

Textes et contextes

ISSN : 1961-991X

: Université de Bourgogne

6 | 2011

Discours autoritaires et résistances aux XX^e et XXI^e siècles

Instrumentalisation de l'histoire par le pouvoir et résistances artistiques : le cas du théâtre métahistorique dans l'Espagne contemporaine

Instrumentalization of History by Power and Artistic Resistance: The Case of Metahistorical Theatre in Contemporary Spain

Article publié le 01 décembre 2011.

Emilie Lumière

🌐 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=313>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Emilie Lumière, « Instrumentalisation de l'histoire par le pouvoir et résistances artistiques : le cas du théâtre métahistorique dans l'Espagne contemporaine », *Textes et contextes* [], 6 | 2011, publié le 01 décembre 2011 et consulté le 03 juillet 2024. Droits d'auteur : [Licence CC BY 4.0 \(https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=313>

La revue *Textes et contextes* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO

PREO est une plateforme de diffusion [voie diamant](#).

Instrumentalisation de l'histoire par le pouvoir et résistances artistiques : le cas du théâtre métahistorique dans l'Espagne contemporaine

Instrumentalization of History by Power and Artistic Resistance: The Case of Metahistorical Theatre in Contemporary Spain

Textes et contextes

Article publié le 01 décembre 2011.

6 | 2011

Discours autoritaires et résistances aux XX^e et XXI^e siècles

Emilie Lumière

🌀 <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=313>

Licence CC BY 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Introduction

1. L'instrumentalisation politique de l'histoire sur la scène de théâtre
 - 1.1. La nature discursive de l'histoire
 - 1.1.1. Écritures
 - 1.1.2. Entre réalité et fiction
 - 1.1.3. « Traces » de l'histoire
 - 1.2. L'histoire, un produit de l'institution ?
 - 1.2.1. Le pouvoir : commanditaire de l'histoire
 - 1.2.2. Contrôle étatique
 - 1.3. L'histoire légitimante
 - 1.3.1. Triomphalisme
 - 1.3.2. Européocentrisme
 - 1.3.3. L'histoire comme instrument de propagande
2. Pour une autre histoire
 - 2.1. La mémoire face à l'histoire
 - 2.1.1. Identités en crise
 - 2.1.2. Disharmonies collectives
 - 2.2. La formulation d'histoires alternatives
 - 2.2.1. La démythification du héros : héros grotesque, héros cruel, héros déchu
 - 2.2.2. Les horreurs de l'histoire triomphante
 - 2.2.3. Les oubliés de l'histoire : les Indiens et les femmes
 - 2.3. Vers une écriture historique non autoritaire

2.3.1. Subjectivités : écriture relative et participative

2.3.2. Décentrement

2.3.3. Pour une histoire dialogique

Conclusion

Introduction

- 1 Si le discours historiographique actuel est bien différent de celui qui, jusqu'au XVIII^e siècle, « 'autorise' la force qui exerce le pouvoir ; [...] la pourvoit d'une *généalogie* familiale, politique ou morale ; [...] accrédite l'« utilité » présente du prince lorsqu'il la transforme en 'valeurs' qui organisent la représentation du passé » (De Certeau 2007 : 21), histoire et pouvoir demeurent, encore aujourd'hui, étroitement liés. En effet, bien que l'historien soit beaucoup plus libre qu'auparavant et que les états démocratiques assument, dans une certaine mesure, la révision critique du passé national, certains discours historiques contemporains reproduisent les manipulations de l'histoire reçues en héritage. Pensons par exemple à l'histoire de la Conquête et de la Colonisation de l'Amérique qui, au temps de la commémoration de 1992, portait encore souvent les marques de l'eurocentrisme et du triomphalisme des anciennes chroniques. Que dire du 'pacte de silence' autour de l'histoire de la guerre civile espagnole et du franquisme, qui fut prolongé bien après la mort de Franco et qui continue d'alimenter aujourd'hui de profonds conflits de mémoires ?
- 2 Face à ces diverses instrumentalisation de l'histoire, les stratégies de résistance sont nombreuses et touchent aussi bien la vie politique qu'associative, scientifique ou artistique. En ce qui concerne l'art justement, il en est une, particulièrement efficace, qui semble gagner en popularité auprès des artistes occidentaux depuis les années 1970. Il s'agit de la fiction 'métahistorique' qui, en se centrant moins sur le passé que sur sa mise en écriture, donne à voir le processus de construction du discours historique. Parfois fiction historique par ailleurs, elle permet de comprendre et de déconstruire les modalités du discours historiographique officiel, tout en formulant des représentations alternatives du passé¹.

- 3 Si le roman, par sa forme narrative, est un genre privilégié pour exhiber les rouages du discours historiographique, le théâtre n'est pas en reste, comme la production espagnole contemporaine en témoigne. En prenant les exemples de sept pièces récentes, *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* (1987) de Manuel Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* (1991) d'Albert Boadella, *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga, *El arquitecto y el relojero* (1999) de Jerónimo López Mozo et *El retablo de Eldorado* (1984), *Lope de Aguirre, traidor* (1986) et *El sudario de tiza* (1999) de José Sanchis Sinisterra, axées soit sur le franquisme, soit sur la Conquête et la Colonisation de l'Amérique, soit sur les deux, nous tenterons de dégager l'originalité d'un théâtre métahistorique espagnol engagé à questionner, en la mettant en scène, la manipulation de l'histoire par le pouvoir, tout en proposant un autre discours sur le passé, tant au niveau sémantique que formel.

1. L'instrumentalisation politique de l'histoire sur la scène de théâtre

1.1. La nature discursive de l'histoire

1.1.1. Écritures

- 4 Comme nous l'avons mentionné, l'originalité des pièces qui nous occupent ici est qu'elles exhibent scéniquement les modalités et les enjeux du discours historique. Aussi, afin de dénoncer l'instrumentalisation de l'histoire par l'autorité politique, les auteurs s'attachent à montrer que l'histoire est manipulable parce qu'elle est, avant tout, discours.
- 5 Ils insistent sur cette idée en recourant, notamment, à de nombreux personnages liés à l'écriture. Leurs pièces sont ainsi peuplées de 'faiseurs d'histoire', qu'il s'agisse d'historiens, chroniqueurs, tel Pedrarias de Alместo dans *Lope de Aguirre, traidor*, ou chercheurs contemporains, comme Benet de *El jardín quemado*, de professeurs d'histoire, comme l'unique personnage de *El sudario de tiza*, de témoins, tels les vétérans de la guerre civile espagnole dans *El jardín quemado* ou don

Rodrigo, vieux conquistador rentré en Espagne, dans *El retablo de Eldorado*, ou, encore, d'artistes en train de composer une fiction historique, comme dans *Yo tengo un tío en América*, *El retablo de Eldorado* ou ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!.

- 6 Les personnages ne sont pas le seul aspect qui ancre ces pièces dans l'univers du discours. La façon dont le passé est évoqué sur scène renvoie, elle aussi, à la notion de récit. En effet, les dramaturges préfèrent généralement conter les faits historiques plutôt que de les représenter, en abandonnant ainsi l'évocation scénique du passé, caractéristique du théâtre historique, au profit d'une évocation narrative. *Lope de Aguirre, traidor* l'illustre parfaitement. Pièce historique qui relate la mutinerie de Lope de Aguirre lors de l'expédition de Pedro de Ursúa pour le mythique Eldorado (1560-1561), elle donne à voir, non pas l'épisode en lui-même, mais plusieurs personnages qui livrent, sous la forme de monologues successifs ponctués d'intermèdes choraux, leurs souvenirs de l'événement. De façon kaléidoscopique mais néanmoins chronologique, l'histoire de Aguirre se construit pas à pas, au fil de ces récits mémoriels, subjectifs et fragmentaires.
- 7 Enfin, ces œuvres rendent compte d'une profonde intertextualité qui donne de l'histoire l'image d'un vaste palimpseste. Ainsi, le titre *El retablo de Eldorado* rappelle *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes, *Yo tengo un tío en América* renvoie à une chanson de *West Side Story* et *Terror y miseria en el primer franquismo*, titre du recueil dont est tiré *El sudario de tiza*, évoque *Grand peur et misère du IIIème Reich* de Brecht. Mais l'intertextualité n'intervient pas seulement au niveau des titres des pièces. Elle est visible au sein même du texte en infiltrant les reconstructions historiques mises en œuvre par les personnages. Il suffit, pour s'en convaincre, de s'arrêter sur le spectacle que Chirinos, Chanfalla, don Rodrigo et Sombra mettent en scène dans *El retablo de Eldorado*. Centré sur les aventures du vieux conquistador Rodrigo sur le sol américain, il intègre de nombreuses références à des textes de l'époque, qu'ils soient fictionnels ou historiographiques. Comme dans la plupart des autres œuvres, cette intertextualité, au-delà d'insister sur la nature discursive de l'histoire, éclaire le sens du texte. Ainsi, les nombreuses références à l'œuvre de Cervantes soulignent les correspondances qui peuvent exister entre Rodrigo et don Quichotte, tandis que l'inclusion de passages issus des

chroniques de Bartolomé de las Casas (Sanchis Sinisterra 1996 : 253) donne une plus grande légitimité au portrait que Rodrigo fait de la Conquête, qu'il juge parfois injuste et sanguinaire.

1.1.2. Entre réalité et fiction

- 8 Si ces pièces renvoient à la notion d'écriture, elles revendiquent par ailleurs leur nature fictionnelle. En recourant de façon massive à la figure de la métathéâtralité, les dramaturges rappellent que toute représentation du réel passe, forcément, par le discours. Aussi, à part *El jardín quemado* où ce procédé n'est pas dominant², le théâtre dans le théâtre est omniprésent dans toutes les autres pièces. Outre les références à l'univers théâtral et les adresses au spectateur, la figure métathéâtrale la plus évidente est celle de la 'pièce dans la pièce' qui se manifeste soit sous la forme d'une intrapièce, comme dans *Yo tengo un tío en América*, ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! ou *El retablo de Eldorado* qui donnent à voir la mise en scène d'une pièce historique, soit sous celle d'une pièce qui se métamorphose, peu à peu, en une pièce interne. C'est le cas de *El arquitecto y el relojero* où les deux protagonistes, l'horloger et l'architecte, découvrent, au cours de la dernière scène, le texte de l'œuvre dont ils sont les personnages. En voici un extrait :

El Utilero coloca sendos atriles en los espacios reservados a éste [el Arquitecto] y al Relojero. En cada uno deposita unas cuantas cuartillas.

[...]

Relojero. – ¿Se va?

Arquitecto. – Me esperan otros encargos.

Relojero. – Falta la última escena. [...] El texto que falta lo tenemos en los atriles.

[...] el Arquitecto coge sus cuartillas, las dobla, las guarda en el bolsillo y sale apresuradamente.

El relojero repasa atentamente las suyas. [...] Lee atentamente.

Se dirige a la esfera del reloj [...]. La esfera dorada se desprende y cae.

[...]

Arquitecto. – ¿Qué ha hecho?

Relojero. – Seguir el libreto al pie de la letra. [...] A continuación, el Relojero se precipita al vacío. Fin de la acotación de la obra. [...]

El Relojero se arroja al patio. (López Mozo 2001 : 69-76)³

- 9 On le voit, toute la pièce de Jerónimo López Mozo devient, par le déploiement d'un deuxième niveau de fiction, une sorte d'intrapièce. En mettant en scène des personnages qui ont tout à coup le pouvoir de précipiter le dénouement de l'œuvre en la lisant⁴, l'auteur semble inviter son spectateur à penser l'influence de la fiction sur la réalité et à envisager, peut-être, que c'est le discours qui fait l'histoire et non l'inverse.

1.1.3. « Traces » de l'histoire

- 10 Enfin, les dramaturges soulignent la discursivité de l'histoire en situant l'action de leur pièce dans la postériorité de l'événement évoqué. C'est suggérer que, le passé étant en soi inaccessible, il ne peut être appréhendé que depuis un ici et maintenant qui le détermine.
- 11 Les auteurs privilégient ainsi la notion de « trace ». Ils donnent une place de choix aux personnages témoins, comme nous l'avons souligné, ainsi qu'aux lieux de mémoire et aux documents d'archives, comme, par exemple, dans *El arquitecto y el relojero* où la notion de document est au cœur du texte. Dans cette œuvre, qui renvoie à la réalité espagnole de la fin des années 1990, toute l'action repose sur un débat entre l'horloger et l'architecte au sujet de la transformation d'un monument historique, la Casa de Correos de Madrid, désormais siège de la Communauté Autonome madrilène. Si le premier souhaite conserver la mémoire de ce qui abritait, sous le franquisme, la *Dirección General de Seguridad del Estado*, organe de la répression dictatoriale, le second, mandaté par l'état, veut au contraire 'réhabiliter' le bâtiment, en détruisant en de nombreuses preuves des crimes de la dictature. Cette confrontation, qui souligne l'enjeu du monument historique, représente métaphoriquement la polémique qui continue d'opposer, au regard de l'histoire de la guerre civile et du franquisme, les défenseurs du travail de mémoire face aux partisans du 'pacte d'oubli'.
- 12 L'idée que l'histoire est écrite depuis le présent est par ailleurs symbolisée par les nombreux anachronismes, langagiers ou scéniques, que les auteurs insèrent dans les reconstructions historiques de leurs pièces. ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! et *Yo tengo un tío en América*, qui donnent à voir des personnages en train de mettre en scène l'histoire de la Conquête américaine – sous le franquisme pour la pre-

mière et au temps de la démocratie pour la seconde – en sont saturées. Pour ne donner qu'un exemple, lorsque les conquistadors de ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! 'découvrent' le Darién, les Indiens qu'ils y trouvent, non seulement s'expriment dans la langue de Cervantes et emploient des expressions qui n'existeront que dans un lointain futur⁵, mais dansent le *Gallito* (Martínez Mediero 1999 : 66), pasodoble espagnol rendu populaire au début du xx^e siècle.

1.2. L'histoire, un produit de l'institution ?

1.2.1. Le pouvoir : commanditaire de l'histoire

- 13 Tout en insistant sur l'idée que l'histoire est discours, les dramaturges dénoncent le fait que ce dernier est généralement tributaire d'un sujet lié au pouvoir en place. Ainsi font-ils souvent du récit historique formulé dans leur pièce une commande du pouvoir, y compris lorsqu'il s'agit de créations artistiques.
- 14 Dans ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! par exemple, l'intrapièce créée répond à une ordonnance de la *Junta de Orden Público* pour célébrer la visite de Franco à Badajoz (Martínez Mediero 1999 : 23-24), tandis que le professeur de *El sudario de tiza* est contraint de modifier son dernier cours d'histoire sous l'ordre du directeur de l'école (Sanchis Sinisterra 2003 : 92). Quant à *El arquitecto y el relojero*, la 'réhabilitation' de la Casa de Correos est une initiative de la Communauté madrilène et, en ce qui concerne *Yo tengo un tío en América*, si l'œuvre conçue par les internes est un psychodrame ordonné et contrôlé par les médecins, c'est-à-dire l'autorité de l'hôpital, c'est toute la pièce de Boadella qui semble avoir été écrite par un docteur, comme le suggère la rhétorique médicale de son curieux *dramatis personae* (Boadella 1995 : 9-10).

1.2.2. Contrôle étatique

- 15 D'autre part, les fonctions des personnages ainsi que la configuration des espaces reflètent souvent le prolongement de l'emprise étatique sur la construction du récit historique. C'est évident dans *Yo tengo un tío en América* et dans ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! où les figures

du pouvoir, les médecins dans le premier cas, le *Jefe Provincial*, dirigeant franquiste, dans le second, supervisent la création de la pièce interne. Dans l'œuvre de Martínez Mediero, le *Jefe Provincial* est même, concrètement, le metteur en scène de l'intrapièce : il distribue les rôles, annonce le début de la répétition et dirige le jeu des acteurs (Martínez Mediero 1999 : 24-30, 30, 73), en contrôlant, en somme, l'ensemble du spectacle⁶, conformément à sa déclaration initiale, « El gran espectáculo delante de nuestro Caudillo lo tengo en mi imaginación totalmente concebido » (Martínez Mediero 1999 : 24)⁷.

- 16 Par ailleurs, la plupart des espaces dramatiques – le gymnase de l'hôpital de *Yo tengo un tío en América*, l'asile de *El jardín quemado*, la Casa de Correos de *El arquitecto y el relojero*, la Casa de Todos de *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* et la salle de classe de *El sudario de tiza* – représentent des espaces clos soumis à une autorité, qu'elle soit médicale, politique ou hiérarchique. Cette métaphore de la domination du discours historique par le pouvoir infiltre même, parfois, les configurations scéniques, comme dans *El sudario de tiza* où le tableau noir, symbole ici de l'enseignement de l'histoire, est littéralement 'encadré' par les autorités franquistes : le portrait de Franco d'un côté et celui de José Antonio Primo de Rivera, le fondateur de la Phalange, de l'autre. C'est également le cas de *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* où les dirigeants franquistes situent près de la scène fictionnelle le 'trône du Caudillo' dont l'illumination précèdera, lors du spectacle, celle de l'espace de jeu (Martínez Mediero 1999 : 39).

1.3. L'histoire légitimante

1.3.1. Triomphalisme

- 17 S'ils dénoncent la nature discursive et manipulable de l'histoire et son historique subordination au pouvoir, les auteurs mettent par ailleurs en cause ce qui fut pendant longtemps l'une de ses principales fonctions : celle d'offrir une légitimation au pouvoir en place. Ainsi se plaisent-ils à exhiber diverses stratégies de l'histoire légitimante, avec un intérêt certain pour le triomphalisme qui sous-tend l'historiographie traditionnelle. C'est du moins le cas des pièces métahistoriques qui mettent en scène le discours sur l'histoire de la Conquête et de la Colonisation de l'Amérique.

- 18 Certains auteurs parodient ainsi la mythification à laquelle les conquistadors furent longtemps soumis. Dans *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* par exemple, les dirigeants franquistes offrent de Vasco Núñez de Balboa, dont ils mettent en scène l'expédition pour le Darién, une image si sacralisée qu'elle en devient parfois grotesque. Ils le comparent, tantôt, à un empereur antique – « era un mocetón rubio de ojos azules y la cornea blanca como una dalmática de Zurbarán »⁸ explique le *Penitenciario* (Martínez Mediero 1999 : 25) –, tantôt, à un héros de films hollywoodiens, en lui prêtant des exploits dignes d'un 'Clark Gable'(Martínez Mediero 1999 : 56).

1.3.2. Européocentrisme

- 19 Par ailleurs, les dramaturges se moquent allègrement de l'euro-péocentrisme qui a longtemps informé l'historiographie européenne. *El retablo de Eldorado* et, surtout, *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* et *Yo tengo un tío en América* en présentent de nombreux exemples, le plus souvent centrés sur la représentation de l'Indien. Ainsi, les personnages-acteurs, systématiquement Espagnols, assimilent fréquemment les Indiens qu'ils incarnent à des barbares, comme Chanfalla lors de son monologue sur les « hommes de Tierra Firme de Indias » dans *El retablo de Eldorado* (Sanchis Sinisterra 1996 : 324-325), leur prêtent rarement, à l'inverse des conquistadors, des identités historiques avérées⁹ et confondent volontiers la réalité indienne avec celles d'Afrique ou d'Asie, pourvu qu'elles aient une résonance exotique. En ce sens, Maruchi, l'une des personnages-actrices de *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!*, annonce qu'elle jouera le rôle de « Flor de Loto, la india más bella del descubrimiento de América »¹⁰, dans un amalgame cocasse entre l'univers indonésien et l'univers amérindien¹¹.
- 20 L'euro-péocentrisme à travers lequel est représentée la réalité indienne investit même, quelquefois, les répliques attribuées aux personnages des Indiens. Les autochtones représentés par les personnages-acteurs intègrent ainsi souvent le discours légitimant de l'Espagne. Dans la pièce de Boadella, par exemple, les Indiens interprétés par les internes se qualifient eux-mêmes de « sauvages » (Boadella 1995 : 63), tandis que ceux incarnés par les réformés de Badajoz dans l'œuvre de Martínez Mediero vont jusqu'à célébrer « los

tradicionales lazos de amistad de la Madre Patria y el pueblo lelo que somos nosotros¹² » (Martínez Mediero 1999 : 87)¹³.

1.3.3. L'histoire comme instrument de propagande

- 21 Enfin, tout en dénonçant le fait que le pouvoir puisse manipuler l'histoire pour justifier des actes commis dans le passé, les dramaturges condamnent la falsification politique de l'histoire mise au service du régime en place. Dans *El sudario de tiza* par exemple, Sanchis Sinisterra montre la façon dont la dictature a pu utiliser l'enseignement de l'histoire comme outil de propagande. Le personnage du professeur, contraint de se plier aux consignes de son autorité hiérarchique, y livre une vision nationaliste, catholique, impérialiste et autoritaire de l'histoire, en accord avec l'idéologie franquiste. Après avoir précisé aux élèves qu'ils sont là pour apprendre la « Historia de España. Es decir: las raíces eternas de la... del nuevo espíritu nacional »¹⁴ (Sanchis Sinisterra 2003 : 92) et résumé la vocation de l'histoire nationale dans la devise « Por el Imperio hacia Dios » (« Pour l'Empire jusqu'à Dieu ») (Sanchis Sinisterra 2003 : 95), en fondant ainsi l'identité ibérique sur deux principes franquistes, il décrit l'histoire du XIX^e siècle espagnol de façon à rendre l'avènement de la dictature de Franco aussi providentiel que légitime :

las fuerzas disgregadoras... de adentro y de afuera, que... en el siglo diecinueve... (*Se vuelve hacia la pizarra.*) se llamarán... se llamaron... [...] Anoten, por favor... (*Escribe: « Afrancesamiento ».* Lo dice:) « Afrancesamiento »... « Masonería »... (*Lo escribe.*) « Liberalismo » (*Lo escribe.*) « Partidos políticos » (*Lo escribe.*) « Regionalismos »... que darán lugar a... (*Escribe « Regionalismo », una flecha y « Separatismo ».*) que darán lugar, en el siglo veinte, a los separatismos... Luego tenemos... (*Mira el papel.*) el « Republicanismo »... (*Lo escribe.*) Y por último, el colmo de todos los males... (*Escribe con letras grandes: « COMUNISMO ».*) el comunismo, sí... que fue barrido de nuestra patria... junto con todos los demás males antiespañoles... por el Alzamiento Nacional... (Sanchis Sinisterra 2003 : 96-97)¹⁵

Malgré sa dimension comique, cette courte pièce reproduit, avec une certaine fidélité, la façon dont le franquisme a pu utiliser l'enseigne-

ment de l'histoire pour justifier, tout à la fois, la mise en place de la dictature et sa politique antidémocratique. En effet, tout le discours de l'enseignant condamne, à travers l'histoire du ^{xix}
^e siècle, les idées des opposants du franquisme, qu'il s'agisse des républicains, des communistes ou des régionalistes ¹⁶.

Alors que *Sinisterra* se centre, dans cette pièce, sur la manipulation que le franquisme a faite de l'histoire espagnole, d'autres auteurs s'intéressent à la façon dont la dictature a pu falsifier l'histoire américaine. On le voit très bien dans *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* où les dirigeants franquistes, à travers leur spectacle sur Núñez de Balboa, rendent en réalité hommage à la dictature de Franco. Ils ne cessent de jeter des ponts entre la Conquête et le franquisme, comme lorsqu'ils insèrent des référents franquistes au sein même des répliques des conquistadors, qui entonnent, par exemple, la chanson phalangiste *Y al marchar, con un cisne plateado voy* (Martínez Mediero 1999 : 41), ou lorsqu'ils valorisent et justifient le 'putsch' de Núñez de Balboa contre l'autorité péninsulaire ¹⁷, en légitimant, par analogie, le coup d'état de 1936 contre la IIème République.

2. Pour une autre histoire

2.1. La mémoire face à l'histoire

2.1.1. Identités en crise

Ces pièces, qui mettent en scène la manipulation de l'histoire par le pouvoir comme nous avons pu l'observer, donnent par ailleurs à voir les conflits de mémoires et le profond mal être sociétal que ce type de falsification peut engendrer (Ricœur 2000 : 574-589). Écrites pour la plupart dans un contexte commémoratif en lien avec la guerre civile espagnole, la fin de la dictature ou la Conquête de l'Amérique, elles condamnent le principe même de 'pacte de silence', comme celui mis en place par le franquisme face au souvenir de la guerre civile et de la répression dictatoriale et qui fut prolongé par les autorités de la

transition et de la démocratie (Floeck 2006 : 185-192). Elles montrent, pour cela, les conséquences néfastes que peut avoir une « mémoire empêchée » (Ricoeur 2000 : 82-111, 574-589) sur l'individu et sur le groupe.

Les dramaturges privilégient à cet effet le personnage du 'fou'. En effet, nombreux sont les personnages qui, enfermés dans le refoulement d'un événement traumatisant, affichent un état d'aliénation temporaire ou permanent. Les conquistadors qui ne peuvent supporter le souvenir des horreurs de la Conquête sont fréquemment sujets à des délires, comme Rodrigo de *El retablo de Eldorado*, Pedro de Ursúa de *Lope de Aguirre, traidor* ou certains soldats de *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!*, tandis que d'autres personnages représentent de véritables malades mentaux internés dans un hôpital psychiatrique, comme les patients de *Yo tengo un tío en América* et de *El jardín quemado*, contraints par les autorités de taire leurs souvenirs de la guerre civile espagnole et de la répression franquiste.

La figure de la folie, évidente en ce qui concerne les personnages, peut être également perçue dans la forme des pièces. D'un point de vue stylistique en effet, les textes témoignent de nombreux traits pouvant rappeler le phénomène de l'« inquiétante étrangeté » qui trahit, selon Freud, l'existence d'un processus de déni, et se manifeste, notamment, par la répétition du même, la confusion entre passé et présent et la tension entre vie et mort (Freud 2000 : 209-263). Voyons, à ce sujet, l'entrée en scène des réformés de *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* :

Tras la oscuridad de la sala es como si lentamente llegara un ejército para aplastarnos. Tal es el eco de sus pasos, y de sus voces. Unas voces jóvenes y maduras que acompañan rítmicamente la marcialidad de los pasos. Con la llegada de las luces, esas luces del atardecer extremeño de Covarsí y Pedraja, aparecerán por el centro de la sala un abigarrado grupo de ocho o diez seres de edad indefinible con baberones que les llegan hasta las rodillas. Lo mismo pueden tener veinte que cuarenta años. La guerra civil hace seis años que ha terminado y así los ha dejado de irreconocibles. Los hay altos y bajos, vivos y ausentes, con la ausencia de una película que pasa constantemente por sus magines.
(Martínez Mediero 1999 : 14)¹⁸

Vision cauchemardesque, cette didascalie évoque, de façon allégorique et par plusieurs jeux synesthésiques, l'état dans lequel se trouvent plongés les hommes qui refoulent le souvenir traumatisant de la guerre civile. A la fois vivants et morts, dans une image qui mêle l'infantile et le funeste, ils sont enfermés dans un temps infini, tendu entre un présent et un « passé qui ne passe pas » (Ricœur 2000 : 581), comme le symbolise la métaphore de la répétition incessante d'un film 'absent'. Cette écriture de l'inquiétante étrangeté infiltre même souvent les structures des pièces, fréquemment marquées par la circularité, comme il apparaît de façon manifeste dans *El jardín quemado* et *El arquitecto y el relojero*¹⁹, la répétition, dont *El retablo de Eldorado*, où les répliques des personnages sont maintes fois reprises par le chœur, est un parfait exemple, et le croisement entre passé et présent, comme le montre notamment la situation temporelle de *El retablo de Eldorado*²⁰.

2.1.2. Disharmonies collectives

Par ailleurs, les dramaturges dénoncent le fait que les individus enfermés dans un processus de déni cohabitent difficilement ensemble. Les 'disharmonies' collectives sont ainsi nombreuses et les rapports entre les personnages sont parfois violents, comme lorsque Pepe, l'un des malades de *El jardín quemado* plongés dans le refoulement de la guerre civile, se jette sans raison apparente sur un autre interne et le frappe dans une frénésie effrayante (Boadella 1995 : 89-90). D'autres personnages témoignent, quant à eux, d'une incapacité à produire une action collective harmonieuse, comme on peut notamment le voir dans *Yo tengo un tío en América* où les exercices rythmiques auxquels les docteurs soumettent les malades au début du psychodrame débouchent sur une cacophonie anarchique (Boadella 1995 : 15). Quant à la communication entre les personnages, elle est souvent entravée voire impossible : les faux dialogues prolifèrent, comme dans *El arquitecto y el relojero* où les nombreuses répliques 'monologiques' interdisent tout échange véritable (López Mozo 2001 : 23), les répliques sans queue ni tête sont fréquentes, tel qu'il apparaît notamment dans *Yo tengo un tío en América*, et les phrases inachevées,

comme celles du professeur de *El sudario de tiza*, sont monnaie courante.

2.2. La formulation d'histoires alternatives

2.2.1. La démythification du héros : héros grotesque, héros cruel, héros déchu

Les dramaturges ne se limitent pas à mettre en scène les dégâts provoqués par les falsifications de l'histoire. Ils en proposent un exutoire en s'efforçant de revisiter l'histoire officielle. Pour se faire, ils n'hésitent pas à déconstruire les mythes nationaux en s'attaquant notamment au personnage historique qu'ils soumettent à une malicieuse démythification.

Dans *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* par exemple, la sacralisation de Vasco Núñez de Balboa est sans cesse mise à mal par la caricature, dans une poétique du grotesque de tradition valle-inclanesque. On le voit notamment lorsque, après avoir sauvé tel un 'Clark Gable' une 'Eva Gardner' – laquelle désigne Martín Fernández de Enciso, un autre conquistador, ce qui plonge d'ores-et-déjà la scène dans l'univers du burlesque –, Núñez de Balboa, qui manquait de se noyer, est hissé sur le pont du bateau où il recrache « un jet d'eau et un poisson »²¹. Le héros de la 'grande histoire' bascule dès lors dans l'univers du gag de la bande-dessinée ou du dessin animé, ce qui donne à ses exploits un caractère aussi ridicule qu'invraisemblable.

On trouve, à côté de ces héros burlesques, des personnages mythifiés qui glissent finalement dans la monstruosité. On peut citer l'exemple de Blas Ferrater de *El jardín quemado* qui, s'il est présenté au départ comme un poète républicain mort pour la République, apparaît, à la fin de la pièce, lâche et cruel. Il semble en effet avoir livré, avec ses compagnons et à leur place, douze fous innocents aux autorités franquistes (Mayorga 2001 : 107). Les convictions du jeune Benet venu enquêter dans l'hôpital psychiatrique afin de rendre justice à celui qu'il

croyait mort pour la paix s'en retrouvent, comme celles du spectateur, profondément bouleversées.

Enfin, le héros de l'histoire est parfois soumis à une dégradation par la misère, comme Rodrigo, le vieux conquistador de *El retablo de El-dorado*. Celui qui, par son nom, évoque la glorieuse histoire de l'Espagne, est finalement à la Conquête ce que don Quichotte est au roman de chevalerie. En effet, fort d'un physique, d'un accoutrement et d'une maladresse qui rappellent, dès son entrée en scène, le personnage cervantin (Sanchis Sinisterra 1996 : 267-274), ce qu'accentue le lien intertextuel que la pièce entretient, par son titre, avec l'œuvre de Cervantes, Rodrigo incarne le conquistador déchu, revenu pauvre et infirme de ses entreprises américaines. Tout en rompant avec l'image édifiante du conquistador²², Sinisterra, en convoquant le personnage de don Quichotte, semble dénoncer la nature chimérique et infructueuse de la Conquête, semblable aux aventures du héros de la Mancha.

2.2.2. Les horreurs de l'histoire triomphante

S'ils se plaisent à décrédibiliser le héros historique, les auteurs aiment rappeler par ailleurs les passages peu glorieux de l'histoire nationale. On le voit aussi bien dans les pièces consacrées au passé américain, comme *Yo tengo un tío en América* où la Conquête et la Colonisation sont présentées comme des processus d'acculturation et de décimation de la population indienne²³, que dans celles centrées sur le franquisme, comme *El arquitecto y el relojero* qui rappelle, en exhumant l'ancien rôle du bâtiment madrilène, la violence de la répression dictatoriale.

L'évocation des horreurs de l'histoire s'accompagne, généralement, de l'irruption sur scène de la figure de la mort. Elle investit l'espace scénique, comme dans *El jardín quemado* où ressurgissent finalement les ossements des douze malades mentaux fusillés, ainsi que le discours des personnages, comme chez Pedro de Ursúa qui se remémore, dans *Lope de Aguirre, traidor*, son expédition pour Omagua et Eldorado :

Mis años de trabajos, la penosa escalera de méritos sangrientos para obtener la jornada de Omagua... y ahora, al borde mismo de sus puertas, vienen a mí los muertos de estos años con los miembros

troncados, me cierran el camino... [...] ¡La fiebre, Inés, me vuelve!
¡Veó las aguas rojas! Largas estrías rojas descenden tras nosotros, y
también, sí, también río abajo veo manchas rojizas que acechan
nuestro paso... (Sanchis Sinisterra 1996 : 198-199)²⁴

A travers l'image du sang, des corps mutilés et des spectres, ce passage figure, loin du triomphalisme traditionnel, la tragédie et le traumatisme que la Conquête a pu représenter dans les camps indien et espagnol.

2.2.3. Les oubliés de l'histoire : les Indiens et les femmes

Enfin, les auteurs mettent sur le devant de la scène les individus longtemps marginalisés par l'historiographie officielle. Les œuvres consacrées au passé américain offrent ainsi une place de choix au personnage de l'Indien, comme on peut le voir dans *Yo tengo un tío en América*, *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!* et *El retablo de Eldorado* qui donnent à l'histoire indienne une place égale, sinon supérieure, à celle des conquistadors. La dernière pièce, où l'un des quatre personnages est une Indienne, renferme d'authentiques passages en nahuatl, tout en décrivant, avec une grande fidélité historique, certaines pratiques et croyances indiennes (Sanchis Sinisterra 1996 : 293-294, 271), ainsi que la violence et l'injustice de la Conquête. Sinisterra y évoque les atrocités commises par les conquistadors envers les Indiens (Sanchis Sinisterra 1996 : 343-345) et l'esclavage auquel ils les ont soumis par le biais, notamment, du *repartimiento* et de la *encomienda*²⁵ (Sanchis Sinisterra 1996 : 324-327).

Les auteurs réservent par ailleurs une place significative à l'histoire des femmes. Sinisterra aborde par exemple, dans *El retablo de Eldorado*, l'histoire des femmes indiennes au temps de la Conquête, dont il livre, à travers les propos de Rodrigo, un portrait respectueux, nuancé et conforme aux descriptions de certains chroniqueurs de l'époque²⁶. Dans *Lope de Aguirre, traidor*, il s'intéresse cette fois à l'histoire des femmes espagnoles du ^eXVI

siècle, en attribuant quatre de ses neuf monologues à des personnages féminins et en choisissant de consacrer le premier à Juana Torralva, servante de Lope de Aguirre et « privée du droit de parole »²⁷.

D'autres auteurs évoquent, quant à eux, l'histoire de la femme sous le franquisme, comme Martínez Mediero qui rappelle, dans *¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!*, la représentation franquiste de la femme, héritée de la tradition chrétienne et construite sur la dichotomie entre la femme respectée car pieuse et soumise – c'est doña Dolorita, épouse du *Jefe Provincial* – et la femme condamnée car 'pécheresse' et rebelle – ce sont les prostituées Maruchi, Encarna, Bocadebronce et Muda.

2.3. Vers une écriture historique non autoritaire

Enfin, si les auteurs remettent en question le contenu de l'histoire officielle, ils en questionnent aussi la forme. Ils s'attaquent ainsi aux fondations même de l'instrumentalisation de l'histoire par le pouvoir en proposant un discours historique non autoritaire basé sur la subjectivité, le décentrement et le dialogisme.

2.3.1. Subjectivités : écriture relative et participative

L'écriture relative et 'participative', opposée à la prétention transcendante, univoque et totalitaire de l'historiographie traditionnelle, est donc à l'honneur. Les dramaturges privilégient, en ce sens, l'énonciation subjective. Si l'évocation scénique du passé passe souvent par le récit qu'en font les personnages en scène, la subjectivité informe parfois même l'appareil didascalique des pièces, comme dans *Yo tengo un tío en América* où l'une des didascalies adopte la perspective de Manolo, l'un des malades mentaux, qui confond les médecins de l'hôpital avec les conquistadors sanguinaires d'antan :

Manolo, con furor demente, trepa a una cuerda. Ante sus ojos avanza la inquietante pesadilla con Hernán Cortés a la cabeza. Pizarro cabalga en la retaguardia protegiendo a las mujeres. Sus bocas mantienen el rictus de un grito continuo sin pronunciar. Amenazantes, avanzan cu-

biertos por un gran velo negro que disipa la sobrecogedora imagen.
(Boadella 1995 : 54)²⁸

Interfaces d'une réalité souvent inconsciente, ces pièces semblent relever davantage du « théâtre de la mémoire » (Floek 2006) que du théâtre historique à proprement parler. D'ailleurs, ces textes renoncent généralement à une évocation objective et naturaliste du passé en privilégiant, au contraire, une esthétique anti-illusionniste, des personnages imaginaires, des confusions spatio-temporelles et des procédés tels que la métaphore, le langage des sens et la fragmentation. Les œuvres semblent ainsi se mettre au service d'une mémoire en souffrance incapable de s'exprimer de façon directe, rationnelle et réaliste.

Par ailleurs, le degré d'indéfinition de ces textes, sur le plan temporel et spatial notamment²⁹, et leur affection pour la fin ouverte, comme dans *El jardín quemado* qui s'achève sur une succession de phrases interrogatives, suggèrent, tout en incluant le récepteur dans l'interprétation du passé, que l'histoire peut avoir plusieurs lectures possibles. Remarquons que cette liberté donnée au récepteur dans la reconstitution de l'histoire s'applique parfois au futur metteur en scène de la pièce, comme dans *Lope de Aguirre, traidor* où Sinisterra indique, dans son 'Aclaración' initiale, que l'œuvre peut être soumise à une pluralité d'interprétations scéniques.

2.3.2. Décentremments

Par ailleurs, les auteurs semblent défendre, face à l'écriture 'du centre' qui caractérise traditionnellement l'histoire officielle, une écriture 'de la marge'. Ils évoquent ainsi les marginalisés de l'histoire à travers une esthétique du 'décentrement' qui peut se matérialiser par l'intégration de la culture et de la langue de l'autre, comme dans *El retablo de Eldorado* qui met en scène de multiples pratiques religieuses indiennes tout en offrant de nombreux passages en nahuatl, ou par l'emploi de formes artistiques populaires, comme dans cette même pièce qui correspond, selon son sous-titre, au genre 'mineur' du *tragiépicos*. Cet abandon du centre pour la périphérie se matérialise également dans la primauté donnée aux personnages marginaux – tels les *pícaros* de *El retablo de Eldorado*, Chanfalla et Chirinos,

et les prostituées de ¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...! –, ou aux individus dépourvus d'identité historique véritable et qui peuvent symboliser le peuple anonyme en marge de l'histoire. On remarquera, enfin, la prédilection pour les espaces dramatiques excentrés, comme la « lonja abandonada, a las afueras de un pueblo tal vez andaluz » de *El retablo de Eldorado* (Sanchis Sinisterra 1996 : 252)³⁰, l'hôpital catalan isolé de *Yo tengo un tío en América*, ou l'île mystérieuse à l'écart du continent dans *El jardín quemado*.

2.3.3. Pour une histoire dialogique

Alors que le discours historiographique traditionnel cherche une logique historique dépourvue d'incohérence, les pièces multiplient au contraire les contradictions historiques. Elles semblent ainsi défendre le dialogisme comme moyen d'expression et de dépassement des conflits mémoriels³¹. Dans *Lope de Aguirre, traidor* par exemple, Sinisterra donne à Lope de Aguirre les deux visages antinomiques que la mémoire collective a conservés de lui, celui du traître et du libérateur (Serrano 1996 : 46). L'auteur met ainsi le spectateur devant l'impossibilité de pouvoir dresser un portrait unique et univoque du personnage. Il en va de même pour le vieux conquistador Rodrigo, victime de ses crimes au point de se donner finalement la mort, ou de Blas Ferrater de *El jardín quemado*, présenté, à la fois, comme un héros et un bourreau.

Ce dialogisme repose généralement sur un pluriperspectivisme qui informe parfois la propre structure des pièces. On le voit très bien dans *Lope de Aguirre, traidor* où l'image contradictoire du conquistador est due aux différents avis énoncés par les personnages en scène, à travers des monologues qui donnent à l'œuvre une composition polyphonique. Ce pluriperspectivisme imprègne même, quelquefois, l'appareil didascalique des textes, comme c'est fréquemment le cas dans *Yo tengo un tío en América*³².

On peut également considérer que les pièces se valent d'une esthétique dialogique, puisqu'elles reposent sur une hybridité qui autorise, précisément, la coexistence des contraires. On remarquera ainsi l'abondance de personnages 'métissés', au sens large du terme, comme Rodrigo qui, dans *El retablo de Eldorado*, fait preuve d'un syn-

crétisme religieux et culturel où les univers espagnols et indiens fusionnent. Cette hybridité esthétique peut s'observer, aussi, dans la tonalité des œuvres qui présentent généralement une tension entre comique et tragique, ainsi que sur leurs traits génériques, mouvants et protéiformes. En effet, les pièces combinent souvent plusieurs pratiques artistiques, comme *Yo tengo un tío en América* qui mêle théâtre, poésie, danse et chant, et croisent allègrement les formes savantes et populaires, comme c'est le cas de *El retablo de Eldorado* où le *tragientremés* puise notamment dans la poésie lyrique de Juan de Castellanos (Sanchis Sinisterra 1996 : 277).

Conclusion

En conclusion, cette analyse a montré combien la fiction métahistorique s'avère aussi originale qu'efficace dans la dénonciation de la manipulation de l'histoire par le pouvoir. Sanchis Sinisterra, Mayorga, Boadella, López Mozo et Martínez Mediero s'attaquent à la façon dont les autorités espagnoles ont pu instrumentaliser l'histoire de la guerre civile et du franquisme d'une part, et celle de la Conquête et de la Colonisation de l'Amérique d'autre part, en mettant ces falsifications en scène pour mieux les déconstruire et les dépasser.

Aussi, ils ne se contentent pas d'exhiber les modalités et les enjeux de ces malversations historiques, mais proposent, par ailleurs, un autre discours sur l'histoire qui repose, à la fois, sur une révision du contenu de l'histoire officielle et sur une écriture historique non autoritaire fondée sur la subjectivité, le décentrement et le dialogisme.

Cette forme d'écriture, justement, par les correspondances qu'elle entretient avec le langage de la mémoire comme nous l'avons plusieurs fois souligné, peut nous inviter à penser les potentialités de l'art au regard de la représentation du passé. Ainsi, là où le discours historiographique recherche une rationalité et une objectivité qui peuvent brider les mémoires en souffrance et freiner la résolution des conflits mémoriels, l'art, libre de toute obligation, peut offrir, en revanche, de fabuleux espaces d'expression.

Primaire

Boadella, Albert (1995). *Yo tengo un tío en América*. Madrid : SGAE.

López Mozo, Jerónimo (2001). *El arquitecto y el relojero*. Madrid : Comunidad de Madrid / AAT.

Martínez Mediero, Manuel (1999). ¡Tier-raaa... a... laaa... vistaaa...!. in : Martínez Mediero, Manuel. *Obras Completas VI*, Madrid : Fundamentos, 7-99.

Mayorga, Juan (2001). *El jardín quemado*. Murcia : Universidad de Murcia.

Sanchis Sinisterra, José (2003). *El sudario de tiza*, in : Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid : Cátedra, 91-98.

Sanchis Sinisterra, José (1996). *El retablo de Eldorado (Tragientremés en dos partes)*, in : Sanchis Sinisterra, José. *Trilogía americana*. Madrid : Cátedra, 251-262.

Sanchis Sinisterra, José (1996). *Lope de Aguirre, traidor*, in : Sanchis Sinisterra, José. *Trilogía americana*, Madrid : Cátedra. 177-249.

Secondaire

Abós Santabàrbara, Àngel Luis (2003). *La historia que nos enseñaron: 1937-1975*. Madrid : Foca.

Álvarez Osés, José Antonio, Freire, Ignacio Cal, González Muñoz, M^a Carmen et Sabater, Juan Haro (2000). *La guerra que aprendieron los españoles: República y guerra civil en los textos de bachillerato, 1938-1983*, Madrid : Libros de la Catarata / Universidad autónoma de Madrid.

Aznar Soler, Manuel (1995). « *El Retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra », in : De Toro, Alfonso et Floeck, Wilfried, Eds. *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*. Kassel : Reichenberger, 391-414.

Barrachina, Marie-Aline (1998). *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste : 1936-1945*. Grenoble : ELLUG.

De Certeau, Michel (2007). *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard.

De Toro, Alfonso (2006). « Historiografía como construcción translitológica en la novela latinoamericana y española contemporánea: historia como "alteridad" e "hibridez" (J. Le Goff, H. White, A. Roa Bastos, M. Vargas Llosa, A. Gala, C. Fuentes) », in : De Toro, Alfonso et Ceballos, René, Eds. *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo xx. Estrategias postmodernas y postcoloniales* : Madrid / Francfort : Iberoamericana / Vervuert, 73-134.

Doll, Eileen J. (2008). *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo: juegos temporales e intermediales*, Madrid/Francfort : Iberoamericana/Vervuert.

Elias, Amy J. (2001). *Sublime Desire: History and Post-1960' Fiction*. Baltimore : The Johns Hopkins University Press.

Fernández, Adela (2003). « Un proyecto que ilumina la memoria: *Terror y miseria en el primer franquismo* de Sanchis Sinisterra ». in : *Primer Acto* ; 297, 64-68.

Floeck, Wilfried (2003). « ¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaa!!!: Manuel Martínez Mediero y la desconstrucción paródica del discurso de la conquista », in : Floeck,

Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo xx*, Tübingen: Francke, 235-249.

Floeck, Wilfried (2006). « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro reciente », in : Romera Castillo, José, Ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo xxi*, Madrid : Visor Libros, 185-209.

Floeck, Wilfried (2009). « Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español ». in : Floeck, Wilfried et Fritz, Sabine, Eds. *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim : Olms-Verlag, 9-38.

Floeck, Wilfried (1999). « Historia, Posmodernidad e interculturalidad en la Trilogía americana de José Sanchis Sinisterra », in : *Anales de la literatura española contemporánea* ; 24, 493-532.

Floeck, Wilfried et Fritz, Sabine, Eds (2009). *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim : Olms-Verlag.

Foley, Barbara (1986). *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca / Londres : Cornell University Press.

Freud, Sigmund (2000). « L'inquiétante étrangeté », in : Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon. Paris : Gallimard, 209-263.

Gabriele, John P. (1995). « Teatro español de urgencia. El caso de Manuel Martínez Mediero », in : De Toro, Alfonso et Floeck, Wilfried, Eds. *Teatro*

español contemporáneo. Autores y tendencias, Kassel : Reichenberger, 217-242.

Gabriele, John P. (2005). *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*. Madrid : Fundamentos.

Gabriele, John P. (2006). *Manuel Martínez Mediero. Deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid : Fundamentos.

Hutcheon, Linda (1988). *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York / Londres : Routledge.

Jensen, Kristina (2007). *Formen des epischierenden Metadramas. Ausgewählte Dramentexte José Sanchis Sinisterras und anderer spanischer Gegenwartsdramatiker*. Frankfurt : Vervuert.

Juliá Díaz, Santos (2006). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid : Taurus / Fundación Pablo Iglesias.

López Marcos, Manuela (2001). *El fenómeno ideológico del franquismo en los manuales escolares de enseñanza primaria, 1936-1945*. Madrid : Universidad nacional de Educación a Distancia.

Laplant, Donald David (2001). *Metahistorical theater: recent American approaches to the dramatic presentation of historical material*, University of Oregon.

Lavallé, Bernard (1993). *L'Amérique espagnole de Colomb à Bolivar*. Paris : Belin.

Martinez, Monique (2004). *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real : Ñaque.

Martínez Tórtola, Esther (1996). *La enseñanza de la historia en el primer*

- bachillerato franquista: 1938-1953*. Madrid : Tecnos.
- Mayorga, Juan (1998). « Shock ». in : *Primer Acto* ; 273, 124.
- Molinié-Bertrand, Annie (1996). *Vocabulaire de l'Amérique espagnole*. Paris : Nathan.
- Nünning, Ansgar (2004). « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology », in : *Style* ; 38.3, 352-375.
- Pérez Garzón, Juan Sisinio (2000). *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*. Barcelone : Editorial Crítica.
- Ricœur, Paul (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Sánchez Arnosi, Milagros (2003). « Introducción », in : Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid : Cátedra, 11-67.
- Sanchis Sinisterra, José (2002). « El retablo de Eldorado », in : Sanchis Sinisterra, José. *La escena sin límites*. Ciudad Real : Ñaque, 77-79.
- Serra, Catalina (1991). « Boadella ambientada en un frenopático una reflexión sobre la colonización », in : *El País* ; 12 septembre.
- Serrano, Virtudes (2001). « Introducción a *El jardín quemado* », in : Mayorga, Juan. *El jardín quemado*. Murcie : Universidad de Murcia, 9-25.
- Serrano, Virtudes (1996). « Introducción », in : Sanchis Sinisterra, José. *Trilogía americana*. Madrid : Cátedra, 9-77.
- Sosa, Marcela Beatriz (2004). *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid : Universidad de Valladolid.
- Surbezy, Agnès (2002). « Le corps en folie : aliénation et grotesque dans *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella », in : Roswita / Vasserot, Christilla, Eds. *Le corps grotesque espagnol et argentin*. Carnières : Lansman, 63-72.
- Rosoux, Valérie (2006). « De l'ambivalence de la mémoire au lendemain d'un conflit », in : Van Ypersele, Laurence, Ed. *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*. Paris : PUF, 203-222.
- Valls Montés, Rafael (2009). *Historia y memoria escolar. Segunda república, Guerra Civil y dictadura franquista en las aulas*. Valencia : Universidad de Valencia.

1 Pour les concepts de « fiction métahistorique » et de « métafiction historiographique », cf. De Toro (2006), Elias (2001), Foley (1986), Nünning (2004), Hutcheon (1988).

2 Quoique les personnages, en occultant leurs secrets et en se faisant passer pour autre, jouent tous, volontairement ou non, un rôle.

3 Nous traduisons (les traductions suivantes sont, également, de notre fait) : « *L'accessoiriste place chaque pupitre dans les espaces réservés [à l'Architecte] et à l'Horloger. Il dépose quelques feuillets sur chacun d'eux. [...]*

Horloger. – Vous partez ?

Architecte. – D'autres travaux m'attendent.

Horloger. – Il manque la dernière scène. [...] Le texte manquant, nous l'avons sur les pupitres.

[...] *L'Architecte attrape ses feuillets, les plie, les range dans sa poche et sort en toute hâte.*

L'horloger parcourt, attentivement, les siens. [...] Il lit avec attention.

Il se dirige vers la sphère de l'horloge [...]. La sphère dorée se détache et tombe. [...]

Architecte. – Qu'avez-vous fait ?

Horloger. – Suivre le livret au pied de la lettre. [...] Ensuite, l'Horloger se précipite dans le vide. Fin de la dernière didascalie de la pièce. [...]

L'horloger se jette dans le patio. »

4 En réalité, la pièce se poursuit et suggère finalement que tout ce qui a été représenté n'était qu'un cauchemar de l'architecte. Certains détails renvoient néanmoins, dans cette nouvelle réalité, à l'univers 'rêvé', tels que les blessures de l'architecte et son costume déchiré (López Mozo 2001 : 77).

5 « *Indio 1º. – Hombres blancos ser bien venidos y estar en vuestra casa, pero si hombres blancos repetir [el requerimiento], Papa perder amistades más pronto que por correos. / Vasco Núñez de Balboa. – Ha utilizado la palabra correos... » / « Indien 1. – Hommes blancs être bienvenus et être chez vous, mais si hommes blancs répéter [le requerimiento], Papa perdre amitiés plus vite que par la poste. / Vasco Núñez de Balboa. – Il a employé le mot poste... » (Martínez Mediero 1999 : 70). Le *requerimiento*, dans le contexte de la Conquête de l'Amérique par l'Espagne, consistait en un texte écrit en espagnol que les conquistadors devaient lire aux Indiens, en les requérant « d'accepter l'autorité royale et la prédication de l'Évangile » (Lavallé 1993 : 29), et qui permettait, en cas de refus, de justifier « juridiquement et théologiquement » la « juste guerre » (Molinié-Bertrand 1996 : 105).*

6 Même si, rappelons-le, le spectacle lui échappe à la fin de la pièce.

7 « Le grand spectacle en hommage à notre Caudillo, je l'ai déjà, entièrement, dans ma tête. »

8 « C'était un grand gaillard blond aux yeux bleus, à la cornée éclatante comme une dalmatique de Zurbarán. »

9 De ces trois pièces, il n'y a guère que dans *Yo tengo un tío en América* où les personnages-acteurs incarnent des Indiens qui ont réellement existé.

10 « Fleur de Lotus, la plus belle Indienne de la découverte de l'Amérique » (Martínez Mediero 1999 : 25)

11 Amalgame souligné par le commentaire du personnage d'Encarna : « Pero si el descubrimiento es en Oceanía, so pasmá. » (« Mais si la découverte est en Océanie, espèce d'idiote. ») (Martínez Mediero 1999 : 25)

12 « les traditionnels liens d'amitié entre la Mère Patrie et le peuple niais que nous sommes ».

13 Soulignons que cet européocentrisme s'accompagne, souvent, d'un christocentrisme qui offre une justification spirituelle et politique aux crimes de la Conquête.

14 « l'Histoire de l'Espagne. C'est-à-dire : les racines éternelles de la... du nouvel esprit national ».

15 « les forces destructrices... de l'intérieur et de l'extérieur, qui... au XIX^e siècle... (Il se retourne vers le tableau.) s'appelleront... se sont appelées... [...] Ecrivez, s'il vous plaît... (Il écrit : « Afrancesamiento ». Il le dit :) « Afrancesamiento »... « Maçonnerie »... (Il l'écrit.) « Libéralisme » (Il l'écrit.) « Partis politiques » (Il l'écrit.) « Régionalismes »... qui entraîneront... (Il écrit « Régionalisme », une flèche, puis « Séparatisme ».) qui entraîneront, au XX^e siècle, les séparatismes... Nous avons, ensuite... (Il regarde sa feuille.) le « Républicanisme »... (Il l'écrit.) Et, enfin, le comble de tous les maux... (Il écrit en lettres majuscules « COMMUNISME ».) le communisme, oui... qui fut balayé de notre patrie... en même temps que tous les autres maux antiespagnols... par l'Alzamiento Nacional... »

16 Sur l'instrumentalisation de l'enseignement de l'histoire par le franquisme, voir notamment Abós Santabarbara (2003), Álvarez Osés (2000), Barrachina (1998), Juliá Díaz (2006), López Marcos (2001), Martínez Tórtola (1996) et Valls Montés (2009).

17 Réalisé « pour le bien de l'Espagne », selon les conquistadors Padre Vera et Pedro Garabito (Martínez Mediero 1999 : 63).

18 « Du fond obscur de la salle, c'est comme si une armée arrivait lentement pour nous écraser. Tels sont les échos de ses pas, et de ses voix. Des voix jeunes et mures qui accompagnent, en rythme, la martialité de la marche. Lorsqu'on allumera les lumières, ces lumières d'un coucher de soleil d'Estrémadure des tableaux de Covarsí et de Pedraja, apparaîtra au centre de la

salle un groupe bigarré de huit ou dix êtres d'un âge indéfinissable, vêtus de grands bavoires leur arrivant jusqu'aux genoux. Ils peuvent tout aussi bien avoir vingt ans que quarante. Cela fait six ans que la guerre civile est finie, et voilà comme elle les a laissés, méconnaissables. Il y en a des grands et des petits, des vivants et des absents, avec l'absence d'un film passant constamment dans leur tête. »

19 Par la ressemblance frappante entre le prologue et l'épilogue de la pièce de Mayorga, et par la reprise, à la fin de la pièce de López Mozo, des actions initiales de l'horloger (López Mozo 2001 : 18, 78).

20 « Algunos de los personajes creen existir en los últimos años del siglo XVI... Pero también hay quienes sospechan –como el público– que el tiempo real es el *ahora* de la representación » (« Certains personnages pensent exister à la fin du xvi

e siècle... Mais il y en a, aussi, qui suspectent – comme le public – que le véritable temps est le *maintenant* de la représentation ») (Sanchis Sinisterra 1996 : 252).

21 « *un chorro de agua y un pez* » (Martínez Mediero 1999 : 58).

22 Précisons que, dans le cas de Rodrigo, cette démythification s'accompagnera d'une progressive humanisation qui conduira au rachat du personnage, non plus symbole de l'autorité mais, à l'inverse, victime des prétentions du pouvoir péninsulaire.

23 Ce que symbolise, à la fin du psychodrame, le concert donné par les personnages-acteurs et tristement intitulé *Funeral por la muerte del reino Paqui* (Boadella 1995 : 99).

24 « Mes années de travail, le pénible escalier de mérites sanglants pour réaliser l'expédition d'Omagua... et à présent, au bord même de ses portes, viennent vers moi les morts de ces dernières années, avec leurs membres tronqués, ils me barrent le chemin... [...] La fièvre, Inés, me reprend ! Je vois les eaux rouges ! De longues stries rouges descendent derrière nous, et, aussi, oui, je vois, aussi, en aval du fleuve, des taches rougeâtres qui guettent nos pas... »

25 « L'*encomienda* désignait une communauté indienne soumise directement à un colon » qui « recevait un territoire et un groupe d'Indiens qui travaillaient la terre ou dans les mines et payaient un tribut », en échange de quoi le colon « devait les protéger et les faire catéchiser » (Molinié-Bertrand 1996 : 49). Concernant le *requerimiento*, cf. note 5

.

26 De Gonzalo Fernández de Oviedo, notamment (Sanchis Sinisterra 1996 : 293-294).

27 Comme l'indique le titre du monologue : « Primer monólogo. Reniegos de la Juana Torralva, privada del derecho a la palabra » (Sanchis Sinisterra 1996 : 187).

28 « Manolo, avec une fureur démentielle, grimpe à une corde. Devant ses yeux, avance l'inquiétant cauchemar, dont Cortés est à la tête. Pizarro, à cheval, est à l'arrière-garde, protégeant les femmes. Leurs bouches conservent le rictus d'un cri continu et muet. Menaçants, ils avancent couverts d'un grand voile noir qui dissipe la saisissante image. »

29 Sinisterra, dans le programme de la représentation de *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* –version antérieure de *Lope de Aguirre, traidor*– montée en 1986, expliquera que « El escenario no pretende representar nada: es una simple –y compleja– máquina productora de signos polisémicos que reclama del espectador una actitud abierta, constructiva, creadora. » (« La scène ne prétend rien représenter : c'est une simple – et complexe – machine génératrice de signes polysémiques, qui demande du spectateur une attitude ouverte, constructive, créatrice. ») (Serrano 1996 : 46).

30 « une halle abandonnée, aux alentours d'un village, peut-être, andalou ». Quoique la nature de l'espace dramatique demeure encore plus incertaine. En effet, la didascalie indique, à la suite : « Pero también [la acción] podría emerger de las tinieblas de un escenario » (« Mais [l'action] pourrait, aussi, émerger des ténèbres d'une scène de théâtre »).

31 « Le travail de mémoire cherche à prendre en compte le conflit d'interprétations qui résulte inmanquablement d'un événement tel qu'une guerre. Son objectif est précisément de reconnaître la pluralité des interprétations du passé. Il [s'agit] de prendre en charge le passé dans sa complexité et ses contradictions. La prise en considération de plusieurs points de vue ne signifie pas que toutes les perspectives soient pour autant équivalentes. [...] La démarche ne se fonde pas sur le relativisme, mais sur l'idée qu'un passé commun au niveau factuel se révèle divergent quant à ses 'expériences' » (Rosoux 2006 : 217-218).

32 Notamment lors de la scène où se confondent la vision de Manolo qui prend le docteur Navarro pour Cortés et celle d'un autre interne, Conde, lucide quant à lui, et que le nom de leur interlocuteur change au sein même de la didascalie, « Cortés » ou « Dr. Navarro », en fonction de la perspective adoptée (Boadella 1995 : 56).

Français

La manipulation de l'histoire par le pouvoir peut avoir de terribles conséquences sur la définition de l'identité propre, en particulier dans le cas de conflits internes ou d'héritages coloniaux. Les stratégies de résistance sont nombreuses, notamment dans le champ artistique, comme en témoigne la récente multiplication de fictions métahistoriques, qui se distinguent en cela qu'elles exhibent le processus d'écriture de l'histoire. Le contexte espagnol n'échappe pas à la règle, comme le montre le cas du théâtre, où des auteurs tels que José Sanchis Sinisterra, Albert Boadella, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero ou Juan Mayorga, s'efforcent de mettre en scène l'instrumentalisation politique de l'histoire – du franquisme et de la Conquête et de la Colonisation de l'Amérique notamment – pour mieux en dénoncer les travers et proposer un autre discours sur l'histoire, tant au niveau de son contenu que de sa construction formelle.

English

The manipulation of history by political power can have terrible consequences on the self-definition of identity- more particularly in the case of internal conflicts or colonial legacy. Strategies of resistance are numerous, especially in the artistic field, as the recent multiplication of meta-historical fictions shows. Such fictions deal with the process of the writing of history. The Spanish context follows such a rule, as its contemporary drama exemplifies: authors such as José Sanchis Sinisterra, Albert Boadella, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero or Juan Mayorga stage the political instrumentation of history – with a focus on historical periods of the Francoism, and of the Conquest and Colonization of America – to highlight its faults and offer another type of discourse on history, on both its contents and form.

Emilie Lumière

LLA-CREATIS (EA 4152), Université de Toulouse-Le Mirail, 5 allées Antonio Machado 31058 Toulouse Cedex 9