

LARRA TRADUCTEUR ET ADAPTATEUR DU THÉÂTRE FRANÇAIS

JAMES DURNERIN
UNIVERSITÉ LUMIÈRE-LYON 2

Mariano José de Larra, de par sa vie même était appelé à être un traducteur, un pont entre deux cultures. Le contact précoce avec la langue française lors de l'exil de son père à Bordeaux, puis à Paris, constitue pour lui un bagage précieux, dont il se sert dès 1827 pour traduire en espagnol une version française de *L'Illiade*¹, mais dont il se méfie, en même temps, puisque, la même année, il s'oblige à composer une *Grammaire castillane* afin de consolider les bases de sa langue maternelle mises à mal, semble-t-il, par ses quatre ou cinq ans d'études primaires en France². Cette langue espagnole, nourrie de lecture des classiques, Larra va montrer bientôt qu'il la domine à merveille, dans le genre où il excelle: l'article de presse. Cependant, bien qu'il fût devenu fort célèbre, surtout sous son pseudonyme de *Figaro*, Larra souhaitait également briller dans les genres majeurs, le roman et, surtout, le théâtre. Mais, la conjoncture de l'Espagne à cette époque troublée (1833: mort de Ferdinand VII) n'est guère favorable aux créations originales. Le pays est envahi, dès avant la chute de l'absolutisme, par une avalanche de productions théâtrales françaises, traduites souvent sans art. N'importe quelle traduction est payée au même prix qu'un original et les imprésarios misent sur la nouveauté importée pour remplir leurs théâtres et désarmer la critique littéraire et sans doute la censure. Ainsi, passent le Pyrénées,

¹ C'est ce qu'affirment ses biographes, entre autres, Enrique Rubio (Larra 1999: 15).

² En parlant de son séjour en France, Felipe Pedraza et Milagros Rodríguez (1989: VI, 112): "Allí llegó a olvidar su lengua materna, a la par que avanzaba en el aprendizaje del francés".

non seulement les œuvres de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas père (assez tard, 1835-1836), mais surtout d'Eugène Scribe, de Casimir Delavigne et de Victor Ducange.

Cette activité de traducteur de Larra se situe en marge de sa production littéraire et sur les marges du romantisme français puisqu'il ne traduit que des auteurs jugés aujourd'hui mineurs. Nous pouvons nous demander pourquoi l'écrivain que souhaite être Larra se livre à cette activité de traducteur et pourquoi il ne traduit pas de grands auteurs, tels Victor Hugo ou Alexandre Dumas.

En mai 1828, dans *El Duende satírico del día*, Mariano José de Larra écrit le premier de ses articles de critique théâtrale en éreintant le mélodrame de Victor Ducange, *Trente ans ou la vie d'un joueur*. Pour lui, cette pièce a tous les défauts dont Boileau taxait les œuvres de Lope ou de Calderón: invraisemblances, non respect des unités..., mais il lui reproche surtout d'être mal construite et mal conduite, ce que l'on ne pouvait certes pas reprocher aux *comedias* du Siècle d'Or en Espagne. De plus, la pièce est mal traduite, mais "elle vient de Paris", et cela suffit pour assurer son succès, car tout ce qui vient de Paris est bon aux yeux du monde et encore plus aux yeux des Madrilènes. C'est pourquoi, si Larra critique violemment la fatuité des Français en général, et en particulier celle de cette pièce qui se veut révolutionnaire et déjà romantique, il reconnaît néanmoins, sur le mode ironique, que ce mélodrame a rempli le théâtre:

Alors que peut-on lui demander de plus? De quelles autres règles un drame a-t-il besoin? Il a fourni des recettes? Eh bien, c'est cela qui est nécessaire et je suis d'avis que c'est là la seule règle que doit respecter une comédie³. (Larra 1960: I,18a, "Una comedia moderna: *Treinta años o la vida de un jugador*", 31-3-1828)

En bon disciple des Lumières, Larra, qui n'a alors que 19 ans, rejette tout le fatras du mélodrame préromantique, mais déjà il indique deux des raisons qui rendent inévitable l'invasion des traductions françaises en Espagne: les nécessités économiques, et l'attraction culturelle qu'exerce alors Paris. Ces deux raisons sont sans doute peu agréables à dire, car elles reflètent aussi bien l'une que l'autre l'état de décadence, tant politique que littéraire, que connaît l'Espagne d'alors, mais, pour Larra, elles ne font que traduire objectivement la situation.

³ Les citations de Larra dans le texte ont été traduites à l'intention des lecteurs francophones.

Pourtant, la même année, en décembre, Larra s'exclame:

Un bon Espagnol doit s'appliquer principalement à [...] exalter chaque jour davantage l'orgueil national, cet orgueil que Monsieur Larra et tous ceux qui sont fiers d'appartenir à une patrie possèdent et veulent insuffler à leurs compatriotes. Ils n'ont jamais eu d'orgueil, au contraire, ceux qui préfèrent le vil profit d'une traduction quelconque à l'honneur de la littérature espagnole, ou ceux qui, destructeurs de leur mère patrie, ne se contentent pas de nous apporter les coutumes et les vices de l'étranger, mais encore prétendent introduire par douzaine les mots inutiles venus d'ailleurs dans leur langue. (Larra 1960: I,58b, "Donde las dan las toman", 31-12-1828)

Comment expliquer cette apparente contradiction entre l'acceptation ironique des productions parisiennes et la défense de l'orgueil national? Comme souvent, la pensée dialectique de Larra est à l'œuvre. Ennemi des importations culturelles par principe, son réalisme les lui fait accepter comme un moindre mal, pour former le goût des spectateurs en les habituant à revenir au théâtre.

Certes, il ne s'agit pas encore d'importer le drame romantique qui ne serait accepté ni par le public, ni par la censure, mais le mélodrame et le vaudeville traduits sous forme de comédies entrent en force à Madrid. Scribe, surtout, est l'auteur à la mode et Larra lui reconnaît des qualités; il possède un métier sûr, ses comédies sont techniquement bien construites, même si leur contenu est des plus futile. "Étant donné qu'il faut traduire, traduisons des comédies de ce genre -écrit Larra en 1832 à propos des pièces de Scribe- et le mal sera plus supportable" (Larra 1960: I,166a, "Hacerse amar con peluca", 19-12-1832). Malgré les critiques qu'il peut faire sur le "château de cartes" des intrigues de Scribe, Larra ajoute, l'année suivante: "Mais respectons Scribe, ne serait-ce que par reconnaissance, c'est lui qui soutient nos théâtres, même sans le savoir" (Larra 1960: I,278a, "Las capas", 10-9-1833).

Les traductions peuvent donc avoir un rôle utile pour remplir les théâtres, mais ceci ne suffit pas à expliquer pourquoi Larra s'est lancé à son tour dans ce travail de traducteur théâtral. À ces préoccupations d'ordre général, il faut ajouter pour lui des préoccupations d'ordre personnel, économiques, d'abord, littéraires, ensuite.

Économiques, puisque Larra, qui dépense beaucoup, tient à vivre de sa plume de façon indépendante. Or, ses journaux satiriques, souvent poursuivis, ne lui rapportent guère, du moins au début. Faire des pièces originales ne rapporte guère, non plus. Elles sont à peine plus payées que

les traductions et, les droits d'auteur n'existant pas, elles ne sont payées qu'une seule fois. En outre, les théâtres cherchent toujours des pièces qui soient susceptibles d'attirer un public nombreux, et, dans ces conditions, il est beaucoup plus facile et tentant de monter une comédie du "célèbre Scribe, comme à Paris" ou un mélodrame de Ducange qu'une pièce d'un journaliste connu, certes, mais pas encore reconnu comme auteur dramatique.

Ceci nous conduit à envisager les considérations littéraires qui ont pu amener Larra à se lancer dans la traduction théâtrale. Dans sa jeunesse, il s'était essayé au seul genre noble qui eût quelque chance d'être publié, dans les moments d'ouverture relative du règne de Ferdinand VII, la poésie officielle de style néoclassique. C'est ainsi qu'il avait composé une "Ode au tremblement de terre de 1829" ou un sonnet "Pour l'heureuse grossesse de la reine Marie-Christine". À 19 ans, conscient de l'inanité de ces compositions poétiques et convaincu, surtout, que le journalisme est l'arme de combat de l'époque, il lance son premier journal satirique, *El Duende satírico del día* et acquiert peu à peu la stature du grand *Figaro* de 1836, recherché par les meilleurs journaux de Madrid. Dans ce genre, Larra excelle, et il obtient un succès certain, mais il reste, aux yeux du monde un plumitif. Larra aimerait être reconnu comme un écrivain à part entière dans un genre qui lui permette d'agir sur la société tout en accédant au statut d'écrivain socialement "noble". Il pense au roman et écrit *El doncel de don Enrique el Doliente*, mais il pense surtout au théâtre dont le rôle social s'apparente à celui de la presse. Mais Larra a un génie d'observateur des mœurs, c'est un miroir fidèle et grossissant des travers de ses semblables, ce n'est pas un génie dramatique. Il ne possède pas la technique innée, le métier qu'il admire tant chez un Scribe ou un Dumas, des auteurs qui savent si bien agencer les éléments d'une pièce et les conduire d'une manière si précise qu'on ne peut que les suivre, même si le sujet de l'œuvre n'emporte pas l'adhésion.

Avant même d'écrire du théâtre pour son propre compte, et encore, en s'inspirant des techniques de ses contemporains français, Larra, pour se faire la main, en quelque sorte, ne va donc pas dédaigner de commettre quelques-unes de ces traductions qu'il décriait si fort en 1828.

Raisons économiques, raisons littéraires, raisons sociales, surtout, tout justifie que Larra consacre quelques semaines aux traductions théâtrales. Mais ces traductions, il tient à les faire en conscience. Puisqu'il faut traduire, pense Larra, traduisons, certes, mais traduisons

bien, pour qu'au moins l'image de la société proposée par les pièces venues de Paris soit assimilable par la majorité de la "classe moyenne" qui fréquente les théâtres. Cette exigence, il la précise ainsi dans un article de 1836 intitulé "Des traductions":

Bien traduire une comédie, c'est adopter une idée et un plan étrangers qui soient en rapport avec les mœurs du pays pour lequel on traduit. C'est écrire ensuite le dialogue qui exprime cette idée et ce plan comme si on écrivait un original. D'où l'on déduit que, en général, seul peut bien traduire des comédies celui qui est capable d'écrire des pièces originales. (Larra 1960: II,181a-b, "De las traducciones", 11-3-1836)

Cette haute conception de la traduction s'explique si l'on veut que la comédie joue un rôle qui n'est pas, selon Larra, d'extirper les vices ou de corriger les mœurs, mais plutôt de divertir et de former le goût et la sensibilité des spectateurs:

Nous sommes inclinés à penser que du théâtre l'homme sort à peu près dans le même état qu'il y est entré, l'homme est un animal peu corrigible. [...] De tous les loisirs publics, le théâtre est le plus cultivé, et, s'il ne corrige pas les mœurs, il peut au moins les adoucir, il peut être une école de politesse et doit être, à coup sûr, et constamment, une école de beau langage et de bon goût. (Larra 1960: II,157a-b, "Teatros", 29-2-1836)

Nous comprenons mieux ainsi, l'importance donnée au soin apporté à la traduction. Dans toutes ses critiques du théâtre étranger, Larra s'attarde toujours à commenter la valeur littéraire de la traduction. Mais, pour en revenir à lui, non plus comme critique, mais comme traducteur, voyons quelle est sa production théâtrale, et comment elle s'ordonne entre 1831, année où il publie sa première traduction de Scribe, et 1837, année de sa mort⁴:

La Madrina (1831). Comédie en un acte et en prose, d'après l'original de Scribe, arrangée pour le théâtre espagnol par M. Ramón Arriala (anagramme de Mariano Larra).

No más mostrador (1831). Comédie originale en cinq actes d'après *Les adieux au comptoir*, comédie en un acte de Scribe.

⁴ Les titres en espagnol sont ceux qui apparaissent dans Larra 1960: III et IV; pour la chronologie, nous suivons Lobato 1977.

Felipe (1832). Comédie en deux actes et en prose, d'après l'original de Scribe.

Roberto Dillón, el católico de Irlanda (1832). Mélodrame à grand spectacle, en trois actes et en prose, traduction de l'original (*Calas*) de Victor Ducange.

Fernán González (1832). Drame historique original en cinq actes et en vers (jamais représenté).

Siempre (1834). Comédie en deux actes et en prose, d'après l'original de Scribe.

Macías (1834). Drame historique original en quatre actes et en vers.

El arte de conspirar (1835). Comédie en cinq actes et en prose, d'après l'original de Scribe.

Don Juan de Austria o la vocación (1835). Comédie en cinq actes et en prose, d'après l'original de Casimir Delavigne.

Tu amor o la muerte (1836). Comédie en un acte et en prose, d'après l'original de Scribe.

Un desafío (1836). Drame en trois actes et en prose, d'après l'original de Lockroy.

Partir a tiempo (1836). Comédie en un acte et en prose d'après l'original de Scribe.

À la lecture de ce tableau, nous voyons d'emblée l'importance des traductions par rapport aux œuvres originales et, dans ces traductions, la prééminence des œuvres de Scribe, même après 1835 où son influence en Espagne décroît grandement, pourtant. Chronologiquement, nous pouvons aussi remarquer deux périodes bien distinctes. Pendant la première, de 1831 à 1834, Larra semble se chercher, puis s'affirmer comme auteur dramatique jusqu'à ce que soit enfin joué son *Macías*, retenu près d'un an par la censure. Cette période correspond, historiquement, à la fin du règne de Ferdinand VII et à la transition amorcée par la Régente, Marie-Christine et son premier ministre-poète, Martínez de la Rosa. Une deuxième période, qui voit la faillite successive des ministres libéraux, comte de Toreno, Mendizábal, Istúriz, voit aussi chez Larra, l'arrêt de toute production théâtrale originale, mal compensée par des traductions plus importantes et un peu plus nombreuses.

Dans la première période, Larra suit, pour ses traductions, la mode du théâtre espagnol de l'époque qui fait une grosse consommation de vaudevilles traduits, mais traduits, en général, sans les couplets qui les accompagnent. *La Marraine*, *Philippe*, *Toujours*, sont des divertisse-

ments, très français au départ, que Larra naturalise par une traduction exempte de gallicismes et, surtout, une transposition des situations pour les adapter à la réalité de la société espagnole. Les deux piécettes de Scribe qu'il traduira en 1836 (*Ton amour ou la mort* et *La Famille Riquebourg* qui devient *Partir a tiempo*) relèvent de la même veine. Il s'agit, en fait, de redonner vie à un genre qui depuis les *entremeses* du théâtre classique a toujours eu une grande vogue en Espagne, comme l'ont montré aussi les *sainetes* au XVIIIème siècle. Mais, au début du XIXème siècle, l'inspiration s'essouffle, les *sainetes* tournent à la farce grossière:

Les *sainetes* présentent l'inconvénient de flatter presque toujours les mœurs de notre bas peuple... au lieu de tendre à les corriger et à les adoucir en les montrant sous un jour ridicule. (Larra 1960: II,181b, "De las traducciones", 11-3-1836)

Ainsi s'exprime Larra en 1836, et il estime que, s'ils sont bien adaptés, c'est à dire mis en accord avec les mœurs espagnoles, tout en gardant leur force comique, les vaudevilles, transformés en "comédies" peuvent jouer ce rôle d'adoucissement des mœurs. Insinuer peu à peu dans les esprits, en quelque sorte, le modèle d'une société policée, où s'imposent les valeurs bourgeoises.

La "comédie originale en cinq actes", *No más mostrador*, que Larra publie en 1831 et qui connaît un assez grand succès, relève de la même démarche. En développant la pièce en un acte de Scribe, *Les adieux au comptoir*, Larra cherche surtout à renouveler la comédie de Moratín, en donnant une vie nouvelle aux situations et plus de vigueur à leur enchaînement. Même si la pièce de Larra a plus d'envergure que celle de Scribe, le message est le même: que chacun travaille à son bonheur à la place qui lui revient dans la société, en utilisant ses qualités de courage et d'honnêteté, plutôt qu'en cherchant à frayer avec une noblesse frelatée.

Dans ses articles de presse de la même époque, Larra développe l'idée que la nouvelle aristocratie, c'est l'aristocratie du talent et que l'Espagne pourra résoudre ses problèmes si les Espagnols s'appliquent à respecter les principes suivants:

Religion vraie, bien comprise, vertu, énergie, amour de l'ordre, application pour ce qui est utile et moins de mépris pour de nombreuses bonnes qualités qui nous distinguent encore d'autres nations. (Larra 1960: I,112b, "El casarse pronto y mal", 30-11-1832)

Nous comprenons ainsi pourquoi Larra s'est attaché à traduire et à adapter Scribe qui lui offrait une solide connaissance des effets scéniques et un moyen sûr de divertir le public, tout en adoucissant ses mœurs. Plus étonnante est la présence, dans cette première période, d'une traduction de Ducange, dramaturge pour lequel Larra ne sentait pas une grande estime puisqu'il écrit en 1836:

Victor Ducange est un dramaturge de boulevard, c'est un Pixérécourt d'une société plus libre et plus hardie, mais ce n'est pas un écrivain de premier ordre, ni par l'essence de ses œuvres, ni par son style.[...] Ce n'est pas l'auteur dramatique du siècle, c'est le fournisseur des provisions dramatiques de la populace. (Larra 1960: II,148b, "Teresa", 5-2-1836)

Peut-être Larra n'avait-il pas un jugement aussi sévère sur Ducange lorsqu'il a traduit, quatre ans auparavant, sa pièce sur l'affaire Calas. Plus qu'une traduction, il s'agissait d'une transposition propre à tirer des larmes aux Madrilènes. En effet, les malheurs du Calas protestant de la pièce originale ne pouvaient guère toucher un public espagnol. Aussi, pour l'émouvoir et lui faire sentir le poids de l'intolérance, Larra, sans rien changer à la structure de la pièce, transforme Calas en un catholique marchand irlandais, Roberto Dillón, persécuté par de fanatiques protestants sous le règne d'Élisabeth I. Comme le dit très justement Aristide Rumeau (1962), la comédie était alors dans la salle, où les spectateurs applaudissaient le contraire de ce qu'ils croyaient. Mais, en même temps, Larra avait su rendre le message de la pièce intelligible aux spectateurs, il avait montré jusqu'où peut aller le métier de traducteur.

Ainsi, Larra nourrit la scène espagnole d'œuvres françaises écrites trois ou quatre ans avant leur importation, mais il s'en tient à la comédie ou au mélodrame. Cela ne lui est pas particulier. Dans cette première période, le drame romantique n'a pas encore droit de cité en Espagne; les drames de Victor Hugo et d'Alexandre Dumas ne seront traduits qu'à partir de 1835, quand l'évolution politique et le retour des émigrés auront habitués les Espagnols à recevoir cette nouvelle forme d'expression. Mais, dès 1833, Larra s'emploie à préparer le terrain à cette littérature nouvelle en composant son *Macías* qui ne sera joué que l'année suivante.

Cette pièce, qui n'ose pas s'appeler "drame romantique" offre déjà la caractéristique romantique de mettre en scène une passion en

marche, “une force qui va” et qui s’exprime avec violence, tout en restant contenue dans le corps classique des trois unités. Cependant, comme il l’avait fait avec Scribe pour sa comédie *No más mostrador*, Larra utilise pour ce “drame historique” une technique scénique empruntée à un autre auteur français. En effet, comme nous l’avons montré dans *Revisión de Larra*, en nous inspirant d’une indication de Marcelino Menéndez Pelayo (voir Durnerin 1983), l’auteur du *Macías* s’est servi de l’intrigue de la pièce d’Alexandre Dumas, *Henri III et sa cour* pour insuffler une vie dramatique à la vieille légende galicienne du poète amoureux. Cette alliance entre une forme néoclassique, une intrigue inspirée d’un romantique et un sujet “national” fait que la pièce frémit tout au long de l’affrontement entre la passion et les lois d’une société hypocrite. Cet affrontement se termine par la mort-libération des deux héros, Macías et Elvira: en se suicidant, ils ont sauvé leur amour, mais leurs oppresseurs, un instant décontenancés, restent en état de nuire.

Ce “drame historique” ouvre la voie aux grands drames proprement romantiques espagnols qui, eux aussi, sont des drames d’amours tragiques: *Don Alvaro ou La Force du destin* du Duc de Rivas (1835), *Le Trouvère* de García Gutiérrez (1836) et *Les Amants de Teruel* d’Hartzenbusch (1837). Mais dans ces trois années, qui sont les dernières de sa vie, Larra ne publie plus, pour sa part, d’œuvres théâtrales originales et, s’il continue à traduire, il évite les drames romantiques français (à l’exception de *Un desafío* qui est en fait l’adaptation du livret d’un opéra de Donizetti, *Un duel sous le Cardinal de Richelieu ou Marie de Nohant*), pour rester fidèle à Scribe et écrire aussi une adaptation du *Don Juan d’Autriche* de Casimir Delavigne.

Nous avons déjà indiqué que *Tu amor o la muerte* et *Partir a tiempo* peuvent être classés dans la catégorie des divertissements, mais il n’en va pas de même pour l’autre œuvre de Scribe, *Bertrand et Raton ou l’Art de conspirer*, que Larra traduit en 1835 sous le titre *El Arte de conspirar*. Cette pièce est, en effet, une comédie politique “sérieuse” qui valut à son auteur d’accéder, enfin, au Théâtre Français, le 14 novembre 1833. L’intrigue, qui se situe à Copenhague chez Scribe et “est supposée” avoir lieu dans la même ville chez Larra, montre comment, en 1772, un homme politique expérimenté, Bertrand de Rantzau, parvient, sans jamais se compromettre, à faire tomber le premier ministre Straansée pour prendre sa place. Pour ce faire, le comte de Rantzau se sert, notamment, d’un vaniteux marchand d’étoffe, Raton Burkenstaff, “leader populaire”, pour faire agir le peuple -sans lequel aucune révolution n’est possible- à son profit. Cette intrigue, si originale dans la production de Scribe, avait

été interprétée, en France, comme une transposition de la révolution de juillet 1830. Dans l'Espagne de 1835, elle peut avoir aussi une saveur d'actualité et même de prémonition. Larra y a sans doute été sensible, lui qui souhaitait que l'histoire ne soit plus, comme dans le *Macías* le résultat des machinations des puissants, lui qui souhaitait aussi que le peuple se prenne en mains et ne soit plus une masse amorphe qui se laisse entraîner par le premier venu.

Que la pièce correspondait bien aux préoccupations des Espagnols de l'époque, et aussi qu'elle était bien traduite, nous n'en voulons pour preuve que le nombre de représentations pour la seule année 1835: 26, chiffre important pour le Madrid de l'époque. À titre de comparaison, le *Macías* ne fut joué que cinq fois en 1834, année de sa création (en septembre, il est vrai), et cela fut considéré comme un succès encourageant. Mais cela pouvait aussi amener Larra à se demander s'il valait la peine de créer des œuvres originales.

Passons rapidement sur la traduction de *Don Juan d'Autriche* de Casimir Delavigne. Pour Larra, Delavigne "n'est qu'un sectateur, un disciple des anciennes croyances littéraires" (Larra 1960: II,148a, "Teresa", 5-2-1836). Or, lorsqu'il cède à l'innovation, c'est pour produire une comédie héroïque très semblable aux *comedias* du Siècle d'Or, et, qui plus est, sur un sujet espagnol. Bien qu'il trouve la pièce de Delavigne très inférieure aux productions d'un Lope ou d'un Calderón, Larra, qui revient d'un voyage en France à la fin de 1835, est heureux de pouvoir rapporter dans ses bagages cette comédie qui rappelle qu'entre la France et l'Espagne, traductions et adaptations ne vont pas que dans un sens.

Dans les traductions théâtrales du Larra de cette deuxième période nous ne trouvons donc, malgré l'éclat de *El Arte de conspirar*, que des œuvres en marge du mouvement romantique. Pourquoi ne traduit-il aucun drame proprement romantique?

Certes, nous pouvons penser que, devenu un journaliste fort célèbre, impliqué dans la politique, Larra n'a plus assez de temps pour se consacrer à une traductions aussi absorbante que celle d'un drame. Mais s'il ne participe pas au mouvement qui voit entrer en Espagne en 1836: *Thérèse, Catherine Howard, Anthony, la Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas et *Hernani* de Victor Hugo, il faut y voir des raisons plus profondes.

Pour Larra, en effet, la littérature en général et le théâtre en particulier ont une double fonction: d'une part être le reflet de leur époque, d'autre part, et en prenant appui sur cette première fonction, en la dépassant, être des instruments, sinon d'éducation, au moins d'élévation

du niveau culturel des Espagnols, en rendant plus accessibles et plus claires les nouvelles tendances. Or, que constate Larra? De même qu'en politique on impose à l'Espagne un libéralisme importé et mal assimilé, de même, en littérature, on ne laisse pas le pays faire ses expériences lui-même: "alors nous nous trouvons au terme de l'étape sans l'avoir effectuée" (Larra 1960: II,132a, "Literatura", 18-1-1836).

Le romantisme pouvait être un instrument valable pour éveiller les consciences, s'il était utilisé en tenant compte de l'état des mœurs en Espagne, comme Larra lui-même a tenté de le faire avec son *Macías*. Mais le romantisme, comme le libéralisme, devient un instrument détestable s'il est imposé sans discernement, sans répondant au plan national, obligeant les Espagnols à "prendre le café juste après la soupe" (Larra 1960: II,186b, "Catalina Howard", 23-5-1836).

Peut-être pire encore que son effet pernicieux sur la morale et la conception de la vie, l'importation en masse de drames français, due pour une part à la faiblesse quantitative de la production locale, favorise d'autre part, selon Larra, cette absence de création en Espagne, en conduisant le public à mépriser les productions nationales. Pour un García Gutiérrez ou un Hartzbusch qui sont reconnus pour ce qu'ils sont, des "aristocrates du génie", combien d'écrivains espagnols n'arrivent pas à s'exprimer dans leur propre patrie où tout n'est que ruine, où "il n'y a pas d'écho parmi les tombes?"

Pleurons donc et traduisons, et, en ce sens rendons encore grâce à ceux qui prendront la peine de nous mettre en castillan, et en bon castillan, ce que d'autres écrivent dans les langues de l'Europe; à ceux qui, puisqu'ils ne peuvent pas avoir d'écho se font l'écho des autres (Larra 1960: II,291b, "Horas de invierno", 25-12-1836)

Ainsi s'exprime Larra dans son tragique article de Noël 1836, en soulignant bien qu'un pays qui est mis en marge de l'Europe par son retard économique et politique ne peut plus avoir que des écrivains qui écrivent dans la marge des autres, à quelques exceptions près. La transtextualité dans ce cas signifierait-elle acculturation? Pour Larra en cette nuit d'hiver qui précède de peu son suicide, cela ne semble pas faire de doute. Mais, au delà des traductions et des adaptations, son travail de créateur original, qui transcende ses sources d'inspiration française et qui est reconnu par la postérité, s'inscrit en faux contre ce pessimisme désespéré.

Références bibliographiques

- DURNERIN, James. 1983. "Fascinación y repulsa por Dumas en Larra crítico y creador", dans Albert Dérozier (ed.), *Revisión de Larra, (¿Protesta o Revolución?)*, Paris, Les Belles Lettres, 143-157.
- LARRA, Mariano José de. 1960. *Obras completas de Mariano José de Larra (Figaró)*. Edición de Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas, 4 vols. (BAE, CXXVI -CXXX).
- LARRA, Mariano José de. 1999. *Artículos*. Edición de Enrique Rubio, Madrid, Cátedra.
- LOBATO, Dolores. 1977. *Recherches sur le théâtre de Mariano José de Larra*, mémoire de maîtrise ès-Lettres, Université de Besançon, dactylographié.
- PEDRAZA, Felipe & Milagros RODRÍGUEZ. 1989. *Manual de literatura española*, Tafalla, Cenlit Ediciones.
- RUMEAU, Aristide. 1962. "Una travesura de Larra o dos dramas y una comedia a un tiempo", *Insula*, 188-189, 3.