



Zoraida Carandell (dir.)

Traduire pour l'oreille
Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français
(1890-1930)

Presses Sorbonne Nouvelle

Le bruit assourdi de l'Histoire qui résonne

La traduction de L'Aiglon par deux poètes espagnols

Marie Salgues

Éditeur : Presses Sorbonne Nouvelle
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2014
Date de mise en ligne : 7 mars 2017
Collection : Monde hispanophone
ISBN électronique : 9782878547450



<http://books.openedition.org>

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

Référence électronique

SALGUES, Marie. *Le bruit assourdi de l'Histoire qui résonne : La traduction de L'Aiglon par deux poètes espagnols* In : *Traduire pour l'oreille : Versions espagnoles de la prose et du théâtre poétiques français (1890-1930)* [en ligne]. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2014 (généré le 09 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psn/562>>. ISBN : 9782878547450.

Le bruit assourdi de l'Histoire qui résonne : la traduction de *L'Aiglon* par deux poètes espagnols¹

Marie SALGUES
Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis

Quoique le fait soit, visiblement, passé inaperçu aux yeux de la critique, tant littéraire qu'universitaire, la vie d'Edmond Rostand a été marquée par un drame dont il ne se releva jamais véritablement : le succès incroyable remporté par *Cyrano de Bergerac*. Par-delà la boutade, cet événement théâtral majeur va condamner toute la production postérieure du dramaturge français, au mieux à l'indifférence et à la déception, au pire à l'incompréhension et à la vindicte. On ne peut l'ignorer au moment d'étudier la traduction que Manuel Machado et Luis de Oteyza donnèrent de *L'Aiglon*, puisque leur appréhension même de la pièce, et la réception de *El Aguilucho* en Espagne, seront tout aussi fortement empreintes de cette malédiction cyranesque². Si l'on veut se poser la

1 Le texte de cette communication n'aurait pu être rédigé sans l'aide qui m'a été apportée par des collègues et amies qui se sont chargées pour moi de récolter nombre de données bibliographiques, dans les bibliothèques espagnoles ou leurs propres archives : Irène Da Silva, Catherine Flepp et Maud Le Guellec. Qu'elles en soient ici publiquement remerciées ; de même, Camille Salgues, qui fut chargée d'exhumer des articles qui dormaient à la bibliothèque François-Mitterrand.

2 Éditions utilisées : Edmond Rostand, *L'Aiglon*, édition présentée et annotée par Patrick Besnier, Paris, Gallimard, 1986, coll. Folio Classique, n° 1764 ; Manuel Machado et Antonio

question de la traduction du rythme de *L'Aiglon*, le système métrique de la pièce s'impose naturellement comme un élément déterminant, mais sa transposition ne peut être lue qu'à la lumière de celle de *Cyrano*, qui interfère obligatoirement dans tout processus touchant la production postérieure de Rostand. Posons, d'entrée, la lecture qui semble s'imposer : nos auteurs ont traduit *L'Aiglon* exactement comme fut traduit, par d'autres³, *Cyrano* : par une multitude de mètres où octosyllabes et hendécasyllabes dominant, sous la forme du *romance* assonancé dans les deux cas, mais aussi dans différentes strophes consonantes pour les premiers, en *silva* pour les seconds. Des heptasyllabes viennent donc compléter ce tableau, ainsi que des décasyllabes et quelques *alejandrinos* sur lesquels nous reviendrons. À peu de chose près, ce sont les mêmes mètres qui, par leur présence et leur agencement dans le chef-d'œuvre du Français, amenèrent Montserrat Cots⁴ à conclure (dans la lignée de nombreux critiques de l'époque) que les traducteurs de *Cyrano* avaient réussi leur pari de faire de ce « prototipo de un resucitado drama romántico » (p. 290) « algo que "sonase a Zorrilla" » (p. 291).

Mais se trouve-t-on, avec *L'Aiglon*, face aux mêmes circonstances ? Dans la pièce française, les alexandrins de *Cyrano* sont interrompus cinq fois par d'autres mètres, qui coïncident avec autant de morceaux de bravoure de tonalités différentes (la recette des tartelettes amandines par exemple). Ainsi, on y trouve deux trisyllabes, des hexasyllabes, des octosyllabes, des ennéasyllabes⁵. Dans *L'Aiglon*, on ne trouve que des alexandrins, à

Machado, *El Hombre que murió en la guerra* / Edmond Rostand, *El Aguilucho*, edición de Dámaso Chicharro Chamorro, traducción de «*El Aguilucho*», por Manuel y Antonio Machado, Madrid, Espasa Calpe, 2008, col Austral Teatro, n° 624.

3 Il s'agit de trois traducteurs catalans : Luis Vía, José Oriol Martí et Emilio Tintorer.

4 Montserrat Cots, « La versión española del *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand », in Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, col. Estudios de literatura española y comparada, p. 287-295.

5 Selon le décompte présenté par Montserrat Cots. Cf. « La versión española del *Cyrano*... », *op. cit.*, p. 291.

l'exception de la fameuse scène de Wagram (Acte V, sc. 2)⁶, où toute la tirade hallucinée du jeune duc sur le champ de bataille fait alterner très régulièrement un alexandrin et un octosyllabe, et cela pendant 60 vers (15 strophes de 4 vers). Cette scène très célèbre, on le sait, tenait à cœur à Rostand; elle s'inspire très largement d'un long poème qu'il avait écrit en 1894 (avant la pièce, donc) et trouve chez lui un écho particulier pour des raisons personnelles⁷. Ce morceau, terriblement distinct du reste de la pièce précisément parce qu'il est écrit, et lui seul, dans un système métrique différent, est celui où les voix des milliers de victimes des guerres napoléoniennes viennent hanter l'Aiglon. Voix des autres qui s'emparent de la plume de Rostand et lui dictent un rythme nouveau, voix surgies du passé pour en rappeler l'Histoire. Or, si Rostand a choisi de souligner très fortement que sa langue était ici habitée et de donner la parole aux acteurs de l'Histoire, il va également, tout au long de la pièce, donner la parole aux acteurs de la littérature. De même que l'Aiglon est le rejeton qui aurait pu être quelqu'un, par le sang neuf de Napoléon qui revivifiait la race dégénérante des dynasties européennes, la pièce de Rostand est un hommage aux grands auteurs du passé, à la fois vénérés mais dont les temps nouveaux sonnent sans doute le glas. Ils étaient aptes à dire l'épopée du passé, ils sont désormais des témoins de la tradition, en retrait du siècle qui commence.

C'est tout l'enjeu de cette pièce où l'écriture même participe à la révérence de Rostand à ses maîtres, où le rythme va scander ce salut aux grands hommes au point que la restitution d'un écho mimétique emporte aussi la leçon d'histoire contenue dans ces vers. Prêter l'oreille aux murmures

6 Pour être tout à fait exacte, il y a également quatre vers d'une chanson en octosyllabes que fredonne Flambeau à l'acte IV (sc. 11, p. 288) mais leur présence, outre qu'elle est presque imperceptible, renforce l'analyse que je ferai plus bas du rôle des octosyllabes dans l'instauration d'un alexandrin libéré. De même, au moment de mourir, le duc fredonne « Il était un p'tit homme // tout habillé de gris », deux hexasyllabes qui recomposent, en fait, le rythme d'un alexandrin (acte V, sc. 3, p. 380). Toutes les références à la pièce en français se font à partir de l'édition établie par Patrick Besnier (éd. cit.).

7 Le poème n'est, lui, composé que d'alexandrins. Il est reproduit p. 403-405 dans l'édition critique de Patrick Besnier.

de l'histoire, dans un premier temps, permettra de percevoir les dissonances qui parcourent les six actes de l'original et vont, peu à peu, réduire à néant les rêves de gloire de l'Aiglon. Nous verrons ensuite comment la surdité des traducteurs aux échos du passé qui nourrit Rostand semble condamner au silence la voix singulière de l'Aiglon, renvoyée dès lors à un autre passé qui n'est qu'obsolescence métrique puisqu'il a été vidé de son sens.

ÉCOUTER L'HISTOIRE

La présence tutélaire des grands auteurs est très vite posée puisque, dès avant la première entrée en scène de l'Aiglon, avant même que ce dernier ne vienne, en personne, se dévoiler au spectateur à travers les vers de Rostand, la tragédie et la poésie l'ont déjà mis en scène. On a même rappelé que la figure napoléonienne, celle du père, était devenue matière théâtrale : Gentz, l'un des conseillers de Metternich, fait la liste des pièces qui tiennent l'affiche parisienne, depuis *Bonaparte* aux Variétés jusqu'à *Napoléon* à la Porte-Saint-Martin⁸. Après cette évocation du père, à la septième scène de l'acte I, Thérèse, la jeune lectrice française que l'on vient d'engager, par une sorte de mise en abyme de son rôle, fait tout d'abord la lecture aux spectateurs de deux extraits d'*Andromaque* : « Et quelle est cette peur dont le cœur est frappé, // Seigneur ? Quelque Troyen vous est-il échappé ? //// Leur haine pour Hector n'est pas encore éteinte : // Ils redoutent son fils. //// Digne objet de leur crainte ! // Un enfant malheureux, qui ne sait pas encor // Que Pyrrhus est son maître et qu'il est fils d'Hector !⁹ » Le parallèle est à ce point évident avec la situation du

8 Alors qu'il vient de préciser qu'on joue *Bonaparte* au Vaudeville et aux Nouveautés, il enchaîne : « ... – Aux Variétés?... – *Napoléon*. // Le Luxembourg promet : *Quatorze ans de sa vie*. // Le Gymnase reprend : *Le retour de Russie*. // Qu'est-ce que la Gaité jouera cette saison ? // *Le cocher de Napoléon*. – *La Malmaison*. // Un jeune auteur vient de terminer : *Sainte-Hélène*. // La porte-Saint-Martin commence à mettre en scène : // *Napoléon*. » (I, 5, p. 57)

9 Il s'agit d'un dialogue de l'acte I, scène 4, entre Andromaque et Pyrrhus. Les changements d'interlocuteurs sont matérialisés par les 4 slashes. C'est le code que j'adopte pour l'ensemble des citations.

jeune duc (aux mains de Metternich-Pyrrhus) que l'auditoire se fige dans l'embarras. On lui demande un peu brusquement de changer de passage, l'extrait suivant se révèle tout aussi embarrassant, qui conte la séparation du père héroïque et de l'enfant en bas âge¹⁰. On presse la jeune femme de s'emparer d'un autre livre afin de dissiper la mauvaise impression, et le choix des *Méditations* de Lamartine tranquillise Marie-Louise. Peine perdue, ces nouveaux alexandrins sont tout aussi prémonitoires que ceux de la tragédie racinienne : « Jamais des séraphins les chants mélodieux // De plus divins accords n'avaient ravi les cieux // Courage, enfant déchu d'une race divine...¹¹ »

Ces vers soulignent à la fois une filiation prestigieuse, ce que Rostand doit à ses pairs, en même temps qu'ils se détachent de l'ensemble par leur rigoureux respect des lois poétiques, une archi-correction qui est loin d'être celle de Rostand. Ou plutôt, si les vers de Racine sont, bien évidemment, absolument irréprochables (césure parfaite à l'hémistiche, dans les règles de l'art, utilisation normale du e muet et du e caduc dans le décompte des pieds, pas de séquence voyelle + e + consonne à l'intérieur du vers, etc.), ceux de Lamartine font déjà une très légère entorse à la tradition la plus pure. Les douze syllabes de l'alexandrin obligent à marquer la diérèse sur « mélodieux » (ce que veut la tradition par ailleurs) tout comme ils imposent de ne pas le faire pour « cieux » au vers suivant qui est pourtant sa rime. Ce glissement nous rappelle furtivement l'une des constantes de la pièce : la distorsion imposée à l'alexandrin le plus traditionnel pour impulser un rythme nouveau à la langue théâtrale. Si Victor Hugo – un autre grand parrain dont Rostand se réclame ouvertement, comme on va le voir – avait déjà très largement ouvert cette voie, si les licences théâtrales sont depuis longtemps permises et ont participé

10 Il s'agit cette fois d'un fragment d'une tirade d'Andromaque à l'acte III (scène 8) : « Hélas, je m'en souviens, le jour que son courage // Lui fit chercher Achille, ou plutôt le trépas, // Il demanda son fils, et le prit dans ses bras : // Chère épouse, dit-il en essuyant mes larmes, // J'ignore quel succès le sort garde à mes armes ; // Je te laisse mon fils... »

11 Il s'agit des vers 273-275 de la seconde pièce des *Méditations*. Le poème s'intitule « L'Homme » et est dédié « À lord Byron ».

très largement à l'évolution de la métrique française¹², notre dramaturge en fait ici un manifeste en ce sens qu'il n'aura de cesse de nous montrer – et de commenter parfois – les innovations à l'œuvre¹³. Celles-ci seront d'autant plus perceptibles à l'oreille que la pré-histoire de l'Aiglon vient de nous être résumée au passé, dans le passé de la versification française.

Hugo, donc, est également présent, convoqué par le tailleur qui apparaît peu après pour faire un habit au jeune duc dont il se révélera fervent partisan et pour les intérêts duquel il conspire. Rejetant un vêtement en termes tout littéraires – « Laissons cette jaunâtre et lourde polonaise // (Hamlet peut-il porter le pourpoint de Falstaff?) » –, il revendique le manteau qu'il propose en tant qu'il est « Sobre, a je ne sais quoi de large et d'espagnol, // Bon pour rendre visite à quelque doña Sol ! »¹⁴. Cette allusion plus que transparente à *Hernani* est justifiée dans la pièce par le fait que l'acte I se déroule en 1830, année de la première de l'œuvre de Hugo mais, par-delà, elle dit bien, parce qu'elle n'est qu'une maille du réseau hugolien qui parcourt le texte, l'importance du poète dans l'histoire de la scène nationale française. Le tailleur, à la scène suivante, s'exclamera plein d'enthousiasme (et « très romantique », dit une didascalie sans doute distanciée) : « Je lis Victor Hugo. Je récite son *Ode à la Colonne...* » (I, 10, p. 88). Laurence Richer voit le romantisme – et le choix que Rostand en fait contre les « afféteries symbolistes » notamment – comme le lieu idéal d'une réflexion sur l'évolution de la littérature. Il

12 Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré rappellent que « Les libertés permises au théâtre et dans les “petits genres” (épigramme, fable, conte...) ont largement contribué au renouvellement de la versification », note 7 p. 14 dans *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 1997.

13 Il s'amuse à attirer notre attention sur la césure théorique (et son décalage avec le rythme que la syntaxe impose) dans un alexandrin comme le suivant : « Feu ! – Colonne en demi-distance sur la droite ! » (V, 5, p. 363) où la césure traditionnelle tombe après demi, au demi-vers, donc mais où le sens opère un brouillage total du rythme à adopter.

14 I, 9, p. 79. L'allusion est soulignée par Besnier dans son édition, et par Laurence Richer dont les analyses fondent mon exposition des réminiscences hugoliennes : « Tradition et réécriture dans le théâtre d'Edmond Rostand : ego Hugo », in Guy Lavorel et Philippe Bulinge (éds), *Edmond Rostand. Renaissance d'une œuvre*, Lyon, CEDIC / Université Jean Moulin Lyon 3, 2007, p. 105-117..

relèverait d'un « lyrisme naturel » et le choix de l'alexandrin marquerait, dès Hugo, « la volonté non dite de rester dans la tradition », sans que cela exclue d'utiliser ce mètre dans toutes ses variantes. C'est ainsi que, selon elle, Rostand renverrait à une continuité quand il fait dire au duc de Reichstadt, dans la grande scène de Wagram : « Mon père aurait voulu faire prince Corneille : // je ferai duc Victor Hugo ! »¹⁵. D'ailleurs, Hugo encore est sans doute convoqué trois strophes plus haut quand le duc se dresse et apostrophe : « Peuple qui de ton sang écrivis la Légende // Voici le fils de l'Empereur ! »¹⁶ » (V, 2, p. 324).

C'est donc dans ce sillage que Rostand va se situer, mais en revendiquant une langue très souple, mâtinée de mots et de noms étrangers, sonnante haut et fort dans de multiples onomatopées (mises à la rime) et disposée dans le moule d'un alexandrin qui se fissure, se disloque, se remodèle. Le ton est donné de façon tonitruante à l'ouverture de la pièce où une cacophonie féminine de dames « au clavecin [...] et riant comme des folles » entament le dialogue : « Elle manque tous les bémols. – C'est un scandale ! // Je prends la basse. – Un, deux ! – Harpe ! – La... la !... – Pédale ! ». Bombelles interrompt, pensant reconnaître Thérèse à laquelle il demande : « C'est vous ? » Elle le salue « Bonjour, Monsieur de Bombelles » et une dame, au clavecin, complète l'hémistiche par un « Mi... Sol... » (I, 1, p. 32-33). La cacophonie est immédiatement mise en mètres puisque, outre l'éclatement des alexandrins, déclamés par plusieurs voix successives (quatre femmes se succèdent jusqu'à compléter le seul deuxième vers), les hémistiches sont problématiques. Prenons le premier alexandrin, où une césure traditionnelle sépare le vers ainsi : « Elle manque tous les // bémols. – C'est un scandale ! » La sixième position n'est pas occupée par un mot « plein » mais par un article défini, incapable de porter le temps fort que réclame la césure. Le vers suivant, on l'a

15 Pour toute l'analyse de Laurence Richer, « Tradition et réécriture... », *op. cit.*, p. 111.

16 La majuscule à Légende me semble un renvoi évident à la *Légende des siècles* où la situation du poète n'est pas sans rappeler l'expérience qu'est en train de vivre le duc, contemplant sur le mur des siècles le terrible spectacle du passé, du présent et du futur, à mesure que défile l'humanité.

dit, est haché en quatre morceaux même si, cette fois, on peut les regrouper deux par deux et retrouver le rythme binaire « normal », renforcé même, ici, par cette sous-division (4 + 2 // 2 + 4). L'alexandrin suivant fait tomber la césure au milieu du nom du personnage (alors même que cela correspond à sa présentation au public : ... Monsieur / de Bombelles) et il s'achève sur une note de musique à la rime, qui annonce les nombreuses onomatopées qui occupent cette place au cours de la pièce.

En effet, les rimes sont parfois audacieuses, souvent amusées, cocasses même, dans certains cas. Rostand prend un malin plaisir (et c'est une constante à travers ses pièces) à unir des termes extrêmement savants avec des mots banals, voire prosaïques. C'est ainsi que, par exemple, « basiléophage¹⁷ » rime avec « personnage » (I, 10, p. 89) et « lépidoptères » avec « solitaires » (I, 2, p. 40). Ce désir d'explorer l'éventail complet de la langue et de tous ses registres le pousse à ne pas établir de hiérarchie entre les mots et, dès lors, une onomatopée a autant de légitimité à se retrouver à la rime que n'importe quel vocable. Elle en a même peut-être plus dans la mesure où elle est sonorité pure, puisqu'elle signifie ce que son signifiant « dit » : voilà donc que « Cric ! » (I, 3, p. 44) peut rimer avec Metternich (qui se verra également uni à « hic » – I, 9, p. 86) et « patatras ! » avec « ultras » (IV, 14, p. 306).

La décomposition des sons et des mots est menée à son terme quand, poussant l'audace (ou le jeu) un peu plus loin, Rostand met une lettre à la rime : « ... Quel grand X » répond à « phénix » (I, 5, p. 56) et c'est à « Sainte Hélène » que fait écho « L'N // – La lettre qui dit : “Non !” au temps ! » (I, 13, p. 112). C'est aussi, quelques scènes plus loin, Flambeau

17 Patrick Besnier explique : « *basiléophage* : littéralement “mangeur de rois” ; ce mot, qui fut inventé par Pétrus Borel en ses *Rhapsodies* (1832), renvoie à l'univers des “petits romantiques” » (éd. cit., p. 420). Le terme me semble, là encore, témoigner d'une filiation littéraire que Rostand revendique – pour éventuellement s'en démarquer – mais qui, dans tous les cas, inscrit son œuvre dans une histoire qui l'explique. Théophile Gautier (I, 9, p. 81), Shakespeare (I, 9, p. 85), Scribe (IV, 12, p. 291) traverseront également la pièce. Par ailleurs, l'acception du terme s'insère dans la thématique de l'épuisement des dynasties régnantes – et du classicisme qui raconta leurs exploits.

qui n'ose pas employer de « gros » mot face à plus gradé que lui et, décrivant son comportement, après que l'Empire est tombé, il avoue « Je crois m'être conduit comme un bon ... **B.** » (II, 10, p. 161) B. pour Bougre mais c'est dire la décomposition de la langue poétique qui, ici, ne parvient plus à énoncer les mots dans leur globalité, ne peut que les suggérer, les amorcer. Et là encore, la lettre fait rime car elle a toute légitimité à siéger, elle a remplacé le mot.

À l'inverse, la langue s'est enrichie de mots nouveaux, aux consonances exotiques, et leur existence est, là aussi, soulignée et légitimée par l'importance que leur confère leur situation à la rime : « *Eis Kaffee?* » demande une dame, ce qui rime avec « étouffez » (I, 5, p. 53). Quelques vers plus loin, on affirme : « Nous irons / jusqu'à la Krainerhütte », pour rimer avec « minute ». C'est parfois même une onomatopée « Tzing! Tzing! » qui vient rimer avec un nom étranger « Hietzing » (IV, 9, p. 276-277). La chose prend des allures résolument comiques quand au latin « *arbiter elegantiarum* » répond la voix quelque peu éthylique du... « rhum » (IV, 1, p. 242-243), ou lorsque Metternich confère à « la Princesse Grazalcowich ! //// Grazalcowich ? » (et son nom occupe 8 des 12 syllabes du vers) l'importance d'« une sandwich » (IV, 1, p. 245).

La rime sans doute la plus audacieuse, parce qu'elle touche à une règle très forte de l'alexandrin, est celle qui place en douzième position un simple pronom, « la », qui, outre qu'il n'entre pas dans la catégorie des mots pleins qui doivent occuper la fin de chaque hémistiche, oblige ici à un enjambement sauvage :

LA VOIX DE MARIE-LOUISE, <i>dehors</i> :	Cette écharpe ?
LA COMTESSE, <i>haussant la voix</i> :	Je la
Cherche ! (I, 10, p. 91) ¹⁸	

18 L'alexandrin complet et celui avec lequel il rime (qu'énoncent plusieurs personnages successivement et qui suivent une remarque sur la « langue des poupées ») sont les suivants :

Belliqueuse, je sais ! // cette écharpe ? // je la
cherche ! // Il paraît que dans cette fine main-là

Ce dernier exemple rappelle que, plus généralement, le rythme de l'alexandrin est très largement bousculé et ce, de plusieurs façons. On trouve tout d'abord de très nombreux alexandrins trimètres, divisés en trois parties égales de 4 + 4 + 4. Déjà présents chez Hugo, ils ne sont plus véritablement iconoclastes mais contribuent à insuffler un rythme autre, soit qu'on les trouve épars dans un ensemble dont ils cassent soudain le balancement double, soit que le poète les regroupe par endroits, pour installer, de façon plus durable, un rythme ternaire. Souvent d'ailleurs, comme l'ont expliqué M. Aquien et J.-P. Honoré, cette partition en trois n'exclut pas le découpage binaire de la césure, auquel il se superpose plutôt qu'il ne le chasse. Cette configuration est redoublée, en quelque sorte, par le rythme binaire « décalé » qui correspond aux alexandrins qui ne sont divisibles qu'en 8 + 4 ou 4 + 8, où la fusion des deux tendances a fait disparaître une des sous-divisions¹⁹. Ce type d'alexandrin se trouve comme magnifié dans les strophes de Wagram où l'alternance alexandrin (12) / octosyllabe (8) semble redoubler chaque alexandrin d'une sorte d'hémistiche nouveau genre. Ce qui peut apparaître comme une curieuse clausule n'est pas sans rappeler le *pie quebrado* en versification espagnole. À côté de cette pratique, on trouve d'autres alexandrins ternaires, aux composantes inégales : 5 + 4 + 3 par exemple, comme dans le vers « La politique ? //// Les théâtres. //// Bien futile » (I, 5, p. 54), ou 4 + 5 + 3 : « Mon front saigne ! /// Ma jambe est morte ! //// Mon bras pend ! » (V, 5, p. 355), qui contribuent à déplacer, eux aussi, la cadence binaire habituellement attachée à ce mètre.

Quand il joue à multiplier les répétitions, Rostand cherche également à créer un rythme nouveau, dans une langue bégayante parfois, qui semble avancer par soubresauts, faire presque du surplace. Réparti entre de multiples orateurs, l'alexandrin suivant reprend cinq fois le même terme pour arriver à ses douze syllabes : « Eh bien ! Mais... //// Sire ! /// Oui, sire ! //// Ah ! sire ! //// Sire ! //// Sire ! » (III, 2, p. 193). Des chiasmes inver-

19 Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement...*, *op. cit.*, p. 12-35, et notamment la page 16 ici.

sent ces jeux de répétition, transformant la césure en une sorte de miroir tandis que l'auteur s'amuse parfois à « détricoter » le vers, à nous en montrer les dessous comme on retourne une chaussette.

MARIE-LOUISE : Tu peux être le prince – avec ton revenu –
 Le plus aimable de l'Autriche – et le plus riche !
LE DUC : Le plus riche...
MARIE LOUISE : Et le plus aimable...
LE DUC : De l'Autriche ! (I, 10 ; p. 111)²⁰

Il s'agit là d'autant d'expérimentations qui veulent repousser les frontières de la langue théâtrale et dire le hiatus entre les aspirations de l'Aiglon et ce qu'il doit vivre.

Alors que *Cyrano* racontait une épopée guerrière et l'histoire particulière de l'un de ses soldats, *L'Aiglon* nous montre le destin anti-héroïque d'un jeune homme pour qui l'épopée est à jamais hors d'atteinte. Le spectateur attendait de l'action, il n'a que la poétisation de cet impossible destin. Réduit à l'état de marionnette dans les mains, non seulement de Metternich, mais aussi de l'Histoire qui lui a joué un bien mauvais tour, l'Aiglon n'est que langage là où *Cyrano* était aussi action. Dès lors, les paroles de la Comtesse, qui feignait parler tissu quand elle voulait convaincre son cousin de prendre la tête d'une conspiration, prennent tout leur sens. À la recherche d'une écharpe soi-disant égarée, elle se lamentait : « ... Mais j'aimerais mieux vendre des épées ! / C'est vexant de parler la langue des poupées ! » (I, 10, p. 91), enchaînant immédiatement avec l'enjambement déjà mentionné « je la // cherche » en une sorte de fait exprès, comme une dislocation de la langue de l'épopée. Dès lors, dans cette pièce où la langue, le rythme, ce vers éminemment fran-

20 On notera que permuter, comme autour de l'axe d'un miroir, les termes de l'alexandrin oblige à le rythmer autrement. Dans le premier cas, le découpage se fait en 8 + 4, dans le second, on peut hasarder un quelque peu audacieux 6 + 6 ou, plus vraisemblable, un 3 + 6 + 3, ce qu'Aquien et Honoré appellent un alexandrin ternaire à hémistiche intercalaire. Cf. *Le renouvellement...*, *op. cit.*, p. 77.

çais qu'est l'alexandrin, sont au fondement du sens, comment ont réagi les traducteurs espagnols ?

LA TRADUCTION OU LE RENDEZ-VOUS MANQUÉ AVEC L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE FRANÇAISES

Tout au long des comptes rendus publiés dans les journaux de Madrid, à l'occasion de la première de la pièce²¹ en janvier 1920, les critiques insistent presque à parts égales sur, d'une part, le sujet très français de la pièce (l'épopée napoléonienne n'a évidemment pas la même résonance pour les Espagnols qui furent envahis) et, d'autre part, le fait que Machado et Oteyza ont réussi à transposer l'œuvre « en versos castellanos ». L'expression est récurrente et semble souligner que le passage, plus que d'une langue à l'autre, s'est effectué entre deux systèmes poétiques. De fait, les critiques sont unanimes pour saluer une diversité de mètres qu'ils jugent salutaire face à ce qui est considéré comme l'extrême monotonie de l'alexandrin français. Ce discours est répété à l'envi au long des comptes rendus mais, à la décharge des journalistes, il leur avait été soufflé par les traducteurs eux-mêmes. En effet, comme il est rappelé dans *El Sol* notamment, « En la metrificación ellos mismos [los traductores] advierten que prefirieron la variedad de metro y rima ante la terrible monotonía que para oídos españoles puede poseer el alejandrino francés²² ». Comment, dès lors, espérer rendre audible ce qui sépare les vers d'*Andromaque* de ceux de

21 La pièce avait été jouée, l'été précédent, en Amérique latine, notamment à Buenos Aires, par la troupe Díaz de Mendoza-Guerrero, qui y effectuait une tournée. Elle connaît également une sorte de pré avant-première à Murcie mais l'événement théâtral est celui qui correspond à la première madrilène. Comptes rendus (et annonces) de représentation publiés dans la presse : *La Acción*, 20/01/1920, p. 3 ; *La Correspondencia de España*, 11/01/1920 ; 16/01/1920 (p. 1, article de F. Aznar Navarro) ; 20/01/1920 (p. 6, article de F. Aznar Navarro) ; 5/02/1920 (p. 5-6) ; *La Época*, 20/01/1920, p. 1 (article d'Andrenio) ; *El Heraldo de Madrid*, 20/01/1920, p. 2 (article signé M.B.) ; *El Imparcial*, 20/01/1920, p. 2 (article de José de Laserna) ; *La Libertad*, 20/01/1920, p. 5 (article de Pedro de Repide) ; *Nuevo Mundo*, 30/01/1920, p. 22 (article d'Alejandro Miquis) ; *El País*, 20/01/1920, p. 1 (article d'Arturo Mori) ; *El Sol*, 20/01/1920, p. 9 (article de José Alsina).

22 José Alsina, « Rostand en la Princesa. *El Aguilucho* », *El Sol*, 20/01/1920, p. 9.

Rostand ? Pire encore, si la scène de la lecture est bien maintenue, les deux passages d'*Andromaque* (dont le premier est amputé de deux vers) sont en hendécasyllabes (et heptasyllabes) assonancés et viennent rompre une longue série d'octosyllabes, seul mètre présent jusqu'alors, et ce depuis le tout premier vers de la pièce. Suit la traduction des quelques vers de Lamartine, qui mélangent également hendécasyllabes et heptasyllabes, mais avec des rimes suivies consonantes cette fois. L'extrait de Lamartine achève la scène 6 et, unique tentative pour intégrer les fragments dans l'ensemble métrique de ce début d'acte, la scène qui débute alors présente ce même schéma métrique²³. Si la cohérence du texte français est brisée, faut-il en chercher la raison dans la tradition espagnole ? Les traducteurs ont-ils voulu offrir à leur public la possibilité de reconnaître *Andromaque* sans coup férir ? Existait-il une connaissance très large de la pièce, une traduction unifiée des alexandrins raciniens ? Quand Machado et Oteyza traduisent *L'Aiglon*, c'est Bretón de los Herreros qui est le dernier en date à avoir donné une version espagnole d'*Andromaque* et il l'a fait en hendécasyllabes (avec son *pie quebrado*)²⁴. D'autres traducteurs s'y étaient

23 La traduction alors existante de Lamartine (que ne reprennent pas les traducteurs) était celle réalisée par D.J. Barriozábal, marqués de Casa-Jara, et qui disait : « Jamás las arpas que Dios mismo escucha, // Ni los conciertos del alado coro, // Con más divino son arrebatáran // Las extasiadas bóvedas del cielo! // ¡Hijo menguado de divina estirpe, // Ten ánimo, valor! Tu noble alcornia // Sellada llevas en tu adusta frente. // Aunque eclipsado en tus miradas luce // Un leve rayo del fulgor del cielo! ». Je remercie Maud Le Guellec qui est allée chercher cet extrait dans les fonds de la BNE de Madrid. *Poesías entresacadas de las obras de Alfonso de Lamartine*, traducidas por D.J. Barriozábal, marqués de Casa-Jara, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1839, p. 208.

24 Chez Bretón, les deux passages qui nous intéressent ont été traduits ainsi : « ¿Y qué temen ahora? ¿Sus furores // Ha podido evitar algún troyano? //// Temen al hijo de Héctor. Aún el odio // Hierve en sus pechos //// ¡Del temor de tantos // Digno objeto por cierto! ¡un débil niño // Que aún ignora tal vez quién es su amo // Y quién su padre fué! » pour le premier. Pour le second : « ... ¡Ay! Aquel día // En que salió con generosa audacia // A lidiar con // Aquiles, ¡lid funesta! // Enjugando mis lágrimas amargas // Y tomando en sus brazos a Astianacte, // –Cara // esposa, me dijo, si a mis armas // Fuere el hado contrario, si yo muero, // En este niño, en sus amables gracias // Una prenda tendrás de mi ternura. » Je remercie Maud Le Guellec qui est allée chercher ces extraits dans l'œuvre de Bretón. Racine, *Andromaque*, traducción por Bretón de los Herreros, México, Imprenta de Juan Nepomuceno del Valle (s.d.), p. 7 (premier extrait) et p. 25-26 (pour le second).

essayés tout au long du XVIII^e siècle, adoptant le *romance* octosyllabique (Margarita de Hickey) ou les hendécasyllabes avec *quebrado* (Comella, Teodoro Moreno González)²⁵. Le mètre choisi est donc, semble-t-il, celui de la tradition majoritaire mais les traducteurs ont ici livré leur propre réécriture de l'œuvre, ne s'appuyant pas sur ce qui aurait pu être un patrimoine culturel partagé.

La filiation qui, comme le clamait l'Aiglon sur les terres de Wagram, partait de Corneille pour aller à Hugo n'a plus lieu d'être ; elle ne sera donc pas mentionnée en espagnol et, de fait, c'est Hugo tout entier qui est balayé de cette traduction : disparue doña Sol à l'essayage avec le tailleur conspirateur, envolée l'*Ode à la colonne* dont ce dernier aimait la lecture. Il ne reste plus trace, à Wagram, de la Légende des siècles écrite par le peuple. Cette tirade capitale, avec son alternance d'alexandrins et d'octosyllabes est considérablement diminuée (dix-huit vers au lieu des soixante initiaux) et se fait par une alternance régulière... d'un hendécasyllabe puis d'un heptasyllabe, c'est-à-dire suivant un modèle on ne peut plus traditionnel. Seule la systématisme de l'alternance empêche que ce passage ne se dissolve totalement dans les multiples autres scènes utilisant conjointement ces deux mètres.

Les conditions semblaient réunies, pourtant, pour que la pièce trouve à s'incarner dans une langue aussi souple que l'originale et qui fasse honneur au sens profond qu'elle portait en français. Oteyza et Machado ont tous deux à leur actif des recueils de poésie lorsqu'ils se lancent dans la traduction de la pièce et le second, au moins, a vécu en France, a déjà travaillé comme traducteur, pour l'éditeur français Garnier mais aussi pour la scène espagnole : on lui doit *Hernani* de Hugo, en collaboration avec son frère Antonio et le dramaturge Villaespesa. Cette seule traduction aurait dû suffire à rendre Manuel Machado sensible à la généalogie qui

25 Ces précisions m'ont été apportées par Catherine Flepp, en complément de son article « Traduire *Andromaque* au XVIII^e siècle : perméabilité du genre », in Serge Salaün (éd.), *Entre l'ancien et le nouveau : le socle et la lézarde (Espagne, XVIII^e - XX^e)*, coll. Les travaux en ligne du CREC, p. 482-512, et je l'en remercie vivement.

relie Hugo et Rostand, notamment. Par ailleurs, et bien que la première de *El Aguilucho* n'ait lieu qu'à l'orée des années vingt, les deux traducteurs avaient achevé leur travail aux environs de 1905, à un moment où Manuel Machado est immergé dans ses propres traductions de Verlaine et où l'Espagne littéraire est agitée d'un débat moderniste dont on le fait partie prenante²⁶. C'est dire que la rénovation du vers n'était pas, *a priori*, un domaine inexploré pour lui. Et quand la presse madrilène évoque le travail accompli par les deux traducteurs, elle souligne qu'ils étaient armés pour affronter une tâche sentie comme immense et extrêmement difficile²⁷.

Ces mêmes journalistes rappellent également assez fréquemment que la pièce était déjà connue du public puisque des compagnies françaises l'avaient représentée, plusieurs fois depuis sa création parisienne, dans la capitale espagnole²⁸. La traduction suppose, bien évidemment, un élargissement considérable du public potentiel, mais qu'allait-elle apporter aux élites intellectuelles, qui se targuaient de maîtriser le français ? Les traducteurs n'ont-ils pas senti la nécessité de « faire mieux » que l'original ?

26 Toutes ces données sont dans l'Introduction de Rafael Alarcón Sierra aux recueils du poète *Alma. Caprichos. El mal poema*, (p. 7-85), Madrid, Editorial Castalia, 2000. La publication de ses traductions de *Fiestas galantes. Poemas saturnianos. La buena canción. Romanzas sin palabras. Sabiduría. Amor. parábolas y otras poesías*, date de 1908, comme le rappelle Alarcón Sierra (p. 28).

27 Aznar Navarro rappelle que Cansinos-Assens avait pu écrire de Manuel Machado : « En la pléyade de poetas *que han reformado nuestra métrica*, Manuel Machado descuella por su sutil inspiración, por el aristocratismo de su léxico y por la insuperable elegancia de la forma ». En ce qui concerne Oteyza, il ajoute : « muestras lozanas nos ha dado bastantes de su inspiración y de su dominio de las modernas formas métricas para que pudiéramos esperar, sin equivocarnos, que estuviese al nivel de su compañero en empresa tan ardua ». « Una noche en la Princesa. Ensayo general de *El Aguilucho* », *La Correspondencia de España*, 16/01/1920, p. 1 (c'est moi qui souligne). Dans *La Época*, Andrenio s'attarde également sur ce travail de traduction poétique, tâche aussi incontournable, pour ne pas trahir l'œuvre, que complexe (« Veladas teatrales. Princesa: *L'Aiglón* », 20/01/1920, p. 1).

28 Notamment *Nuevo Mundo* (30/01/1920, p. 22 – qui, du coup, ne confère pas à *El Aguilucho* le caractère de « estreno verdadero »), *El País* (20/01/1920, « Ante la escena. Teatro de la Princesa. *El Aguilucho* », p. 1), *El Imparcial* (20/01/1920, « Los teatros. Princesa. *El Aguilucho...* », p. 2). En Espagne, comme en France, c'est Sarah Bernhardt qui tenait le rôle de l'Aiglón dans la version en français.

Cette question n'est pas anodine dans la mesure où elle repose sur un non-dit pourtant évident, une séquelle de cette malédiction cyranesque dont je parlais au départ : l'espèce de déception qui accueille toutes les productions de Rostand après ce coup d'éclat, l'impression que la nouvelle œuvre n'est pas aussi réussie que l'ancienne, même si de nombreux points communs – grâce à l'agilité de plume du dramaturge – créent comme des effets de rappel qui permettent de penser qu'elle pourrait être bien meilleure. À l'instar de certains critiques français qui avaient trouvé la pièce trop « bavarde », les traducteurs ont largement tranché dans une matière jugée inutilement débordante, pour n'en garder, selon eux, que l'essence, c'est-à-dire la seule fable, sans voir que les diffractions de la langue n'étaient pas répétitions superflues. Personne ne s'en émeut au lendemain de la première, mais des reproches durent cependant être opposés à ces coupes drastiques puisque *La Correspondencia de España* croit nécessaire de justifier l'attitude des poètes pour les disculper de tout crime de lèse-Rostand. Ainsi, en février, deux semaines après la première, le journal explique qu'à Paris, pendant la guerre (la Première Guerre mondiale comprend-on), à cause du couvre-feu qui imposait de fermer les théâtres plus tôt, il avait fallu raccourcir *L'Aiglon*. Les coupes, opérées avec l'accord de l'auteur, furent maintenues après la fin du conflit et la pièce n'était donc plus jamais représentée dans son intégralité, d'après cet entrefilet qui fait état d'une récente manifestation de mécontentement des spectateurs parisiens à ce sujet. Et le journaliste de poursuivre : « En Madrid [...] Oteyza y Machado [...] no se han permitido tantas licencias. Cierto es que prescindieron del acto de la fiesta, que *es innecesario y alarga la obra en proporciones desmedidas* –es de advertir que aun antes de la guerra era ya suprimido este acto en París– pero respetaron el de Wagram [...]. He aquí como en España hemos sido más respetuosos con Rostand y con su obra »²⁹.

29 « Noticias e informaciones teatrales. En el extranjero. Los cortes de *L'Aiglon* », *La Correspondencia de España*, 5/02/1920, p. 5-6. C'est moi qui souligne.

Faut-il donc en conclure à un échec total ? José Alsina se fourvoie-t-il totalement au lendemain de la première lorsque, après avoir souligné l'aspect fondamental du « verbo flexible » de Rostand, qui associe « la fantasía funambulesca de Banville, el colorido de Gautier y el soplo épico de Hugo », il affirme : « Los traductores procuraron efectivamente conservar este aspecto del autor, el más importante de él, refrenando su libertad de poetas »³⁰ ? On chercherait en vain dans la pièce un quelconque mot savant qui fasse écho aux mariages érudits et peu orthodoxes de Rostand entre deux niveaux de langue très distincts, de même qu'on chercherait en vain, de fait, beaucoup d'autres éléments. Les mètres choisis sont tous plus courts (à l'exception des *alejandrinos* de la scène 6 de l'acte II), le nombre total de vers a été considérablement réduit : il faut se rendre à l'évidence, on dit forcément moins avec tellement moins de mots, moins de syllabes. Aucun des exemples énumérés dans ma première partie n'a survécu au passage à l'espagnol. Bien que, dans un système accentuel comme celui de la métrique espagnole, la rime ne remplisse pas un rôle aussi primordial qu'en français – puisqu'elle n'est qu'un élément de la poétique alors qu'en français elle est tout, ou presque³¹ –, il est bien compliqué de trouver une de ces audaces de fin de rime récurrentes dans *L'Aiglon*. À défaut de lettres ou d'onomatopées, deux « bah », (I, 1, p. 264 ; II, 2, p. 308), un « ah ! » (I, 1, p. 265) et une note de musique (*fa*, I, 1, p. 263)³² en fin de vers, tandis que les noms étrangers sont mentionnés avec une extrême parcimonie, dans deux cas seulement en fin de vers,

30 José Alsina, « Rostand en la Princesa... », *art. cit.*, p. 9.

31 Il est bien évident qu'il s'agit là d'une exagération mais Etkind souligne comment, privés de rimes, des pans entiers de notre production poétique des siècles passés prennent les allures d'une prose terriblement banale. Il écrit notamment : « Il est bien vrai que le vers alexandrin est “tout simplement une petite ligne de prose” : si on enlève la rime, le vers n'est plus que prose ». Cité p. 114 dans Efim Etkind, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, l'Âge d'Homme, 1982.

32 L'édition utilisée pour le texte espagnol est celle de Dámaso Chicharro Chamorro (qui comprend également la pièce des deux frères Machado *El hombre que murió en la guerra*), Madrid, Espasa Calpe, 2008, col. Austral Teatro, n° 624.

et dans des parties en *romance* où ils ne portent pas l'assonance³³. Les vers sont on ne peut plus respectueux de la syntaxe alors que mètre et phrase adoptent, le plus souvent, un rythme parallèle, compatible en tout cas.

Pourtant, il y a des trouvailles qui laissent affleurer l'esprit de Rostand en quelques occasions. C'est, tout d'abord, la seule véritable audace autour d'un nom propre étranger, qui sert aux deux traducteurs à condenser, en quelque sorte, plusieurs des effets auxquels ils se montrent aveugles partout ailleurs. Quand le duc écoute sa mère lui dresser un tableau idyllique des bontés qu'eurent pour eux l'empereur d'Autriche et Metternich, il ne peut que lui opposer une sorte d'autodérision pleine de désespoir, d'abord autour du titre, dénué de sens, qui est le sien. C'est ainsi qu'il est duc « De Reichstad; señor de Gross-//Boken; Krou-Pormitz... ¿Es mala // mi pronunciación? Lo siento » (I, 12, p. 299). En coupant le titre ducal, à cheval sur deux vers, en insistant sur la déformation de la langue – de sa prononciation du moins –, les traducteurs font un de ces pieds de nez typiques de Rostand, en y alliant une certaine audace sur le plan du rythme et de la langue. Plus loin, le vers se retrouve comme haché, contraint par une syntaxe qui le déborde, s'enroule et s'emmêle, pour dire le désarroi du duc quand il apprend que sa mère emmène loin de lui Teresa, la lectrice, celle qu'il appelle « fuentecita », parce qu'elle est sa source, celle qu'il s'efforce de ne pas aimer, cette jeune Française qui pourrait bien incarner la fraction de sa patrie qui l'aime et pleurera sa mort. Apprenant la destination prochaine de Teresa, la ville de Parme, le duc commente : « Tierra // de violetas; a mi madre – puede // que lo ignore – decídsele. »

Les *alejandrinos*, enfin, ne sont présents que lors de la scène 6 de l'acte II, celle qui suit la séparation d'avec Teresa et où Prokesh et le duc vont découvrir que tous les petits soldats en bois de ce dernier ont été repeints, secrètement et discrètement, aux couleurs de la Grande Armée. Après le premier vers, où le duc avoue connaître l'amour que lui porte

33 Il s'agit de Baden (I, 1, p. 266) et de Schoenbrunn (II, 4, p. 214).

Teresa, il semble vouloir écarter cet « obstacle » et propose « Mas hagamos historia... Dejemos la novela » (II, 6, p. 319). De fait, cette scène, où l'étonnante découverte permet au duc de recréer une bataille, est ce qu'il va connaître de plus semblable au destin guerrier dont il rêve et, de même que cette miniaturisation du soldat de bois ramène immédiatement la scène à ses proportions réelles, de même l'usage de l'*alejandrino*, dans ce seul cas, confère une solennité à l'instant qui souligne bien tout ce qu'il a de tragique. Un vers échappe à un comptage régulier, « coraceros y mamelucos, cazadores » (II, 6, p. 320) et, en défiant les règles de l'*alejandrino* classique, peut sans doute être mis en parallèle avec les distorsions imposées au vers français par Rostand. Si ces quelques passages sont tout à fait, me semble-t-il, dans l'esprit de Rostand, et même s'ils ne constituent sans doute pas la liste exhaustive de ces heureuses trouvailles, ils ne sauraient empêcher, je crois, que l'âme de la pièce ait disparu en même temps que son rythme.

EN GUISE DE CONCLUSION

Dámaso Chicharro Chamorro, en charge de l'édition la plus récente de cette traduction de Machado et Oteyza – qu'il appelle « adaptación » eu égard aux multiples transformations du texte (p. 216) – reprend à son compte de façon implicite (et inconsciente) tous les clichés qui circulaient au moment de la création de la pièce (après les avoir également replacés, d'ailleurs, dans la bouche des contemporains de Rostand) : puisque les traducteurs, qui ont supprimé plus d'un acte au total, n'ont, en revanche, pas touché au texte « cuando creen que un parlamento merece la pena dramáticamente o tiene un interés suficiente » (p. 223), c'est que beaucoup des autres tirades devaient être trop longues. Le système métrique a été retouché car, dit-il, le rythme monotone du vers français, bien accepté outre-Pyrénées, l'est moins bien en Espagne et, en comparant une tirade en alexandrins et la traduction en octosyllabes par nos deux traducteurs, il conclut : « Si se comparan la expresividad de uno y otro texto, está claro que gana en mucho el machadiano » (p. 226). À tellement passer à côté, il peut très calmement souligner à quel point est douteuse l'influence

d'Hugo que d'aucuns voulurent voir naguère chez Rostand. C'est peut-être là, finalement, la preuve la plus patente de l'échec de la transmission de la pièce de Rostand à partir du texte établi par Manuel Machado et Oteyza.

Par-delà ce constat, qu'en est-il de la langue poétique de cette traduction ? Rappelons qu'entre la première de *El Aguilucho* à Madrid et la création de *L'Aiglon* à Paris, vingt ans ont passé, tandis que quinze années séparent la réalisation de la traduction de sa mise en scène. Dans de telles conditions, la pièce pouvait-elle vraiment avoir un impact novateur sur la langue espagnole ? Les formes nouvelles, les rythmes inédits qu'aurait pu introduire la traduction dans la langue poétique d'accueil pouvaient-ils encore rendre un son inouï à l'oreille du spectateur espagnol ou latino-américain avec un tel décalage temporel ? *El Aguilucho*, en retard avec l'histoire comme le fut son personnage éponyme, put tout au plus faire entendre son influence à l'intérieur de l'œuvre des traducteurs eux-mêmes, pendant longtemps les seuls à connaître le texte de la traduction.

Derrière le vacarme assourdissant du triomphe de *Cyrano*, d'une part, et ce rendez-vous manqué avec l'histoire, d'autre part, ne faudrait-il pas également chercher une raison idéologique à cette réduction de la singularité de la voix de l'Aiglon ? En effet, la légende napoléonienne pouvait-elle évoquer dans la Péninsule autre chose qu'une page irrémédiablement tournée ? Au moment où se joue la traduction de *L'Aiglon*, le « teatro poético » fait son apparition en Espagne et, comme le rappelle Jesús Rubio Jiménez, les pièces versifiées de cette production, les moins novatrices en réalité, vont bientôt éclipser, sur scène et pour la postérité, celles qui ne l'étaient pas. L'universitaire explique que « el teatro poético es una de las manifestaciones más claras del intento de recuperar la tradición teatral española, entendido éste como una forma de patriotismo militante y de difusión de unos ideales nacionalistas bastante desacreditados en los años anteriores³⁴ ». La traduction de la pièce de Rostand ne

34 Cité p. 36 dans Jesús Rubio Jiménez, *El teatro poético en España. Del Modernismo a las Vanguardias*, col. Cuadernos de teatro, Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

participe-t-elle pas d'un mouvement similaire de récupération ou de neutralisation ? Couler *L'Aiglon* dans le moule d'une versification qui court du théâtre de Calderón à celui de Zorrilla, n'est-ce pas une autre façon de briser les ailes³⁵ de l'improbable héritier ?

35 Rostand a donné un titre à chacun des six actes de sa pièce, qui se déclinent comme suit : « Les Ailes qui poussent » ; « Les Ailes qui battent » ; « Les Ailes qui s'ouvrent » ; « Les Ailes meurtries » ; « Les Ailes brisées » ; « Les Ailes fermées ».