais la Science amène sa dot, il s’agit de la machine. En le séduisant avec la machine, la Technique pousse l’Homme à expulser les Vertus et la Liberté. Cette expulsion entraîne l’effondrement de la maison de l’Homme, qui met néanmoins la machine en marche. Léviathan incite les Mortels à augmenter la consommation des produits que fabrique la machine. La fatigue que produit la machine sur l’Homme est telle que celui-ci essaie de s’en séparer, mais Léviathan, avec l’aide des Mortels, l’enchaîne à la machine et lui fait connaître ses véritables intentions : la domination du monde par l’industrie. L’Homme maudit alors la Technique et le monde entier, et s’écroule. Les Mortels se plaignent à Léviathan de l’arrêt de la production. La Technique et des architectes proposent des solutions, mais en vain, l’Homme reste à terre. Le Prophète intervient alors et arrête Léviathan juste au moment où il s’apprêtait à fouetter l’Homme pour le faire se relever ; il lui prend le fouet et chasse tout le monde sauf l’Homme et la Technique. Le Prophète regrette l’erreur de l’Homme et parle de la compassion que le Seigneur ressent à son égard. L’Eglise chante des versets de Jérémie et, lorsque le chant s’achève, l’Homme se lève et souhaite retrouver les Vertus pour

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro I*, Barcelona: Destino, 1982, p. 17.

retrouver sa force. Après avoir repris ses esprits il regrette ses erreurs et implore le pardon de Dieu. L'Eglise transmet à l'Homme la miséricorde divine et accueille la Technique comme servante de l'Homme. Le Sacrement apparaît et tous chantent le "Victimae paschali laudes" pour louer le Seigneur.

Quelle relation peut-il y avoir entre cette pièce et l'auto sacramental, forme de théâtre, héritière du théâtre religieux médiéval, qui est instaurée après la réforme catholique ? Son but était alors de rétablir, dans tous les domaines de la vie ecclésiastique, l'esprit originel, le sens primitif des rites, perdu du fait d'une familiarité séculaire. Ces représentations publiques, qui avaient lieu annuellement au moment de la Fête-Dieu ou Corps du Christ, prennent davantage d'importance après l'apparition du protestantisme, car elles représentent un moyen d'affirmation de la foi catholique et des sacrements que rejettent les protestants. Il est donc étrange de retrouver ce genre théâtral en plein XX^e siècle, alors que les raisons de son apparition et de son essor ne sont plus d'actualité. En effet, quels sont les éléments qui peuvent lier cette pièce à l'auto sacramental que Valbuena Prat définissait en ces termes :

La mejor definición del auto sacramental debe ser la que considera esta clase de obras como composiciones dramáticas en una jornada, alegóricas y referentes al misterio de la Eucaristía¹.

Dans la perspective du critique, il semble pourtant que nous puissions considérer que *El casamiento engañoso* remplit les conditions de l'auto sacramental. En effet, il s'agit d'un drame court en un acte, dont les personnages sont allégoriques : l'Homme de ce drame n'est pas un individu mais un représentant de l'humanité ; de même, les autres personnages ne sont pas non plus des individus mais des figures exprimant des idées abstraites. Par exemple, les Vertus sont des personnages peu évolués dont le contenu du discours ne va pas au-delà de la définition de leur nom.

Par exemple :

Esperanza.- El hombre necesita esperar, está hecho en torno a una esperanza. Sin mi luz al final de su camino, su vida será

¹ Angel Valbuena Prat, prologo, *Autos sacramentales*, Madrid : Espasa Calpe, 1952, p. 12.

desdichada. Su sentimiento irá a la desesperación, la desesperación es el mal, y el mal carcomerá su alma¹.

Par l'intermédiaire de l'Argumentateur, Torrente nous explique que bien que l'œuvre ne développe pas une pensée théologique, ce qui était le cas de l'auto sacramental, on peut la considérer comme telle, car bien qu'elle traite des problématiques modernes elle remplit la condition indispensable de célébrer la présence divine. Cette position est d'ailleurs justifiée par Alexander A. Parker qui, à propos des *autos* de Calderón, déclare qu'il est tout à fait possible d'écrire un auto sacramental sans faire explicitement allusion aux idées théologiques. Il affirme que :

El asunto de todo auto es, pues, la Eucaristía, pero el argumento puede variar de uno a otro, puede proceder de cualquier historia divina — histórica, legendaria o ficticia — con tal de que ilumine de algún modo un aspecto del asunto².

Or, si le sujet de *El casamiento engañoso* est l'histoire de la révolution industrielle, Torrente Ballester traite le thème essentiel de l'auto sacramental, la rédemption de l'homme par la miséricorde divine.

La présence de personnages allégoriques est un autre élément fondamental qui permet de qualifier la pièce d'auto sacramental et en cela aussi *El casamiento engañoso* répond à cette condition. Ici, l'intervention de l'Argumentateur, bien qu'il ne soit pas un personnage allégorique, confère un caractère biblique à la pièce en présentant les deux personnages centraux : l'Homme et Léviathan.

L'homme, "por quien Dios vino entre nosotros"³, apparaît dans l'œuvre avec une majuscule et s'oppose aux Mortels qui seront chassés par le Prophète : l'Homme a ici une valeur allégorique et représente la partie de l'humanité qui mérite la grâce de Dieu. Cet homme s'oppose aux Mortels qui, eux, ont pris le parti de Léviathan et se sont mis à son service s'éloignant ainsi des voies du Seigneur. Ils n'appartiennent plus

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona Destino, 1982, p. 189.

² Alexander A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderon de la Barca*, Barcelona : Ariel, 1983, p. 46.

³ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 164.

au monde que Dieu a créé pour eux et seront chassés du royaume divin au même titre que le démon.

Léviathan, lui, est présenté comme un “angel caído”, un démon déguisé en banquier capitaliste :

¿Quién es Leviathan? ¿Qué habrá detrás de su sonrisa amable, de su delicada cortesía, de ese mentón enérgico que opone osado a todas las dificultades? ¿Es un hombre, un ente, un ángel caído? Si pudiéramos verle de cerca, y estudiar sus ojos, y desnudarlo de esa apariencia cortesana y civilizada, quizás tropezáramos con un antiguo y conocido protagonista de muchos autos alegóricos e historiales¹.

Léviathan et son aspect de banquier du XVIII^e siècle cachent un personnage bien connu des *autos*, celui du diable, dont les actions ont un double but : le premier est l'enrichissement économique et le second la domination de l'homme, et du monde. Léviathan s'exprime clairement lors de sa discussion avec la Science et la Technique : “Me interesan los procesos económicos, y el poder, y que el Hombre me sirva. Estoy harto de su preeminencia”². Il symbolise dès le début le capitaliste et le démon, le banquier du XVIII^e siècle, comme le précise la didascalie : “aparece Leviathan, vestido de levita y sombrero de copa, a la moda de un banquero del ochocientos”³. Léviathan est donc mis en relation avec la révolution industrielle qui implique des changements sociaux et de nouveaux problèmes pour l'humanité. Léviathan est bien le capitaliste qui développe son entreprise et cherche un marché où vendre ses produits et gagner de l'argent. Pour cette activité il lui faut une machine, des ressources naturelles et un travailleur. La Science fournit le premier élément, mais, pour les deux autres il doit échafauder un plan, ce “casamiento engañoso” qui lui permettra de se les approprier et de soumettre l'Homme tout en s'enrichissant. Ce processus apparaît comme irréversible et force l'Homme à vivre au rythme de la machine, le privant de vie spirituelle en détruisant tout ce qui est antiéconomique, la prière par exemple, présentée comme un obstacle aux cadences industrielles. Cette industrialisation détruit la vie religieuse de l'homme et la vie

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 163.

² Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 182.

³ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 163.

naturelle que lui avait offert son créateur, et, une fois pris dans l'engrenage, il ne peut plus s'en libérer.

Nous avons relevé par ailleurs, d'après le dictionnaire de la Real Academia, que Léviathan désigne un "Monstruo marino, descrito en el libro de Job, y que los Santos Padres entienden en el sentido moral de demonio o enemigo de las almas"¹ : le choix du nom est donc significatif, symbolique. Léviathan est également et symboliquement lié au serpent, ce qui aide à comprendre le déroulement de l'œuvre. En effet dans l'Ancien Testament, le démon apparaît sous la forme d'un serpent qui trompe Adam en séduisant d'abord Eve et, dans le drame de Torrente, Léviathan trompe l'Homme en utilisant la femme.

Léviathan doit être considéré ici comme l'allégorie du diable car il dépouille l'homme de ses vertus et de sa liberté afin de le dominer. Ces vertus de l'Homme sont au nombre de six mais, dans un premier temps, nous ne nous occuperons que des vertus théologiques, la Foi, l'Espérance et la Charité, réservant pour plus tard l'analyse des trois autres, les vertus masculines. Les vertus théologiques et la liberté sont un don divin et veillent sur la demeure de l'homme. La maison est le symbole de son âme, et ces vertus sont indispensables pour veiller sur l'âme humaine. Lorsque Léviathan parvient à priver l'Homme de ces vertus, il le dépouille des fondations de son âme et la détruit. Cet effondrement de l'âme de l'homme est matérialisé par l'effondrement de sa maison. Le reniement des vertus par l'homme est donc l'abandon du Seigneur, comme le précise le Prophète :

Grave cosa fue perder la esperanza y enajenar la libertad; pero más grave olvidar la fe y sustituir el amor con odio. Tu pecado es grande y llena de pesar a tu Señor: ¿Por qué le abandonaste?²

Léviathan prive l'homme de son âme pour rompre le rapport privilégié qu'il entretenait avec le Seigneur et s'approprier ainsi du pouvoir que Dieu lui avait concédé, car, sans lien avec son Créateur, l'homme est faible et il est facile pour le diable de le dominer. L'Homme ne peut donc vivre que rattaché à Dieu par les vertus qui l'unissent à celui-ci, et parce qu'il n'existe pas de vie pour l'homme sans lien avec le

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid : RAE, 1984.

² Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 209.

Seigneur. C'est pourquoi Dieu envoie le Prophète, pour rétablir l'ordre divin, en chassant tout le monde pour ne garder que l'Homme et la Technique. Ses paroles mettent en relation l'erreur de l'Homme, qui est associée au péché originel, et disent que le salut de l'Homme dans la pièce représente la compassion que ressent Dieu à l'égard de l'humanité, compassion qu'il avait manifesté par le passé avec Jésus Christ.

Profeta — Ahora padeces dolor inmenso y tu angustia llega hasta Dios. Y Dios me envía para recordarte que por ti se obró su encarnación y que para tus males dejé perenne medicina.[...] Mas por eso tu Señor tiene compasión de ti. [...] Pero será cuando respondas a mi voz, que es la Divina, y recobres tu alma y la limpies del error¹.

L'intervention du Prophète oriente l'œuvre vers le thème de l'auto sacramental, c'est-à-dire la célébration de la miséricorde divine. Remarquons enfin que, dans cet auto, Dieu ne parle jamais directement et n'apparaît même pas en tant que personnage, ce qui nous semble révélateur de la relation entre l'homme et le divin qu'impose la pièce. L'humanité ne peut communiquer directement avec Dieu ni connaître sa volonté, il est nécessaire de passer par les intermédiaires que sont le Prophète et l'Eglise.

La pièce présente donc des caractéristiques et des éléments qui la rattachent directement à l'auto sacramental du XVII^e siècle tout en abordant, par le personnage de Léviathan, des questions qui nous ramènent à des enjeux qui sont propres aux XX^e, comme le capitalisme ou le machinisme.

Après avoir analysé les caractéristiques qui permettent de classer *El casamiento engañoso* dans le genre de l'auto sacramental nous allons à présent nous centrer sur les éléments qui le placent dans le siècle qui est le sien, à savoir le XX^e. En effet le sujet de la pièce est bien loin de ceux du XVII^e siècle puisqu'il s'agit de la nature des rapports que doivent entretenir l'être humain et la technique. Nous retrouvons là la problématique que posait l'œuvre qui était à l'origine de cet auto et qui fut inspirée à Torrente, comme nous l'avons déjà signalé, par la lecture de *L'Homme et la technique* d'Oswald Spengler. Cette question, toujours au

¹ *Ibid.*

centre de la pièce malgré les modifications apportées, est au centre de la réflexion de l'écrivain galicien.

Dans quelle mesure Torrente a-t-il été inspiré par la pensée de Spengler ? Spengler considère que la technique est un élément inné chez les animaux et pense que la technique moderne est le résultat nécessaire du développement des activités humaines. Ainsi l'infortune que subit l'humanité avec le développement technologique lui semble inévitable. Il y a une certaine fatalité dans la conception de Spengler. Dans *El casamiento engañoso*, la technique moderne est le produit de la relation du capitaliste avec son acolyte la Science, c'est-à-dire que la primauté est donnée à l'intervention de la volonté et des décisions humaines. Pour Torrente le malheur du monde moderne a été provoqué par l'égoïsme du capitalisme, et non par la technique. Aussi, au lieu de la condamner, il insiste sur la nécessité de l'utiliser à bon escient pour le bien de l'humanité. Cette idée apparaît très clairement dans le comportement du Prophète qui bannit Léviathan et le capitaliste, mais absout la Technique pour qu'elle puisse dorénavant être au service de l'homme.

La façon de considérer l'existence est tout aussi différente chez les deux écrivains. Pour Spengler, la vie est un combat et la valeur suprême est la victoire, car l'homme est un animal de proie et son esprit éprouve le besoin de dominer le monde, alors que dans l'œuvre de Torrente nous ne percevons pas l'affrontement entre l'homme et le monde. Bien au contraire, l'homme loue le monde parce qu'il sait que son existence comme celle du monde sont dues à Dieu. Tout est né du Créateur, et vivre, c'est vivre la volonté du Seigneur. C'est pourquoi, pour l'homme, la valeur suprême est de mener sa vie avec l'amour en comptant sur la Foi, l'Espérance, la Charité et la Liberté. La présence de Dieu dans la conception de l'existence que propose l'écrivain galicien est ce qui permet le salut de l'homme, tandis que l'absence de divinité chez Spengler aboutit à une lutte entre l'homme et le monde.

Il existe cependant un point commun entre les deux auteurs dans le fait qu'ils pensent que l'homme, à la différence des autres animaux de proie, n'utilise pas une technique transmise par l'espèce. Cette capacité à créer est un acte de rébellion par lequel il s'oppose à la nature, la seule qui soit apte à créer. Dans *El casamiento engañoso*, le capitaliste, identifié à Léviathan, a créé la machine avec l'aide de la Science. La machine est donc présentée comme une création humaine qui implique la rébellion, la transgression. Dans l'œuvre de Torrente, Léviathan se rebelle

contre l'œuvre de Dieu qu'il veut améliorer, corriger, perfectionner : en d'autres termes il veut être Dieu. L'Homme se rebelle contre Dieu avec la technique, trompé par Léviathan, qui lui impose une existence soumise aux cadences industrielles, dont le seul but est le profit du diable capitaliste, ce qui cause sa perte. Sa chute de la machine, qui l'a épuisé et a dénaturé son existence, montre bien qu'il n'a pas amélioré le monde mais qu'il a détruit son ordre naturel. Mais Dieu intervient à temps, remet tout le monde à sa place, et accorde sa grâce à l'Homme qui revient dans le droit chemin après s'être égaré à la suite du mauvais mariage qui donne son titre à la pièce. Les didascalies, comme le signale José Luis Moreiras Fernández dans son article "El cine expresionista alemán y su influencia en el teatro de Torrente Ballester"¹, rendent compte de l'égarement de l'Homme lorsqu'il se laisse séduire par Léviathan et la machine, en soulignant qu'il se trouve alors dans une zone de pénombre. De même, lorsque Dieu assure la rédemption de l'Homme en lui accordant sa grâce, la didascalie indique qu'il revient dans la lumière. Le jeu d'ombre et lumière présent dans les didascalies participe ainsi au sens de l'œuvre.

Bien évidemment, cet aspect n'est pas le seul élément à avoir été modifié par Torrente pour présenter sa pièce au "Primer concurso nacional de autos sacramentales modernos" puisque, au-delà de l'intérêt de l'auteur pour la question existentielle de la place de l'homme face à la modernité, il existait un intérêt tout autre, idéologique cette fois, qui nous amène à considérer les relations de Torrente avec la Phalange.

Nous venons de voir que *El casamiento engañoso* a été adapté par Torrente à partir de l'ébauche d'un drame qu'il avait écrit auparavant. Il est évident que, pour le présenter au concours d'autos sacramentales modernes, il modifia ce drame en fonction de l'idéologie du groupe qui avait organisé le concours. En effet, comment penser qu'en 1939 un des leaders de la Phalange Espagnole convoque un concours pour des raisons purement littéraires ? Il existait bien évidemment une finalité politique, qui était de propager l'idéologie du mouvement au moyen de l'expression poétique. Et il va de soi que tout participant à ce concours tint compte de l'objectif de l'organisateur. D'ailleurs Torrente était bien plus qu'un simple participant, puisqu'il était à ce moment en étroite relation avec le

¹ José Luis Moreiras Fernández, "El cine expresionista alemán y su influencia en el teatro de Torrente Ballester", in *Lecturas: Imágenes*, II Congreso Internacional de Literatura Comparada Mujer, Adulterio y Cine, ed. Becerra, C. , Pontevedra : Editorial Mirabel, 2003, p. 203.

parti et collaborait notamment avec la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda.

La relation de Torrente avec le mouvement de la Phalange remonte à l'année 1937, au cours de laquelle il connaît Pedro Laín et Antonio Tovar. Cette amitié l'amène à participer à différentes publications du mouvement comme *Jerarquía*, *Vértice* et *Escorial*. De plus, en 1939, la même année que le concours, Torrente publie un petit livre dont le titre était *Antecedentes históricos de la subversión universal*, et dans lequel il voulait :

[...] mostrar, para popular conocimiento, la totalidad de las causas y razones antedichas, con su trabazón, relaciones y consecuencias, para hacer más explicable la crisis actual del mundo, y muy principalmente la que, de mucho más cerca, nos afecta a los españoles.[...] Por eso nos atenemos a la pauta dada por el Fundador en su primer discurso político [...] La perturbación europea empieza a ser visible con la revolución industrial inglesa de fines del siglo XVIII, y con la revolución política francesa de la misma época. De una y otra nacen el liberalismo y el marxismo, así como las formas económicas en liquidación¹.

Nous pouvons donc établir une relation entre Léviathan, qui cause la perte de l'Homme, et les idéologies et formes économiques auxquelles le "Fundador" attribue la crise de l'Espagne. Comme dans cette publication, l'écrivain galicien laisse transparaître dans *El casamiento engañoso* quelques-unes des principales idées du fondateur de la Phalange à travers certaines de ses figures abstraites, comme le démon capitaliste. Il existe de plus une référence indirecte à José Antonio Primo de Rivera dans les paroles de l'Argumentateur, dans l'édition de la pièce de 1941. L'Argumentateur disait alors :

Pero si antaño a los teólogos, ahora pedimos a políticos y conductores las definiciones y órdenes necesarias : ellos dirigen y encaminan la pelea, y a uno, muy cercano a nosotros en el sacrificio, y más cercana, hecha entraña y carne nuestra, su

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Antecedentes históricos de la subversión universal*, Barcelona : Editora Nacional, 1939, p. 27.

memoria, debemos las más precisas, las más acertadas palabras sobre los tiempos¹.

Mais revenons aux théories politiques du fondateur de la Phalange. Dans le discours de fondation de Falange Española du 29 octobre 1933, Primo de Rivera s'oppose aussi bien au libéralisme qu'au socialisme, met l'accent sur la valeur qu'il accorde à la Patrie et à l'Etat qui la sert, accuse le libéralisme d'être à l'origine de la division de la Patrie et de la lutte infructueuse entre les partis politiques et considère finalement que l'Etat libéral a amené :

La esclavitud económica, porque a los obreros, con trágico sarcasmo, se les decía: Sois libres de trabajar lo que queráis; nadie puede compeleros a que aceptéis unas y otras condiciones que nos parecen; vosotros, ciudadanos libres, si no queréis, no estáis obligados a aceptarlas; pero vosotros, ciudadanos pobres, si no aceptáis las condiciones que nosotros os imponemos, moriréis de hambre, rodeados de la máxima dignidad liberal².

Dans ce même discours, Primo de Rivera reproche au socialisme son interprétation matérialiste de la vie et la violence qu'implique la lutte des classes : son idéal fondateur est de faire de la Patrie "una unidad total, en que se integran todos los individuos y todas las clases"³. C'est pourquoi, en accordant la plus haute importance à la Patrie, il exige de ses partisans l'esprit de sacrifice. Il insiste sur la nécessité de l'autorité, de la hiérarchie et de l'ordre pour le bon fonctionnement de la Patrie, il valorise la religion mais justifie tout de même l'usage de la violence pour défendre la justice et la Patrie.

Différents éléments de l'*auto* reprennent les idées du fondateur de la Phalange, notamment les reproches à l'égoïsme du capitaliste et la défense des valeurs religieuses.

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *El casamiento engañoso*, Madrid : Ediciones Escorial, 1941. Ce passage disparaît dans l'édition de 1982.

² José Antonio Primo de Rivera, *Discurso de la fundación de Falange Española*, Madrid : Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., 1942, p. 142.

³ *Ibid.*

La distinction entre l'Homme et les Mortels à l'intérieur du genre humain semble rejoindre la position de rejet du groupe phalangiste face à ceux qui ne partagent pas leur conception de la religion. En appelant Mortels ceux qui oublient le lien avec Dieu et mènent une existence à la poursuite de richesses matérielles et de diversion, Torrente Ballester évite de les considérer comme des personnes dignes de la grâce divine. Par ailleurs à la fin de l'œuvre, le Prophète expulse les Mortels et le diable en utilisant le fouet, manifestant par là un caractère totalitaire; pour parvenir à l'unanimité il exclue les éléments discordants. Cet usage du fouet est à mettre en relation avec le point de vue de Primo de Rivera qui autorise la violence pour la défense de sa justice.

Par ailleurs d'autres éléments ont été ajoutés par Torrente non pas dans un but poétique mais pour aller dans le sens de l'idéologie des organisateurs. Il s'agit des vertus masculines : la Loyauté, l'Honneur et le Courage que l'auteur fait figurer parmi les vertus qui accompagnent l'Homme pour rendre les valeurs chères aux Phalangistes. Nous voyons en effet une coïncidence entre les paroles de ces personnages et les idées de José Antonio que nous avons déjà évoquées : celles où il exige l'obéissance aux ordres de l'Etat et impose le sacrifice des individus dans le système hiérarchique de la Patrie. Voyons comment apparaissent ces idées dans la présentation des vertus :

Gallardía — Mi nombre es gallardía. Tampoco mi presencia es placentera. Obliga a quien me tiene a vivir el riesgo, a cada instante, por respeto a sí mismo.

Lealtad — Mi nombre es lealtad. El que me tiene sabe que exijo fidelidad a los hombres y a las normas. Mi presencia es incómoda y comprometida; pedir la vida es poco pedir para mí¹.

Si la présence de ces vertus peut se comprendre du point de vue de la propagande du parti, ces personnages ne sont pas bien intégrés dans la structure globale de l'œuvre. En effet les vertus théologiques et la liberté sont des éléments indispensables au traitement du sujet tandis que l'œuvre ne changerait pas fondamentalement en l'absence des vertus masculines. D'ailleurs, si l'Homme ne manifeste aucun regret particulier lorsqu'il perd ces vertus, il est profondément touché par le départ de la Foi, de l'Espérance, de la Charité et de la Liberté, ce qui montre bien que

¹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro 1*, Barcelona : Destino, 1982, p. 179.

les vertus masculines ne lui sont pas indispensables. De plus, quand la Technique insiste pour substituer de nouvelles vertus aux anciennes, elle ne peut justifier la raison qui l'amène à remplacer l'Honneur par la Ponctualité, le Courage par l'Efficacité, et la Loyauté par le Rendement. Ceci contraste avec l'explication cohérente qu'elle donne pour la substitution de la Foi par la Presse, de l'Espérance par les Compagnies d'assurance et de la Charité par la Philanthropie. Nous pouvons aussi signaler que, lorsque la Loyauté dit "exijo fidelidad de los hombres", l'emploi du terme hommes paraît étrange. En effet, s'il existait d'autres hommes dans l'œuvre, le héros, el Hombre, perdrait sa valeur allégorique. Pour que "el Hombre" désigne l'Humanité, le terme "los hombres" devrait être évité. En fait, tout porte à croire que ces vertus masculines, qui représentent les valeurs phalangistes, ont été ajoutées à posteriori par l'auteur, pour participer au concours de autos sacramentales organisé par Ridruejo.

Cette œuvre atypique qu'est *El casamiento engañoso*, à la croisée des chemins entre théâtre religieux, problématiques existentielles et propagande idéologique est significative de la période à laquelle elle a vu le jour, en l'occurrence l'année 1939, moment où, depuis les plus hautes sphères du pouvoir, l'on tentait d'imposer la foi chrétienne, après un conflit de trois ans dont l'un des enjeux avait été la question religieuse. Pour se donner une légitimité, le nouveau régime tente de s'inscrire dans la perspective de l'Espagne impériale avec laquelle il veut renouer, après trois siècles de décadence. Dans le domaine de l'art dramatique ce dessein se manifeste, comme nous l'avons vu ici, par la volonté de créer un théâtre national qui s'inspire des modèles classiques mais qui propage aussi les valeurs du camp victorieux. L'Eglise catholique retrouve une place de choix dans le nouvel Etat qui se dessine, ayant ainsi le retour de l'appui donné aux insurgés. Elle obtient ainsi un droit de censure tant sur les pièces de théâtre que sur les films, seules productions intellectuelles à avoir à subir une double censure, ecclésiastique et civile. Cette collusion entre Eglise et Etat, confessionnel bien entendu, qui cherchait sa légitimité dans une grandeur passée est parfaitement résumée dans cet extrait d'un discours de Franco prononcé devant le Frente Juventudes, en 1942, la même année que la première et unique représentation de *El casamiento engañoso*:

[...] La grandeza y la decadencia de España coincide siempre con la unión o el divorcio de lo espiritual y lo nacional.

Laurent MARTI

Así, la unidad nacional que forjan nuestros Reyes Católicos va estrechamente unida a la unidad espiritual y a la expansión de nuestra fe, y al lado de las banderas de nuestros capitanes marcha inseparable la Cruz del Evangelio. Cuando, en cambio, nuestros valores espirituales sufren la enorme crisis de fines del siglo XVIII, con su invasión enciclopédica y sus logias masónicas, se resquebraja nuestra fe y perdemos nuestro imperio.

Y es que España es la nación predilecta de Dios; sus grandes servicios a la iglesia, por ningún pueblo igualados, no podían quedar sin recompensa; por ello, en medio de sus grandes crisis, no le faltó nunca su poderosa ayuda [...].

Le ton était donné et les trente-quatre années suivantes allaient être religieuses, tout du moins en apparence, comme l'illustre le fait que Torrente qualifie a posteriori son auto de "una obra de circunstancias" dont le principal intérêt fut de lui rapporter "un premio de cinco mil pesetas y la envidia expresa de algunos de los concursantes"¹.

¹ Gonzalo Torrent Ballester, *Teatro I*, Barcelona, Destino, 1982, p. 17.