

## La réception tardive du *Théâtre de Clara Gazul* en Espagne

Irene ATALAYA  
Universitat de Barcelona

Cette étude<sup>1</sup> porte sur un écrivain amoureux de l'Espagne et sur un traducteur passionné par la littérature française. C'est la réception du *Théâtre de Clara Gazul* en Espagne qui sera ici envisagée. Un siècle après son apparition en France, ce recueil de pièces théâtrales fut traduit pour la première fois dans notre pays. En 1933, la maison d'édition Espasa Calpe édita en trois volumes cette œuvre de Prosper Mérimée, traduite par Luis Cernuda. Cette collection, créée avant que n'éclate la guerre civile et soutenue par le philosophe espagnol Ortega y Gasset, atteignit plus de mille trois cent titres en 1935. Il s'agit d'une collection pionnière du livre de poche en Espagne. Cette édition de 1933 inclut le recueil des huit pièces de 1830 ainsi que *La Famille de Carvajal*, sans doute à cause de son sujet espagnol. Elle suit donc l'édition française de 1928 chez Garnier<sup>2</sup>.

La traduction de Cernuda mérite commentaire pour deux raisons principales : c'est la première apparition en Espagne de ces pièces de Mérimée et elle fut de plus réalisée par un grand poète espagnol. Cernuda faisait partie du groupe de poètes connus sous le nom de *Generación del 27*. Il y côtoya des figures comme Federico García Lorca, Pedro Salinas ou Jorge Guillén. Nous ne voulons pas nous attarder sur la biographie de Cernuda ou son œuvre poétique car ce n'est pas révélateur pour cette étude mais nous aimerions simplement signaler trois traits de caractère de notre poète : c'était un lecteur insatiable – on a trouvé plus de mille titres dans sa bibliothèque parmi lesquels des ouvrages de Mérimée<sup>3</sup> –, un dandy – trait qu'il partage avec Mérimée –, et un amateur du Romantisme. Pour lui, la connaissance de sa terre natale, l'Andalousie, se fait à travers les romantiques<sup>4</sup>. Dans l'un de ses essais intitulé « Divagations sur l'Andalousie romantique », Cernuda présente sa région telle que Mérimée l'aurait décrite. Lisons un extrait :

*Ese es el romanticismo indolente que el ambiente andaluz nos inspira ; tanto que si quisiéramos definir Andalucía, solo en el romanticismo se hallaría la fórmula mágica que apresara en palabras su vívido encanto. En la época romántica tuvo su hora Andalucía*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet de recherche FFI2012-30781, financé par le Ministère des Finances espagnol.

<sup>2</sup> Manuela San Miguel Hernández, « Luis Cernuda, traductor de Mérimée », *Estudios de investigación franco-española*, n° 13, 1996, p. 15.

<sup>3</sup> Emilio Barón, *Odi et amo. Luis Cernuda y la literatura francesa*, Sevilla, Alfar, 2000, p. 19.

<sup>4</sup> « Si amamos Andalucía, si queremos conocerla [...] a los románticos debemos acudir » (Luis Cernuda, « Divagación sobre la Andalucía romántica (1935) », dans *Prosa II. Obra completa*, vol. 3, Madrid, Siruela, 1994, p. 92).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 84 : « Voilà le romantisme indolent que l'ambiance andalouse nous inspire ; si bien que si l'on voulait définir l'Andalousie, c'est seulement dans le romantisme que l'on trouverait la formule magique qui capturerait en quelques mots son charme vif. C'est dans l'époque romantique que le thème de l'Andalousie eut son plus grand succès. » [Toutes les traductions ont été faites par mes soins.]

Dans ce même texte, Cernuda mentionne Mérimée parmi les voyageurs les plus célèbres comme Hugo, Chateaubriand, Gautier ou Quinet.

Bien que la traduction du *Théâtre de Clara Gazul* ne paraisse qu'en 1933, des critiques renommés comme Marcelino Menéndez Pelayo connaissaient déjà cet ouvrage théâtral – et toute la production mériméenne – au XIX<sup>e</sup> siècle :

*Su españolismo [de Mérimée], de mucha mejor ley que el de Víctor Hugo, se muestra más que en la divertida falsificación del Teatro de Clara Gazul, donde sin embargo afectó a remedar muy bien, porque se trataba de condiciones análogas a las suyas, el arranque, el nervio y la rapidez de acción, que caracterizan nuestra comedias*<sup>6</sup>.

Azorín, écrivain célèbre, pseudonyme de Martínez Ruiz, considérait Mérimée comme le plus important des hispanistes français. Le *Théâtre de Clara Gazul*, d'après lui, « a des récits, des épisodes et des figures propres à l'Espagne<sup>7</sup> ».

La critique espagnole ne s'est guère intéressée aux traductions en prose de Cernuda<sup>8</sup> car ces travaux avaient un but économique, contrairement aux poèmes de Nerval ou d'Éluard qu'il versifia en espagnol pour le plaisir de s'imprégner de ses sources littéraires<sup>9</sup>. En 1932, il traduisit le *Molière* de Ramón Fernández. La même année que le *Théâtre de Clara Gazul*, et pour la même maison d'édition, il réalisa la traduction de *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre (déjà traduit à de nombreuses occasions), et un an plus tard *La Prodigieuse Vie d'Honoré de Balzac* de René Benjamin ainsi que *Goethe et Beethoven* de Romain Rolland. Bien que Cernuda n'ait pas traduit par intérêt personnel, on lui doit quand même l'incorporation du *Théâtre de Clara Gazul* aux lettres espagnoles.

Cette traduction de 1933 sera la seule existante jusqu'à la toute récente édition de 2013 pour la prestigieuse maison d'édition Cátedra, préfacée et traduite par l'écrivain Santiago R. Santerbás, qui réunit les huit pièces du *Théâtre*. Comment expliquer cette exception dans la réception de Mérimée, ses autres textes ayant été amplement traduits durant ces deux siècles, tandis que le *Théâtre* n'a bénéficié que de deux traductions et ce un siècle après la première publication du texte original ? À notre avis, il existe deux causes principales expliquant ce phénomène. Premièrement, on doit imputer ce prétendu « oubli » au caractère anticlérical des pièces, à mettre en rapport avec l'histoire espagnole. Il faudra attendre la proclamation de la II<sup>e</sup> République pour les voir publiées et pour en avoir la première – et dernière – représentation théâtrale. Deuxièmement, ce qui était un succès sur la scène française au XIX<sup>e</sup> siècle l'était aussi en Espagne, à savoir le vaudeville : nous aborderons alors les problèmes littéraires de la réception d'un point de vue traductologique. Ces deux raisons nous serviront pour comprendre le rôle de ces pièces dans le système littéraire espagnol. Nous convoquerons pour cela la théorie du polysystème.

Commençons donc par nous pencher sur le caractère anticlérical des pièces, qui fut sans aucun doute un obstacle pour leur publication et leur représentation. Il faut tenir compte du fait que l'Inquisition espagnole, sarcastiquement dépeinte par Mérimée, ne

<sup>6</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, CSIC, vol. 2, 1974, p. 877 : « Son españolismo, plus authentique que celui de Victor Hugo, se manifeste davantage dans l'amusante falsification du *Théâtre de Clara Gazul*, où il réussit pourtant à très bien imiter, étant donné qu'il s'agissait de conditions analogues aux siennes, l'élan, la nervosité, et la rapidité d'action qui caractérisent nos comédies ».

<sup>7</sup> Azorín, « L'espagnolisme des romantiques français », *Mercure de France*, n° 456, 1917, p. 25.

<sup>8</sup> Sur les traductions en prose de Cernuda, voir aussi Javier Huerta Calvo, « Cernuda, traductor de Mérimée », *Revista de Literatura*, t. XLI, n° 81, 1979, p. 181-187.

<sup>9</sup> Pedro Salvador Méndez Robles, « *Paul et Virginie* en la versión de Luis Cernuda », *Tonos digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n° 7, 2000, en ligne (page consultée le 10 novembre 2015) : <http://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda41.htm>.

fut abolie qu'en 1834 par la reine régente María Cristina. Malgré cette abolition, l'esprit inquisitorial ne disparut pas si facilement<sup>10</sup>. Sous le gouvernement de son époux, Ferdinand VII, l'institution ecclésiastique ne jouissait pas de ses pouvoirs d'antan. Cependant, elle existait de façon déguisée grâce aux « Juntas de Fe » et elle pouvait être considérée comme encore plus dangereuse<sup>11</sup>. Quand Mérimée écrit le *Théâtre de Clara Gazul*, l'Espagne, qu'il chérit, n'en a donc pas fini avec l'Inquisition.

De plus, la supercherie créée par Mérimée peut représenter également un problème éthique. Il faut signaler que c'est toujours Clara Gazul, la créatrice andalouse supposée des pièces, qui est confrontée à l'Inquisition. Par exemple, Joseph l'Etrange, le pseudo traducteur des œuvres, explique dans sa préface : « Clara se proposait de faire représenter la seconde partie d'*Une femme est un diable* ; mais son confesseur, aumônier du régiment de la Constitution, en fut tellement choqué, qu'il obtint d'elle que ce petit ouvrage serait jeté au feu<sup>12</sup> », et plus loin : « On avait fait à Cadix une édition de ses Œuvres complètes [...] mais [...] les juntas royalistes se hâtèrent de la mettre à l'Index<sup>13</sup>. » Ce sont donc toujours des personnages espagnols qui expriment les sentiments antireligieux comme Don Juan lorsqu'il réplique : « Je voudrais que l'on fît une loi en Espagne pour défendre à tous les fous de se faire moines, excepté aux fous d'amour. Ce serait le moyen de diminuer le nombre des couvents<sup>14</sup>. »

Mérimée présente à ses lecteurs espagnols potentiels des curés hypocrites et luxurieux comme Fray Rafael et Fray Domingo dans *Une femme est un diable*<sup>15</sup>, Fray Bartolomé dans *Le Ciel et l'Enfer* ou Fray Eugenio dans *L'Occasion*<sup>16</sup>. Il n'y a aucun religieux honnête, même pas le curé dans *Inès Mendo*. On peut aisément transposer au *Théâtre de Clara Gazul* le jugement de Carmen Ramírez sur la nouvelle de *Carmen* : l'œuvre « aurait semé l'inquiétude dans la société ankylosée de Ferdinand VII<sup>17</sup> ». Ce jugement nous laisse entrevoir le problème de réception que la gitane entraîna en Espagne, et qui fut un obstacle pour son acceptation au XIX<sup>e</sup> siècle, à cause précisément de l'image de la femme espagnole qu'elle offrait. Ici, c'est celle de la religion qui est en cause.

D'un point de vue historique, Mérimée présente à son public le grand débat des « deux Espagnes » qui s'accroît avec l'invasion napoléonienne. Cette opposition est au cœur des débats lettrés au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. D'un côté, il existe la Grande Espagne de Philippe II, l'empire puissant – c'est la colonie représentée par le vice-roi dans *Le Carrosse du Saint-Sacrement* – ainsi que l'Espagne catholique. De l'autre côté, on a l'Espagne laïque et progressiste, qui aura son heure de gloire à l'avènement de la II<sup>e</sup> République. Il nous faut désormais l'aborder puisqu'elle concerne directement la réception du *Théâtre de Clara Gazul*.

En 1920 Manuel Azaña, futur président de la République, assista à la représentation de la saynète *Le Carrosse du Saint-Sacrement* au théâtre parisien du Vieux-Colombier.

<sup>10</sup> Gérard Dufour, « ¿ Cuándo fue abolida la Inquisición en España ? », *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n° 13, 2005, p. 107.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>12</sup> Prosper Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul*, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1985, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>15</sup> « RAFAEL : Est-il donc si nécessaire d'être chrétien pour être inquisiteur ? » (*Ibid.*, p. 126).

<sup>16</sup> Après avoir lu la lettre d'amour de doña Maria, Fray Eugenio la réprimande tandis que lui-même a une relation amoureuse avec Francisca : « Un homme qui séduit une jeune fille peut toujours réparer sa faute : un prêtre ne le peut » (*Ibid.*, p. 291).

<sup>17</sup> Carmen Ramírez Gómez, « Carmen de Mérimée, del relato emblemático de lo español a una estética de la ruptura », *Estudios filológicos alemanes*, n° 3, 2003, p. 442-443.

Cette pièce lui plut tant qu'il décida de la traduire et de la produire à Madrid deux mois seulement après la proclamation de la II<sup>e</sup> République, le 17 juin 1931 au Teatro Muñoz Seca<sup>18</sup>. Malheureusement, nous n'avons pas réussi à trouver cette traduction qui reste inédite mais les journaux de l'époque nous en ont laissé un témoignage. Arturo del Villar explique dans son ouvrage consacré à cette représentation que « pour la presse extrémiste [de droite] Mérimée était le démon et Azaña son assistant<sup>19</sup> ». Pour les conservateurs, cette pièce suivait le style de Voltaire, l'éternel ennemi de l'Église espagnole. De plus, il ne faut pas oublier qu'Azaña avait traduit pour Calpe les mémoires de Voltaire en 1920 et qu'il était ainsi toujours associé à la pensée voltairienne. Les commentaires de Villar sur les critiques de la traduction d'Azaña à travers les journaux de gauche et de droite nous renvoient au caractère anticlérical de la pièce. Ainsi, à cette époque-là, l'idée d'une Espagne divisée est plus actuelle que jamais et l'anticléricalisme du *Théâtre de Clara Gazul* se présente en un territoire qui est loin d'être conquis d'avance.

Nous aborderons maintenant notre seconde piste pour expliquer la réception du *Théâtre*, qui est liée au système littéraire espagnol. Cette approche sera menée à bien en nous appuyant sur les théories de la traduction. À ce propos, notons que l'Espagne est un pays qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, importe de nombreuses pièces de théâtre<sup>20</sup>. Le critique et écrivain Mesonero Romanos regrettait cette « nation traduite<sup>21</sup> ». Nous sommes, sans doute, l'un des pays qui a le plus traduit. Le fait qu'un ouvrage soit traduit ou pas est en rapport direct avec les modes et les horizons d'attente d'une époque déterminée. La non-traductibilité des pièces, par exemple, est souvent liée « aux styles d'interprétation dominants dans chaque pays<sup>22</sup> ». En Espagne, l'auteur français qui jouissait sur scène d'un grand succès était surtout Eugène Scribe. Si l'on ajoute la forte critique religieuse et l'image stéréotypée des Espagnols véhiculées par les pièces de Mérimée, nous sommes face à d'évidentes variables expliquant leur non-traductibilité, en tout cas pour la scène. On ne peut qu'abonder dans le sens de Carmen Fernández lorsqu'elle signale que :

*Si hiciésemos una historia literaria de lo no-traducido en España, seguramente ocuparía un lugar importante el grupo de aquellas obras que contienen imágenes de nuestro país. El cómodo marco que ofrecen, para el escritor, los tipos literarios de nacionalidades se convierte en revulsivo para el lector que difícilmente encuentra en tal abstracción un reflejo de lo que él vive como múltiple, cambiante y singular. De ahí que las imágenes que de nosotros mismos en cuanto colectividad nos ofrece otro país u otro grupo nos parezcan siempre insuficientes. Y aún más, irrepresentables<sup>23</sup>.*

<sup>18</sup> Voir Arturo del Villar, *El primer estreno teatral de Azaña*, Madrid, Colectivo Republicano Tercer Milenio, 2004.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>20</sup> En Espagne, la traduction devient un véritable business au XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>21</sup> Entre 1830 et 1850 les traductions des œuvres étrangères représentent 60 % des pièces jouées sur la scène espagnole. Voir Juan Crespo Hidalgo, « Políticas de traducción en las Españas del siglo XIX », dans Juan Jesús Zardo (dir.), *Traductores y traducciones de literatura y ensayo (1835-1919)*, Granada, Comares, 2007, p. 45-72.

<sup>22</sup> Alberto Ribas, « Adecuación y aceptabilidad en la traducción de los textos dramáticos », dans Francisco Lafarga & Roberto Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, p. 32.

<sup>23</sup> Carmen Fernández Sánchez, « La España escénica de Théophile Gautier », dans Francisco Lafarga et Roberto Dengler (dir.), *Teatro y traducción*, op. cit., p. 149. « Si l'on faisait une histoire littéraire de ce qui n'a pas été traduit en Espagne, ce serait probablement le groupe des pièces qui contiennent des représentations de notre pays qui occuperait une place importante. Le cadre commode qu'offrent à l'écrivain les représentations stéréotypées des nationalités devient répulsif pour le lecteur. Ce dernier peut

D'un point de vue stylistique, toujours dans une tentative de compréhension de ce mépris envers le *Théâtre de Clara Gazul*, d'après Berenguer, « bien que Mérimée nous montre une première idée [...] de sa vocation d'hispaniste<sup>24</sup> », le *Théâtre de Clara Gazul* dénote assez le style français<sup>25</sup>. Selon lui, il manque le thème de l'honneur à l'espagnole. Il considère *Inès Mendo ou le préjugé vaincu* comme la pièce au caractère le plus espagnol à cause de la thématique du sang et de l'arrivée providentielle du roi à la fin<sup>26</sup>. Notons que la traduction de cette pièce sera utilisée par une maison d'édition de gauche en 1972, en raison du thème de la confrontation des classes sociales qui la caractérise<sup>27</sup>. On n'indique pas la source de la traduction mais en comparant les éditions, nous nous sommes aperçue qu'il s'agit de la traduction de Cernuda.

Récapitulons. La traduction, qui est pour nous le moteur de la réception, ne peut pas toujours avoir lieu en parallèle à l'œuvre originale. Comme l'explique Steiner dans son ouvrage *Après Babel*, selon les moments historiques on ne peut pas tout traduire. Il faut qu'il se crée une empathie<sup>28</sup>. Par conséquent, les traductions nous servent pour l'étude des contacts entre les littératures et les systèmes littéraires. À côté d'un Mérimée français, il existe un Mérimée espagnol construit pour les besoins de notre pays et de notre culture<sup>29</sup> « de sorte que ce qui intéresse l'Histoire littéraire ne serait pas les qualités de l'original mais l'image construite<sup>30</sup> ».

Nous pouvons observer l'évolution littéraire espagnole à travers ce mépris envers l'œuvre de Mérimée pendant le XIX<sup>e</sup> siècle puis l'acceptation des pièces au XX<sup>e</sup> siècle, plus précisément durant la II<sup>e</sup> République, caractérisée par une plus grande ouverture d'esprit. À ce moment-là, la littérature espagnole avait besoin d'introduire des œuvres qui critiquaient l'Ancien Régime, mais surtout l'Église catholique. Néanmoins, au XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres qui occupaient le centre du polysystème espagnol étaient des traductions d'œuvres françaises qui confortaient les classes dominantes. Mérimée cache sa pensée sous le masque de personnages espagnols. Le miroir de l'altérité est toujours plus convenable pour représenter les passions humaines et les critiques sociales. Mais il ne connaît pas encore l'Espagne : il s'agit donc d'une Espagne rêvée, comme celle de Musset. Le public espagnol ne correspond pas à l'image des Espagnols qu'il met en scène, et cela peut toujours entraîner un problème de réception. Pensons au cas de *Dubliners* de Joyce en Irlande.

À ces faits de l'évolution littéraire, il faudrait ajouter, sans doute, la difficulté de la traduction en elle-même. Pour Manuela San Miguel, cette difficulté expliquerait le manque de traductions de l'œuvre mériméenne<sup>31</sup> bien que, d'après Santerbás, le texte de Mérimée ne présente pas de problèmes particuliers<sup>32</sup>.

difficilement trouver dans une telle abstraction le reflet de ce qu'il vit comme multiple, changeant et singulier. D'où le fait que les images de nous-mêmes, en tant que collectivité, offertes par un autre pays ou groupe nous semblent toujours insuffisantes. Et plus encore, irréprésentables. »

<sup>24</sup> Arturo Berenguer, *Mérimée y su teatro de Clara Gazul*, Buenos Aires, Hispania, 1941, p. 45. Signalons que ce critique juge excellente la traduction de Cernuda.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>27</sup> Voir Prosper Mérimée, *El prejuicio vencido* [junto a *Bajo tierra* de Ken Etheridge ; *El mujik y el obrero* de León Tolstoi], Madrid, Zero, Colección « Se hace camino al andar », 1972.

<sup>28</sup> George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y de la traducción*, Madrid, FCE, 1980, p. 286.

<sup>29</sup> Miguel Gallego Roca, *Traducción y literatura : los estudios literarios ante las obras traducidas*, Gijón, Ediciones Júcar, 1994, p. 86.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Manuela San Miguel Hernández, art. cité, p. 18.

<sup>32</sup> Santiago R. Santerbás, « Esta edición », dans Prosper Mérimée, *Teatro de Clara Gazul*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 48.

Le travail de Cernuda n'a pas donné lieu à de nombreux commentaires puisqu'il ne s'agit pas d'une traduction faite en tant qu'apprentissage poétique, mais d'un simple travail alimentaire. C'est la raison pour laquelle on ne se trouve pas face à un texte soigné. Il y a plusieurs erreurs et Cernuda élimine quelques phrases sans doute parce qu'il a travaillé trop vite. D'ailleurs, on ne sent pas ce traducteur apocryphe qui est Joseph l'Estrange – censé, dans l'original, traduire de l'espagnol en français le texte de Clara Gazul. La traduction de Cernuda ne se présente pas comme « retraduction ». À ce problème s'ajoute la traduction de tout l'exotisme hispanique qui domine l'œuvre, augmenté de tout l'aspect antireligieux. Cernuda élimine donc la plupart des incises, des explications, ou des notes en bas de page qui font allusion à la voix du traducteur Joseph l'Estrange. David Martens commente ainsi cette supercherie traductive dont joue Mérimée :

ce[s] texte[s] use[nt] de la traduction pour déployer une poétique de l'ironie fondée sur un dispositif mystificateur. Du même coup, il[s] ironise[nt] sur le traduire, ses formes, ses usages et ses présupposés, et joue[nt] ainsi des représentations associées à ce geste scripturaire à la fois si banal et si énigmatique<sup>33</sup>.

La traduction de Cernuda minimise la part de cette poétique ironique. Nous devons attendre des temps très récents pour que le système littéraire espagnol revienne à cette première œuvre de Mérimée. On l'a vu, ce n'est qu'en 2013 que fut publiée une nouvelle traduction : Santerbás parle de sa tâche comme d'une retraduction<sup>34</sup>. Il présente son travail comme un hommage à celui de Cernuda et donne une nouvelle actualité au *Théâtre de Clara Gazul* en Espagne. C'est donc grâce à la traduction, si l'on reprend la thèse de Walter Benjamin, que l'original survit.

Pour avoir une idée de l'acceptation des œuvres dans un système littéraire et culturel déterminé, on peut également procéder par comparaison en soulignant la réception différente de l'œuvre mériméenne en Espagne et en Amérique du Sud. Témoin deux exemples ponctuels. Le 19 décembre 1929 le journal espagnol *ABC* publia une photo de la première représentation à Buenos Aires de la traduction d'Azaña, *La Carroza del Santísimo*, qui apparemment fut un grand succès – il s'agissait de la même production que celle qui eut lieu à Madrid deux ans après. À cette époque-là, l'Espagne subissait la dictature de Primo de Rivera, qui rendait impossible une telle représentation.

En 1959, l'écrivain et traducteur espagnol Álvaro Arauz<sup>35</sup>, exilé au Mexique depuis 1943, met en scène une version de la pièce de Mérimée *La Carroza del Santísimo*, qui fut acclamée par les spectateurs mexicains. Elle fut ensuite publiée en 1962 à Mexico et à Madrid sous le titre *La Carroza del virrey : obra en tres actos*. Dans la version d'Arauz les personnages portent leurs vrais noms et la date de l'intrigue est dévoilée, c'est-à-dire 1768. La fin est modifiée et fait apparaître plus clairement la relation établie entre la Perichole et l'évêque. Cette adaptation fut considérée comme l'un des plus beaux spectacles du moment au Mexique<sup>36</sup>.

Ces deux exemples latino-américains montrent l'accueil très favorable réservé à une pièce marquée par le triomphe d'une métisse (la *perra chola* – chienne d'Indienne) sur le pouvoir colonial et religieux représenté dans les figures ridicules du vice-roi et de l'évêque. Le polysystème américain, encore en train de se développer, accepte

<sup>33</sup> David Martens, « Au miroir de la pseudo-traduction. Ironisation du traduire et traduire de l'ironie », *Linguística Antverpiensia – New Series*, n° 9, 2010, p. 207.

<sup>34</sup> Santiago R. Santerbás, *op. cit.*, p. 48.

<sup>35</sup> Il avait déjà traduit pour la scène mexicaine de nombreuses pièces du théâtre français, par exemple *Huis clos* de Jean-Paul Sartre ou *Amédée ou Comment s'en débarrasser* d'Eugène Ionesco.

<sup>36</sup> Armando de María y Campos, « *La Carroza del santísimo*, de Mérimée-Arauz en el Granero », *Novedades*, 8 novembre 1959.

volontiers des œuvres qui se comprennent comme une critique de la culture de l'opresseur, c'est-à-dire l'Espagne. Évidemment, cela ne pourrait avoir le même effet dans notre pays.

Pour finir, nous aimerions mettre l'accent sur deux autres pièces de Mérimée qui furent en fait traduites avant la publication de *Clara Gazul*. Il s'agit des *Mécontents* et des *Deux héritages*, où la pensée anticléricale de Mérimée apparaît mais plus subtilement. Dans nos recherches personnelles sur l'œuvre de Mérimée en Espagne nous avons eu le plaisir de trouver ces deux pièces – malheureusement pas très connues – dans un joli volume accompagné de gravures publié par une importante maison d'édition catalane. La critique espagnole ne signale pas ce fait puisque les deux ouvrages furent publiés en 1898 dans un volume intitulé *Cuentos de antes y de ahora : colección de los mejores autores*<sup>37</sup>. Il est en effet assez difficile de les repérer dans un ouvrage qui se présente comme un recueil de contes. Le nom du traducteur nous est malheureusement inconnu. Nous y sommes parvenue en cherchant les titres de *La Ilustración Ibérica*, revue espagnole dans laquelle la traduction de la célèbre *Carmen* vit le jour en 1886<sup>38</sup>. Par la suite, la maison d'édition de la revue publia différents titres de Mérimée, manifestement l'un de leurs auteurs préférés.

Nous pouvons donc affirmer qu'on a eu quelques manifestations théâtrales (théâtre de fauteuil bien entendu) de Mérimée en Espagne avant la traduction de Cernuda. Évidemment, les allusions religieuses que nous avons signalées précédemment sont atténuées dans la traduction, dont nous réservons l'analyse pour une autre étude.

---

<sup>37</sup> Prosper Mérimée, « *Las dos herencias y Los descontentos* », dans *Cuentos de antes y de ahora : colección de los mejores autores*, Barcelona, Ramón Molinas, « Biblioteca La Ilustración Ibérica », 1898, p. 113-303.

<sup>38</sup> Voir Carmen Ramírez Gómez, « Comentario. *Nouvelles* de Prosper Mérimée (1852) », dans *Fondos y Procedencias. Bibliotecas en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, Universidad de Sevilla, 2013, p. 656-658.