

La patrie orpheline ou l'Espagne en rupture de parents

MARIE SALGUES

Université Paris 8

Si l'image de la Mère Patrie est très diffusée, et même galvaudée, elle répond probablement à une sublimation nécessaire de la mort dans des conflits qui, depuis les entreprises napoléoniennes, supposent un engagement massif de la population civile remplaçant les mercenaires et soldats de métier d'avant. En créant la Nation et le citoyen, le XIX^e siècle fait de la défense de la Patrie un devoir unanime et dangereux. Toutes les mères qui pleurent l'enfant perdu sont appelées à se reconnaître dans cette Matrone absolue, blessée dans sa chair par la mort de chacun de ses fils, mais dont l'intégrité justifie tous les sacrifices. La « mater dolorosa » décrite par Alvarez Junco dans son ouvrage¹ souligne à quel point l'image fonctionnait pour l'Espagne, dans sa version la plus pessimiste cependant.

Dans la diffusion de cette idée d'une patrie à défendre, le théâtre joua, pour la Péninsule ibérique, un rôle prépondérant tout au long du XIX^e siècle, depuis la Guerre d'Indépendance jusqu'à la perte des dernières colonies américaines. Si l'existence d'une censure théâtrale, de façon continue jusqu'à 1868 puis épisodiquement par la suite, permet d'assurer que le discours véhiculé par ce théâtre n'aille jamais à l'encontre des intérêts du pouvoir, il est, toutefois, une production qui, plus encore, fait œuvre de propagande : le théâtre d'actualité militaire, strictement contemporain des grands faits belliqueux qui parsèment l'histoire de l'Espagne, destiné à exalter la défense commune d'un territoire et/ou d'un pouvoir en danger. Vers le milieu du siècle, le théâtre historique qui décide de revenir sur l'événement fondateur de cette patrie moderne — la Guerre d'Indépendance — propose une certaine conception de la patrie, une relecture de l'Histoire récente, au service du projet idéologique d'une élite qui se revendique comme « libérale »².

Or, la lecture de ces pièces met en évidence la présence récurrente d'une figure originale qui ne semblait pas être prévisible : celle de l'orpheline. La prolifération de ce personnage pose la question de son sens, puisque ses apparitions répétées ne peuvent être accidentelles. L'absence de parents biologiques cherche-t-elle à renforcer cette image

¹ J. Alvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Grupo Santillana de ediciones S.A., Taurus Historia, 2001.

² Cf. M. Salgues, « La Guerra de la Independencia y el teatro : tentativa de creación y de recuperación de una epopeya popular (1840-1868) », *Actes du Colloque Mito y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*, 23-25 novembre 2005, Casa de Velázquez (sous presse).

stéréotypée de la Mère Patrie ? Pourquoi, dès lors, mettre au féminin une caractéristique qui pouvait également être masculine ? L'image du soldat orphelin se sacrifiant pour la seule mère qu'il ait jamais eue, la patrie, n'aurait-elle pas été plus efficace ? Faut-il donc chercher ailleurs la raison d'être de ce personnage ? En amont de notre période : ont-elles un précédent ? Correspondent-elles à un espace social bien défini et, dès lors, de quelles orphelines s'agit-il ?

DE L'ORPHELIN AUX ORPHELINES

Précisons tout d'abord que ce travail ne prétend pas être exhaustif ni systématique, les pièces ici utilisées étant celles qui furent étudiées à l'occasion de différents travaux antérieurs, lesquels soulignèrent les lacunes d'un corpus parfois exponentiel. Cependant, il me semble que la quantité de documentation (près de 240 pièces)³ est ce qui fonde, d'abord, la validité des conclusions à suivre. L'intuition qui a guidé la rédaction de cet article demande, bien évidemment, à être contrastée, éventuellement confirmée ou nuancée, par des recherches ultérieures. Ces pièces appartiennent à trois corpus principaux : le théâtre dit d'actualité militaire ou patriotique, écrit de 1859 à 1900 et décrivant les conflits en cours ; les pièces qui, de 1840 à 1868, se consacrent à évoquer la Guerre d'Indépendance ; enfin, quelques très grands succès de la Restauration destinés, eux aussi, à encenser les hauts faits de la Guerre d'Indépendance. Dans cet ensemble, 27 pièces sont des *loas* allégoriques, ce qui les exclut de fait de notre étude puisque aucun personnage « humain » n'y a droit de cité.

On l'a dit, s'il fallait que la Patrie incarne la seule mère disponible, on aurait attendu, bien plutôt que des orphelines en pagaille, des soldats orphelins prêts à tout sacrifier avec bonheur pour cette parente symbolique⁴. C'est d'ailleurs parfois le cas, puisque ce schéma apparaît dans 12 pièces au total. L'exemple le plus emblématique coïncide avec une tentative venue des autorités elles-mêmes pour faire d'un jeune orphelin du peuple le symbole d'une lutte de moins en moins populaire, lors de la guerre de Cuba en 1895-98. Carlos Serrano⁵ a, en effet, montré tout l'intérêt qu'avait le gouvernement

³ Il me semble difficile de faire, ici, la liste des quelque 240 pièces en question, dont les titres sont disponibles dans : M. Salgues, *Nationalisme et théâtre patriotique pendant la seconde moitié du XIXe siècle (1859-1900)*, Thèse inédite, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2001 ; Id., « La Guerra de la Independencia y el teatro... » ; E. Ricci et M. Salgues, « Des militaires d'opérette : le théâtre, un loisir au service de la Nation », dans S. Salaün et F. Etienne (coords.), *Ocio y ocios. Du loisir aux loisirs en Espagne (XVIIIème-XXe siècles)*, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2006 (publication en ligne <http://crec.univ-paris3.fr/livre2.php>). Aux pièces répertoriées dans ces travaux s'ajoutent les trois titres suivants : A. Barnetos, *Arturo el repatriado*, Zamora, Impr. católica « El Comentarista », 1899 ; F. Casademunt y R. Escalera, *Una página de gloria*, Manila, Impr. de Ramirez y Girandier, 1876 ; J. Estraña, *El retrato del muerto*, Valladolid, Impr. de Gaviria y Zapatero, 1874.

⁴ La France napoléonienne a bien compris le parti à tirer d'une semblable figure et, en mars 1818, a lieu, au Théâtre parisien de la Gaîté, la première du drame militaire en 3 actes de M. Cuvelier intitulé *L'orphelin soldat* [Paris, Fages, 1818, pour l'édition].

⁵ C. Serrano, « La fabricación de un héroe : Cascorro », dans *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Grupo Santillana de ediciones S.A., 1999, Taurus pensamiento, p. 203-226.

de l'époque à ériger Eloy Gonzalo « Cascorro » en un héros populaire qui montre la voie du sacrifice heureux des plus pauvres, de ceux qui n'ont pas pu racheter leur présence dans les colonies mortifères. La pièce⁶ insiste sur la dette que le jeune homme a contractée envers une patrie qui l'a recueilli, élevé et nourri et à laquelle il fait don de la seule chose qu'il possède : sa vie. De façon plus générale, et sans qu'un acte d'héroïsme grandiose l'illustre nécessairement, le soldat trouve dans le bataillon qu'il intègre des compagnons d'arme, des frères, tandis que l'officier à leur tête est un père pour ses soldats⁷, qu'il conduira vers une mort éventuelle, mais jugée bien employée puisqu'elle sauve la mère patrie. Dans deux pièces⁸, les dramaturges précisent un peu plus le rôle de l'orphelin en lui confiant, à la mort du fils légitime tombé sur le champ de bataille, le soin de sa mère adoptive dont il est désormais le seul soutien. On meurt très peu dans ces pièces de « propagande » destinées à insuffler l'amour de la patrie et l'envie de combattre au spectateur éventuel et de telles destinées font donc figure d'originalité dans le corpus. Elles nous rappellent, toutefois, une réalité historique susceptible d'éclairer cette prolifération d'enfants adoptés, tous sexes confondus. En effet, l'Espagne du XIX^e siècle connaît une histoire très tumultueuse, régulièrement entrecoupée de conflits meurtriers, qu'ils soient externes ou civils, sur son propre sol ou à l'étranger. Le nombre de pères tombés au combat est loin d'être négligeable, et la misère dans laquelle certaines familles étaient précipitées par la disparition des seuls bras aptes à les faire vivre explique certainement que de nombreux enfants se soient retrouvés privés de leurs deux parents.

On ne possède pas de statistiques sur les orphelins recueillis par leurs proches⁹, mais les chiffres des enfants abandonnés — qu'ils aient véritablement perdu leurs parents ou non — et pris en charge par les institutions de bienfaisance sont éloquents. Ils n'ont cessé d'augmenter jusqu'au XIX^e siècle où ils connaissent des sommets, avant de commencer à décroître au début du XX^e. Entre 1859 et 1864, les maisons spécialisées accueillent 18.000 nouveaux enfants par an à travers toute la Péninsule. À Madrid, où le pourcentage est plus élevé que dans le reste de l'Espagne du fait des caractéristiques propres à cette ville-capitale, dans les années 1831-1836, 21% des enfants bapti-

⁶ A. Andrés y Pastor, *Un mártir por la patria: Eloy Gonzalo en Cascorro*, Madrid, Impr. de Ambrosio Pérez y C^{ia}, 1899.

⁷ Pour ne citer qu'un exemple, dans *Familia y Patria* (de I. Martínez Sanz, Madrid, Impr. de Evaristo Odríoçola, 1896), lorsque l'officier Ricardo est blessé, tout le bataillon, très inquiet, accourt prendre de ses nouvelles. Le gradé s'émeut de cette attention et son assistant souligne que leur réaction est tout à fait normale puisque « es nuestro padre » (Acte II, scène 10, p. 56).

⁸ Il s'agit de A. Brañas, *Amor y Patria*, Madrid, Impr. de R. Velasco, 1897 et de M. Vigo, *Andrés el repatriado*, Barcelone, M. Tassis impresor, 1899.

⁹ Ou, du moins, je n'en ai trouvé nulle part. Il paraît peu probable que de telles statistiques puissent être élaborées, qui supposeraient que les familles aient déclaré quelque part l'adoption ou la prise en charge d'un neveu, nièce...

sés chaque année sont des enfants trouvés¹⁰. Dans le corpus, il n'y a que trois cas de ce type : tout d'abord E. Gonzalo¹¹, déjà mentionné et dont le destin particulier sera élevé au rang de symbole par la Monarchie de la Restauration. Les deux autres enfants trouvés sont des personnages secondaires : Santín, l'assistant dans *Dos prisioneros en Tánger*¹², d'autant plus dévoué à son lieutenant qu'il n'a personne au monde et Juan José Espósito, le fidèle serviteur du colonel de *Patria*¹³, qui dit par son nom même sa condition. Là aussi, son absence de racines lui a fait concevoir un amour illimité pour la patrie (sa seule mère) et pour le colonel qui l'a pris à son service et se comporte comme un nouveau père.

S'il semble, donc, difficile de trouver des chiffres concernant ces orphelins immédiatement intégrés par des réseaux de solidarité familiale, on peut rappeler quelques données. Les Espagnols nés en 1860 avaient une espérance de vie moyenne de 29,1 ans (hommes et femmes confondus, celle des premiers étant systématiquement moindre de deux ans environ). La génération née en 1900 avait vu son sort s'améliorer faiblement, puisqu'elle pouvait escompter vivre jusqu'à 34,8 ans environ¹⁴. Evidemment ces chiffres sont terriblement baissés par l'effroyable taux de mortalité infantile de l'Espagne d'alors et ceux qui avaient réussi à survivre aux premières années pouvaient facilement dépasser cette moyenne. En effet, sur 100.000 enfants nés en 1860, il n'en restait plus que 86.490 six ans plus tard. Ils seront un peu plus de 51.000 à atteindre les 31 ans. Des chiffres disponibles pour les générations à partir de 1871 — les seuls que l'on ait —, il découle que l'âge moyen de la maternité était de 31 ans environ. Or, un 10^{ème} (5.200 personnes) des 51.000 adultes de 31 ans aura péri dix ans plus tard¹⁵, privant, donc, leur progéniture éventuelle d'au moins un de leurs parents. Ces chiffres, à peu près constants pour ceux qu'on connaît, ne reflètent pas de crise spécifique. On peut imaginer les revoir à la hausse lors de circonstances particulièrement graves.

L'orphelin appartient de toute évidence à l'imaginaire collectif et c'est, semble-t-il, ce qu'on retrouve dans le personnage de la fille du valeureux soldat Manuel, lequel meurt au combat sous les yeux des spectateurs et de son enfant. La petite ne restera pas orphe-

¹⁰ Ces chiffres, ainsi que les précédents, sont cités dans J. M. Borrás Llop (dir.), *Historia de la infancia en la España contemporánea, 1834-1936*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Asuntos sociales / Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996, p. 505.

¹¹ A. Andrés y Pastor, *Un mártir por la patria. Eloy Gonzalo...*

¹² J. M. Nogues, *Dos prisioneros en Tánger*, manuscrit, Biblioteca Nacional de Madrid [BNE à partir de maintenant], Ms 14128^o.

¹³ C. Navarro Reverter, *iPatria!*, Valencia, Impr. de Manuel Alufre, 1898.

¹⁴ Chiffre donné par R. Nicolau dans A. Carreras (coord.), *Estadísticas históricas de España, siglos XIX-XX*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989, p. 57. L'auteur rappelle, par ailleurs, qu'en 1900 l'espérance de vie des Espagnols accuse un retard d'un siècle sur celle des pays scandinaves.

¹⁵ Tous ces chiffres de mortalité dans *Estadísticas históricas...*, p. 72, ainsi que ceux de l'âge moyen de la maternité, p. 53.

line de père, décrète aussitôt le soldat Pepe, puisqu'il en fait la filleule du bataillon qui accepte unanimement cette charge familiale¹⁶. Cet exemple est unique dans le corpus où la figure de l'orpheline se retrouve d'ordinaire sur un mode beaucoup plus souriant et, surtout, où il s'agira toujours de jeunes femmes et non plus d'enfants. En effet, dans 49 autres pièces, apparaît une orpheline, presque toujours recueillie par un oncle ou un ami du père défunt et, de façon également systématique, ou presque, élevée avec le fils de la famille qui devient finalement son époux. Bien entendu, quelques entorses sont décelables mais ce schéma est, de loin, le plus récurrent. Au-delà du rôle de catharsis collective que ces idylles peuvent avoir — enfin il est permis d'épouser sa sœur/son frère, puisque le lien de parenté n'est qu'affectueux et non physique — ces mariages correspondent sans doute, là encore, à une réalité sociale. Quoi de plus normal que d'épouser celle qui, parce qu'elle a été élevée avec vous du fait des hasards de la vie, a grandi dans les mêmes valeurs, le même milieu, et... s'est occupée de vous dès son plus jeune âge ? De façon moins prosaïque, en unissant son sort au personnage le plus vulnérable de la pièce, le soldat espagnol protagoniste donne une autre preuve de sa grandeur d'âme et remplit, mieux que jamais, le rôle qui lui est dévolu : la protection de la veuve et de l'orphelin, au-delà de l'incontournable défense de la patrie.

Avec ou sans mariage, il est une autre raison toute littéraire cette fois, qui explique cette prolifération d'orphelines : l'influence indéniable du mélodrame sur cette production patriotique et historique.

LE MÉLODRAME : UN THÉÂTRE DE LA RUPTURE

Nodier, dès 1841, livrait son analyse du mélodrame, qu'il voyait comme une nécessité historique née de la Révolution française et de ses conséquences, puisque :

Le peuple tout entier venait de jouer, dans les rues et sur les places publiques, le plus grand drame de l'Histoire. Tous avaient été soldat, révolutionnaire ou proscrit. À ces spectateurs solennels qui sentaient la poudre et le sang, il fallait des émotions analogues à celles dont le retour à l'ordre les avait sevrés.¹⁷

Théâtre de la rupture, car il souligne à quel point l'Histoire de la France vient de basculer, bouleversant les coordonnées individuelles, il est plein d'enlèvements, assassinats, rebondissements en tout genre, autant d'ingrédients que l'on retrouve dans les pièces du corpus étudié ici. D'ailleurs, le théâtre d'actualité militaire est né, en Espagne, de circonstances analogues puisqu'il apparaît avec la Guerre d'Indépendance comme un élément, parmi d'autres, de la guerre de propagande que se livrent les deux camps, le

¹⁶ A. Gonzalez, *Los héroes de Melilla*, manuscrit, BNE, Ms. 14437², Cuadro II, esc.5^a.

¹⁷ Ch. Nodier, Préface à l'édition de 1841 du *Théâtre choisi* de Pixérécourt, T.I, p. 8. Cité p. 161 par P. Frantz, « L'espace dramatique de *La brouette du vignier* à *Coelina* », *Le Mélodrame, Revue des Sciences humaines*, p. 151-162.

joséphin et le fernandinien¹⁸. Comme le rappelle Thomasseau, aucun genre ne surgit du néant et, en France, le mélodrame reprend beaucoup des ingrédients du théâtre révolutionnaire qui a éclaté en 1789. En revanche, pour cet auteur, les pièces militaires patriotiques et historiques qui se mettent à proliférer sous le Second Empire appartiendraient toutes au mélodrame, dont elles seraient une concrétisation précise, à un moment donné. Que le mélodrame englobe donc toute la production patriotique et historique, ou qu'il en soit l'une des expressions privilégiées, au côté d'autres peut-être moins fréquentes, il est un fait que le genre qui nous intéresse a tout à voir avec cette production¹⁹.

L'orpheline — figure qui dit l'absence de passé, d'ascendance, la rupture dans une généalogie — est un personnage clef de cette production mélodramatique ; on la retrouve dès son titre fondateur (l'acte de naissance du mélodrame serait la pièce *Coelina ou l'enfant du mystère*, de Pixérécourt en 1800) et tout au long de son histoire, dans des œuvres aussi emblématiques que l'adaptation théâtrale du roman de d'Ennery *Les deux orphelines*, par exemple. Il peut s'agir de véritables orphelines mais, également, de jeunes filles que les heurts de l'Histoire ont séparées de leur famille, à laquelle elles se trouvent de nouveau intégrées à la fin du spectacle grâce à une scène de reconnaissance, qui était l'un des morceaux de bravoure du genre. Parmi les 50 orphelines que compte le corpus²⁰, 7 retrouvent finalement l'un de leurs parents. Une 8^{ème} pièce fait s'enchaîner reconnaissances et retrouvailles, annonçant du même coup aux spectateurs que les protagonistes se croyaient orphelins : c'est ainsi que Laurencia retrouve sa mère, Magdalena, laquelle vient, elle-même, de récupérer mari et beau-père que tous pensaient défunts. Elle offre ainsi à la fillette un père et un grand-père, alors même que ce dernier était porté disparu depuis près de 20 ans²¹.

Ces scènes de reconnaissance, si elles permettent un moment émouvant dont l'aspect attendu n'est pas le moindre ingrédient du plaisir suscité chez le spectateur, servent également à asseoir, de façon très implicite mais non moins efficace, la vision très hiérarchisée de la société espagnole d'alors, du moins dans l'esprit des classes moyennes qui produisent ce théâtre. L'élite politique et économique de l'Espagne de la deuxième moitié du XIX^e se dessine, dans ces pièces, une patrie à sa mesure. Elles lui permettent, tout d'abord, de faire taire son éventuelle mauvaise conscience de public privilégié en lui assurant très formellement que les pauvres sont ravis d'aller mourir pour la patrie — d'ailleurs, ils ne meurent que rarement, ils vont seulement tuer des ennemis — , ce

¹⁸ E. Larraz, *Théâtre et politique pendant la Guerre d'indépendance espagnole : 1808-1814*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988.

¹⁹ J. M. Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, PUF, 1984, « Que sais-je? ».

²⁰ 49 pièces mais 50 orphelines puisque dans *Maldita sea la guerra* [R. del Castillo y J. Uguet, Barcelona, Impr. del heredero de Pablo Riera, 1874], elles sont deux sœurs, qui épouseront les deux fils de leurs parents adoptifs.

²¹ Cf. J. Martinez y Tomas, *Un prisionero en Tetuán*, manuscrit, BNE, Ms 14154¹.

qui dispense les plus riches d'y aller et ne remet pas en cause la profonde inégalité inhérente au système de recrutement espagnol des *quintas*. De plus, l'ensemble fonctionne véritablement comme un théâtre « de classe ». À l'instar de ce que remarquait Marie de Menaca pour les nombreux orphelins des romans de chevalerie, dans le corpus étudié l'orpheline provoque, avant même sa reconnaissance par ses parents, un sentiment particulier, un amour inexplicable, suscitant des liens que vient justifier ensuite l'appartenance familiale²². On pourrait donc appliquer telles quelles les conclusions de cette médiéviste, en remplaçant le public aristocratique du roman de chevalerie par celui de la classe moyenne de l'Espagne isabelline puis de la Restauration : « Littérature destinée à un public aristocratique [disons « bourgeois » pour simplifier], le roman de chevalerie [le théâtre d'actualité militaire et historique] lui offre l'image rassurante d'un déterminisme absolu, éclatant et reconnu par tous comme le prouvent l'admiration et la tendresse unanimes que font naître ces enfants [orphelines] partout où ils [elles] passent »²³. Cela ne fait que renforcer la vision très conservatrice du mélodrame en général²⁴, de ces pièces en particulier, qui ne prônent en aucun cas les vertus de l'ascension sociale. A chacun son métier..., ses orphelines et son appartenance sociale.

Il reste à évoquer un dernier cas de reconnaissance, particulier en ceci que le dramaturge ne dira jamais clairement si celui qui s'offre comme père d'adoption est le géniteur ou non, même si plusieurs remarques le laissent croire. *Napoléon en España* raconte comment María, dans les tourments de la Guerre d'Indépendance, découvre qu'elle est une enfant adoptée et tombe amoureuse d'un bel étranger qu'elle sauve d'une mort accidentelle. Le mystérieux ténébreux se révèle être... Napoléon, lequel sauve le beau-frère de María avant de rejoindre le champ de bataille où il affrontera, loyalement, les Espagnols. On sait que María est le fruit d'un adultère entre sa mère — dont l'annonce de la mort clôt la pièce, après des années de réclusion dans un couvent où elle tentait d'expié sa faute — et un Français qu'elle rencontra tandis qu'elle voyageait aux côtés d'un époux qu'elle n'aimait plus. Napoléon semble reconnaître dans cette histoire celle d'une jeune femme qu'il aime et le spectateur accueille donc très naturellement l'offre qu'il fait de devenir le « père adoptif » de María à la fin de la pièce. Il l'envoie en France où elle attendra patiemment qu'il revienne.

²² On ne donnera que deux exemples : dans *El Corazón de una madre* [E. de F., manuscrit, BNE, Ms 14216⁹], doña Victoria et une jeune mauresque récemment convertie, Zulema, se sont tellement attachées l'une à l'autre qu'elles sentent qu'il y va de leur vie, avant de découvrir que la seconde est l'enfant de la première, dont on croyait qu'elle avait péri dans un naufrage à l'âge de 3 ans. Dans *Zaragoza en 1808* [J. Tomeo y Benedicto, manuscrit, BNE, Ms14151⁶] María, qui vient d'apprendre qu'elle est une enfant adoptée, s'attache plus que de raison — et c'est réciproque — à doña Clara, la voisine un peu folle que la guerre a amenée dans la maison voisine. Elle s'avère être la mère de la jeune femme, là encore.

²³ Cité p. 94 dans M. De Menaca, « Du *Caballero Cifar* à *Amadis de Gaula* : enfant perdu, enfant abandonné », *Orphelin, enfant abandonné*, J. Pigeaud (dir.), Nantes, Université de Nantes, 1986, p. 78-114.

²⁴ Thomasseau rapporte, pour la nuancer, l'accusation très souvent faite au mélodrame d'être un « opium du peuple » ou encore « une entreprise délibérée de la bourgeoisie pour endoctriner et moraliser le peuple ». Cf. *Le Mélodrame*, p. 123-124.

Mise à part son exceptionnelle généalogie (si elle se vérifie), cette orpheline partage avec de nombreuses autres plusieurs traits communs, et notamment son prénom. Elles sont 10 à s'appeler María, et une autre Mariana, allusion, peut-être, à cette composante catholique de l'Espagne atemporelle. Les prénoms sont, ensuite, plus diversifiés, mais font souvent sens : Consuelo, par exemple, est la récompense qui attend l'heureux guerrier à son retour, tandis que les deux héroïnes aragonaises s'appellent Agustina dans un cas, et Pilar dans l'autre, rappelant ainsi les deux symboles du patriotisme aragonais depuis la Guerre d'Indépendance, la combattante Agustina de Aragón et la Vierge du Pilar, qui « ne veut pas être française » selon le célèbre couplet. Bien souvent, ces orphelines se transforment en objet central du schéma actanciel, déplaçant sensiblement le point d'intérêt de la pièce. Bien évidemment, le valeureux soldat lutte toujours pour défendre la patrie, c'est la guerre, de toute façon. Cependant, ce conflit se double d'une rivalité amoureuse ou, pour le moins, d'une conquête à faire, les armes à la main, pour obtenir d'épouser son aimée, en convaincant le père récalcitrant ou, parfois, la belle en demande d'actes d'héroïsme. *Guerra y amor en Marruecos o la bella cantinera*²⁵ en est un exemple signifiant : Inés la cantinière, orpheline, est courtisée par le sergent Castilla (nom ô combien symbolique) à qui elle reproche — quelque peu injustement, puisqu'il vient de recevoir la croix de San Fernando pour son comportement au combat — d'oublier la patrie pour lui conter fleurette. Il assure vigoureusement que les deux êtres occupent son cœur à part égale et obtient finalement des aveux amoureux de la jeune femme. Dans *La Toma de Tetuán*²⁶, on retrouve un personnage de cantinière dont l'histoire occupe une longue scène : née à Cadix en pleine Guerre d'Indépendance, elle y perd son père, tombé au combat et, peu après sa mère, morte de chagrin. Les deux frères qui lui restaient sont morts pour la patrie (sans autres précisions), de même que le sous-lieutenant qu'elle aimait, tombé en 1823 contre les troupes françaises. Ce sont toutes les grandes dates de l'Histoire du libéralisme espagnol qui marquent l'existence de la jeune femme, coïncidences que l'on retrouve dans les parcours de beaucoup d'autres orphelines. Les aléas individuels rejoignent très souvent les grands faits de l'Espagne, ils en sont comme autant d'échos. Ainsi, dans *Escenas del Dos de Mayo*²⁷, Mariana, orpheline d'un colonel tombé au combat, est courtisée par deux hommes : le vil capitaine français Roberto et le noble et honnête menuisier espagnol, Juan. Le premier fait prisonnier le second pendant les combats du 2 mai et propose de lui laisser la vie sauve si Mariana lui offre, en échange, son amour. Celle-ci se refuse à un pacte qu'elle trouve déshonorant, tout comme Juan d'ailleurs, qui est finalement sauvé par l'intervention du peuple qui tue le capitaine. La pièce se referme sur un départ massif pour Saragosse afin d'y défendre la liberté de la patrie.

²⁵ R. López Arcilla, manuscrit, BNE, Ms 14222⁵.

²⁶ J. de Alba (texte) et C. Llorens y Robles (musique), Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1860.

²⁷ Anonyme, manuscrit, BNE, Ms 14372¹¹.

Mariana n'est pas la seule dont le destin présente d'étranges similitudes avec les événements en cours et celui d'Agustina, dans *El sitio de Zaragoza en 1808*²⁸, est intéressant à plus d'un titre. Orpheline, elle a été recueillie par Valerio, farouche patriote dont elle partage les idées, et doit épouser Cipriano, son frère d'adoption, qui a choisi le camp des Français, persuadé que c'est la seule voie pour sortir l'Espagne d'un retard et d'un obscurantisme qui lui seront fatals. Désavoué par son père, Cipriano tente d'emmener de force Agustina avec lui, mais il en est empêché par Valerio. Il s'introduit ensuite incognito dans Saragosse assiégée afin de convaincre Agustina de partir avec lui et de sauver ainsi sa vie. Elle refuse, lui fait honte de son engagement chez l'ennemi, l'amenant à se lamenter : « Quise a mi patria salvar », s'exclame-t-il avant de constater que « Burla España mi deseo »²⁹. Or, c'est Agustina qui vient de le tancer vertement, ce qui aura d'ailleurs, finalement, un effet positif puisque Cipriano se rachète en luttant et mourant pour l'Espagne lors d'un assaut des troupes françaises.

Si ces quelques exemples sont les plus explicites, ils sont révélateurs de ce qui apparaît comme une constante au fil des portraits de ces orphelines, nous amenant tout naturellement à confondre ces destins humains avec celui de la patrie en danger, au point que ces figures féminines sont autant de représentations de l'Espagne, qu'elles incarnent et signifient.

DE L'ORPHELINE ESPAGNOLE À L'ESPAGNE ORPHELINE : PARENTS, JE VOUS HAIS !

L'identification du sort de l'Espagne à celui d'une orpheline est favorisée par les circonstances particulières que connaît l'Espagne pendant le XIX^e siècle. Ainsi, la Guerre d'Indépendance qui fonde cette patrie en même temps qu'elle marque son entrée dans l'ère contemporaine a comme caractéristique le vide de pouvoir provoqué par l'incarcération de Ferdinand VII à Valençay. L'Espagne se retrouve orpheline, privée de celui qui est le père de tous les sujets selon un schéma d'Ancien Régime. Certaines des pièces qui retracent ce conflit n'hésitent pas, d'ailleurs, à le souligner de façon ostentatoire : dans *Cádiz*³⁰, le jeune officier, héros des combats du 2 mai, blessé à Ocaña, qui délivre la belle orpheline Carmen, retenue par son tuteur — au moment même où le siège de Cadix par les troupes napoléoniennes est levé — s'appelle Fernando. L'orpheline par antonomase, ensuite, c'est Isabelle II, qui a perdu son père toute petite, deuil dont la première guerre carliste est la terrible conséquence. Puis vient la Restauration, de la main du jeune Alphonse XII, auquel l'Espagne sait gré d'avoir ramené la paix après un second conflit civil ; il meurt en 1885, laissant de nouveau l'Espagne orpheline, ainsi

²⁸ J. Lombardia, Madrid, Impr. nacional, 1848.

²⁹ *op. cit.*, Acte II, scène 8, p. 94.

³⁰ J. de Burgos (texte) et F. Chueca (musique), *Cádiz*, 1886. L'édition utilisée est celle de *El género chico. Antología de textos completos*, Madrid, Taurus, 1962, p. 134-212.

que le futur Alphonse XIII, qui ne naît que quelques mois après le décès royal. L'absence de père semble donc être une constante pour la Péninsule d'alors. Pourtant, si ces circonstances historiques facilitent une identification presque implicite, elles ne sauraient en expliquer toute la portée.

Néanmoins, c'est bien de cette situation « d'abandon » objective qu'il faut partir pour comprendre le processus d'écriture. En appliquant à ces pièces le cheminement décrit par Marthe Robert dans son essai *Roman des origines et origines du roman*³¹, on obtient une vision très éclairante du mécanisme qui a pu présider à forger ce personnage d'orpheline. Ainsi, à un moment de crise grave, l'enfant a recours à ce que l'essayiste appelle, à la suite de Freud, le « roman familial » pour surmonter une très forte déception, notamment la démythification du couple parental, quand il a cessé d'apparaître comme un ensemble absolument parfait et infaillible. L'abandon de tout ce à quoi l'enfant croyait risque de le faire sombrer et, afin que la transition soit moins violente, il se raconte une histoire, fait quelques arrangements avec la sienne. Or, « devenus méconnaissables à ses yeux depuis qu'il leur découvre un visage humain, ses parents lui paraissent tellement changés qu'il ne peut plus les reconnaître pour siens, il en conclut que ce ne sont pas ses vrais parents, mais littéralement des étrangers, qui l'ont juste recueilli et élevé » (p. 46). Il en vient donc à « se regarder comme un enfant trouvé, ou adopté, auquel sa vraie famille, royale, bien entendu, ou noble, ou puissante en quelque façon, se révélera un jour avec éclat pour le mettre enfin à son rang » (p. 47). On a déjà évoqué l'exemple de la pièce *Napoleón en España* où le futur empereur est très probablement le père de la jeune María. La critique a mis au jour, pour la production théâtrale française, la question de la paternité symbolique qu'incarnait Napoléon pour une société que la Révolution de 1789 et son régicide avaient rendue orpheline³², analyse qui semble transposable à l'Espagne, avec des arrangements. Ce qui se détache, tout d'abord, c'est la sensation de rupture absolue, d'abandon, liée à la fin de l'Ancien Régime et à la péremption de ses structures. Le roi, s'il demeure, n'est plus de droit divin, mais doit aux seuls hommes — et à la Constitution — son rôle de patriarche de la nation. Dans aucune autre pièce, il ne sera question de s'octroyer l'empereur comme nouveau père, mais, ce qui est significatif, c'est le changement que l'on cherche à opérer pour quelque chose de mieux. Bien souvent, les orphelines du corpus qui retrouvent

³¹ M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, Collection TEL Gallimard. Il y a un certain culot à appliquer l'analyse de M. Robert à un autre genre que le roman puisque l'auteur explique, dans sa première partie, la spécificité d'un genre qui, à l'exclusion de tout autre, et même de tous les autres arts, fait de la rupture avec les jeux de l'illusion, son point de départ. En effet, « l'originalité et le paradoxe du genre résident dans ce « chercher à faire croire », dans cette volonté de suggestion qu'il accomplit toujours au nom de la vérité mais au seul profit de l'illusion (à la différence des autres formes littéraires et même de tous les autres arts, qui montrent toujours les choses représentées en même temps que les procédés de la représentation) », p. 33. Si les rapports au vrai sont donc différents du théâtre au roman, il me semble néanmoins que l'analyse faite sur le personnage orphelin est porteuse également ici.

³² A. Valero Gancedo, « Napoleón Bonaparte y el mito de la paternidad en el romanticismo francés », dans A. Ramos Santana (ed.), *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 1997, p. 277-292.

leurs vrais parents grimpent, du même coup, dans l'échelle sociale : c'est le cas notamment de Luisa, dans *La última pincelada*³³, qui, de fille d'un fonctionnaire *cesante*, se retrouve marquise.

Si ces pièces sont l'occasion de chanter les louanges de la Péninsule, elles disent aussi, dans la seconde moitié du XIX^e, l'impression de leurs auteurs d'un alanguissement de l'Espagne qui, depuis la victoire de Bailén — seul véritable triomphe dont l'armée espagnole peut se prévaloir — n'a connu que des défaites avec la perte de la quasi-totalité de son empire colonial. À un moment où les deux grandes puissances rivales du continent, la France et l'Angleterre, se lancent au contraire dans l'aventure coloniale, l'Espagne n'est plus guère qu'une nation de second rang. En 1859, la Guerre d'Afrique et la prise de Tétouan sont alors considérées comme la preuve d'un réveil, le signe que l'heure est venue de retrouver le prestige d'antan. Tous les dramaturges profitent de l'occasion qui leur est offerte pour livrer à l'Europe le message d'une puissance retrouvée dans des textes qui mélangent, selon la définition que livre Pierre Vilar du nationalisme, complexes de supériorité et d'infériorité³⁴. Se dire orphelin, c'est trouver une raison logique à cette décadence, qui n'est que circonstancielle et passagère ; l'Espagne est d'un rang tout autre et la vérité peut éclater à tout moment.

Consciemment ou non, tous ces dramaturges sont en train d'élaborer une même vision de l'Espagne orpheline, ce que, dans le sillage de Santos Juliá, nous pourrions nommer un nouveau récit [*relato*]³⁵ pour mettre en scène, créer et recréer la nation espagnole. Dans l'invention qui préside à l'élaboration de tous les nationalismes contemporains, cette création particulière est une échappatoire digne, une possibilité de se reconnaître secondaire sans avoir, en aucun cas, à en prendre ombrage, ni à y chercher des remèdes, puisque la situation est transitoire et basée sur une équivoque destinée à être levée. Peut-être faut-il y voir une des explications de cette *débil nacionalización*³⁶ de l'Espagne du XIX^e siècle, dont les élites ne semblent pas s'être inquiétées avant de découvrir, avec l'émergence des nationalismes périphériques et des conflits sociaux de plus en plus violents au début du XX^e, que le modèle de nation proposé n'avait pas été unanimement accepté. C'est, en tout cas, une alternative au patriotisme tragique, angoissé et moqueur que décrit A. Junco dans un processus d'identification à la nation qui, cahin-caha, fonctionna malgré tout³⁷.

³³ F. Carrasco de Molina, *La última pincelada*, Madrid, Impr. de José Rodríguez, 1862.

³⁴ P. Villar rappelait dans « Les concepts de 'nation' et de 'patrie' chez les Espagnols du temps de la Guerre d'Indépendance », *Ibérica*, 1994, p. 89 que « Le patriotisme tourne au nationalisme quand il combine deux complexes : supériorité, infériorité, nostalgie de grandeur, crainte du mépris des autres ».

³⁵ S. Julia, *Historia de las dos Españas*, [2004], Madrid, Santillana ed., 2006.

³⁶ Selon l'expression désormais consacrée utilisée par B. de Riquer i Permanyer dans « La débil nacionalización española del siglo XIX », *Historia Social*, n.20, automne 1994, p. 97-114.

³⁷ « ...a los niños españoles se les enseñaba a « apiadarse » de España. (...) No era sólo un patriotismo trágico y angustioso. Era también burlón. Para sobrevivir el españolito aprendía a ironizar y sonreír, resignadamente, ante las propias

BIBLIOGRAPHIE

ENCABO FERNÁNDEZ, E., *Las músicas del 98 : (re)construyendo la unidad nacional*, Tesis doctoral inédita, Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.

KREYDER, L., *La passion des petites filles. Histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, Artois Presses Université, 2003, Collection « Etudes Littéraires ».

Le Mélodrame, Revue *Europe*, n.703-704, Nov.-déc.1987.

O'CONNOR, D. J., *Representations of the Cuban and Philippine Insurrections on the Spanish Stage (1887-1898)*, Tempe, Arizona, Bilingual Press /Editorial Bilingüe, 2001.

OJEDA ESCUDERO, P., « Lecturas nacionalistas de la historia. El teatro patriótico en la España liberal de mediados del siglo XIX », dans C. CANTERLA (ed.), *Nación y Constitución: de la Ilustración al liberalismo*, Sevilla, Pinillo Tall. gráf., 2006.

PIGEAUD, J. (dir.), *Orphelin, enfant abandonné*, Nantes, Université de Nantes, 1986.

Pour une histoire culturelle de la guerre au XIXe siècle. Revue d'Histoire du XIXe siècle, n.30, 2005/1.

Rupture ou continuité : les communautés ibériques et ibéro-américaines dans le monde et dans l'histoire, Actes du XIX^e Congrès de la SHF, 1984, Publications de l'Université de Rouen, Cahiers du CRIAR, n.4.

UBERSFELD, A. et BILLAZ, A. (éds.), *Le Mélodrame, Revue des Sciences Humaines*, T.XLI, n.162, avril-juin 1976.

desgracias. (...) El proceso nacionalizador no había fracasado del todo, ya que el ente nacional suscitaba identificación; pero no, desde luego, orgullo ». Cité dans J. Alvarez Junco, *Mater Dolorosa...*, p. 571.