



HAL
open science

Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010). Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : . tel-01057492

HAL Id: tel-01057492

<https://theses.hal.science/tel-01057492>

Submitted on 22 Aug 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse II-Le Mirail
Discipline ou spécialité : *Espagnol*

Présentée et soutenue par *Émilie LUMIÈRE*
Le 27/09/2012

Titre :
Clio en question
Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)

JURY

Monique MARTINEZ THOMAS (Professeur, Université Toulouse II-Le Mirail)
Wilfried FLOECK (Professeur, Université Justus Liebig de Giessen, Allemagne)
Carole EGGER (Professeur, Université de Strasbourg)
Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (Professeur, UNED, Madrid, Espagne)

Ecole doctorale : *Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication (Allph@ - ED 328)*

Unité de recherche : *Laboratoire LLA-CREATIS (EA 4152)*

Directeur(s) de Thèse :

Monique MARTINEZ THOMAS

Wilfried FLOECK

Rapporteurs : *Carole EGGER et Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO*

Clio en question

Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)

Un grand merci à mes directeurs de thèse, Monique Martinez et Wilfried Floeck, pour leur soutien constant, leur générosité et la liberté qu'ils m'ont accordée dans le déroulement de ce travail de recherche.

Merci également à mes amis et à mes collègues de l'Université de Toulouse-Le Mirail et du Laboratoire LLA-CREATIS, qui ont accompagné ce travail par leurs encouragements et leurs précieux conseils.

Un merci tout particulier à Agnès, Anne-Claire, Bruno, ma mère Carmen, Euriell, Fabrice, Gaëlle et Yannick pour leurs relectures consciencieuses, ainsi qu'à Candice pour son aide sur le résumé en anglais.

Merci, enfin, à mes amis et à mes proches qui ont 'su porter' ce travail de thèse jusqu'au bout...

Introduction

I. Vers la fin de l'histoire ?

En remettant en cause les « grands récits », les postmodernes ont profondément déstabilisé les doctrines qui s'en nourrissaient¹. C'est ainsi qu'en fissurant les concepts de Raison, de Réalité ou d'Histoire, ils ébranlaient les discours philosophiques, spirituels, scientifiques et idéologiques bâtis sur ces grands principes. La discipline historiographique n'y a pas échappé. Comment prétendre rendre objectivement le passé quand le principe d'objectivité est devenu illusoire ? Comment aspirer à offrir une peinture du monde alors qu'il paraît désormais kaléidoscopique, aussi multiple et mouvant qu'il y a d'individus pour l'observer ? Comment, aussi, vouloir représenter la réalité quand l'existence d'une réalité antérieure à l'homme qui l'envisage est remise en question ? Lorsque Clio, qui insufflait son

¹ Sur la notion de « grands récits » (ou de « métarécits ») entendus comme « narrations à fonction légitimante », et sur l'incrédulité de la postmodernité à leur égard : cf. LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit, 1979, p. 7 et, du même auteur, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986, p. 38 et p. 74. Sans entrer dans les débats, toujours actuels, sur la définition et sur la délimitation de la « postmodernité », nous reprendrons ces quelques mots de Gilles Lipovetsky : « À compter de la fin des années 1970, la notion de postmodernité a fait son entrée sur la scène intellectuelle dans le but de qualifier le nouvel état culturel des sociétés développées. Apparue initialement dans le discours architectural en réaction contre le style international, elle a très vite été mobilisée pour désigner, tantôt l'ébranlement de fondements absolus de la rationalité et la faillite des grandes idéologies de l'histoire, tantôt la puissante dynamique d'individualisation et de pluralisation de nos sociétés. Par delà les diverses interprétations proposées, l'idée s'est imposée qu'on avait affaire à une société plus diverse, plus facultative, moins chargée d'attentes tournées vers le futur. Aux visions enthousiastes du progrès historique succédaient des horizons plus courts, une temporalité dominée par le précaire et l'éphémère [...], marquée par le primat de l'ici-maintenant » (cité dans GARNIER, Emmanuelle, *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 12 ; de LIPOVESTSKY, Gilles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 69-70) ; et nous mentionnerons quelques ouvrages de référence : les deux œuvres de J.-F. Lyotard précédemment citées ; JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991 ; FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969 ; MC HALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987 ; ou encore HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988.

« enquête » au Grec Hérodote, semble bannie du monde des hommes, l'Histoire a-t-elle encore une place ? Voilà quelques interrogations qui ne cessent de préoccuper la communauté historienne occidentale depuis les années 1960. La « crise de l'histoire », la « fin de l'histoire » et la « posthistoire » sont tout autant de termes qui témoignent de la crise identitaire qui secoue aujourd'hui la discipline historiographique².

L'intérêt pour l'histoire néanmoins, loin de décroître, n'a jamais été aussi vivace dans nos sociétés. La profusion de débats sur la mémoire nationale ou sur l'histoire des minorités le montre. L'histoire continue de fasciner les peuples, et les productions artistiques sont là pour nous le rappeler. Ces dernières décennies ont vu fleurir une multitude de romans, de films ou de pièces de théâtre tournés vers l'histoire, la grande ou la petite, l'histoire qui fascine ou celle qui dérange : les grandes figures transformées en mythe – il n'y a qu'à évoquer les romans de Max Gallo en France –, les grandes guerres du XX^e siècle, l'histoire des minorités – les femmes, les Indiens, les Afro-américains, les populations issues de l'immigration – ou encore les heures sombres de l'histoire occidentale – l'esclavage, la Shoah, les guerres coloniales, les collaborations, les régimes répressifs.

Quel grand paradoxe, donc. Au temps de la remise en cause de l'histoire, l'histoire passionne. Car si l'Histoire, la grande histoire positiviste, objective, unique, univoque et rationnelle a été déchuée, l'importance que l'homme accorde à son passé demeure intacte, sinon plus forte, plus personnelle, plus investie. L'histoire n'est pas morte. Elle a changé de visage. Elle s'est démultipliée dans la deuxième moitié du XX^e siècle en une pluralité de ramifications : l'histoire sociale, l'histoire des femmes, la microhistoire, l'histoire des mentalités, etc. Parmi elles, l'histoire de l'histoire, consacrée à l'histoire de la discipline historienne, a acquis ses lettres de noblesse. L'écriture de l'histoire interroge, intéresse, et non seulement au sein des alcôves scientifiques, mais aussi au cœur de la cité. La façon dont les hommes s'approprient le passé devient ainsi un thème de plus en plus prisé par les artistes.

Bien que cette approche réflexive n'ait pas éclos, à proprement parler, dans la deuxième moitié du XX^e siècle³, l'intensité qu'elle atteint aujourd'hui est des plus significatives. L'histoire en tant que pratique est résolument devenue un objet historique : on

² En témoignent des titres comme : NOIRIEL, Gérard, *Sur la crise de l'histoire*, Paris, Belin, 1996 ; LEFEBVRE, Henri, *La fin de l'histoire*, Paris, Éd. de Minuit, 1970 ; NIETHAMMER, Lutz, *Posthistoire: has history come to an end?*, Londres, Verso, 1992.

³ Il suffit, pour s'en convaincre, de citer Aristote distinguant poésie et histoire : « la différence entre l'historien et le poète ne vient pas du fait que l'un s'exprime en vers ou l'autre en prose (on pourrait mettre l'œuvre d'Hérodote en vers, et elle n'en serait pas moins de l'histoire en vers qu'en prose) ; mais elle vient de ce fait que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce à quoi l'on peut s'attendre. Voilà pourquoi la poésie est une chose plus philosophique et plus noble que l'histoire : la poésie dit plutôt le général, l'histoire le particulier » (ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, Livre de Poche *classique*, 1451b, p. 98).

étudie, plus que jamais, la façon dont l'homme a mis, et met aujourd'hui, le passé en récit. Il semble que l'on puisse dès lors parler d'une tendance non pas « a-historique » ou « post-historique », mais « métahistorique », qui touche aussi bien les sciences que la société et les pratiques artistiques, et qui se traduit notamment, dans ce dernier domaine, par la multiplication de « fictions métahistoriques ». « Métahistoire » et « fiction métahistorique », voilà deux termes qu'il convient de préciser avant de rentrer plus en détail dans la présentation de notre sujet. Étant donné la nature complexe et mouvante de ces notions, c'est en rappelant brièvement l'histoire de leurs emplois que nous en proposerons une définition.

II. La métahistoire

Le mot « métahistoire », parfois écrit « méta-histoire⁴ » et pourvu d'une majuscule, même si c'est de moins en moins le cas, demeure encore aujourd'hui relativement ambigu. Sa polysémie tient, l'on s'en doute, à celle de ses deux composantes, « méta » et « histoire ». Le terme « histoire », issu du mot grec *historia* (« enquête, recherche »)⁵, renvoie, dans ses acceptions liées au métier de l'historien (soit en laissant de côté son sens de « récit » – fictionnel, personnel, etc.), à deux réalités, l'une factuelle et l'autre discursive, comme l'expliquait François Dosse dans l'introduction de son ouvrage *L'histoire* :

On pourrait reprendre, à propos de l'histoire, la question que se posait saint Augustin à propos du temps : « Qu'est-ce que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais ; mais si on me le demande et que je veuille l'expliquer, je ne sais plus » (saint Augustin, Livre XI, chap. XIV, Garnier-Flammarion, 1964, p. 264). La complexité de la vieille question pour savoir « qu'est-ce que l'histoire ? » s'accroît encore du fait d'une infirmité de la langue française qui désigne sous le même vocable ce que nos voisins européens ont pris l'habitude de différencier – *Geschichte* et *Historie* en allemand, *History* et *Story* en anglais ou encore *Istoria* et *Storia* en italien –, un terme désignant la trame événementielle elle-même et un autre signifiant le récit complexe qui la relate.⁶

Le mot « histoire » désigne donc soit le passé des hommes, c'est « l'histoire réalité », soit le récit de ce passé, c'est « l'histoire pensée ou écrite par un historien »⁷. Précisons que le second sens se dédouble puisqu'il peut renvoyer au récit historique ou à la discipline

⁴ Le *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFI)* donne ainsi : « métahistoire, méta-histoire » (*Trésor de la Langue Française Informatisé*, ATILF / Université de Lorraine / CNRS, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; [consulté le 08/08/2012]).

⁵ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, 1995, p. 10.

⁶ DOSSE, François, *L'histoire*, Paris, Armand Colin / HER, 2010 [2000], p. 5.

⁷ MATTÉI, Jean-François (dir.), *Le Discours philosophique*, in *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. IV, Paris, PUF, 1998, p. 2532.

historienne⁸. Quant au préfixe « méta- », dérivé de la préposition grecque « μετα- » et de l’adverbe grec « μετά » (« succession, changement, participation »), il peut exprimer, tout à la fois, « la postériorité » (métagnique, métaphase⁹), « une idée de changement, de transformation » (métamorphose, métastase), « une idée de proximité, de ressemblance » (métastable¹⁰) ou « une idée de transcendance » (« [ce] qui est au-delà de, ce qui dépasse et englobe la réalité désignée par le 2e élém. »)¹¹. Ce quatrième sens inclut par ailleurs trois nuances. Cette transcendance peut se rapporter à une réalité supérieure, englobante (comme dans le mot « métaphysique »), – on parlera dans ce cas de transcendance « ontologique » –, à une démarche épistémologique (« métamathématiques »¹²) ou à une réflexivité (métalangage, métacritique¹³). L’évolution du sens de « métahistoire » va dépendre des combinaisons faites à partir des diverses acceptions de ses deux constituants.

Selon Harry Ritter, le terme apparaît dans les années 1920 sous la plume de théologiens et de philosophes¹⁴. Le professeur allemand de théologie Adolf Deissmann l’appliquera ainsi en 1929, dans son essai *The New Testament in the Light of Modern Research*, à la figure du saint qu’il considère « préhistorique et métahistorique » :

I must be content with emphasizing that I became more and more convinced of the primacy and the autonomy of the holy. A very great part of the historical flows directly or indirectly from the self-manifestation of the holy, while the holy has many inner relations with the historical. But finally the holy depends on itself, and in itself lies the source of its immanent development. The holy is prehistoric and metahistoric. The holy does not live on the favors of history. It lives on the secret of divine spontaneous generation.¹⁵

L’histoire des saints précède celle des hommes et la dépasse. À la lecture de cet extrait, cet emploi précoce de l’adjectif « métahistorique » semble renvoyer à une conception du mot métahistoire qui repose sur une combinaison entre l’« histoire réalité » et le préfixe méta renvoyant à une « transcendance » de nature « ontologique ». Cette première

⁸ Cf. *TLFI*, « histoire », A.

⁹ « Métagnique » : « consécutif à une fracture » ; « métaphase » : « Deuxième phase de la mitose » (*TLFI*).

¹⁰ « [Q]ui n’est pas stable, mais dont la vitesse de transformation est tellement lente qu’il a l’apparence de la stabilité » (*TLFI*).

¹¹ Cf. *TLFI*, « MÉT(A)- ».

¹² « [P]artie de la logique dont l’objet principal est la théorie des fondements des mathématiques » (*TLFI*).

¹³ « Une distinction a été faite dans la logique moderne entre deux niveaux de langage, le “langage-objet”, parlant des objets, et le “métalangage” parlant du langage lui-même. Mais le métalangage n’est pas seulement un outil scientifique nécessaire à l’usage des logiciens et des linguistes ; il joue aussi un rôle important dans le langage de tous les jours. Comme Monsieur Jourdain faisait de la prose sans le savoir, nous pratiquons le métalangage sans nous rendre compte du caractère métalinguistique de nos opérations. (R. JAKOBSON, *Essais de ling. gén.*, trad. par N. Ruwet, Paris, éd. de Minuit, 1963, p. 217-218) » (*TLFI*, « métalangage ») ; « métacritique » : « Critique d’une critique ; réplique à une critique » (*TLFI*).

¹⁴ RITTER, Harry, « Metahistory », in *Dictionary of concepts in history*, New York / Westport / Londres, Greenwood Press, 1986, p. 265-268. Il s’agit de l’un des très rares travaux qui offrent une histoire détaillée des différents emplois du mot métahistoire ; il s’arrête néanmoins aux années 1980.

¹⁵ DEISSMANN, Adolf, *The New Testament in the Light of Modern Research: the Haskell Lectures, 1929*, trad. R. Hughes, Londres, Hodder & Stoughton, 1929, p. 77.

signification du terme de métahistoire peut s'expliquer par le fait que l'on projette sur lui, comme sur les autres mots composés du préfixe méta et d'un nom de discipline, la transcendance de l'un des premiers vocables bâtis sur cette association, la « métaphysique » :

Méta [*philo. géné.] préf. [...] méta* a d'abord été utilisé, pour ce qui intéresse les philosophes, dans la composition du mot *métaphysique*. C'est de là qu'il en est venu à désigner soit ce qui est transcendant, soit ce qui concerne l'étude des principes. C'est ainsi que Lévy-Bruhl, au début de ce siècle, désignait par *métamorale* « tout ce qui est transcendant par rapport à la réalité morale donnée et nécessaire à l'intelligence de cette réalité ». ¹⁶

Si le terme « métahistoire » semble dater de la fin des années 1920, c'est néanmoins à partir des années 1950 qu'il entre en vogue en intégrant le vocabulaire des historiens, grâce notamment aux premiers numéros de la revue anglaise *History Today*, édités en 1951. Le mot apparaît dans plusieurs de leurs articles, tels que « The Historian's Purpose: History and Metahistory » d'Alan Bullock¹⁷, « The problem of meta-history » de Christopher Dawson¹⁸ et « Plain History and Meta-History » de G.J. Renier¹⁹. Comme l'explique H. Ritter :

In the early 1950s *metahistory* was employed in Britain primarily as a contrast to “plain” or “ordinary” history – the “pedestrian”, non-speculative historiography favored by many modern academic historians (Renier, 1951: 69). The term was described as a “new word and one which is yet unfamiliar to the ordinary reader”, one presumed to have been “coined on the analogy of metaphysics” and “concerned with the nature of history, the meaning of history and the cause and significance of historical change” (Dawson, 1951: 9).²⁰

Le mot métahistoire semble donc prendre, à cette période, un nouveau tournant. Chez ces auteurs des années 1950, il désigne une pratique qui prétend appréhender le cours et le sens de l'histoire²¹ tout en échappant à la rigueur de l'historiographie académique. Dans ce contexte, comme Ritter le souligne, le terme va souvent être employé de façon péjorative pour dénigrer le résultat d'une activité historique jugée non scientifique, car reposant notamment sur une approche intuitive des sources. Le terme servira à décrier les travaux de certains historiens de l'époque, tel Arnold Toynbee²². La « métahistoire » rejoindra ainsi le terme

¹⁶ *Encyclopédie Philosophique Universelles. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, vol. 2, Paris, PUF, 2002 [1990].

¹⁷ BULLOCK, Alan, « The Historian's Purpose: History and Metahistory », *History Today*, n° 1, fév. 1951, p. 5-11.

¹⁸ DAWSON, Christopher, « The problem of meta-history », *History Today*, juin 1951, p. 9-12.

¹⁹ RENIER, G.J., « Plain History and Meta-History », *History Today*, juillet 1951, p. 69.

²⁰ RITTER, Harry, « art. cit. », p. 265.

²¹ Cette nouvelle acception du mot métahistoire a très vraisemblablement été influencée par le second sens du mot métaphysique (« ce qui concerne l'étude des principes », cf. citation correspondant à la note 16).

²² « Alan Bullock (1951: 5), who attributed the term to the philosopher Isaiah Berlin, used it in a depreciatory sense, as something decidedly inappropriate to the historian. He included among its implications the urge toward “historical prophecy” and cited the sweeping social theories of Hegel, Marx, Herbert Spencer, H. G. Wells, Benedetto Croce, and Arnold J. Toynbee as example. “These interpretations”, he wrote (1951: 10), “have this in common: they are all attempts to discover in history patterns, regularities and similarities on whose recurrence is built a philosophical explanation of human existence, or at the very least a panoramic view of the stages of its development”. This, he concluded, was tantamount to treating history as a “rag-bag in which every man will find what he wants to find, and what he expects to find” » (RITTER, Harry, « art. cit. », p. 265-266). L'historien canadien Michel Brunet affirmait quant à lui, dans un article datant également de 1951 : « Son œuvre principale,

d'*historicism* employé à la même période²³. Précisons que le discrédit jeté sur la métahistoire entendue de cette façon ne tient pas seulement au manque de sérieux qui lui est reproché. Certains considéraient en effet que cette pratique historiographique, parce qu'elle suppose une conception globalisante du passé, pouvait nourrir des idéologies totalitaires :

Various factors explain the mid-century dissemination of both *metahistory* and *historicism* as pejorative: a widespread belief that the tyrannies of Nazi Germany and Soviet Russia were sustained by cognitively irresponsible metaphysical views of past and future [...].²⁴

Cette métahistoire sera néanmoins défendue par certains, tel Ch. Dawson qui y voit un « guide » de la « véritable histoire »²⁵, ou par ceux qui la pratiquent, comme A. Toynbee :

La métahistoire s'intéresse à la nature de l'histoire, à la signification de l'histoire, à la cause et à la signification du changement historique. La métahistoire ressort de l'étude de l'histoire et s'apparente à la métaphysique et à la théologie. Le métahistorien cherche à intégrer son étude de la réalité à une dimension plus élevée que celle des affaires humaines telles qu'elles se présentent à lui en tant que phénomènes. Une œuvre classique de métahistoire, dans ce sens, est *La Cité de Dieu*, de saint Augustin, qui s'opposait à l'histoire telle que Thucydide ou Tite-Live la concevait. Thucydide et Tite-Live s'attachaient à décrire et expliquer une série particulière d'événements qui leur paraissaient importants [...]. Pour sa part, saint Augustin « offre une synthèse de l'histoire universelle à la lumière des principes chrétiens. » En théorie, peut-être, il faut que tout historien soit, dans une certaine mesure, un métahistorien, puisque « l'histoire proprement dite ne peut être écrite que par ceux qui découvrent et admettent que l'histoire a un sens. »²⁶

La métahistoire relève donc, dans cette seconde étape, d'une nouvelle combinaison, celle de l'« histoire récit ou discipline » et du préfixe méta exprimant à la fois la « ressemblance » (c'est une histoire alternative à l'histoire académique ; elle lui est proche sans lui être identique) et une « transcendance ontologique » (il s'agit d'une histoire visant à déceler le cours et le sens de l'histoire humaine).

A Study of History, n'est pas de l'histoire. Personne ne nie à M. Toynbee le droit de chercher à découvrir des constantes par la méthode empirique. Il conserve la liberté de s'aventurer dans des voies nouvelles. L'historien de métier les redoute et les évite parce qu'il sait que les sciences historiques ne sont pas suffisamment avancées pour en arriver à établir des lois qui expliqueraient infailliblement le comportement des hommes vivant en société. L'étude de M. Toynbee est prématurée à cause de son ampleur et n'appartient pas au domaine que cultive l'historien véritable. [...] L'historien doit savoir que "les causes, en histoire pas plus qu'ailleurs, ne se postulent pas. Elles se cherchent..." [en note : Marc Bloch, *Apologie pour l'historien* (Paris, 1949), 103]. M. Toynbee ne partage pas la même prudence et n'éprouve pas les mêmes scrupules. [...] Ces écrivains, ces dissertateurs ouvrent peut-être de nouveaux horizons en faisant œuvre de pionniers. Sans aucun doute, ils rendent de grands services aux historiens et aux sociologues, mais ils n'ont pas le droit de se considérer ou d'être considérés comme des historiens, même si l'histoire leur fournit les matériaux sur lesquels ils travaillent. Ils poursuivent un but différent de celui de l'historien et on a créé pour eux les mots métahistoire et métahistorien » (BRUNET, Michel, « Le métahistorien Arnold J. Toynbee et la minorité canadienne-française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 5, n° 3, déc. 1951, p. 362-372, p. 364-365).

²³ RITTER, Harry, « art. cit. », p. 266. Pour une définition de *historicism* : « A concept that history is determined by laws that shape all features of each period. Historicists, such as Hegel, Comte and Marx, perceived history in successive phases. This sort of history has become known as "metahistory". Popper, who popularized the term, condemned historicists as potential totalitarians. They think, unlike most of us, that they know the secret of historical transition and this gives them the right to drag the rest of mankind in their wake » (BEALEY, Frank W., *The Blackwell dictionary of political science*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1999, p. 154).

²⁴ RITTER, Harry, « art. cit. », p. 266.

²⁵ DAWSON, Christopher, « art. cit. », p. 12 (cité dans RITTER, Harry, « art. cit. », p. 266).

²⁶ TOYNBEE, Arnold, *L'histoire*, trad. sous dir. H. Douxchamps, Paris, Payot et Rivages, 1996, p. 665 (l'édition originale, *A Study of History*, date de 1972).

Cette acception perdra de sa prééminence à partir de la fin des années 1970, lorsque le mot revêt une dimension épistémologique. Même si ce troisième sens est déjà perceptible dès les années 1950²⁷, il ne devient fréquent que deux décennies plus tard grâce, en particulier, au succès des travaux des linguistes sur le métalangage, qui favorisent le déploiement des « méta-sciences » et font basculer le mot métahistoire du côté de l'épistémologie :

Méta [...] Le sens a notablement changé avec la constitution par les logiciens de la notion de *metalangage* et la notion de transcendance a aujourd'hui à peu près complètement disparu des utilisations multiples du préfixe. Si on a une discipline X, qui s'occupe d'un champ de phénomènes, on appellera méta-X (par ex. méta-mathématique, méta-logique, méta-éthique) la discipline qui traite la constitution de X et établit des théorèmes (méta-théorèmes) à son sujet. Ce sens strict est souvent contaminé par l'idée que la méta-discipline s'occupe des fondements de la discipline.²⁸

Remarquons l'influence que le *linguistic turn*, survenu dans les années 1970 à partir notamment du célèbre ouvrage d'Hayden White, *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973), aura probablement eue sur le succès de la métahistoire entendue dans son sens épistémologique. Héritier de la philosophie du langage, ce courant se centre en effet sur l'étude des discours, dont le discours historique, en considérant que toute réalité « apparaît comme étant nécessairement médiatisée par le langage »²⁹. Ainsi, c'est en évoquant l'ouvrage d'H. White qu'Ann Heilmann et Mark Llewellyn emploient, dans un article de 2007, l'adjectif « métahistorique » dans son sens épistémologique, terme qu'ils appliquent indifféremment aux domaines historiographique et artistique : « By 'metahistorical' we mean those works of both fiction and nonfiction in which one of the author's primary contentions is the process of historical narrative itself »³⁰. On parvient donc, au terme de ce parcours, à une troisième et dernière combinaison qui repose sur l'histoire entendue comme « récit ou discipline » et sur le préfixe méta employé dans son sens

²⁷ Tel que le montre l'article de Max Beloff, « Plain History and Meta-history », publié en 1951 dans l'un des premiers numéros de la revue *History Today*, comme certains textes que nous avons cités. L'auteur ouvrait la notion à sa future dimension méta-disciplinaire : « Another party to the debate, Max Beloff (1951: 57), alluded to an important second level of meaning in the word [...] when he used the word casually in connection with "those whose concern is to bring some light to bear upon the actual operations of the plain historian, by subjecting his objects and processes to reasoned analysis" » (cité dans RITTER, Harry, « art. cit. », p. 267). De la même manière, John W. Yolton expliquera dans son article « History and Metahistory », publié en 1955, que la métahistoire s'inscrit dans la théorie des « méta-disciplines » qui examinent « the presuppositions, the methodologies, the concepts of the sciences » (YOLTON, John W., « History and Metahistory », *Philosophy and Phenomenological Research*, n° 15, 1955, p. 477-492, p. 477 ; cité dans RITTER, Harry, « art. cit. », p. 268).

²⁸ *Encyclopédie Philosophique Universelles. Les notions philosophiques, op. cit.* (cf. « métaphilosophie »).

²⁹ PROVOST-ROUQUIER, Audrey, « Langage, culture et société : la question du luxe en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in LACHAUD, Frédérique, *Histoires d'outre-Manche. Tendances récentes de l'historiographie britannique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 121-137, p. 129.

³⁰ HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, « Introduction », in HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 1-12, p. 2.

« épistémologique » ou « réflexif ». Remarquons néanmoins qu'il est difficile d'affirmer que la dimension ontologique du terme « métahistoire » a aujourd'hui complètement disparu³¹.

Même si le mot métahistoire utilisé dans son sens épistémologique demeure encore minoritaire face à d'autres concepts tels qu'« historiographie », « histoire de l'histoire » ou « philosophie de l'histoire »³², du moins dans la langue française, il jouit néanmoins d'un succès croissant. Cela est peut-être dû à l'amplitude sémantique du préfixe méta, qui permet d'envisager plusieurs approches de l'écriture de l'histoire, qui ne se limitent pas à ce qui semble constituer le premier objet d'analyse de la métahistoire épistémologique : l'activité historienne. La métahistoire renvoie ainsi, pour certains penseurs actuels, à l'étude de la mise en écriture de l'histoire à travers n'importe quel support, y compris artistique. C'est du moins la définition qu'en donne Jörn Rüsen dans plusieurs de ses récents travaux, comme dans son article « What is the Meta-History? Approaching a Comprehensive Theory of Historical Studies » :

[Meta-history] has a reflective nature; it is a theory about the cognitive forms and procedures of historical thinking. If one concedes that historical thinking uses theoretical elements, meta-history even is a theory about theory. That exactly is indicated by the formulation "meta". Thus meta-history reflects history, – history not as something which happened in the past, but as a way of dealing with the past [...]. Meta-history reflects the mental procedures and structures of making sense of the experience of the past. It draws a mental or intellectual map of historical consciousness. This reflection and mapping does not refer to all dimensions and activities of historical consciousness, but concentrates on its specific manifestation in historical studies as an institutionalized form of historical thinking. [...] [My way of conceptualizing meta-history] only considers "thinking" (or to be more precise: it inquires into sense-making, since this includes the work of a literary forming, which indeed refers less to cognitive elements than to esthetic ones). It addresses its context in the social life of the people and all social, political and economic conditions, under which history is performed in human life.³³

³¹ Certains dictionnaires d'historiographie font cohabiter l'acception transcendante et l'acception épistémologique du terme métahistoire ; cf. ALVAR EZQUERRA, Jaime (éd.), *Diccionario de historia de España*, Madrid, Istmo, 2001, p. 422 : « Metahistoria. A partir de diferentes construcciones analógicas, el término se usa tanto para aludir al sentido último de la historia, en relación con la metafísica, como para el análisis de la historia como modo de investigación y expresión, en relación con el metalenguaje. Podría aplicarse también al estudio histórico que tiene como objeto el desarrollo de la historia misma como ciencia ».

³² Certains font de « métahistoire » un synonyme de « philosophie de l'histoire » : « In light of what has been said, one may conclude that metahistory can be understood as broadly synonymous with the idea of PHILOSOPHY OF HISTORY, which, according to the widely accepted view of W. H. Walsh ([1951] 1960), may be divided into two subcategories: *speculative* philosophy of history, concerned with the search for pattern and meaning in history (*history* being understood as the course of human developments); and *critical* philosophy of history, concerned with inquiry into the nature of history (*history* being understood as a scholarly activity, or "discipline") » (RITTER, Harry, « art. cit. », p. 267). D'autres en revanche, comme Chris Aldrich, différencient, de façon générale, méta-science et philosophie de la science : « metascientific studies can be differentiated from the philosophy of science proper, in that it they are more empirical and try to explain the actual way in which science is constructed, rather than being concerned with the logical framework of science itself; from this perspective sciences such as metapsychology, metahistory, metasociology, etc., are but numerous specializations trying to discover the most proximate set of principles, presuppositions, concepts, taken-for-granted practices or explanatory factors rendering a particular science intelligible » (ALDRICH, Chris, *The Aldrich Dictionary of Phobias and Other Word Families*, 2002, p. 245).

³³ RÜSEN, Jörn, « What is the Meta-History? Approaching a Comprehensive Theory of Historical Studies », p. 1-2 (disponible sur internet : <http://www.scribd.com/doc/63461289/Jorn-Rusen-Workshop> [consulté le 08/08/2012]).

La métahistoire relève donc, dans l'histoire de ses emplois, de trois associations différentes: (1) l'histoire *réalité* précédée du préfixe méta renvoyant à une idée de *transcendance ontologique* (la métahistoire comme l'ensemble des forces qui sous-tendent l'histoire visible ou humaine) ; (2) l'histoire *récit ou discipline* combinée au préfixe méta exprimant une *transcendance ontologique* (la métahistoire comme pratique de recherche échappant à la rigueur de l'histoire académique et centrée sur les grandes forces sous-tendant l'histoire) ; (3) l'histoire *récit ou discipline* associée au préfixe méta relevant d'une *transcendance épistémologique ou réflexive* (la métahistoire comme réflexion sur les modalités et les enjeux de l'écriture de l'histoire). Précisons d'ores et déjà que c'est dans ce dernier sens que nous emploierons le terme de « métahistoire » et l'adjectif « métahistorique » au cours de notre travail. Bien que la plupart des dictionnaires généralistes et certains dictionnaires spécialisés privilégient encore aujourd'hui le deuxième sens du mot métahistoire³⁴, les penseurs de l'histoire, comme on l'a vu, semblent avoir peu à peu délaissé cette acception au profit de la dernière, épistémologique et réflexive. On peut dès lors, au terme de cette histoire du mot métahistoire, proposer le tableau de synthèse suivant :

³⁴ *TLFI* : « [...] métahistoire, méta-histoire, subst. Recherche ayant pour but la détermination des lois régissant les faits historiques et la place de ces faits dans une vue explicative du monde. Synon. *philosophie de l'histoire* [...] » ; *Oxford English Dictionary*, vol. IX, Oxford, Oxford University Press, 2001 [1989] : « meta-'history, inquiry into the principles governing historical events; so meta-hi'storic(al adjs., transcending history, controlling the course of history. [...] » ; FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1992 [1962] : « "Métahistoire". – Recherche ayant pour but la détermination des lois régissant les faits historiques et la place de ces faits dans une vue explicative du monde. Syn. : philosophie de l'histoire » ; *Advanced Learner's Dictionary of Sociology*, New Delhi, Anmol Publications Pvt Ltd, 2000, p. 190 : « Meta-history: A philosophical orientation as to the meaning or under lying principles of history that provides a framework within which history analyzed and interpreted. The framework of a meta-historical orientation is not contrasted simply from the objective analysis of the specific details of historic events – these details are often used as evidence to support the generalizations on which the framework is based – it comprises a body of theoretical generalizations that are meant to explain and be applicable to all history. Interpretations of history in terms of linear evolution or of cycles are examples of meta-history. Karl Marx's interpretation of history was based upon a meta-historical framework ».

	méta (transcendance ontologique : réalité supérieure)	méta (transcendance épistémologique ou réflexive)
histoire (réalité)	<p>(1) métahistoire : réalité passée transcendante, qui dépasse ou sous-tend l'histoire visible des hommes.</p> <p>Premiers emplois attestés : années 1920.</p> <p>Cf. métahistoire selon A. Deissmann (emploi théologique).</p> <p>Influence de « métaphysique » (sens 1 : « ce qui est transcendant »).</p>	
histoire (récit / discipline)	<p>(2) métahistoire : étude d'une réalité passée transcendante (métahistoire [1]), par le biais de méthodes qui échappent aux règles de l'historiographie académique.</p> <p>Acception apparue dans les années 1950 (A. Bullock, Ch. Dawson, G.J. Renier).</p> <p>Cf. A. Toynbee.</p> <p>Influence de « métaphysique » (sens 2 : « étude des principes »).</p>	<p>(3) métahistoire : réflexion sur l'écriture de l'histoire.</p> <p>Acception apparue dans les années 1950 [M. Beloff, J. W. Yolton], entrée en vogue à partir de la fin des années 1970.</p> <p>Cf. J. Rüsen.</p> <p>Influence de « métalangage » et de « méta-sciences ».</p>

On l'a vu, la métahistoire est un concept dont le sens s'est peu à peu modifié sous l'influence de bouleversements philosophiques, scientifiques et historiographiques survenus dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette brève histoire du mot métahistoire explique en grande partie la polysémie du concept « fiction métahistorique », l'un de ses dérivés dans le champ littéraire, dont nous nous proposons maintenant de retracer l'évolution.

III. La fiction métahistorique

Cette expression, apparue dans les années 1980, soit bien plus tard que celle de métahistoire, a elle aussi revêtu, depuis ses premiers emplois, des acceptions multiples et fluctuantes. D'abord utilisée par la critique anglo-saxonne et appliquée au genre romanesque, la « fiction métahistorique » fait l'une de ses premières apparitions dans l'ouvrage de la chercheuse canadienne Barbara Foley, *Telling the truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, publié en 1986³⁵. À travers cette étude consacrée à ce que l'auteure nomme la « fiction documentaire » (fiction située à la frontière du discours factuel et du

³⁵ FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986.

discours fictif³⁶), Foley dégage plusieurs étapes dans l'histoire de cette forme : celle du « roman pseudo-factuel », qui apparaît aux XVII^e et XVIII^e siècles et « feint ou imite le témoignage authentique d'une personne de la 'vraie vie' »³⁷ ; celle du « roman historique », qui naît au XIX^e siècle et « prend comme référent une phase du processus de l'histoire »³⁸ ; celle du « roman documentaire moderniste », datant du début du XX^e ; et, enfin, celle du « roman documentaire afro-américain » qui, s'échelonnant sur ces trois dernières périodes, subvertit « l'hégémonie bourgeoise »³⁹.

Parmi ces quatre catégories, point de « fiction métahistorique », car, pour Foley, la fiction métahistorique constitue une sous-catégorie du roman documentaire moderniste qui recouvrirait deux espèces : l'autobiographie fictionnelle qui « représente un héros-artiste assumant le statut d'une personne réelle située dans une réalité imaginaire »⁴⁰, et le « roman métahistorique » qui « prend pour référent une période de l'histoire en échappant à une formulation rationnelle »⁴¹. Cette définition très sommaire que Foley livre au début de son ouvrage sera développée dans le chapitre qu'elle consacre au roman documentaire moderniste. Elle y explique que le roman documentaire moderniste, apparu au début du XX^e siècle lorsque que les théories empiriques et positivistes informant les fictions naturalistes entraient en crise⁴², remet en question la prétendue objectivité du roman historique du XIX^e siècle et la primauté accordée aux faits dans la reconstitution de l'histoire⁴³. Ainsi, ses deux manifestations, l'autobiographie fictionnelle et le roman métahistorique, partagent la même volonté de dénoncer la subjectivité de toute représentation du passé :

Though the metahistorical novel and the fictional autobiography use very different representational strategies, they share some common ideological premises. Central among these is an emphatic critique of the notions of subject and object that sustain empiricism, positivism and novelistic realism. Novelistic mimesis can no longer be presumed to convey authoritative generalizations, nor can the author presume to validate his or her private vision by invoking authenticating references to an extratextual reality. This skepticism about the cognitive range of the perceiving subject is routinely accompanied by the notion that historical process, the object, is in any case beyond the reach of individual agency or comprehension.⁴⁴

Mais tandis que l'autobiographie fictionnelle, héritière du roman « pseudo factuel » et illustrée par des œuvres telles que *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1917) de James Joyce, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933) de Gertrude Stein, *Tropic of Cancer*

³⁶ *Ibid.*, p. 25 et p. 41.

³⁷ *Ibid.*, p. 25 (nous traduisons).

³⁸ *Idem* (nous traduisons).

³⁹ *Ibid.*, p. 234 (nous traduisons).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 25 (nous traduisons).

⁴¹ *Idem* (nous traduisons).

⁴² *Ibid.*, p. 185.

⁴³ *Ibid.*, p. 185-186.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 187.

(1934) de Henry Mille ou *Goodbye to Berlin* (1939) de Christopher Isherwood, se centre sur le rapport du sujet au passé, le roman métahistorique, mutation du roman historique du XIX^e siècle, s'intéresse à la marche de l'histoire :

Where the fictional autobiography foregrounds the discursive operations of a transcendental subjectivity, the metahistorical novel (as I shall call it) directly confronts the problem of historical process. In contradistinction to the nineteenth-century historical novel, however, it abandons altogether the project of representing historical specificity, positing instead the recurrence constitutes the essence of historical movement. The metahistorical novel continues to invoke a number of the representational conventions of earlier historical fiction, but it no longer assumes that historical actuality constitutes a self-evident object of cognition.⁴⁵

Le roman métahistorique s'attache donc à la nature de l'histoire qui, supposée insaisissable, ne peut être appréhendée que de façon subjective. Parmi les exemples cités par Foley, on retrouve *Orlando: A Biography* (1928) de Virginia Woolf⁴⁶, où sont notamment formulés des commentaires sur la nature fragmentaire du temps, *All the King's Men* (1946) de Robert Penn Warren⁴⁷, qui donne à voir l'enquête du narrateur-historien, Jack Burden, dont l'évolution implique une critique du positivisme⁴⁸, ou *Absalom, Absalom!* (1936) de William Faulkner⁴⁹, « roman historique moderniste prototypique »⁵⁰ selon la chercheuse, qui évoque, à travers l'histoire du personnage Thomas Sutpen, l'ensemble de l'histoire du Sud des États-Unis, dans un temps mythique où le passé n'est perceptible que de façon subjective et partielle. Les romans que Foley qualifie de métahistoriques sont donc des récits historiques qui offrent, par le biais de personnages-narrateurs homodiégétiques et intradiégétiques⁵¹, une représentation subjective de l'histoire considérée comme insaisissable, cyclique et indéfinie.

La définition que Foley propose du roman métahistorique semble finalement se fonder sur une conception de la métahistoire pensée à la fois comme histoire non conventionnelle et comme discours problématisant la mise en écriture du passé. Selon l'auteure, cette forme romanesque permet de contester la prétendue neutralité de la démarche empirique et positiviste, et la supposée existence de « faits » historiques⁵², pour souligner le caractère provisoire et indéterminé de la connaissance historique, et la difficulté, voire l'impossibilité, à « raconter la vérité »⁵³. De cette façon, certains romans métahistoriques afro-américains que

⁴⁵ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 195-197.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 197-198.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 198-199.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 199-200.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 199.

⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

⁵² *Idem.*

⁵³ « Where the realistic historical novel introduced empirical data to corroborate its thematic statements, the metahistorical novel brings in historical documentation to highlight the provisional and indeterminate nature of historical knowledge. [...] Telling the truth becomes difficult indeed when the teller sees all particular truths as

Foley analyse dans la dernière partie de son étude⁵⁴, tels que *The Man Who Cried I am* (1967) et *Captain Blackman* (1972) de John A. Williams, insistent sur la nature subjective et discursive de l'histoire⁵⁵, tandis que d'autres, comme *Mumbo-Jumbo* (1972) et *Flight to Canada* (1976) d'Ishmael Reed, soulignent l'indétermination du discours historique⁵⁶.

Malgré l'innovation de l'étude de Foley, le concept de fiction métahistorique ne s'est pas imposé dans le monde de la critique avec la parution de son ouvrage. Il a pâti de l'ombre d'un autre concept, très proche et apparu presque au même moment, celui de la « métafiction historiographique ». C'est la chercheuse américaine Linda Hutcheon qui posera cette notion dans la préface de son ouvrage *Narcissistic Narrative* lors de sa réédition en 1984⁵⁷, avant de la définir plus précisément dans son étude majeure, *A poetics of Postmodernism*, publiée en 1988. L'originalité de cette forme de fiction réside dans le fait qu'elle souligne à la fois la nature discursive de la fiction et du récit historiographique :

Historiographic metafiction incorporates all three of these domains [literature, history and theory]: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.⁵⁸

Le discours sur l'histoire y apparaît, au même titre que le récit fictionnel, comme une construction subjective et située, tel que le suppose la terminologie choisie (« métafiction historiographique »). Si le concept de métafiction historiographique semble au départ bénéficier d'une plus grande popularité que celui de fiction métahistorique, ce dernier réapparaît avec force à la fin des années 1990.

Le chercheur allemand Ansgar Nünning consacrera plusieurs de ses travaux à ces deux concepts qu'il ne considère pas concurrents, mais comme deux terminologies renvoyant à des réalités distinctes. Il l'explique dans ses articles « Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s » publié en 1997⁵⁹, et « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology » paru en 2004⁶⁰. Si le premier article analyse la

variants on an undifferentiated facticity and sees the activity of telling itself as a praxis lacking a determinate subject » (*Ibid.*, p. 230-231).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 256-260.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 256.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 259.

⁵⁷ HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Londres / New York, Routledge, 1984 [1980], University Paperback : « Since *Narcissistic Narrative* was written, a particular variety of metafiction has proved especially popular : what we could call an historiographic mode » (XIV).

⁵⁸ HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁹ « Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 217-238.

⁶⁰ « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, 2004, p. 352-375.

fiction historique postmoderne alors que le second défend le bienfondé d'une « narratologie culturelle appliquée »⁶¹, tous deux témoignent d'une même volonté de questionner la primauté accordée au concept de « métafiction historiographique » pour désigner les fictions historiques de la postmodernité. Nünning prétend ainsi que la métafiction historiographique n'est qu'une catégorie parmi d'autres⁶². En partant du postulat que « les périmètres de la métafiction et de la fiction historique postmodernes demandent à être retracés »⁶³, le chercheur propose une nouvelle typologie où la fiction métahistorique retrouve sa place. S'il s'en tient, dans son premier article, à la fiction historique postmoderne, il étend son panorama, dans le second, à l'ensemble des manifestations de la fiction historique. Sa typologie de 2004 identifie ainsi cinq cas de fictions historiques :

[...] traditional as well as innovative postmodernist manifestations of the historical novel can be organized under a limited number of typological rubrics. I have suggested designating them “documentary historical novels,” “realist historical novels,” “revisionist historical novels,” “metahistorical novels,” and implicit and explicit forms of “historiographic metafiction.”⁶⁴

Les « romans historiques documentaires » mettent en avant le monde factuel traditionnellement mis en arrière plan⁶⁵. Les « romans historiques traditionnels ou réalistes » privilégient l'histoire fictionnelle au contexte historique⁶⁶. Les « romans historiques révisionnistes » proposent une révision du contenu de l'histoire tout en respectant le principe de mimesis⁶⁷. Les « métafictions historiographiques » thématisent et sapent la frontière entre historiographie et fiction, en présentant l'histoire comme, à la fois, une réalité et une construction discursive⁶⁸. Et les « romans métahistoriques » « explorent, révisent et transforment les conventions formelles du roman historique traditionnel »⁶⁹.

Il faut l'avouer, la distinction que Nünning établit entre le concept de Hutcheon et celui de Foley n'est pas évidente. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il définit la fiction métahistorique, dans la lignée des travaux de Foley, comme une fiction qui souligne « la continuité du passé dans le présent », questionne les « formes de la connaissance historique »

⁶¹ Que Nünning définit ainsi : « By applied cultural narratology I mean an integrated approach that puts the analytical tools provided by narratology to the service of a cultural analysis of narrative fictions. Focusing on “the study of narrative forms in their relationship to the culture which generates them” (Onega and Landa 12), cultural narratology explores “cultural experiences translated into, and meanings produced by, particular formal narratives practices” (Helms 14) » (NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 2004, p. 356).

⁶² *Ibid.*, p. 361.

⁶³ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 219 (nous traduisons).

⁶⁴ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 2004, p. 362.

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 365.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 364 (nous traduisons).

et invite à s'interroger sur la « récupération de l'histoire »⁷⁰. En prenant l'exemple de romans tels que *The French Lieutenant's Woman* (1969) de John Fowles, *The Great Fire of London* (1982) et *The House of Doctor Dee* (1993) de Peter Ackroyd, *Time's Arrow* (1991) de Martin Amis ou *Lemprière's Dictionary* (1991) de Lawrence Norfolk, Nünning explique que la fiction métahistorique se centre sur le processus de reconstruction historique plutôt que sur l'histoire elle-même, en situant parfois son action dans le présent et en exhibant la façon dont les personnages s'approprient l'histoire. Le passé n'est pas évoqué de façon réaliste et objective, mais à travers les distorsions que suppose la reconstitution subjective⁷¹. Finalement, ses articles suggèrent que l'originalité de la fiction métahistorique au regard de la métafiction historiographique tient au fait que le passé y soit systématiquement évoqué à travers le point de vue d'un personnage.

S'il ne semble pas aisé de distinguer la fiction métahistorique et la métafiction historiographique, remarquons que le deuxième concept implique, d'un point de vue terminologique, que la fiction en question soit également une « métafiction », soit une fiction qui exhibe sa nature fictionnelle et met en perspective les rapports entre réalité et fiction⁷², ce que la première notion ne sous-entend pas. Par ailleurs, comme nous l'avons mentionné, l'adjectif « métahistorique » peut recouvrir un spectre sémantique plus large que l'adjectif « historiographique » dans la mesure où, dans le sens que lui prête notamment Jörn Rüsen, le terme ne renvoie pas uniquement à la pratique historique mais à la mise en écriture de l'histoire en général⁷³. Précisément, si Nünning ne met pas ces deux terminologies en concurrence, la chercheuse Amy J. Elias, dans un récent article intitulé « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », affirme préférer le terme de « metahistorical romance » à celui de « historiographic metafiction » :

While my work is deeply indebted to the brilliant and groundbreaking work of Linda Hutcheon concerning history and contemporary fiction, I prefer « metahistorical romance » to « historiographic metafiction » because the former emphasizes the dominant historiographic obsessions of the genre through the twenty-first century and directly links this contemporary fiction to the earlier historical romance genre.⁷⁴

⁷⁰ *Ibid.*, p. 364.

⁷¹ *Ibid.*, p. 364-365.

⁷² Si l'on s'en tient à la définition de P. Waugh : « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text » (WAUGH, Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres / New York, Methuen, 1984, p. 2 ; les italiques sont de l'auteur).

⁷³ Même si ce n'est pas dans ce sens réducteur qu'Hutcheon emploie l'adjectif « historiographique », puisqu'elle l'utilise finalement dans le sens plus large d'« écriture de l'histoire ».

⁷⁴ ELIAS, Amy J., « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », *Rethinking History*, vol. 9, Juin-Septembre 2005, p. 159-172, p. 164.

Cet article prolonge et synthétise les réflexions qu'Elias avait développées dans son ouvrage majeur, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, publié en 2001⁷⁵ et paraphé sur la quatrième de couverture par Linda Hutcheon elle-même⁷⁶. Dans cet ouvrage et dans l'article qui le suit, Elias pose le concept de « metahistorical romance ». Elle l'utilise pour qualifier le roman historique postmoderne, en considérant que ce dernier évoque le *romance*⁷⁷ historique du XIX^e siècle, cultivé notamment par Walter Scott. En se fondant sur des romans écrits depuis les années 1960⁷⁸, A. J. Elias prétend que les romans historiques postmodernes renouent avec le « sublime » des premiers *romances* :

'Metahistorical romance' is postmodernist historical fiction which is obsessed with historiographical questions in a self-reflexive mode. This fiction both continues and reverses the dominant of the historical romance genre associated with the work of Scott. It also rehearses many of the perspectives on history found in postmodern historiography. The central characteristic of metahistorical romance is pursuit of the historical sublime, which it confronts as repetition and deferral.⁷⁹

Cette citation rassemble plusieurs idées que la chercheuse a développées par ailleurs. Le *romance* métahistorique, reflet d'un imaginaire historique postmoderne post-traumatique, ancré dans la postériorité de conflits violents, fait face, plutôt que de le refouler, à ce qu'elle nomme le « sublime historique »⁸⁰. Pour évoquer ce passé insaisissable, le *romance* métahistorique échappe aux codes du roman historique traditionnel devenus inadéquats et récupère certaines stratégies des *romances* du XIX^e siècle⁸¹. Si le *romance* métahistorique rompt avec les conventions de la littérature historique, ce n'est donc pas dans un but nihiliste, mais pour proposer un discours qui permette de dépasser un passé traumatique, lié notamment

⁷⁵ ELIAS, Amy J., *Sublime Desire: History and Post-1960' Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

⁷⁶ « As someone who has written on the topics of history, post-modernism, and fiction, it is with great pleasure that I can honestly say that this book has made me seriously rethink my most cherished conceptions about this broad field of theoretical endeavor » (ELIAS, Amy J., *op. cit.*, quatrième de couverture).

⁷⁷ Étant donné que le terme anglophone « romance » n'a pas d'équivalent en français – parce qu'il renvoie à une forme générique spécifique, coexistant avec celle du « novel », alors que le français indifférencie les deux formes sous l'appellation unique « roman » –, nous ne traduisons que l'adjectif « metahistorical ». La distinction établie par la critique entre *romance* et *novel* sera abordée dans le premier chapitre de ce travail.

⁷⁸ D'auteurs tels qu'Ishmael Reed, John Barth, Salman Rushdie, Thomas Pynchon, Peter Ackroyd, John Fowles, Leslie Marmon Silko, Günter Grass, Julian Barnes, Italo Calvino, N. Scott Momaday, Toni Morrison, J.M. Coetzee, D.M. Thomas, Nigel Williams ou Charles Johnson (ELIAS, Amy J., *op. cit.*, p. XIX).

⁷⁹ ELIAS, Amy, « art. cit. », p. 159.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 164. Elias emploie le terme de « sublime » d'après les travaux de Lyotard (*La condition postmoderne ; Leçons sur l'analytique du sublime*), qui relie cette notion à l'idée d'« irréprésentabilité » : « In other words, the sublime exists when the imagination can conceive of an Idea but not of a presentation of that Idea, a way to make that Idea visible » (ELIAS, Amy J., *op. cit.*, p. 27) ; aussi : « History is sublime because it is both unknowable and unrepresentable in discourse; it is the space of the chaotic, and hence to rational beings, the terrifying, past » (*Ibid.*, p. 42).

⁸¹ Elle précise en effet : « My argument is that the metahistorical consciousness models itself as post-traumatic consciousness, akin to the state of mind of war survivors, and that as such it finds traditional models for Western history inadequate to deal with the late-twentieth-century realities it faces » (ELIAS, Amy, *op. cit.*, p. XII).

à l'histoire de la seconde guerre mondiale. Dès lors, sa forme et son contenu rappellent l'état d'une conscience traumatisée :

The historical fiction written after 1960, the fiction that I call *metahistorical romance* is narrative that bears striking similarities to those produced by traumatized consciousness: it is fragmented; it problematizes memory; it is suspicious of empiricism [...]; it presents competing versions of past events; it is resistant to closure; and it reveals a repetition compulsion in relation to the historical past.⁸²

Soulignant les connivences entre le *romance* métahistorique et les théories historiographiques de la postmodernité, Elias explique que cette forme de fiction abolit l'image linéaire du temps⁸³, déconstruit les discours autoritaires et abandonne les conventions du roman historique traditionnel fondées sur des présupposés empiriques et positivistes, en recourant à des procédés esthétiques tels que la métafictionnalité, le refus de la chronologie, l'emploi de genres populaires et la carnavalisation⁸⁴. Le *romance* métahistorique, qu'Elias emploie comme synonyme de « *romance* historique postmoderne » et de « fiction historique postmoderne »⁸⁵, traduit une méfiance à l'égard de toute prétention réaliste ou objective, et revendique une part d'imaginaire dans l'évocation du passé. Il rappelle ainsi les romans de Scott⁸⁶, même si l'enjeu est désormais différent :

Postmodernist historical fiction's turn toward fabulation may be understood as a tropological return, a swerving back, to the romance elements always embedded within classic historical romance. Significantly, the postmodern historical romance (what I term the *metahistorical romance*) swerves back with a difference; it returns, but with different priorities and for specific reasons that can be located in the social and cultural fabric of First World nations⁸⁷.

⁸² *Ibid.*, p. 52.

⁸³ *Ibid.*, p. XII.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 46-47. Pour Elias, cette forme de fiction reflète un phénomène plus large qui touche aussi bien la littérature que l'historiographie : « This book emphasizes that what is now called the "postmodern crisis in history" is a crisis within literature of the literary imagination as well as within the discipline of history. It argues that the paroxysms experienced in post-1950s historiography have an important relation to changes in how history is recorded and represented in First World, post-1960s fiction; historiography and fiction are shown to be traversing similar terrain and exerting mutual influences » (*Ibid.*, p. XX).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 22-23. Elle explicite ces différences dans le tableau suivant (*Idem*, p. 97) :

<i>Historical Romance</i>	<i>Metahistorical Romance</i>
1. assumes the ontology of history; 2. assumes that history, as the shaping force of culture, can be identified and assessed [...] by an unmotivated, neutral human observer who, using inductive scientific method, can extrapolated a developmental pattern in history itself; 3. assumes an upholds notions of cultural and personal <i>value</i> derived largely from Western bourgeois economies; 4. assumes the shape of history to be linear and the motivation of history to be Progress.	1. assumes the cultural construction of history; 2. allows that the past may shape the present, but asserts that all we can know are its traces, and that all attempts to construct historical narrative are culturally contaminated. History is sublime, impossible to articulate, outside of representation, and as such leads to ethical action in the present; 3. radically questions the notion of cultural and personal value in any form, particularly those derived from Western capitalist economies; 4. conceptualizes History as planar, and replaces the notion of historical progress with the operation of deferral.

En d'autres termes, le *romance* métahistorique figure la conscience postmoderne selon laquelle la connaissance du passé est une forme de « sublime », un savoir qui, ne pouvant être véritablement acquis, ne peut être qu'approché, désiré :

My thesis is that the late-twentieth-century, postmodernist consciousness models itself as a post-traumatic consciousness that redefines positivist or stadialist history as the historical sublime, a desired horizon that can never be reached but only approached in attempts to understand human origins and the meaning of lived existence. For the postmodern, posttraumatic, metahistorical imagination, history is not knowledge we learn and "own" once we learn it; rather, postmodern arts and sciences posit that history is something we know we can't learn, something we can only desire.⁸⁸

Parmi les nombreux exemples qu'Elias présente pour illustrer les stratégies du *romance* métahistorique, citons notamment *The White Hotel* (1981) de D.M. Thomas (dont elle souligne la fragmentation), *Waterland* (1983) de Graham Swift et *The Public Burning* (1977) de Robert Coover (qui problématise la mémoire personnelle et collective), *Hawksmoor* (1985) de Peter Ackroyd (qui remet en cause l'empirisme), *Gravity's Rainbow* (1973) de Thomas Pynchon (qui rompt avec l'idée de clôture), ou *Beloved* (1987) de Toni Morrison (qui évoque la répétition compulsive du passé). Elias semble finalement fonder son emploi de l'adjectif « métahistorique » sur une conception de la métahistoire perçue, tout à la fois, comme une réalité transcendante distincte de celle étudiée par l'historiographie traditionnelle, comme une mise en récit non conventionnelle de cette réalité et comme une réflexion épistémologique sur l'écriture de l'histoire⁸⁹.

Si cette polysémie de la fiction métahistorique apparaît dans de nombreux travaux, elle se réduit néanmoins chez certains théoriciens qui la limitent à une dimension épistémologique et réflexive. C'est le cas de Donald David LaPlant, l'un des rares chercheurs à avoir étudié la fiction métahistorique dans le genre théâtral. Dans sa thèse intitulée *Metahistorical Theater: Recent American Approaches to the Dramatic Presentation of Historical Material*, soutenue en 2001 à l'Université de l'Oregon⁹⁰ et consacrée à trois pièces anglophones, *Annulla: (An Autobiography)* (1985) d'Emily Mann, *Swimming to Cambodia* (1985) de Spalding Gray et *Ben Franklin: Unplugged* (1998) de Josh Kornbluth, LaPlant définit le théâtre métahistorique comme une forme dramatique qui met en scène le processus d'appréhension et de représentation du passé par le propre dramaturge :

The attention paid in these dramatic works to the authors' own processes of uncovering historical material marks these works as « metahistorical » in nature; not only do they discuss historical

⁸⁸ *Ibid.*, p. XVIII.

⁸⁹ Aussi avait-elle prévenu au début de *Sublime Desire* : « In part, this book argues that what is left to postmodernists in this between-state of belief is only "metahistory," the ability to theorize and ironically desire history rather than access it through discovery and reconstruction » (*Ibid.*, p. XVII).

⁹⁰ LAPLANT, Donald D., *Metahistorical Theater: Recent American Approaches to the Dramatic Presentation of Historical Material*, University of Oregon, 2001.

events, they are also, self-consciously, *about* the difficulties encountered in the process of learning about historical events.⁹¹

Selon LaPlant, le théâtre métahistorique, profondément métafictionnel, interroge les modalités et les enjeux de la mise en écriture de l'histoire par l'auteur lui-même. La pièce ne représente pas le passé mais les démarches du dramaturge pour raconter ce passé, décrites dans un monologue remémoratif⁹². Cette forme théâtrale évoque ainsi plusieurs problématiques historiographiques, artistiques et sociétales, comme la remise en cause de la version officielle de l'histoire et la revendication d'histoires alternatives, l'insistance sur la nature subjective et fragmentaire de la représentation du passé, ou l'attention accordée à la l'expression de la mémoire, dans le cas notamment d'une expérience traumatique⁹³.

Cette limitation épistémologique et réflexive de l'adjectif « métahistorique » apparaît également dans deux travaux récents d'Alfonso de Toro : son article « 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) »⁹⁴, paru en 2006 et axé sur quatre romans hispano-américains et sur un roman espagnol⁹⁵, et son ouvrage *Epistémologie, 'Le Maghreb'*, publié en 2009⁹⁶. Dans son article et dans le quatrième chapitre de son livre, centré sur *La prise de Gibraltar* (1987) de Rachid Boudjera⁹⁷, A. de Toro présente le concept de roman « transversal historique ». C'est, pour le chercheur, une autre façon de nommer le « nouveau roman historique »⁹⁸, roman lié, selon lui, à la « nouvelle historiographie » incarnée notamment par les historiens des Annales et de la Nouvelle histoire, et par les philosophes de l'histoire Walter Benjamin, Michel Foucault et H. White⁹⁹. Le roman transversal historique, qui tient à cinq figures – la « transtextualité », l'« autoréférentialité », la « métatextualité », les « interfaces » et la

⁹¹ *Ibid.*, p. 14.

⁹² La présence d'un auteur identifiable en tant que tel sur scène est, pour LaPlant, un procédé indispensable pour que la pièce puisse être considérée comme métahistorique (*Ibid.*, p. 52).

⁹³ *Ibid.*, p. 208-210.

⁹⁴ In DE TORO, Alfonso et CEBALLOS, René (éd.), *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 73-134.

⁹⁵ *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, *Yo el Supremo* (1974) et *Vigilia del Almirante* (1992) d'Augusto Roa Bastos, *El manuscrito carmesi* (1990) d'Antonio Gala et *El naranjo* (1993) de Carlos Fuentes.

⁹⁶ DE TORO, Alfonso, *Epistémologies. 'Le Maghreb'. Hybridité - Transculturalité - Transmédialité - Transtextualité - Corps - Globalisation - Diasporisation*, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 169-202.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 170-172.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 179-192. Nous évoquerons le courant des Annales et de la Nouvelle histoire dans le premier chapitre de cette thèse.

« *translatio* »¹⁰⁰ –, se décline en deux catégories, le « méta-roman historique » et le « roman métahistorique » :

Depuis le début des années 70, et peut-être même encore plus tôt, la problématique du rapport entre les deux catégories de 'l'histoire/le réel' et de la 'fiction', dans le cadre du genre romanesque, n'est plus reprise dans le contexte du 'roman historique' mais dans celui d'un nouveau type de texte qui dépasse le type de texte traditionnel. En nous inspirant des recherches récentes, nous différencions deux types de roman 'historique transversal' que nous appellerons 'méta-roman historique' ou 'roman métahistorique'.¹⁰¹

Si d'un point de vue formel, le méta-roman historique et le roman métahistorique partagent de nombreuses caractéristiques, telles que la « rupture de l'ordre diégétique », une « représentation discontinue de l'histoire », le refus du « modèle téléologique », « l'introduction du "je" comme partie de l'objet historique » et la « prééminence accordée au processus sémiotique »¹⁰², ils se distinguent quant à l'objet sur lequel ils font porter leur réflexion. Le premier se centre sur l'écriture romanesque et le second sur l'écriture de l'histoire :

Dans le premier cas [méta-roman historique], il s'agit de la réflexion sur la construction du discours romanesque, son aspect pragma-sémiotique, le roman en tant que construction discursive ; dans le deuxième cas [roman métahistorique], il s'agit de la réflexion sur la construction de l'histoire. Ces deux cas traitent en commun de l'écriture comme source de toute représentation et de construction ainsi que de la relation entre oralité et écriture.¹⁰³

Ainsi, comme le terme métahistoire, la fiction métahistorique semble perdre progressivement son caractère ontologique au profit d'une dimension épistémologique et réflexive ; ce qui nous amène à un second tableau :

¹⁰⁰ A de Toro définit ces procédés comme suit : « *Transtexualité* = stratégie recodificatrice pour de nouvelles formes de représentation et d'interprétation du fait historique », « *Autoréférentialité* = il s'agit de la mise en scène de processus sémiotico-discursifs internes dévoilant l'histoire comme une construction, comme un produit de l'écriture », « *Métatextualité* = nous la définissons comme la réflexion et le commentaire des processus particuliers et internes mais aussi généraux et externes de l'acte même d'écriture, et de l'écriture historique », « *Interfaces* : le roman 'historique transversal' naît dans les interfaces parce qu'il raconte tout ce qu'ont réclamé Balzac et Benjamin : l'histoire opprimée, oubliée, manipulée ou falsifiée à travers l'histoire officielle », « *Translatio* : l'histoire est pratiquée comme un gigantesque acte de 'translation', comme résultat d'un réseau textuel (palimpseste) et d'une activité d'écriture et contre/ré-écriture, d'un processus de lecture et contre/lecture de l'histoire où le sujet écrivant en tant que 'traducteur' devient le vrai créateur de l'histoire » (*Ibid.*, p. 175-177).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 170. Aussi : « Au début des années 90, j'ai appelé ce type de roman « historique transversal » (1990 : 71-100, 193-195) par rapport à *Yo el supremo* de Roa Bastos et aux romans de l'« intra-histoire » [...], c'est-à-dire une histoire du « dedans », une sorte de radiographie topographique des viscères de l'histoire. Aujourd'hui, je les appelle, en m'appuyant sur Deleuze/Guattari (1972/1973, 1980), sur mes propres publications (2000, 2003) et sur celles de Ceballos (2002, 2005), romans 'transversaux-historiques', dont les deux variantes sont le 'méta-roman historique' et le 'roman métahistorique' » (*Ibid.*, p. 171-172).

¹⁰² DE TORO, Alfonso, « art. cit. », p. 86 (nous traduisons).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 170-171.

	méta (transcendance ontologique)	méta (transcendance épistémologique et réflexive)
historique (< histoire réalité)	<p>fiction métahistorique [<i>Croise les quatre entrées du tableau</i>] : fiction historique ou non, évoquant un passé alternatif à travers des procédés formels rompant avec les codes de la fiction historique conventionnelle (tels que définis par Elias – cf. note 87). Expression apparue dans les années 1980. Employée par Barbara Foley, Ansgar Nünning, Amy J. Elias.</p>	
historique (< histoire récit/discipline)		

IV. La fiction métahistorique sur la scène espagnole

Si la plupart des travaux consacrés à la fiction métahistorique portent sur des productions anglophones d'abord et postcoloniales ensuite, ceux centrés sur la production européenne autre que britannique demeurent rares¹⁰⁵ et ceux qui abordent la production espagnole, quasiment insignifiants. L'article d'Alfonso de Toro est vraisemblablement le seul à offrir une étude approfondie d'un cas de fiction métahistorique espagnole¹⁰⁶. L'Espagne

¹⁰⁴ C'est aussi dans ce sens que Robert Burgoyne semble employer le terme de « film métahistorique » : « a metahistorical film, a work that starts by questioning the dominant understanding of a particular event, and that challenges the way the history of that event has been written and disseminated » (BURGOYNE, Robert, *Hollywood Historical Film*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 125).

¹⁰⁵ Comme les ouvrages que nous avons cités (Foley, Nünning, Elias, LaPlant), la plupart des travaux sur la fiction métahistorique concernent une production anglophone. Ils semblent néanmoins se diversifier de plus en plus ; en témoignent les références suivantes : FRIEDMAN, Thomas Barry, *Reconfiguring History: Metahistorical Fiction in Canada*, Toronto, University of Toronto, 1994 ; KARY, Dunja, *Postmoderne metahistoriographische Fiktion und Andrej Bitovs Puškinskij*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1999 ; NEUMANN, Christopher Jay, *Metahistorical Fiction: Writing History into Being*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2002 ; RENNHAKE, Katharin, *Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. Diskursspezifische Ausprägungen des Linguistic Turn in Critical Theory, Geschichtstheorie und Geschichtsfiktion (1970-1990)*, Munich, Wilhelm Fink, 2002 ; BERNDT, Katrin, « The female body as a site of identity construction in two metahistorical Zimbabwean novels », in ONDOA, Hyacinthe (éd.), *Identität und interkulturelle Beziehungen*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005 ; HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007 ; BURGOYNE, Robert, *Hollywood Historical Film*, Oxford, Blackwell, 2008 ; MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, « Le roman métahistorique en France », in ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc (éds.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2010.

¹⁰⁶ Le roman *El Manuscrito carmesi* (1990) d'Antonio Gala. Signalons, malgré tout, l'étude d'A. Pulgarín consacrée à la métafiction historiographique (telle que l'emploi Hutcheon) dans l'aire latino-américaine et

néanmoins, par les nombreux conflits de mémoire qui la traversent depuis les années 1980, liés notamment à l'héritage de la guerre civile et du franquisme, et à l'histoire de la conquête et de la colonisation de l'Amérique, est un terrain propice à de telles manifestations. De même, si l'expression a été largement employée pour parler du roman, elle a été très peu utilisée pour d'autres genres, comme le cinéma ou le théâtre¹⁰⁷. Le seul travail qui porte intégralement, à notre connaissance, sur le théâtre métahistorique est celui de D.D. LaPlant. Malgré cela, la notion de « fiction métahistorique » apparaît de-ci de-là dans les recherches centrées sur le théâtre espagnol. Ainsi lit-on, dans un récent article de Wilfried Floeck :

[...] los géneros literarios históricos contemporáneos se caracterizan por el hecho de que su campo de interés se ha desplazado de la reconstrucción de la realidad histórica a la reflexión en torno a las posibilidades y límites de la búsqueda de la verdad histórica. La novela y el drama históricos han entrado con ello en un diálogo directo con la historia y la teoría de la historia. La intertextualidad y la metaficción han pasado a ser en correspondencia los procedimientos dominantes de los géneros literarios históricos. [...] Por otro lado, también en lo que respecta al drama histórico actual es posible confirmar la tendencia general hacia el establecimiento de un diálogo intercultural con fuentes y relatos históricos, así como hacia una confrontación – tanto explícita como implícita – con los problemas de la reconstrucción de la realidad histórica en el plano de las figuras dramáticas, y con ello la importancia creciente del tipo de drama metahistórico.¹⁰⁸

Le théâtre métahistorique dans le cas de l'Espagne demande donc, de façon urgente, à être analysé. Mais le terme pouvant recouvrir de multiples significations, de quelle forme de « théâtre métahistorique » parle-t-on au juste ? Plusieurs œuvres apparues en Espagne depuis les années 1980 environ se distinguent par la forme de métahistoricité qu'elles convoquent. C'est notamment le cas de *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero¹⁰⁹, qui figure la création d'une pièce historique et dénonce l'instrumentalisation franquiste de l'histoire, de *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo¹¹⁰, qui questionne l'eurocentrisme de l'historiographie péninsulaire traditionnelle, en montrant le chroniqueur Bernal Díaz del Castillo en pleine rédaction de son *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ou, encore, de *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra¹¹¹, qui représente une leçon d'histoire au temps du premier franquisme, rappelant la façon dont la dictature s'est servi de l'école pour manipuler le passé national. Bref, ce que ces textes ont en commun,

espagnole (PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995).

¹⁰⁷ Sur le cinéma néanmoins : BURGOYNE, Robert, *op. cit.*

¹⁰⁸ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra » in FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2003, p. 203-234, p. 206-207.

¹⁰⁹ MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, in *Obras Completas VI*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 7-99.

¹¹⁰ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, Madrid, El Público / Centro de documentación teatral, 1990.

¹¹¹ SANCHIS SINISTERRA, José, *El sudario de tiza*, in *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 91-98.

c'est le fait qu'ils mettent en scène le processus d'écriture de l'histoire, dans ses modalités, ses enjeux ou ses acteurs. Ils relèvent ainsi de la « fiction métahistorique » selon la définition qu'en donne A. de Toro, soit une fiction qui, dans une dimension épistémologique et réflexive, offre une « réflexion sur la construction de l'histoire ».

Nous précisons cette définition néanmoins pour nous fonder, plutôt que sur une intention parfois difficilement identifiable, sur un procédé textuel relativement précis. Aussi parlerons-nous, lorsque nous emploierons l'expression de « fiction métahistorique », d'une fiction qui représente et problématise le processus d'écriture de l'histoire, processus pouvant renvoyer à la recherche de documents historiques, à la construction du récit historique, à sa transmission ou à son instrumentalisation. Si nous écartons les définitions de la fiction métahistorique proposées par Foley, Nünning ou Elias, c'est parce que les fictions qui évoquent aujourd'hui l'histoire d'un point de vue révisionniste¹¹² ou selon des stratégies alternatives sont extrêmement nombreuses et, malgré tout, parfois difficiles à distinguer. Si la définition posée par Foley permettait, dans les années 1980, d'isoler plusieurs œuvres et de mettre à jour une tendance singulière, elle semble, trente ans plus tard, perdre de son efficacité. Métahistoire et fiction métahistorique sont, nous l'avons vu, des concepts mouvants qui s'adaptent à leur contexte. Ne craignons pas, en ce sens, de les préciser à notre tour. D'autant que, comme nous le verrons au cours de ce travail, la fiction métahistorique, telle que nous l'entendons, semble aujourd'hui constituer une forme aboutie de ce qui était en germe dans les œuvres étudiées notamment par Foley.

Nous tenterons ainsi de montrer l'existence d'une écriture métahistorique au sein de la production dramatique espagnole, en nous fondant sur l'analyse de douze pièces de sept auteurs différents, composées entre la fin des années 1970 et la fin des années 2000 : *Lope de Aguirre, traidor*, *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro*, *El retablo de Eldorado* et *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra, *Yo, maldita india...* et *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo, *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella, *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge et, enfin, *El jardín quemado* et *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga¹¹³. L'objectif de ce travail est de comprendre

¹¹² Lorsque les termes « révisionniste » et « révisionnisme » sont employés dans ce travail, c'est uniquement dans le sens prêté en espagnol au mot « revisionismo », soit : « Tendencia a someter a revisión metódica doctrinas, interpretaciones o prácticas establecidas con la pretensión de actualizarlas » (*Diccionario de la Real Academia Española*, version en ligne).

¹¹³ Voir les trois notes précédentes et BOADELLA, Albert, *Yo tengo un tío en América*, Madrid, SGAE, 1995 ; CALONGE, Eusebio, *Homenaje a los malditos*, in *Homenaje a los malditos / Los que ríen los últimos / Futuros difuntos*, Hondarribia, Editorial Hiru, 2009, p. 15-76 ; LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*,

l'émergence d'un théâtre métahistorique au sein du panorama artistique espagnol, tout en tentant de dégager les procédés, les enjeux et les singularités de cette production. Avant d'analyser de front ces douze textes, il nous a paru opportun de tenter de les resituer dans la tradition qui les a vu naître, et d'identifier les dispositifs du métahistorique dans la fiction et dans le cas particulier du genre théâtral.

Aussi cette étude s'ouvre-t-elle sur une première partie à deux niveaux. En considérant la « métahistoire » comme réflexion sur l'écriture de l'histoire, nous tenterons de démontrer, dans une première approche historique, qu'il émerge en Occident depuis les années 1980 environ un véritable courant – ou « conscience » – métahistorique touchant aussi bien le champ des sciences historiques que l'espace public et la production artistique. Il s'agira ainsi, de façon quelque peu périlleuse mais prudente, de dessiner le visage et de retracer l'histoire du phénomène métahistorique dans nos sociétés occidentales. Ce parcours sur le chemin de la métahistoire nous mènera vers les singularités du domaine espagnol. Nous verrons en cela que l'Espagne, où la tradition métahistorique historiographique semble moins affirmée que dans d'autres pays comme la France, l'Allemagne ou les États-Unis, n'échappe pas aujourd'hui à la préoccupation pour l'écriture de l'histoire, influencée peut-être plus qu'ailleurs par des questions mémorielles liées au passé national récent.

Une fois ce panorama établi, il sera question, dans un deuxième temps, d'appréhender la fiction métahistorique et le théâtre métahistorique dans leurs modalités d'écriture. Nous considérons en effet ces figures comme des formes esthétiques pourvues de rouages spécifiques. Cette approche sémiologique nous permettra de mettre en lumière ce qui, dans le texte, fait d'une fiction une fiction métahistorique. Après avoir précisé la notion de « métahistoricité », nous verrons que le dispositif métahistorique peut se manifester par le biais de différents vecteurs – aussi distinguerons-nous la « métahistoricité de commentaire » et la « métahistoricité de représentation » –, qu'il tient à la présence de différents « agents » – personnages, objets et actions métahistoriques en particulier –, ou qu'il peut se décliner en trois grandes thématiques, selon qu'il évoque la mise en écriture de l'histoire par les historiens, les États ou les artistes. Cette « dissection » de la fiction métahistorique nous permettra de distinguer ce qui la rapproche et la sépare de ses « autres » : la fiction historique,

Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 2001 ; MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, ATE ; MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008 ; RIAZA, Luis, *Retrato de gran almirante con perros*, 1991 (inédit) ; SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traidor*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 177-249 ; SANCHIS SINISTERRA, José, *Nafragios de Alvar Núñez o La herida del otro*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 91-176 ; SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 251-362.

la métafiction et la fiction « de la mémoire », parentes et cousines avec qui elle entretient des frontières poreuses. Tout cela nous conduira vers une typologie constituée de deux sous-catégories : la fiction métahistorique « métafictionnelle », centrée sur la représentation de l'histoire à travers la fiction, et la fiction métahistorique « historiographique », qui traite de la mise en récit de l'histoire à travers un discours se voulant véridique. Cette approche théorique s'achèvera sur la spécificité du théâtre métahistorique. La nature performative du genre dramatique et le rapport scène-salle notamment impliquent des dispositifs singuliers qui demandent à être identifiés.

Ce cadrage servira de base à une seconde partie où nous tenterons de dégager les spécificités du théâtre métahistorique de l'Espagne contemporaine. Ce volet s'ouvrira sur les analyses successives des douze pièces, qui nous permettront de souligner la richesse et la diversité de cette production, ainsi que l'originalité d'écriture de chaque auteur. Cette série d'études ne sera pas organisée, néanmoins, autour des dramaturges, mais selon la typologie que nous aurons préalablement définie. En nous centrant successivement sur les pièces métahistoriques métafictionnelles et sur les pièces métahistoriques historiographiques – celles portant sur le travail de l'historien puis celles axées sur la gestion de l'histoire par les États (à travers l'école, les commémorations, etc.) – nous tenterons de dégager la cohérence et l'originalité de chaque œuvre, tout en évoquant, quand cela sera opportun, la prégnance de la problématique métahistorique au sein de la trajectoire vitale et artistique de son auteur.

Une fois ces douze textes examinés en détail, nous nous demanderons, dans une deuxième et dernière sous-partie, s'il est possible de parler d'« un » théâtre métahistorique espagnol contemporain. Nous verrons que si ces œuvres présentent des divergences formelles et thématiques importantes, le corpus choisi offre néanmoins une réelle cohérence. Loin de vouloir gommer les singularités de chaque pièce, il s'agira de mettre en évidence l'existence d'une production métahistorique, non pas uniforme, mais cousue d'un fil commun. De fait, tout en privilégiant les thèmes de la guerre civile, de la dictature de Franco et de la conquête de l'Amérique, les dramaturges, qui ont pour la plupart subi ou combattu les affres du franquisme, exhibent et déconstruisent les codes de la représentation traditionnelle de l'histoire. Si cela leur permet de mettre en perspective les modalités et les enjeux de la mise en récit du passé, ils proposent par ailleurs un autre discours sur l'histoire, qui se distingue dans son contenu et dans sa forme. Les individus marginalisés par une pratique historiographique et littéraire triomphaliste, eurocentriste et androcentriste, y retrouvent leur place, tandis que les problématiques de l'altérité et de la mémoire investissent l'esthétique des œuvres.

Chapitre I. Du métahistorique

1. Pour une histoire de la métahistoire. La réflexion sur l'écriture de l'histoire en Occident : historiographie, société, arts

Descartes recommandait de fractionner la difficulté, nous avons fractionné le savoir entre disciplines-forteresses avec courtines et ponts-levis, bientôt rivales, comme chiens et chats. Chacun pour soi, le nez sur son établi, malheur au regard fouineur et à la main baladeuse. L'espace interdisciplinaire est piégé. À trop se pencher, en outre, sur l'assiette du voisin, il arrive qu'on perde l'équilibre et que l'on se rompe le col. C'est ce qui risque de m'arriver.

Pierre Chaunu¹¹⁴

En nous lançant sur des routes plurielles qui croisent notamment les champs de l'historiographie, de la philosophie et de l'histoire littéraire, nous entrons dans cette première partie en prenant le risque de nous « rompre le col » sur le fil de l'interdisciplinarité, pour reprendre la métaphore de Pierre Chaunu. Même si une dizaine d'années après cette citation, l'interdisciplinarité et même la pluridisciplinarité ont gagné leurs lettres de noblesse, le danger demeure, sans doute, à puiser dans des disciplines qui ne sont originaires pas les nôtres. Le risque est néanmoins à prendre pour tenter d'appréhender un phénomène littéraire qui semble s'inscrire dans une mouvance plus large, dans ce qui se profile comme une « conscience métahistorique » touchant divers domaines scientifiques et sociétaux. De fait, les sociétés occidentales contemporaines témoignent d'une profonde préoccupation pour l'écriture de l'histoire. Ces dernières décennies ont été marquées par une prolifération d'ouvrages consacrés à l'écriture de l'histoire, l'histoire de l'histoire s'est affirmée comme discipline universitaire, la question de la méthode et des enjeux de l'histoire atteignent même les prétoires, les textes de lois ou les discours des récentes et nombreuses associations mémorielles, tandis que les artistes saisissent à leur tour le sujet en questionnant, par le truchement de la fiction, le bien-fondé, la tradition ou l'impact du discours historique.

Aussi, en nous fondant sur des travaux d'historiens, de théoriciens de l'histoire, de philosophes de l'histoire et d'historiens et théoriciens de l'art, nous allons tenter de mettre en évidence l'existence de cette conscience métahistorique, d'en tracer la cartographie et d'en

¹¹⁴ CHAUNU, Pierre et ARNALDEZ, Roger, « La philosophie et l'histoire », *Encyclopédie Philosophique Universelle. Le discours philosophique. Dictionnaire*, Paris, PUF, 1998, p. 2525-2526.

identifier les origines. Car s'il semble que l'on puisse parler de « conscience » métahistorique dans les sociétés occidentales à partir du dernier tiers du XX^e siècle, cela ne signifie pas que les manifestations du métahistorique n'existaient pas auparavant. Au contraire, elles semblent accompagner l'historiographie depuis ses fondements, depuis les écrits des premiers historiens, tel Hérodote, le « père de l'histoire ». Sans prétendre à l'exhaustivité, nous proposerons donc, à travers cette première partie, une première ébauche d'une histoire de la métahistoire pour l'aire occidentale. Nous ne présumons pas, bien sûr, qu'aucun spécialiste ne se soit interrogé sur l'attitude réflexive des historiens ou des artistes à l'égard de la mise en récit du passé. Mais voilà, ces interrogations se limitent généralement à quelques observations éparses, à un court chapitre ou, tout au plus, à de rares articles. Il n'existe, à notre connaissance, aucune synthèse qui dresse un panorama historique de la préoccupation des historiens pour leur discipline, ou de l'intérêt de la société ou de la communauté artistique pour la question de l'écriture de l'histoire. Aussi, c'est avec une grande prudence que nous parcourons l'histoire de la métahistoire sur les trois domaines que constituent l'historiographie, l'espace public et enfin l'art ou plus exactement la littérature, le roman et le théâtre surtout. Vaste programme qui ne pourra donc prétendre qu'à un bref canevas. D'où le titre de cette première partie : « *Pour* une histoire de la métahistoire ».

Cette entrée en matière ne nous éloignera pas de notre objet de recherche qu'elle mettra au contraire en lumière : l'Espagne contemporaine et sa production théâtrale. C'est donc par un effet de zoom que nous nous centrerons, à la fin de chacune de nos parties, sur les singularités du métahistorique dans l'Espagne d'aujourd'hui. Car si l'Espagne semble s'inscrire dans une tendance commune à l'ensemble des sociétés occidentales, le pays accuse, au regard de la problématique de l'écriture de l'histoire, plusieurs spécificités liées, on s'en doute, à son contexte historique. Cette contextualisation nous permettra par ailleurs de mieux identifier les raisons d'être, les spécificités et les enjeux du phénomène métahistorique à l'épreuve du genre dramatique.

1.1. L'écriture de l'histoire chez les historiens : de l'outil scientifique à l'objet historique

1.1.1. Sur les traces de la métahistoire

L'interrogation sur les notions et concepts dont ont usé les historiens ne peut plus aujourd'hui faire l'économie du détour par le passé de la discipline, non à des fins d'auto-commémoration, mais afin de rentrer de plain-pied dans une nouvelle ère, celle du moment réflexif de l'opération historique.

François Dosse¹¹⁵

On l'a dit, si conscience métahistorique il y a, elle commence véritablement à se manifester au sein des sociétés occidentales dans la seconde moitié du XX^e siècle et plus particulièrement à partir des années 1970-1980. La réflexion sur l'écriture de l'histoire semble occuper aujourd'hui de nombreux historiens et la remarque de François Dosse citée en tête de ce chapitre le souligne. Mais, avant de nous centrer sur la période contemporaine, il convient de montrer que les réflexions métahistoriques apparaissent chez les historiens dès les premiers balbutiements de ce qui se cristallisera plus tard comme science historique. Il s'agira donc, dans un premier temps, de retracer brièvement une histoire de la réflexion métahistorique en Occident, qui nous conduira du monde antique à la période médiévale, des humanistes au siècle des Lumières, du XIX^e siècle, bien nommé « siècle de l'histoire », et des grands bouleversements survenus entre les premières décennies du XX^e siècle aux années 1970 qui furent à l'origine de nombreux « tournants » épistémologiques.

Cette marche le long de la réflexivité historique nous permettra d'observer, tout en démontrant que les interrogations des historiens sur leur pratique ne datent pas d'hier, que ces dernières connaissent dans les années 1980 un changement profond, d'un point de vue quantitatif mais surtout qualitatif. En effet, ce qui relevait jusque-là de préoccupations avant tout méthodologiques ou de justifications rhétoriques ou scientifiques, devient un véritable objet d'histoire. La pratique historique, de la plus ancienne à la plus récente, apparaît désormais comme un fécond sujet de recherche, tandis que semble s'opérer une certaine réconciliation entre historiens et philosophes autour de la problématique de l'écriture de

¹¹⁵ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 7.

l'histoire, comme l'influence de Michel de Certeau ou de Paul Ricœur sur le champ historiographique actuel en témoigne¹¹⁶.

1.1.1.1. Premiers historiens et premiers théoriciens de l'historiographie : l'histoire au temps des Grecs et des Romains

Lorsque le « miracle grec » opéra et que l'histoire vit le jour¹¹⁷, les premiers historiens ne laissèrent pas de formuler quelques considérations métahistoriques, tel le Grec Hérodote (v.-480 v.-425) considéré comme le « père de l'histoire » occidentale¹¹⁸. Ses célèbres *Histoires* consacrées aux guerres médiques présentent ainsi, au seuil du prologue ouvrant le premier Livre, les motivations de leur auteur, tout en soulignant l'une des principales fonctions de l'histoire, celle de conserver les événements fondateurs du passé :

Hérodote de Thourioi expose ici ses recherches, pour empêcher que ce qu'ont fait les hommes, avec le temps, ne s'efface de la mémoire et que de grands et merveilleux exploits accomplis tant par les Barbares que par les Grecs, ne cessent d'être renommés ; en particulier, ce qui fut cause que Grecs et Barbares entrèrent en guerre les uns contre les autres.¹¹⁹

Même s'il s'agit plus d'une entrée en matière et d'une justification du récit qui va suivre que d'une véritable réflexion sur les modalités ou les raisons d'être du discours historique, ces quelques lignes mettent néanmoins en perspective certains enjeux de l'écriture de l'histoire.

Ce qui était en germe chez Hérodote va se développer dans les travaux de ses successeurs. C'est le cas chez Thucydide (v.-465 v.-400), à qui l'on attribue la définition d'une méthode historique fondée sur une analyse rationalisante des faits et sur l'abandon des récits mythiques qu'Hérodote assimilait encore parfois aux événements avérés¹²⁰. La « Préface » de son *Histoire de la guerre du Péloponnèse* en témoigne. L'auteur y rappelle les circonstances de son écriture, avant d'exposer un semblant de méthode historiographique :

Quant au récit des événements de la guerre, je n'ai pas cru devoir me fier pour l'écrire aux renseignements du premier venu, ni à mes conjectures personnelles : je ne parle qu'en témoin oculaire ou après une critique aussi attentive et complète que possible de mes informations. Cela

¹¹⁶ Cf. LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (éds.), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets* (Gallimard, 1974) qui s'ouvre sur « L'opération historique » de Michel de Certeau.

¹¹⁷ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994, p. 19.

¹¹⁸ D'après la formule de Cicéron (BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 9). C'est d'ailleurs à Hérodote que l'on devrait le premier emploi des termes *Historia* (« information, recherche, enquête ») et *histôr* (« celui qui sait, qui est témoin, l'arbitre ») (*Ibid.*, p. 10). Certains parlent même de « révolution hérodotienne » à une époque de profonds renouveaux scientifiques (Pythagore, Thalès, Héraclite, Xénophane, Hippocrate, etc.) où la connaissance devenait fondée sur des bases rationnelles et empiriques (*Ibid.*, p. 11).

¹¹⁹ HÉRODOTE, *Histoires*, Livre I, trad. Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1970 ; cité dans FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Ellipses, 1980, p. 7.

¹²⁰ FRÉMEAUX, Jacques et Valette, Bernard, *op. cit.*, p. 7 et p. 10.

ne s'est pas fait sans peine, car pour chaque événement, les témoignages divergent selon les sympathies et la mémoire de chacun. À m'entendre, on pourra regretter le mythe et ses charmes. Mais quiconque veut tirer au clair l'histoire du passé et reconnaître dans l'avenir les ressemblances et les analogies de la condition humaine, cela suffira qu'il juge y trouver son profit. C'est une acquisition définitive plutôt qu'une œuvre d'apparat pour un auditoire du moment¹²¹.

Soucieux de produire un récit fidèle, Thucydide privilégie le véridique au spectaculaire, conférant la primauté du vrai au discours historique face à la poésie, et décrit, à travers sa propre expérience, une méthode pour rechercher, sélectionner et interpréter les sources.

Ces réflexions d'abord essentiellement liminaires, et servant surtout à légitimer le récit, vont peu à peu investir le corps des discours historiques, comme on peut l'observer dans les *Histoires* du Grec Polybe (v.-208 v.-122). Retraçant l'histoire de Rome, l'auteur recourt à quelques digressions métahistoriques qui offrent une justification à son discours tout en présentant des réflexions méthodologiques voire épistémologiques. C'est notamment le cas lors du Livre III où, anticipant les possibles critiques de son auditoire, Polybe expose la méthode qu'il a suivie, avant d'entamer la narration des événements passés. Il y défend l'unité du récit tout en revendiquant l'exactitude historique¹²², s'attache à montrer que le fondement de l'histoire est la recherche de la vérité, en évoquant les possibles falsifications de l'histoire, soit par « ignorance », soit à dessein (par « parti pris »)¹²³, et souligne finalement la valeur didactique du discours historique pour le présent :

Le propre de l'histoire est d'abord de connaître dans leur vérité les discours qui ont été effectivement tenus et, en second lieu, de découvrir la cause pour laquelle paroles et actes aboutissent finalement à l'échec ou au succès. Le simple récit en effet peut avoir de l'agrément, il n'a aucune utilité. Qu'on y ajoute en revanche l'exposé de la cause et la pratique de l'histoire devient féconde. En allant chercher des analogies pour les appliquer à nos problèmes actuels, nous trouvons des moyens et des indications pour prévoir l'avenir : tantôt le passé nous met en garde, tantôt il nous fournit un modèle, nous en tirons toujours plus de confiance en nous dans nos entreprises.¹²⁴

Ce bref aperçu de l'historiographie grecque montre que la réflexion sur l'écriture de l'histoire accompagnait les premiers discours historiographiques et touchait aussi bien la méthode historique que la nature et l'intérêt de l'histoire, ou la tradition historiographique. Néanmoins, ces digressions métahistoriques servent surtout à justifier le discours de l'auteur, et les remarques méthodologiques, quoique de plus en plus présentes, demeurent générales et relèvent davantage d'une morale ou d'une éthique de l'historien que d'une véritable

¹²¹ THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, trad. J. de Romilly, Paris, Belles Lettres, 1991 [1963], p. 21-22 ; de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 26-27.

¹²² POLYBE, *Histoires*, Livre III, trad. P. Pédech, Paris, Belles Lettres, 1969 ; extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 27-29.

¹²³ POLYBE, *Histoires*, Livre XII, trad. J. de Foucault, Paris, Belles Lettres, 1971 ; extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 29-30, p. 29.

¹²⁴ *Idem* (CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 29-30).

prétention pédagogique ou épistémologique. Une réflexion à part entière sur la pratique historique ne semble pas encore avoir eu lieu. Elle prendra forme sous l'historiographie romaine, comme Charles-Olivier Carbonell le précise : « Il faut donc se mettre à l'école des historiens grecs, non pour leur style – puisque aucun n'a plaidé – mais pour leur méthode ; une méthode qu'ils ont oublié d'exposer. Cicéron (-106 -43) va combler cette lacune, principalement dans le *De oratore* »¹²⁵.

En effet, dans le Livre II de cet ouvrage, le célèbre orateur romain expose, à travers le dialogue fictif d'Antoine et de Catulus, plusieurs réflexions sur l'écriture de l'histoire. On ne peut que constater, à la lecture de ce texte, l'évolution survenue dans la réflexion métahistorique depuis les historiens grecs. Cicéron y propose une histoire de l'histoire, en comparant les historiographies grecques et romaines :

51. — Eh bien donc, dit Antoine, à ton avis, écrire l'histoire est le fait de quelle sorte d'orateur, et doué de quels mérites oratoires ?

— Les plus grands, dit Catulus, s'il s'agit d'écrire l'histoire comme les Grecs ; si c'est pour l'écrire comme nos compatriotes, point besoin d'être orateur ; il suffit de n'être pas menteur.

— Allons, reprit Antoine, ne rabaisse pas nos compatriotes : les Grecs eux-mêmes ont aussi commencé par écrire comme notre Caton, comme Fabius Pictor, comme Pison. 52. Car l'histoire n'était alors que la rédaction d'annales. C'est dans ce but, pour conserver la relation des événements intéressant l'État, que le grand pontife, depuis le début de l'histoire de Rome jusqu'à P. Mucius (Scaevola) mettait par écrit tous les événements de chaque année, et qu'il les transcrivait sur un tableau blanc qu'il affichait dans sa demeure, pour que le peuple pût en prendre connaissance : c'est ce qui constitue encore aujourd'hui ce qu'on appelle les *Annales maximi*. 53. Beaucoup ont adopté le style de ces annales : sans aucun souci de forme littéraire, ils se sont bornés à nous laisser la mention des dates, des hommes, des lieux et des événements. Ainsi, ce qu'avaient été chez les Grecs Phérécide, Hellanicus, Acusilas et tant d'autres, Caton, Fabius Pictor et Pison le furent chez nous. [...] 55. Ne nous étonnons pas [...] si ce genre n'a pas eu, jusqu'à ce jour, d'éclat dans notre langue. Nos concitoyens ne s'intéressent à l'éloquence que pour briller devant les tribunaux ou au forum. Chez les Grecs, au contraire, nombreux ont été les hommes parfaitement éloquents qui, bien qu'éloignés du barreau, ont apporté la plus grande application, entre toutes les activités brillantes, à écrire l'histoire. Hérodote, par exemple, qui fut le premier à traiter l'histoire en genre littéraire, nous savons qu'il n'a jamais plaidé ; pourtant, son éloquence est telle que moi-même, pour autant que je puisse apprécier une œuvre écrite en grec, j'éprouve à le lire le plus grand plaisir. 56. Après lui vint Thucydide qui, selon moi, surclassa aisément tous les autres grâce à l'art oratoire [...]. Or, nous savons que lui non plus, bien qu'ayant activement participé à la vie politique, n'a jamais été avocat. [...] ¹²⁶

Comme on peut l'observer, il ne s'agit pas d'un simple catalogue de noms d'historiens, mais d'une analyse historique où la pratique historique passée est resituée dans le contexte qui était le sien. Cette histoire de l'histoire permet à Cicéron de présenter ensuite une sorte de poétique historiographique où il définit l'objectif de l'historien (dire la vérité), la structure du discours historique (chronologique) et de l'argumentation (hypothèse de départ, exposition des faits, explication de leurs origines) – car il s'agit bien d'analyser et de

¹²⁵ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁶ CICÉRON, *De oratore*, trad. H. Bornèque, Paris, Belles Lettres, 1921; de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 30-32, p. 30-31.

démontrer et non de raconter simplement les faits –, la présentation des personnages historiques (faits, gestes mais aussi vie et caractère pour les personnages illustres) et, enfin, le style à employer (simple et d'apparence impartiale)¹²⁷. Quel grand pas, donc, depuis les *Recherches* d'Hérodote. Et la question qu'Antoine pose finalement – « Sur ces points nombreux et essentiels, ne voyez-vous pas qu'on ne saurait trouver aucune règle dans les manuels de rhétorique ? »¹²⁸ – témoigne de la conscience des Anciens de la nécessité de véritables manuels d'historiographie, qui restaient encore à faire.

Eh bien justement, cette naissance d'une méthodologie historienne va se concrétiser, pour l'historiographie romaine, deux siècles plus tard environ avec Lucien de Samosate (v. 125-180). Ce satiriste gréco-syrien « nous a laissé l'unique traité de méthodologie historique de l'Antiquité »¹²⁹, intitulé *Comment il faut écrire l'histoire*¹³⁰ (v. 160). Après avoir tout d'abord rappelé la vogue que connaît l'écriture de l'histoire¹³¹, Lucien explique qu'il n'entend pas se joindre à cette foule d'historiens, mais leur proposer un traité de méthode :

Et moi aussi, mon cher Philon, pour ne pas être seul à rester muet au moment où tant de gens se font entendre, pour ne pas leur faire escorte bouche bée et en silence, comme un figurant de comédie, j'ai cru bien faire en roulant mon tonneau ; non pour écrire l'histoire, ni pour rapporter les événements eux-mêmes ; je n'ai pas cette présomption, et tu n'as pas à craindre cela de ma part ; car je sais le danger qu'il y a à rouler un tonneau parmi les pierres, surtout un aussi petit tonneau que le mien, en terre cuite bien peu solide. [...] Voici quelle est mon idée, et voici comment je prendrai part à la guerre sans risque, en me tenant hors de portée des projectiles. [...] Je me contenterai de proposer de modestes conseils et un petit nombre de principes à ceux qui écrivent [...]. Et pourtant, la plupart d'entre eux croient n'avoir pas besoin de conseils pour leur entreprise [...]. Ils croient qu'il est très facile et à la portée de tout un chacun d'écrire l'histoire, pourvu qu'on puisse exprimer ce qui nous vient à l'esprit.¹³²

C'est ainsi que l'auteur, après quelques considérations introductives, livre ses préceptes en précisant « ce que doit éviter celui qui écrit l'histoire »¹³³, puis en présentant sa méthode. Déplorant vigoureusement tout manquement à l'impartialité, Lucien blâme, sur un ton facétieux et plein d'ironie, ces récits où les historiens ont abusé de louanges et de récits fabuleux, manqué d'unité de style et de composition, fondé leur discours sur des géographies ou sur des faits erronés, omis ou évoqué superficiellement « les faits importants et dignes de mémoire », écrit une « histoire sous forme de prophéties » ou, encore, usé des titres les plus pompeux¹³⁴. Passant à la définition de sa méthode, Lucien évoque les qualités que doit

¹²⁷ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁰ SAMOSATE, Lucien de, « Comment il faut écrire l'histoire », in *Œuvres choisies*, trad. J. Suret-Canale, Pantin, Le Temps des Cerises, 2006, p. 79-114.

¹³¹ *Ibid.*, p. 80.

¹³² *Ibid.*, p. 80-81.

¹³³ *Ibid.*, p. 82.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 83-100.

posséder l'historien – il doit être intelligent, s'exprimer clairement, maîtriser le sujet qu'il décrit et se montrer « libre de ses jugements » en faisant preuve d'impartialité et d'intégrité¹³⁵ –, avant d'examiner la construction du récit historique. Ce dernier devra arborer un style simple, dépourvu des artifices de la rhétorique, et servir la vérité avec clarté. La sélection des faits ne sera pas faite au hasard, mais découlera d'une analyse critique permettant de vérifier la véracité des sources. On réalisera au préalable un brouillon organisé ensuite avec objectivité de sorte à rendre compte d'une vue d'ensemble, et la narration des faits, pouvant se passer d'exorde, devra faire preuve d'uniformité et de cohérence¹³⁶. Bref dans son expression, l'historien devra « pass[er] rapidement sur les faits négligeables » en insistant, au contraire, sur les « faits importants »¹³⁷. Les discours des personnages, s'ils sont rapportés, doivent être vraisemblables, et les « éloges et les blâmes doivent être prononcés avec beaucoup de modération et de circonspection, exempts de calomnie, et appuyés sur des preuves »¹³⁸. On l'aura compris, pour Lucien, le plus important est que l'historien demeure neutre, impartial, objectif. C'est donc sur l'idée que l'historien ne doit pas écrire « les yeux fixés seulement sur le présent, pour en recevoir éloges et honneurs de [ses] contemporains », mais « pour la postérité »¹³⁹, qu'il achève son traité :

C'est donc ainsi qu'il faut écrire l'histoire ; avec la vérité, pour ce qu'on peut en attendre, plutôt qu'en employant la flatterie, pour plaire à ceux qui y trouvent aujourd'hui leur éloge. Que ce soit pour vous le principe et la règle d'une histoire honnête. Et s'il y en a qui s'y conforment, tant mieux ; l'histoire aura été écrite à notre convenance. Sinon, j'aurai vainement roulé mon tonneau dans le Cranion.¹⁴⁰

En conclusion, on aurait tort de ne pas voir chez les historiens de l'Antiquité une préoccupation pour l'écriture de l'histoire. Leurs remarques néanmoins, quand elles ne se limitent pas à justifier le récit historique comme c'est souvent le cas, servent tout au plus à définir la nature et les enjeux d'une pratique naissante, ou à offrir aux générations futures quelques outils de méthode¹⁴¹. Cela traduit un objectif d'abord essentiellement rhétorique puis, plus en avant comme chez Lucien, méthodologique. Quoi qu'il en soit, l'écriture de l'histoire ne constitue pas encore un véritable sujet historique, un véritable objet d'histoire. L'étude qu'ont pu en faire les historiens de l'Antiquité était systématiquement mise au service du récit historique ou de la « science » en train de se créer. Il est donc encore trop tôt pour

¹³⁵ *Ibid.*, p. 100-105.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 105-110.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 110.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴¹ Évidemment, les réflexions sur la méthode et sur la nature du récit historique n'appartiennent pas uniquement aux historiens ou aux rhéteurs de l'Antiquité, puisque les philosophes, tels Aristote dans sa *Poétique*, s'interrogent aussi sur l'écriture de l'histoire.

parler de métahistoire à part entière. Cela dit, cette progression d'une réflexion métahistorique témoigne d'une modernité qui va se voir freinée de longs siècles durant par la « révolution » théologique que suppose la christianisation de l'Occident.

1.1.1.2. Moyen Âge ou « âge chrétien¹⁴² » : histoire providentielle et recul de la réflexion métahistorique

[...] si tout est créé par Dieu et s'il y a une providence en fonction de laquelle le cours et la nature des événements est [*sic*] ordonné, il s'ensuit que tous les événements de ce monde ont été prévus et disposés à l'avance par Dieu. En conséquence, ce que nous appelons histoire était à l'origine une idée ou une œuvre artistique de Dieu qui se déroule maintenant à travers les siècles comme l'intrigue d'une pièce de théâtre. Bien qu'elle soit jouée par des créatures diverses, le véritable auteur en est Dieu et, par conséquent, l'histoire aussi porte la marque de la Sainte Trinité [...].

Saint Bonaventure (1217-1275)¹⁴³

Même si le Moyen Âge, ou, plutôt, l'« âge chrétien » – car c'est bien la christianisation de l'Europe et le bouleversement du paysage culturel et intellectuel que cela implique qui fait le propre de cette période de l'histoire –, ne constitue pas, comme on l'a parfois dit, la « grande nuit » de l'historiographie¹⁴⁴, les travaux des historiens se font beaucoup plus rares¹⁴⁵ et la part concédée aux réflexions métahistoriques demeure extrêmement réduite. De fait, l'histoire au Moyen Âge, dont on reconnaît en Eusèbe de Césarée le père fondateur¹⁴⁶, « n'apparaît que comme une servante de la religion, une auxiliaire de la liturgie [...] sans qu'elle puisse acquérir son autonomie et devenir un genre à part entière »¹⁴⁷. Considérée comme un « genre mineur », elle « n'est pas enseignée dans les universités, où elle est l'auxiliaire de la grammaire et de l'exégèse. Il n'y a pas d'historiens mais des théologiens, des prédicateurs, des canonistes qui font, à l'occasion, œuvre d'historien »¹⁴⁸. Or le développement de la métahistoire tient précisément à la consolidation de l'historiographie comme discipline scientifique et comme objet d'enseignement.

¹⁴² CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴³ Cité dans BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 67.

¹⁴⁴ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁵ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 53.

¹⁴⁶ *Idem.*

¹⁴⁷ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Armand Colin, 2010 [2004], 128, p. 12.

¹⁴⁸ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 44 ; les auteurs parlent du « baptême de Cléo » (p. 45).

À côté de ces facteurs structurels, il en est un, plus essentiel, qui explique le recul de la métahistoire à l'époque médiévale. C'est la nature profondément providentialiste de l'historiographie de cette période, une historiographie qui, fondée sur l'idée que le monde et son histoire répondent au dessein de Dieu, laisse finalement peu de place à l'attitude critique et autoréflexive :

C'est dire si la place de l'histoire fut alors modeste. [...] Cela s'explique sans doute par l'incapacité de l'historien à imposer ses critères heuristiques et par son réflexe de recourir en matière de solution à celle patronnée par l'autorité la plus haute. Et quelle plus grande autorité en ces temps de ferveur religieuse que celle découlant de la dictature exercée sur les esprits par la conception providentielle de l'histoire ? Elle explique cette répugnance des historiens à analyser, sauf exception, les événements qu'ils rapportaient et à s'aventurer sur les périlleux domaines de la réflexion puisqu'ils attachaient aux causes particulières moins d'importance qu'à cette cause première contenant toutes les autres qu'était la volonté divine.¹⁴⁹

Ce providentialisme encourageait plutôt une réflexion sur le sens de l'histoire, d'un point de vue théologique, moral et spirituel¹⁵⁰. Ajoutons à cela que l'historiographie médiévale, du V^e au XII^e siècle du moins, est une histoire écrite avant tout par les clercs¹⁵¹, marquée par une insuffisance technique et une absence de méthode sûre, et bien souvent limitée aux *Vies de saints*, aux recueils de miracles (*miracula*), aux *Annales*, aux *Chroniques*, aux *Histoires universelles* et aux histoires ecclésiastiques. On comprendra aisément le coup de frein que connut à l'époque médiévale la tradition métahistorique qui s'était progressivement constituée pendant l'Antiquité.

Aussi, si commentaires métahistoriques il y a, ils n'apportent pour ainsi dire rien à la réflexion sur l'écriture de l'histoire. Orose, dans le prologue du « Livre premier » de ses *Histoires contre les païens*, ne se réfère brièvement aux historiens de l'Antiquité – historiens païens – que pour mieux contredire leur version de l'histoire¹⁵², tandis que Grégoire de Tours, dans la « Préface » de son *Histoire des Francs* (v. 594), n'évoque la décadence de l'historiographie médiévale que pour mieux justifier la rédaction de son ouvrage :

La culture des lettres dépérit, ou plutôt disparaît dans les villes de la Gaule : au milieu des bonnes et des mauvaises actions, pendant que se déchaînaient la férocité des nations et la fureur des rois, que l'Église était attaquée par les hérétiques et défendue par les fidèles, que la foi chrétienne, fervente dans beaucoup de cœurs, languissait dans quelques autres, que les Églises étaient dotées par les hommes pieux et dépouillées par les impies, il ne s'est rencontré aucun grammairien, habile dans la dialectique, qui entreprît de retracer ces événements soit en prose, soit en vers. Aussi beaucoup d'hommes gémissaient disant : « Malheur à notre temps ! parce que l'étude des lettres périt parmi nous, et que nul ne saurait plus consigner en des écrits les faits d'à

¹⁴⁹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 66-67.

¹⁵⁰ « En éclairant à l'aide de la théologie l'évolution universelle, les chrétiens affirment que l'histoire a un sens. On doit à saint Augustin et à Orose cette révolution dans la pensée et dans l'historiographie, qui se situe au début du V^e siècle » (CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 45).

¹⁵¹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 62 ; CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 13-14 ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 46.

¹⁵² OROSE, *Histoires (contre les païens)*, trad. M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, 1990 ; cf. extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 49-52.

présent. » Ces plaintes et d'autres semblables m'ont engagé à conserver pour les hommes à venir la mémoire des faits passés [...].¹⁵³

Lorsque les historiens médiévaux renvoient à la pratique historique présente ou passée, c'est donc avant tout pour donner du crédit à leur propre récit historique.

La donne change quelque peu à partir des XII^e et XIII^e siècles au cours desquels l'historiographie, sous l'influence des croisades, de l'essor urbain et de la formation des États notamment, va intéresser un public plus large et connaître le début d'une progressive sécularisation¹⁵⁴, amorçant une transition « qui va, lentement, amener l'émergence d'une historiographie humaniste »¹⁵⁵. Malgré la floraison historiographique que cela entraîne, perceptible surtout dans l'essor des chroniques¹⁵⁶, une véritable réflexion sur l'écriture de l'histoire demeure extrêmement rare. En Espagne par exemple, si le règne d'Alphonse X de Castille dans la seconde moitié du XIII^e siècle marque « un seuil déterminant de l'histoire de la culture chrétienne de la péninsule Ibérique et de l'écriture en langue castillane »¹⁵⁷, l'approche réflexive est quasiment nulle. Dominique de Courcelles dira ainsi de la *Primera Crónica General* d'Alphonse X, l'une des chroniques les plus novatrices de son temps qui, en retraçant l'histoire ibérique en castillan, participe à la sécularisation et à la vulgarisation de l'histoire nationale et annonce l'approche totale des historiens humanistes¹⁵⁸ : « Le prologue ne manque pas de présenter les modalités de l'écriture de l'*Estoria de España*, sans pour autant donner un art d'écrire l'histoire ni formuler des règles précises »¹⁵⁹.

Dans l'aridité théorique du paysage historiographique médiéval, évoquons quelques exceptions telles que l'œuvre de Cassiodore, conseiller et chroniqueur considéré par certains comme « le plus grand humaniste de son époque »¹⁶⁰. Il livrait, au V^e siècle, à travers ses *Institutiones*, un « guide de l'étudiant en Écriture sainte » qui renfermait notamment une liste d'historiens « dont il estimait la connaissance indispensable »¹⁶¹. Mais c'est peut-être l'œuvre d'Isidore de Séville, « le grand pédagogue de l'Occident chrétien »¹⁶², qui se distingue le plus au sein de ce panorama. Dans son texte le plus célèbre, *Etymologiae*, achevé vers 633 et fondé

¹⁵³ Grégoire de Tours, *Histoire des Francs*, trad. R. Latouche, Paris, Belles Lettres, 1963 ; de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 53-56, p. 53.

¹⁵⁴ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 13 ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 47-48 ; BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁵ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁵⁷ DE COURCELLES, Dominique, *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, Vrin, 2008, p. 27.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 27-36. Alphonse X n'en rédige en vérité que la partie consacrée à l'histoire romaine (*Ibid.*, p. 34).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶⁰ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶¹ H. Savon cité dans BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 57, pour cette citation et la précédente.

¹⁶² *Ibid.*, p. 61.

sur l'idée que la recherche étymologique est à la base de toute connaissance, l'auteur pose une définition de l'histoire « qui défiera les siècles »¹⁶³ tout en rappelant son origine grecque et l'outil pédagogique qu'elle constitue pour les hommes du présent¹⁶⁴.

Le XV^e siècle constituera, dans une certaine mesure, une transition vers les temps modernes où l'opération épistémologique s'intensifie. Cela semble tenir, d'une part, à la création de la charge de chroniqueur royal qui professionnalise l'activité historique et encourage la définition d'une méthode¹⁶⁵, et, d'autre part, au fait qu'« en cet automne du Moyen âge, les historiens ne sont plus toujours mandatés par les rois. Les points de vue, parfois contradictoires, s'affrontent »¹⁶⁶. Ainsi apparaissent quelques commentaires métahistoriques dans les œuvres de certains chroniqueurs de l'époque, qui déplorent notamment la manipulation de l'histoire à des fins politiques, comme Alonso de Palencia dans le prologue de ses *Gesta Hispaniensia* :

Il y a un vif aiguillon qui incline la balance en faveur de l'écriture : celui de voir de vils flatteurs encouragés par des princes indignes s'efforcer avec leur plume d'exalter les actions les plus basses et de maquiller celles qui sont laides, car, s'ils les ont reconnues comme blâmables en paroles, ils ont tenté de les taire par de feintes excuses. Je me chargerai d'abolir de telles interprétations tendancieuses par la vérité même [...]. Je n'ai aucune estime pour l'avis de ceux qui disent que les historiens doivent taire les crimes trop ignobles afin que leur mémoire ne se transmette pas de siècle en siècle. Ils sont bornés ceux qui croient qu'un tel silence contribue plus à la morale que la dénonciation des choses mauvaises. Que la complicité silencieuse encourage la diffusion de ces crimes et que le fait de les dire en les blâmant n'incite pas à les imiter c'est ce que toute personne sensée comprendra.¹⁶⁷

Cet avertissement métahistorique, moins méthodologique que moral et politique, suppose que la réflexion sur l'écriture de l'histoire est, à cette époque, en partie motivée par une pratique historiographique prise dans des luttes politiques.

Malgré ces exceptions, le Moyen Âge occidental, marqué par une histoire providentielle largement soumise « à la raison d'État », et par des temps extrêmement rudes, laissera peu de place à la réflexion sur la pratique historiographique. La majorité des commentaires de nature métahistorique apparaissent dans les prologues et sont au service de la chronique qu'ils introduisent et justifient. Si, dans de très rares cas, ils définissent des outils

¹⁶³ « *Historia est narratio rei gestae per quam ea quae in preterito facta sunt dinoscuntur* » (« l'histoire est le récit de ce qui est arrivé grâce auquel la postérité est instruite du passé ») ; pour la citation et sa traduction, ainsi que la citation précédente : BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 61.

¹⁶⁴ DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 45-47.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁷ PALENCIA, Alonso de, *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, étude et notes R. Brian Tate et J. Lawrence, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, t. I, p. 2 ; de l'extrait cité et traduit dans DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 54. Selon l'auteure, « Palencia manifeste une conscience politique et critique si aiguë, une volonté d'indépendance si farouche et un style si acéré qu'il contribue à modifier radicalement la conception de l'écriture de l'histoire. Le chroniqueur se donne désormais le droit de porter un jugement sur l'histoire et les histoires qu'il raconte » (*Ibid.*, p. 49).

d'analyse, l'objectif est davantage méthodologique – celui de servir l'histoire – qu'épistémologique ou philosophique. La métahistoricité allant de pair avec la scientificité de la pratique historique, les progrès scientifiques et historiographiques à venir vont favoriser, tout naturellement, une intensification de la réflexion métahistorique¹⁶⁸.

1.1.1.3. Les temps modernes : nouveaux horizons et nouveaux historiographiques

« Ce n'est qu'avec la Renaissance que commencent à proprement parler les études historiques [...]. L'étude du passé devient alors une passion universelle, la principale préoccupation de la société toute entière. » On peut faire sienne cette affirmation que Gabriel Monod plaça en tête de l'article-manifeste par lequel s'ouvrait, en 1876, le premier numéro de la *Revue historique*. De fait, l'historiographie moderne fut forgée sous l'effet convergent de la Renaissance, de l'humanisme et de la Réforme ; il serait plus juste d'écrire chacun de ces trois mots au pluriel. Sous cette triple impulsion naît l'érudition, se fonde une méthode et s'affirme la prétention des historiens à être des savants et des philosophes.¹⁶⁹

Après une certaine inertie du phénomène métahistorique à l'époque médiévale, la Renaissance permettra l'essor de la réflexion sur l'écriture de l'histoire en lui offrant un terrain propice. La passion pour l'Antiquité, le développement de l'imprimerie et la multiplication de traductions en langues vernaculaires remettent les historiens grecs et romains sur le devant de la scène et assurent à leurs œuvres une large diffusion¹⁷⁰. Le passé fascine, permettant notamment la naissance de l'archéologie. Le régime d'historicité se modifie sous l'effet de la découverte de la perspective¹⁷¹ et les dimensions du monde s'accroissent lorsque les explorateurs mettent à jour l'existence de nouveaux continents. La Réforme, enfin, en opposant les chrétiens entre eux, favorise la critique textuelle¹⁷². À la confluence de ces différents facteurs, l'histoire critique se développe¹⁷³ et l'historien érudit rejoint le savant : « Aussi, au XVI^e siècle [...], naissent à la fois les moyens et les ambitions d'une histoire savante. Alors sont forgés les outils de l'érudition et organisés les laboratoires

¹⁶⁸ Si nous nous sommes limitée aux bornes de l'Occident, il convient de mentionner l'œuvre d'un historien issu du monde arabe, Ibn Khaldun (1332-1406), dont l'œuvre *Prolégomènes (Al Muqaddima)* témoigne d'une préoccupation certaine pour l'écriture de l'histoire (cf. extrait reproduit dans FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 17-23).

¹⁶⁹ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁷¹ WALLENBORN, Hélène, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. Le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Loversal, Éditions Labor, 2006, p. 14.

¹⁷² CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷³ Sous l'influence, en particulier, des historiens italiens des XV^e et XVI^e s. tels que Bruni (*Histoire du peuple florentin*, 1444), Biondo (*Décades sur la décadence de l'Empire romain*, 1439-1453), Machiavel (*Histoire de Florence*, 1525) et Guichardin (*Histoire d'Italie*, 1537-1540) (*Ibid.*, p. 68).

de recherche »¹⁷⁴. Charles-Olivier Carbonell rappelle qu'à cette époque apparaissent notamment l'archivistique, la « méthode d'établissement des chronologies » ou encore la métrologie et l'épigraphique, tandis que la constitution d'archives s'accélère avec la prolifération de *Trésors*, la mise en place d'archives d'États et l'ouverture de bibliothèques publiques¹⁷⁵.

C'est dans ce foisonnement historiographique que commence à se cristalliser véritablement une méthodologie historique qui se manifeste, en particulier, dans la rédaction de traités de méthode (*Artes historicae* ou *Methodus historiae*). *De institutione historiae et eius cum jurisprudentia cognitione* (1561) de Baudouin et surtout *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* (1566) de Jean Bodin – l'« un des premiers traités de réflexion sur l'histoire »¹⁷⁶ – définissent une « histoire nouvelle »¹⁷⁷ et jettent les bases de la méthode historique moderne¹⁷⁸. La multiplication de ces traités aux XVI^e et XVII^e siècles témoigne de « l'émergence de l'histoire au rang d'une discipline autonome »¹⁷⁹.

Il faut souligner l'apport de la *Méthode de l'histoire*¹⁸⁰ de Jean Bodin qui aborde la question de l'écriture de l'histoire d'un point de vue à la fois épistémologique et historique. Il y propose une définition de l'« histoire humaine »¹⁸¹ qui « expose les gestes de l'homme à travers les sociétés » et se distingue en cela de l'« histoire naturelle » et de l'« histoire sacrée », ce qui suppose, de façon très moderne, une séparation entre histoire et théologie¹⁸². Il livre par ailleurs de nombreux conseils méthodologiques, en insistant notamment sur l'esprit critique dont le lecteur d'ouvrages historiques doit faire preuve¹⁸³. Tout en construisant un traité de méthode, Bodin prend même l'historien pour objet d'analyse. Définissant « trois genres d'historiens »¹⁸⁴, il présente les conditions de l'exercice qui

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 68.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁷⁶ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁷ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 83.

¹⁷⁸ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 44.

¹⁷⁹ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 74.

¹⁸⁰ Ou « Méthode pour une facile connaissance de l'histoire », « Méthode pour une facile compréhension de l'histoire », « Méthode » (*Ibid.*, p. 74).

¹⁸¹ Pour les citations relatives à l'œuvre de Bodin : BODIN, Jean, *La Méthode de l'histoire*, trad. P. Mesnard, Paris, Belles Lettres, 1941 ; d'après les extraits reproduits dans *Ibid.*, p. 74-83.

¹⁸² « Le découplage entre histoire et théologie est d'une importance énorme ; il marque la rupture entre l'historiographie de la chrétienté médiévale et l'historiographie moderne » (*Ibid.*, p. 74).

¹⁸³ BODIN, Jean, *op. cit.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 74-83.

¹⁸⁴ « Le premier comprend ceux qui sont venus aux affaires en y apportant des dispositions naturelles encore fortement accrues par l'érudition acquise ; le second, ceux qui ont manqué de culture mais non pas d'expérience ni de dispositions naturelles ; et le troisième enfin ceux qui, n'ayant reçu de la nature que des dons médiocres et manquant complètement de l'expérience des affaires ont cependant réussi par leur zèle et leur labeur incroyables dans la recollection des documents à égaler presque leurs concurrents blanchis au gouvernement de la république. Chaque genre, au demeurant, comporte une infinie variété de subdivisions, selon que chaque

reposit surtout sur des prédispositions naturelles, une érudition, un savoir-faire, une expérience et une honnêteté intellectuelle. Évoquant de nombreux historiens pour justifier ses propos, l'auteur verse par ailleurs dans l'histoire de l'histoire. Il cite aussi bien des historiens grecs que romains ou catholiques¹⁸⁵ et juge la qualité de leurs œuvres. Il cherche même parfois à déceler les causes historiques ayant conduit un historien à proposer une version de l'histoire plutôt qu'une autre. Comparant les écrits de Paul Æmile, de Philippe de Commines et de Meyer au sujet de Louis XI, Bodin explique ainsi que le premier fait preuve de plus de nuance que les deux autres, l'un louant le roi, l'autre le fustigeant, en affirmant : « Notons aussi que les deux autres [Commines et Meyer] écrivaient du vivant de Louis, et celui-ci cent ans après, de sorte qu'il lui était plus facile de résister à la faveur, à la crainte ou à la haine ». Ce à quoi l'auteur conclura qu'il est plus sage pour l'historien d'éviter d'écrire sur « les temps contemporains »¹⁸⁶. Sans rentrer dans une analyse exhaustive du traité de Bodin, ces quelques observations montrent la grande nouveauté de ce texte qui relève, parce qu'il traite de l'écriture de l'histoire sous de multiples aspects (critique, méthodologique et historique) et parce qu'il prend la pratique historique comme objet d'étude, de métahistoire à part entière. Quel grand pas accompli, qui renoue avec la tradition métahistorique amorcée durant l'Antiquité.

Cette « ambition prématurée, d'une singulière modernité »¹⁸⁷, apparaît également dans les travaux de Lancelot de la Popelinière, historien plus « hardi encore » que Bodin, et dont le triptyque (1599) « comprend d'abord une *Histoire des histoires*, revue critique de l'ensemble de la production historique depuis les origines. Mais, alors que Bodin se contentait d'une simple bibliographie dans le chapitre X de la *Methodus*, La Popelinière se livre à un examen exhaustif en neuf livres »¹⁸⁸. De façon générale, « Dans la brèche ouverte par le manifeste de Bodin, s'engouffrèrent plusieurs historiens qui, pour la plupart, appartenaient aussi au milieu de ces juristes gallicans ou protestants qui renouvelèrent alors la réflexion sur l'écriture de l'histoire »¹⁸⁹.

Si l'on parle aisément du « beau seizième siècle » de l'historiographie française¹⁹⁰, on aurait tort d'oublier la tradition métahistorique qui s'instaure en Espagne dès la première

historien envisagé a plus ou moins de probité, d'érudition et d'expérience » (*Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 77).

¹⁸⁵ Parmi eux : Aristote, Plutarque, Polybe, Fabius, Philin, Denys d'Halicarnasse, Salluste, Fabius, Caton, Eginard, Acheul, Eusèbe, Antoine de Nébrisse, Paul Jove, Philostrate, Procope, Staphyle, Leva, etc.

¹⁸⁶ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 79 pour les deux citations.

¹⁸⁷ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁸ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 94.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 90.

moitié du XVI^e siècle avec les *tratadistas de doctrina de la historia*, au premier rang desquels le célèbre Juan Luis Vives. Véritable précurseur de la réflexion sur l'écriture de l'histoire en Occident, il publie son traité *De tradentis disciplinis* en 1531, soit une trentaine d'années avant la *Méthode* de Jean Bodin. « Le XVI^e siècle est pour la péninsule Ibérique, comme pour le reste de l'Europe, une période de bouleversements politiques, religieux, économiques et sociaux, souvent dramatiques, qui génèrent nécessairement de profondes remises en question épistémologiques »¹⁹¹. Pour comprendre cette attitude critique des historiens vis-à-vis de l'écriture de l'histoire, Dominique de Courcelles explique qu'il faut remonter au milieu du XV^e siècle, avant même l'année 1492 qui poussera les historiens à s'interroger sur la véracité des narrations historiques de leurs prédécesseurs¹⁹² :

Le grand événement, décisif pour l'évaluation de la notion de vérité, est évidemment celui de la découverte par Lorenzo Valla, vers 1440, de la fausseté de la donation de Constantin. Le document établissant le don par l'empereur Constantin au pape Sylvestre de Rome et de l'Italie, et donc de l'acceptation par l'Occident chrétien de l'autorité temporelle du pape, est désormais rejeté comme faux, et la démonstration de sa fausseté devient le modèle de la méthode critique.¹⁹³

Ainsi, le progrès de la technique, ici de la philologie, mettra en doute la vérité de l'histoire, et cette remise en cause des travaux historiographiques passés s'accompagnera d'une réflexion sur la méthode de l'activité historique.

Mais c'est véritablement au XVI^e siècle que la réflexion sur l'écriture de l'histoire prendra un nouveau tournant en Espagne. Si cela tient en partie aux chroniques parfois discordantes écrites autour de l'« épopée » américaine – comme chez Bernal Díaz del Castillo qui, dans son *Historia verdadera* (1632), questionne notamment les écrits de Francisco López de Gómara et propose une épistémologie de l'histoire¹⁹⁴ –, l'essor de la réflexion métahistorique est dû avant tout aux *tratadistas de doctrina de historia* qui nous ont laissé de nombreux traités de méthode¹⁹⁵ :

Au cours de la première moitié du XVI^e siècle, la situation historique nouvelle de la péninsule Ibérique avec la fin de la Reconquista, d'une part, et le *Descubrimiento de América*, d'autre part, amène les écrivains les plus engagés dans les événements de leur temps à prendre conscience de la singularité de l'acte d'écriture de l'histoire. Une épistémologie de l'histoire s'instaure, conçue comme une interrogation des concepts et des notions utilisés par l'historien, cependant que se développe une attention toute historiographique aux analyses des historiens antérieurs ou contemporains. Un espace théorique propre aux historiens apparaît ainsi, qui doit être celui de la vérité, du jugement critique et d'une méthode critique des sources.¹⁹⁶

¹⁹¹ DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 94.

¹⁹² Puisqu'avec la « découverte du Nouveau Monde par Christophe Colomb : de nouvelles terres et de nouveaux hommes apparaissent, que ne mentionnent ni les Écritures saintes ni les traditions philosophiques et que n'inclut évidemment pas l'histoire de l'Occident et des mondes connus » (*Ibid.*, p. 93).

¹⁹³ *Ibid.*, p. 131-132.

¹⁹⁴ Il défend notamment une histoire écrite par ceux qui l'ont vécue, et l'usage du castillan (*Ibid.*, p. 207-213).

¹⁹⁵ Sur ce point, voir *Ibid.*, p. 277-325.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 277-278.

Dominique de Courcelles présente et analyse plusieurs ouvrages de *tratadistas de doctrina de la historia* espagnols. Ses analyses successives de *De tradentis disciplinis* (1531) de Juan Luis Vives, *Memorial de las cosas necesarias para escribir la Historia* (1555) de Juan Páez de Castro, *De Historiae Institutione Dialogus* (1557) de Sebastián Fox Morcillo, *De conscribenda historia libri duo* (1591) de Juan Costa, *De locis theologicis*, (1562) de Melchor Cano et *Qual debe ser el cronista del príncipe* (1567) de Pedro de Navarra, mettent en évidence la multiplication de traités portant sur l'écriture de l'histoire et leur nombreux traits communs. Si toutes ces œuvres reproduisent une vision théologique et providentialiste de l'histoire, héritée du Moyen Âge, l'écriture de l'histoire qu'elles défendent est novatrice à bien des égards, du moins par rapport à l'époque strictement antérieure puisque plusieurs des préceptes formulés rappellent ceux des théoriciens de l'Antiquité. Les *tratadistas* se centrent aussi bien sur la recherche historiographique, l'analyse des sources, l'organisation du récit et son style, que sur l'implication de l'historien. L'écriture de l'histoire doit respecter la chronologie et concéder une place importante à la géographie, tandis que l'historien doit constamment rechercher la vérité en se montrant le plus objectif possible. Les liens entre historiens et pouvoir sont plusieurs fois soulignés, tout comme la distinction entre histoire et poésie, ou histoire et fiction historique¹⁹⁷, à une époque qui sort à peine du long règne du roman de chevalerie. Ces théoriciens envisagent par ailleurs l'historiographie, en bons humanistes, comme une « science totale » et la considèrent « gardienne de la civilisation »¹⁹⁸, soulignant par-là l'enjeu politique de l'écriture de l'histoire. Juan Páez de Castro affirmera ainsi :

Si les bons auteurs, Grecs et Latins, s'étaient perdus complètement, les hommes seraient nécessairement retournés à l'état sauvage, et il aurait fallu beaucoup de temps et des milliers d'années pour redécouvrir les arts. Mais Dieu, par sa miséricorde, a conservé quelques bibliothèques, et l'on a pu y trouver les bons auteurs, et ainsi on a retrouvé les arts.¹⁹⁹

Dès lors, les théoriciens ne considèrent propres à l'histoire que les faits et les personnages illustres, « car ce qui ne convient pas à la dignité de l'histoire ne saurait être digne de lecture »²⁰⁰. Mentionnons aussi le fait que cette activité métahistorique est connexe,

¹⁹⁷ Chez Vives : *Ibid.*, p. 282-286 ; Fox Morcillo : *Ibid.*, p. 298-302 ; Juan Costa : *Ibid.*, p. 303 ; Luis Cabrera de Córdoba : *Ibid.*, p. 305 ; Pedro de Navarra : *Ibid.*, p. 306-307.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 288 et p. 292.

¹⁹⁹ PÁEZ DE CASTRO, Juan, *De las cosas necesarias para escribir historia*, « Memorial inédito del Dr. Juan Páez de Castro al Emperador Carlos V », éd. Fray Eustasio Estebán, O.S.A., *Ciudad de Dios*, 29, 1892, p. 27-37, p. 31 ; cité et traduit dans *Ibid.*, p. 292.

²⁰⁰ FOX MORCILLO, Sebastián, *De Historiae Institutione Dialogus*, Antverpiae, Apud Christophorim Plantinum, 1554, f° 22 r° ; cité et traduit dans *Ibid.*, p. 298.

dans le cas de certains théoriciens ecclésiastiques comme Melchor Cano, de la défense de la foi catholique dans le contexte singulier de la Réforme²⁰¹.

Mais si les penseurs occidentaux du XVI^e qui consacrent certains de leurs écrits à une réflexion sur l'écriture de l'histoire sont plus nombreux qu'auparavant, ils n'en demeurent pas moins rares dans le paysage historiographique de leur temps :

Ce n'est plus de renaissance qu'il s'agit, mais, au contraire, de naissance, d'un « premier acte éblouissant », pour reprendre l'expression trop enthousiaste de George Huppert. Trop enthousiaste car il s'agit là d'œuvres tout à fait exceptionnelles qui ne reflètent pas les pratiques dominantes de leur siècle.²⁰²

La majorité des historiens d'alors, au service d'un puissant (Machiavel, Guichardin, Thomas More, Francis Bacon, Jean Bodin, Etienne Pasquier) ou impliqués dans la controverse entre catholiques et protestants, se consacre plutôt à une histoire engagée qui verse parfois dans la « flagornerie », le « chauvinisme », la « fabulation » ou la vision « manichéenne ». Sans parler des véritables « faussaires » qui se plaisent à fabriquer de toute pièce des prétendus documents historiques²⁰³. Bref, lorsqu'au début du XVII^e siècle les sciences expérimentales s'affirment, l'histoire paraît suspecte et suscite la méfiance plutôt que l'intérêt des savants qui auraient été susceptibles d'en approfondir la méthode :

A l'âge baroque, l'histoire n'est guère prise que dans les romans. Au siècle de la méthode (Francis Bacon publie en 1620 la première partie de son ambitieuse *Grande Restauration des sciences* et Descartes en 1637 le *Discours de la méthode*), quand la géométrie et la mécanique régnaient sur les esprits et semblaient livrer les lois de la nature, l'histoire semblait frappée d'impuissance. Face à elle, les attitudes oscillaient entre la crédulité absolue, le doute sceptique et l'hypercriticisme.²⁰⁴

L'approche métahistorique, aux balbutiements des sciences, reste donc peu fréquente. Elle ne se développera véritablement qu'à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle. C'est en partie le discrédit jeté sur l'écriture de l'histoire qui va redonner du souffle à la méthode historique. Carbonell explique en effet que si Jean Mabillon publie son *De re diplomatica* (1681) – qui fonde la méthode historique de la critique textuelle – c'est pour contredire la thèse du jésuite Daniel Papebrock qui avait affirmé, quelques années auparavant, dans la préface à l'édition du onzième tome des *Acta sactorum* (1675), la fausseté des papyrus mérovingiens²⁰⁵. C'est ainsi que se développent, à la fin du XVII^e, plusieurs outils pour la recherche historique : la publication des sources se multiplie, les premières académies

²⁰¹ *Ibid.*, p. 306.

²⁰² CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 69.

²⁰³ *Ibid.*, p. 69-70, pour cette phrase et la phrase antérieure.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 71.

apparaissent et les écrits sur la méthode historique se font de plus en plus nombreux²⁰⁶. En témoigne notamment le traité *De l'histoire* (1670) de Pierre Le Moyne, où l'auteur insiste, comme nombre de ses prédécesseurs, sur l'intégrité de l'historien dont le premier objectif reste la quête de la vérité²⁰⁷.

L'Espagne n'est pas exempte de telles entreprises. Des penseurs tels que Fray Jerónimo de San José et Nicolás Antonio l'illustrent parfaitement²⁰⁸. Aussi, dans son fameux ouvrage *Genio de la historia* (1651) divisé en trois parties, « Importancia, dignidad, naturaleza de la historia », « Método, estilo, igualdad, brevedad » et « Requisitos del historiador », Fray Jerónimo de San José livre une épistémologie de l'opération historiographique. Il y définit notamment son but – la recherche de la vérité – et l'attitude de son auteur – l'impartialité –, tout en précisant la structure et le style que doit revêtir le discours historique. Fray Jerónimo « donne à l'historien des critères à la fois méthodologiques et éthiques d'écriture de l'histoire »²⁰⁹. Comme d'autres penseurs de son temps, il regrette l'« appétit effréné d'écrire, et une vicieuse émulation à faire montre de son esprit et de sa science, parmi ceux qui ont le moins de connaissance »²¹⁰. Il précise les étapes du travail de l'historien, qui repose sur une « enquête » et sur une « vérification »²¹¹. Cette vérification tend à remettre en cause ce qui était jusque-là considéré comme la source la plus fiable de l'historien, le témoignage visuel :

²⁰⁶ WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 15-16 ; fondation en France en 1663 de la « Petite académie » qui deviendra en 1701 l'« Académie royale des inscriptions et médailles » puis « des inscriptions et belles lettres » en 1716 (BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 103).

²⁰⁷ LE MOYNE, Pierre (S. J.), *De l'histoire*, Paris, A. Billaine, 1670 ; de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 84-85, p. 84.

²⁰⁸ DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 307. Sur Nicolás Antonio et sa *Bibliotheca Hispana* dont la rubrique « Disciplina historica » inclut deux sections métahistoriques (« Arte historica » et « Instrumenta ad Historiam intelligendam vel scribendam ») : *Ibid.*, p. 323.

²⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 308-310 (p. 310 pour la citation).

²¹⁰ JERÓNIMO DE SAN JOSÉ (Fray), *Genio de la Historia por el P.F. Geronimo de S. Josef, Carmelita descalço; publicalo el Marques de Torres i lo dedica al rei nuestro señor don Felipe Quarto*, « Con licencia, En Çaragoça, en la Imprenta de Diego Dormer, año1651 », p. 187 ; trad. et cité dans *Ibid.*, p. 310. Visionnaire, le chroniqueur, convaincu que l'historien doit posséder une grande connaissance des sciences et de l'art, souligne avant l'heure les enjeux de la pluridisciplinarité : « Quelle science, même parmi les plus secrètes et subtiles de l'École, ne serait pas importante et en même temps nécessaire pour le récit de l'historien ? Je me rappelle que, devant raconter dans la vie que j'écrivais de notre Mère sainte Thérèse un très grave accident qu'elle souffrit à la tête et qui lui faisait ressentir des bruits [...], il m'a été nécessaire, afin de comprendre et d'expliquer de quoi il s'agissait et de quoi cela provenait, de solliciter de la part des hommes les plus savants en ce domaine leur plus grande bienveillance pour qu'ils me donnent des explications détaillées des problèmes de médecine. La même chose m'est arrivée, concernant la peinture, alors que j'écrivais la vie de notre vénérable Père Fr. Jean de la Croix, car, pour décrire un dessin miraculeux que fit le saint, j'ai dû d'abord me rendre capable de comprendre ce qu'il y a de très délicat en cet art. Et à chacun qui fait œuvre d'histoire il arrivera la même chose, en de nombreux cas relatifs aux arts et à des domaines très particuliers : parce que tous doivent être pris en compte dans une écriture attentive. Finalement, la matière à laquelle s'étend l'histoire est immense, et ainsi doit l'être également la connaissance de l'historien : parce qu'il n'y a aucune chose qui échappe à sa plume, il doit à toutes appliquer son intelligence » (*Ibid.*, p. 194-195 ; trad. DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 309-310).

²¹¹ DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 311.

Pour ces raisons, j'en viens plutôt à considérer qu'il convient au mieux que l'historien ne se trouve pas présent dans son histoire ; afin que, libre de toute opinion et connaissance particulière (qui, comme celles des autres, peuvent également être dans l'erreur), il garde l'esprit libre et dépourvu de passion pour juger et connaître la vérité, en examinant sans amour ni participation affective les relations des autres : chose difficile pour ceux qui se prévalent et se vantent d'avoir vu eux-mêmes les choses, quand bien même ce serait avec moins de souci et d'attention. Par quoi nous voyons bien que chacun d'entre eux défend ce qu'il lui semble avoir vu, contre ceux qui aussi affirment qu'ils ont vu autre chose, ou la même, de différente manière et en de très différentes circonstances, et de cela est totalement libre celui qui ne l'a pas vue et qui est dépourvu de passion pour la juger justement.²¹²

Ce processus métahistorique s'intensifiera au cours du XVIII^e siècle. L'un des principaux facteurs de cette accélération semble résider dans le rapprochement entre philosophie et histoire qui s'opère à cette époque²¹³. De nombreux philosophes se mettent à faire de l'histoire, tandis que plusieurs historiens se prêtent à la philosophie. À côté de l'« histoire philosophique » et de la « philosophie de l'Histoire »²¹⁴, la « philosophie sur l'histoire » se développe. Cette dernière, définie par Carbonell comme une « réflexion sur l'objet même de l'historiographie, sur son utilité et sur la façon de l'écrire », est à proprement parler métahistorique. Elle donne lieu à de nombreuses publications, telles que la *Méthode pour écrire l'histoire* (1713) de Langlet-Dufresnoy, les *Nouvelles considérations sur l'histoire* (1744) de Voltaire ou les *Leçons d'histoire* (1795) de Volney. Même si ce rapprochement n'exclut pas la méfiance de certains historiens à l'égard de la philosophie²¹⁵, « [a]u contact des philosophes, les historiens aiguisent leur esprit critique ; contre leurs prédécesseurs plus que contre les documents »²¹⁶. La métahistoire semble donc devoir beaucoup à ce croisement entre érudition historique et réflexion philosophique.

Parallèlement à cela, l'Europe des Lumières, qui met au cœur de ses préoccupations les idées de raison, d'utilité et de savoir, façonne un « appareil institutionnel qui permet le développement de l'érudition et l'élaboration d'une méthode historique plus sûre »²¹⁷. L'État favorise la création d'institutions consacrées à l'histoire (la *Real Academia de la Historia* est fondée en Espagne en 1738) et se réapproprie l'histoire et son enseignement, suite notamment à l'expulsion des jésuites – en 1762 en France, en 1767 en Espagne. En France par exemple, l'histoire sera désormais enseignée dans le secondaire comme discipline annexe du latin²¹⁸. En Allemagne, l'histoire de l'historiographie deviendra une discipline universitaire même si,

²¹² JERÓNIMO DE SAN JOSÉ (Fray), *op. cit.*, p. 201 ; trad. DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 311-312.

²¹³ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 72.

²¹⁴ « L'histoire philosophique, c'est celle qui parvient à dégager la cause générale d'un grand événement » ; « La philosophie de l'Histoire (avec un *h* majuscule) s'interroge sur l'évolution des sociétés humaines » (*Ibid.*, p. 72).

²¹⁵ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 109-110.

²¹⁶ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 73.

²¹⁷ CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 59.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

comme l'a souligné Charles-Olivier Carbonell, elle se limite bien souvent à une entreprise bibliographique, « aplatie et abaissée au niveau d'une branche mineure d'une science auxiliaire » et, « dans le même temps, partiellement désertée par les historiens »²¹⁹ :

Avec la mise au point de la méthode critique, l'introduction de l'histoire dans les universités et la constitution des premières corporations d'historiens – professeurs, archivistes – l'histoire de l'historiographie surgit, confusément, dans l'Allemagne des Lumières. Au cœur du XVIII^e siècle, C.M. Wieland l'enseigne et J.A. Fabricius lui consacra sa dernière œuvre, une *Esquisse (Abriss einer allgemeinen Historie der Gelehrsamkeit)*. Les historiens allemands ne cesseront du reste de s'intéresser à elle du début à la fin du XIX^e siècle, de *l'Histoire de l'érudition et de l'histoire* de L. Wachler (1812) à *l'Histoire de l'historiographie allemande* de F-X. von Wegele. Mais cet intérêt était davantage celui de bibliographes que celui d'historiens, Ch. V. Langlois, dans son *Manuel de bibliographie historique*, n'est pas tendre avec cette forme d'*historia historiae*. « L. Wachler, écrit-il, n'a guère fait que dresser une liste méthodique des principaux érudits (*Historische Forschung*) et des principaux historiens (*Historische Kunst*) de tous les temps et de tous les pays, avec la nomenclature abrégée de leurs travaux. Les détails biographiques, les appréciations critiques et les conditions générales sont réduites à la plus simple expression. On sait qu'il n'y a rien de plus aride et de plus décharné que les *Lehrbücher* allemands de ce temps-là [...] ». Même en tenant compte du sentiment antiallemand si répandu chez les historiens français du temps, force est de constater que le jugement est fondé.²²⁰

Malgré tout, le XVIII^e siècle aura encouragé le développement de la réflexion métahistorique d'un point de vue à la fois philosophique et méthodologique. Ces rénovations, relativement modestes, se voient freinées par les violents événements qui secouent l'Europe à la fin du siècle et propulsent l'histoire vers des fins plus politiques que réflexives : « Pour le meilleur, l'histoire apparaît comme l'héritière de la pensée critique de la fin du XVII^e siècle à laquelle elle ouvre de nouveaux horizons. [...] Pour le pire, [...] l'histoire est descendue dans l'arène »²²¹.

Que dire de l'Espagne, où le courant réformateur de la *Ilustración* se verra finalement frustré lorsque, de l'autre côté des Pyrénées, la Révolution française renversera les piliers de l'Ancien Régime et qu'un peu plus de vingt ans plus tard l'ambition bonapartiste et la Guerre de l'Indépendance (1808-1814) marginaliseront les idées progressistes soupçonnées d'*afrancesamiento* ? Aussi, pour certains, l'historiographie éclairée espagnole n'a su livrer ni d'histoire nationale globale, ni de véritable réflexion sur les méthodes et les enjeux de l'écriture historique :

Las historias de España que se hacen en el siglo XVIII, en cualquier caso, serán frustrantes. De hecho, nunca progresó una historia de España completa escrita hasta el momento presente del propio historiador. La generación de los ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII sólo escribió historias de la cultura parciales que tenían la única función de registrar el legado cultural español para rebatir a los críticos europeos. [...] En definitiva, a lo largo del siglo XVIII, la asignatura pendiente de una nueva historia de España, ajustada a los tiempos liberales del momento o, dicho de otra manera, con capacidad autocrítica, jamás se cumplió. Forner escribió

²¹⁹ CARBONELL, Charles-Olivier, « Pour une histoire de l'historiographie », *Storia della Storiografia*, n° 1, 1982, p. 7-25, p. 9.

²²⁰ *Ibid.*, p. 8-9.

²²¹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 110.

en 1788 su célèbre *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la Historia de España*, que sólo quedó en magnífica declaración de intenciones, pero nada más.²²²

Mais cette paralysie momentanée de la métahistoire laissera vite place à un nouvel élan en partie favorisé, curieusement, par les bouleversements politiques révolutionnaires de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e. Ces derniers, en rompant avec la tradition, favoriseront une nouvelle conception de la temporalité, non plus cyclique et itérative, mais linéaire et orientée vers le progrès²²³. Alors se façonnera une « conscience de l'existence d'un processus historique »²²⁴.

1.1.1.4. Quand l'histoire devient science : l'accélération épistémologique au « siècle de l'histoire »

« Notre siècle est le siècle de l'histoire », constatait avec orgueil Gabriel Monod, en 1876, dans le premier numéro de la revue qu'il venait de créer, la *Revue historique*. Il reprenait, de façon affirmative, une prophétie lancée, au début des années 1820, par Augustin Thierry pour qui « l'histoire serait le cachet du siècle comme la philosophie avait donné le sien au XVIII^e ». ²²⁵

De fait, au XIX^e siècle, traditionnellement qualifié de « siècle de l'histoire », l'histoire passionne. Dans la première partie du siècle, sous l'influence des romans de l'écrivain écossais Walter Scott notamment, l'« exotisme du passé » exerce « une véritable fascination sur la génération romantique »²²⁶ :

L'âge du romantisme, en Europe, est celui des restaurations et des révolutions, entre deux limites chronologiques précises, trop précises : 1815 et 1848. Il est aussi l'âge de la poésie, de la ferveur, de l'exotisme. Il est donc l'âge d'une historiographie originale ; et d'abord celui d'un engouement pour le passé. C'est la vogue immense des récits populaires et des légendes. En 1812, tandis qu'Ingres peint Ossian, ce vieux barde écossais, héroïque et mythique, les frères Grimm publient les *Anciennes poésies allemandes*. On redécouvre les chansons de geste, les poésies des troubadours, les *sagas* scandinaves, le *romancero* espagnol, les *Nibelungen* germaniques... Les romans et les drames historiques connaissent un énorme succès : les romans de Walter Scott – *Ivanhoé* (1820), *Quentin Durward* (1823) – sont traduits dans toutes les langues sans délai. En 1831, Chateaubriand constate : « Tout prend aujourd'hui la forme de l'histoire : polémique, théâtre, roman, poésie » ; et pour Musset, c'est une véritable « manie

²²² GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo, « Antonio Domínguez Ortiz y la historia de España », in COHEN AMSELEM, Arón et PEINADO SANTAELLA, Rafael G. (éds.), *Historia, historiografía y ciencias sociales*, Grenade, Universidad de Granada, 2007, p. 13-28, p. 14.

²²³ WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 14.

²²⁴ *Ibid.*, p. 14-15.

²²⁵ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 109.

²²⁶ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 65-66.

qui, depuis peu, a pris nos auteurs d'appeler des personnages de romans et de mélodrame Charlemagne, François Ier ou Henri IV, au lieu d'Amadis, d'Oronte ou de Saint-Albin ».²²⁷

Tandis que s'opère un recentrement sur l'histoire nationale et partisane, après les prétentions humanistes et universelles des historiens des siècles antérieurs²²⁸, et que l'histoire rejoint quelque peu le mythe sous la plume de certains historiens romantiques tels que Michelet²²⁹, les sociétés savantes se multiplient et l'appareil institutionnel relatif à la pratique historique se précise²³⁰. En France, on fonde l'École des Chartes (1821), les Comités des travaux historiques (1834) ou l'École d'Athènes (1846) et « À partir de 1830, l'histoire devient une véritable discipline scientifique, universitaire et scolaire »²³¹. En Espagne, c'est au milieu du XIX^e siècle avec l'influence libérale, et notamment à partir du Plan Pidal (1845) et de la Ley Moyano (1857), que l'histoire devient une véritable discipline scolaire en s'émancipant des humanités classiques²³², tandis qu'est fondée en 1856 la *Escuela Superior de Diplomática* selon le modèle de l'École des Chartes française²³³, même si le pays accuse un certain retard dans l'enseignement de l'histoire face à d'autres pays européens tels que la France et l'Allemagne²³⁴.

Ajoutons à cela la « fièvre documentaire qui saisit l'Europe tout au long du siècle », dans la lignée des travaux amorcés en Allemagne²³⁵, et l'appropriation de l'histoire par l'État :

²²⁷ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 109. « Quelques années, autour de 1830, marquent le paroxysme de cet engouement : Vigny publie *Cinq-Mars* en 1826, et Vitet *les Barricades, scènes historiques*, Victor Hugo *Cromwell* (1827), *Hernani* (1830), *Marion de Lorme* et *Notre-Dame de Paris* (1831), *Le roi s'amuse* (1832), *Lucrèce Borgia* et *Marie Tudor* (1833), en attendant *Ruy Blas* et *les Burgraves* ; Mérimée *la Jacquerie, scènes féodales* (1828) et *la Chronique du règne de Charles IX* (1829) ; Alexandre Dumas *Henri III et sa cour* (1829), *Charles VII chez ses grands vassaux* (1831) et *la Tour de Nesle* (1832) ; Casimir Delavigne *Louis XI* (1832) ; Vigny, de nouveau, *la Maréchale d'Ancre* (1831) ; et Musset *Lorenzaccio* (1834) » (*Ibid.*, p. 109-110).

²²⁸ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 67.

²²⁹ « L'âge romantique fut, il est vrai, celui du rêve tout autant que celui de la science ; cela apparaît d'éclatante façon chez les plus grands de ses historiens : ceux qui usent d'une méthode plus poétique que scientifique et donnent une large place à l'intuition comme à l'imagination. Michelet, parce qu'il fut davantage un poète historien qu'un historien poète, illustre, de façon paroxysmique, cette étrange méthode. [...] On trouve chez lui, poussés à l'extrême, les procédés d'écriture chers aux romantiques : l'usage de la métaphore qui transforme d'une façon magique l'analogie en démonstration, la substitution de l'image à l'idée, le recours systématique à l'anthropomorphisme dès lors qu'il est question des États ou des nations, les évocations vitalistes – naissance, vie, vieillesse, mort – qui révèlent et imposent une philosophie de l'histoire cyclique et progressiste à la fois » (CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 111-113).

²³⁰ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 66 ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 110.

²³¹ POIRRIER, Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009, p. 31.

²³² CUESTA FERNÁNDEZ, Raimundo « La historia como disciplina escolar: génesis y metamorfosis del conocimiento histórico en las aulas », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 221-254, p. 231-233 ; PASAMAR, Gonzalo et PEIRÓ, Ignacio, *Historiografía y práctica social en España*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987, p. 15.

²³³ ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *Historia de la historiografía española*, Madrid, Encuentro, 2003, p. 147.

²³⁴ RUIZ TORRES, Pedro, « Política y ciencia de la historia en la Universidad de Valencia entre 1868 y 1939 », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *op. cit.*, p. 55-95, p. 58 et p. 60.

²³⁵ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 114-115, pour la référence et pour la citation.

L'État dirige aussi la recherche et, par instituts interposés, se fait historien. C'est le roi de Sardaigne, Charles-Albert, qui fonde en 1833, à Turin, la Commission royale pour l'étude du passé de la patrie et qui finance la publication des *Monumenta historiae patriae* dont le premier volume paraît en 1836. C'est de *real orden* ou de *orden de S.M.*, sous l'auspice du *Ministerio de Fomento* ou du *Ministerio de Hacienda*, que paraissent, en Espagne, quelques-unes parmi les plus importantes collections de documents historiques. C'est le Guizot homme d'État qui a jeté les bases, presque toutes les bases de l'activité historique telle qu'elle s'épanouira à partir de 1835. Ministre de l'Instruction publique de 1832 à 1837, [...] [e]n 1834 il crée le Comité des travaux historiques, maître d'œuvre du plus vaste chantier documentaire jamais ouvert en France. [...] Protecteur du patrimoine, possesseur des dépôts de documents, de plus en plus dispensateur de l'enseignement, employeur d'historiens fonctionnaires de plus en plus nombreux et actifs, mécène, garant de la sécurité de ses chercheurs lorsque ceux-ci travaillent outre-mer, l'État est omniprésent, omniprésent.²³⁶

Après les historiens romantiques, vient donc une génération d'historiens ayant pu bénéficier d'une formation universitaire. « Ils seront les premiers à fonder une école »²³⁷. Dans la continuité des travaux de Michelet, « naît l'ambition d'écrire une histoire totale »²³⁸, l'histoire se fait libérale et met le peuple sur le devant de la scène. Dans ce contexte, la seconde moitié du XIX^e siècle sera marquée par le foisonnement de structures nouvelles. L'histoire acquiert une plus grande place à l'université²³⁹, les revues savantes prolifèrent²⁴⁰ et de nombreuses institutions à vocation historique voient le jour. La France fonde par exemple l'École pratique des Hautes Études (1868), la Société de l'histoire de Normandie (1869), l'École libre des sciences politiques (1872), la Société des archives historiques de Paris et de l'Île-de-France (1874), la Société d'histoire de l'art français (1876), l'École du Louvre (1881), la Société d'histoire de la Révolution française (1888), l'École française de Rome (1876), du Caire (1890), d'Extrême-Orient (1901, Hanoi) et de Florence (1908), et l'École des Hautes études hispaniques (1909, Madrid)²⁴¹.

La seconde moitié du XIX^e siècle marque ainsi en Europe la professionnalisation de l'activité historique²⁴². C'est aussi le temps du retour de l'érudition et de la rupture avec la

²³⁶ *Ibid.*, p. 116. Ajoutons, pour l'Espagne, la fondation de l'Archivo Histórico Nacional de Madrid (1850) et de l'Archivo General Central de Alcalá de Henares (1858) (ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *op. cit.*, p. 148).

²³⁷ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 73.

²³⁸ *Ibid.*, p. 71.

²³⁹ En France par exemple, la licence d'histoire est créée en 1880 (DOSSE, François, *op. cit.*, p. 24).

²⁴⁰ Quelques exemples : pour la France, *Revue des questions historiques* (1866), *Revue historique* (1876) *Revue d'histoire moderne et contemporaine* (1899), *Revue du XVI^e siècle*, *Annales révolutionnaires*, *Bulletin économique de la Révolution française*, *Revue des études napoléoniennes*, *Revue d'histoire des doctrines économiques et sociales* (DOSSE, François, *op. cit.*, p. 25) ; pour l'Espagne, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1871), *Boletín de la Real Academia de la Historia* (1877) (ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *op. cit.*, p. 147).

²⁴¹ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 76-77.

²⁴² « Non plus des gens de lettres pensionnés au gré d'un caprice royal pour chanter la louange du monarque, mais des professionnels de l'historiographie assurés de la stabilité de leur emploi : archivistes, conservateurs de musée et de bibliothèque, professeurs d'université. Au début du XIX^e siècle on comptait une douzaine de chaires d'histoire en Allemagne, aucune en France : à la fin du siècle, leur nombre s'élevait respectivement à 175 et 71. Ainsi se constitue un corps d'historiens de formation et de profession » (CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 116).

sensibilité historiographique romantique, comme conséquence des progrès de la science historique et des désillusions vécues à cette période :

Situation exaltante et fragile. L'élan romantique du goût et du besoin d'histoire et la prétention scientifique à la Vérité de l'Histoire furent durement ébranlés vers la fin du siècle. L'histoire vécue démentit durement l'Histoire simplement fabriquée et naïvement rêvée. L'échec des révolutions de 1848 et 1871 remit en cause l'optimisme des philosophes de la liberté et de la libération. Mais c'est encore au progrès même de la connaissance historique qu'on doit la crise du scientisme qui caractérise les dernières décennies du XIX^e siècle. [...] Ainsi, les historiens renouent avec l'érudition qu'avaient tant négligée et méprisée les grands noms de la philosophie de l'histoire. Une érudition qui n'avait cessé, tout au long du XIX^e siècle, d'assurer ses bases et d'affiner ses méthodes²⁴³.

Ce revirement est à rapprocher des progrès survenus à cette époque dans l'ensemble des sciences :

À partir du milieu du siècle, la biologie, la chimie et les sciences de la nature ont connu des progrès considérables. Quelques grands livres jalonnent ce cheminement scientifique : *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* (1859), où le naturaliste anglais Charles Darwin (1809-1882), fort de ses nombreuses observations à travers le monde, démontre la réalité du transformisme et de la lutte pour la vie dans les milieux les plus hostiles ; les *Principes de biologie* (1864) du philosophe anglais Herbert Spencer (1820-1903), qui établit le double postulat de l'évolutionnisme et de la complexité croissante de la matière, des êtres organiques, mais aussi des sociétés ; ou encore la *Chimie organique fondée sur la synthèse* (1860) du chimiste français Marcellin Berthelot (1827-1907), militant de la science positive et du respect scrupuleux des lois de la nature dans l'organisation sociale. De son côté, le physiologiste Claude Bernard (1813-1878) a largement valorisé la méthode « expérimentale » dans les sciences. Phénomène assez classique ; le progrès des sciences a fini par imprégner l'histoire, les lettres et les arts d'un « climat naturaliste » [...].²⁴⁴

En France, cela donne lieu à des essais d'épistémologie et de méthode visant à démontrer le bien-fondé d'une pratique scientifique de l'histoire, comme *L'Avenir de la science* (1848) d'Ernest Renan, où l'auteur défend les travaux « spéciaux », soit de spécialité, face aux travaux généralistes²⁴⁵, ou l'*Introduction à l'étude de l'histoire expérimentale* (1866) d'Hippolyte Taine, qui « fait l'apologie d'une méthode de critique littéraire toute proche de celle des sciences de la nature, et qui consiste à isoler les faits, les classer, à les définir, et à en étudier les relations »²⁴⁶. C'est dans ce contexte que Gabriel Monod publie, dans le premier numéro de la *Revue historique* (1876), son célèbre article « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », considéré aujourd'hui comme l'« éditorial-manifeste »²⁴⁷ de l'école méthodique.

²⁴³ *Ibid.*, p. 114.

²⁴⁴ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 152.

²⁴⁵ RENAN, Ernest, *L'Avenir de la science*, Paris, 1890, chap. XIII, p. 228-241 ; d'après l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 137-142.

²⁴⁶ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 154.

²⁴⁷ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 25.

L'avancée métahistorique que l'école méthodique suppose en cette fin de siècle est avant tout méthodologique. Définissant l'histoire comme une science positive²⁴⁸, dans la lignée des historiens allemands tels que Leopold von Ranke, ce courant témoigne d'une volonté d'établir une « méthode historique »²⁴⁹. On le voit chez ses deux figures de proue, les historiens français Charles-Victor Langlois et Charles Seignobos. C'est à eux que l'on doit ce que d'aucuns considèrent comme le deuxième texte fondateur de l'école méthodique après celui de Monod, *l'Introduction aux études historiques* publiée en 1898²⁵⁰. Manuel d'historiographie à l'immense succès, destiné au départ aux étudiants qui préparaient l'agrégation d'histoire, suite à une réforme de l'enseignement supérieur d'histoire en France, cet ouvrage méthodologique expose « les modalités pratiques de la méthode historique »²⁵¹ :

Ce manuel, qui va marquer plusieurs générations d'étudiants, indique avec précision la démarche à suivre : rassembler les documents (l'heuristique), les critiquer (critiques externes : d'authenticité, de restitution, de provenance ; et critiques internes : d'interprétation et de crédibilité), dégager directement les faits puis, les organiser sous la forme d'un récit chronologique. Au plan formel, le livre d'histoire n'est plus un essai littéraire : il s'affiche comme scientifique avec la liste des sources consultées et le système des notes infrapaginales qui permet la vérification.²⁵²

L'écriture de l'histoire pensée comme une pratique objective et radicalement distincte de l'activité littéraire : voilà deux présupposés de l'école méthodique qui vont profondément marquer les décennies à venir. L'Espagne accueillera les thèses de l'historiographie méthodique à travers, notamment, les travaux de l'historien Rafael Altamira, influencé par la tradition allemande et connaisseur des œuvres des historiens français²⁵³. Altamira aura amplement participé à la fondation d'une méthode historiographique en Espagne :

Entre las primeras obras de Altamira se cuenta *La enseñanza de la Historia*, publicada en 1891, con una segunda y última edición en 1895. Dada la parvedad de reflexiones metodológicas sobre la historia en nuestro país y en conciencia de que la historia había cambiado en aquellos últimos decenios, Altamira se creyó obligado a ofrecer algo más de lo que sugiriese en el título de la obra. En ella encontramos no sólo una exposición y defensa de lo que debe ser esta historia que se enseña: "la historia moderna". De esta manera, la obra constituye la primera piedra, la segunda será sus *Cuestiones de historia moderna* publicadas trece años después, de una Metodología de la Historia que nunca llegó a escribir. [...] La empresa de Altamira, de dar a

²⁴⁸ « Le but de l'historien est, pour Ranke, de montrer *wie es eigentlich gewesen* ("comment cela s'est réellement passé"). La chose est possible puisque, s'il le désire, l'historien peut être impartial. En effet, l'histoire existe en soi, objectivement, directement accessible à la connaissance. L'historien enregistre le fait historique de façon passive, comme le miroir reflète l'image d'un objet. Le travail de l'historien consiste donc à extraire les faits des documents sûrs ou devenus sûrs, puis à les organiser en un récit chronologique. Ainsi l'histoire positive, "rankienne", parvient à la pleine objectivité et à la connaissance de la vérité » (CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 117).

²⁴⁹ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, p. 82.

²⁵⁰ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 155.

²⁵¹ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 39.

²⁵² *Ibid.*, p. 39-40.

²⁵³ CARRERAS ARES, Juan José, « Altamira y la historiografía europea », in CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Premsas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 152-175, p. 153 et p. 154-155.

conocer la situación moderna de la historia, puede encuadrarse en esta toma de conciencia que se acusa en la historiografía europea de última década de siglo y que se traduce en la aparición, en casi todos los países, de introducciones a o metodologías de la historia. Se trataba de constituir la historia como ciencia autónoma, definiéndose, por una parte, frente a su propia tradición, y atendiendo o definiéndose, según los casos, por otra, de las sollicitaciones, ayudas y presiones de otras ciencias sociales, jóvenes e impetuosas.²⁵⁴

Alors que l'école méthodique consolide une pédagogie historiographique, elle freine une véritable réflexion sur l'écriture de l'histoire comme pratique historique. S'il y a métahistoire au siècle de l'histoire, elle est avant tout méthodologique, et ce même si, comme le souligne François Dosse, les historiens de l'école méthodique sont tout à fait conscients de la subjectivité inhérente au métier d'historien. Ils ne la nient pas, mais essaient de lutter contre elle, supposant que l'objectivité scientifique est possible :

Les historiens de l'école méthodique n'ont pas été les naïfs pour lesquels on les a fait passer. On ne peut plus dire qu'ils cultivaient un fétichisme du document et qu'ils niaient la pertinence de la subjectivité historique. Comme l'a bien montré l'historien Antoine Prost, ils avaient pleinement conscience que l'histoire est construction (Antoine Prost, « Seignobos revisité », *Vingtième siècle*, n° 43, juillet-septembre 1994, p. 100-117). Simplement, l'école méthodique voyait la grandeur de l'historien dans sa capacité à contrôler sa subjectivité, à la tenir en bride. Il est vrai, cependant, que l'affirmation disciplinaire de l'histoire repose sur deux exigences considérables : une écriture purement ascétique et un souci essentiellement didactique, qui détourne les chercheurs de toute interrogation sur l'histoire comme écriture. C'est un choix délibéré, celui d'une histoire qui cherche les voies de la rigueur en se coupant de ses origines littéraires [...].²⁵⁵

Aussi, l'école méthodique, en célébrant l'histoire comme discipline scientifique et en favorisant la prolifération de manuels de méthode et de revues savantes, s'écarte finalement d'une véritable réflexion sur l'écriture de l'histoire. Même si l'historiographie du XIX^e produit surtout des écrits métahistoriques à caractère méthodologique, cet engouement pour l'histoire engendre un intérêt certain pour l'histoire de la discipline et les essais consacrés à un historien du passé ou du présent, ou à l'histoire de l'historiographie, ne sont pas rares. Ainsi, le « Manifeste » de Gabriel Monod fait la généalogie de l'histoire devenue science, en rappelant les avancées indéniables de l'historiographie allemande²⁵⁶.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 152-153.

²⁵⁵ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 27. « L'histoire n'est pas non plus pour Seignobos, comme on a pu le dire plus tard, la simple restitution des documents présentés comme les faits dans leur authenticité, mais tout au contraire un procédé de connaissance indirect, hypothético-déductif, ce qu'il souligne encore en 1901 : "Toute connaissance historique étant indirecte, l'histoire est essentiellement une science du raisonnement" (Seignobos, *La Méthode historique appliquée aux sciences sociales*, 1901, p. 5) et d'ajouter que "en fait, en science sociale, on opère, non pas sur des objets réels, mais sur les représentations qu'on se fait des objets. On ne voit pas les hommes, les animaux, les maisons qu'on recense, on ne voit pas les institutions qu'on décrit. On est obligé de s'imaginer les hommes, les objets, les actes, les motifs qu'on étudie. Ce sont les images qui sont la matière pratique de la science sociale ; ce sont ces images qu'on analyse" (*ibid.*, p. 118). Cependant, à une époque où l'historien considérait qu'une fois établie l'authenticité de la factualité relatée, sa mission était achevée et le dossier étudié définitivement clos, c'est du côté des sciences de la nature que se trouve le modèle de l'écriture historique » (*Ibid.*, p. 28).

²⁵⁶ MONOD, Gabriel, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVI^e siècle », *Revue historique*, tome I, 1876, p. 27-38 ; reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 153-160.

Quoi qu'il en soit, l'école méthodique va entrer en crise dès la fin du XIX^e, victime des impasses que son extrême rigueur et sa prétendue objectivité supposent :

Alors qu'elle triomphe dans les universités et assure, par le haut enseignement, sa reproduction et son institutionnalisation, l'historiographie positive connaît une crise interne qui annonce son déclin. Deux de ses illusions les plus chères s'effondrent à la fin du siècle : celle de l'épuisement des sources et celle de l'objectivité de l'historien. [...] En 1880, la *Revue historique*, organe de l'école positive, créée quatre ans plus tôt à Paris par Gabriel Monod, lance un cri d'alarme : « À force d'accumuler les travaux préparatoires sur l'histoire d'une époque, on rend la tâche à peu près impossible à l'écrivain qui voudrait bien faire et qui cependant recule épouvanté devant l'amas prodigieux de matériaux qu'il est obligé de parcourir. » Quant au mythe de l'historien objectif, comment résisterait-il aux passions nationales qui déchirent les intellectuels européens à la veille de la Grande Guerre ? Tout au long du XIX^e siècle, les historiens s'engagèrent dans les combats politiques ; le phénomène n'est pas limité à la période romantique. [...] La guerre franco-allemande de 1870-1871 fut l'occasion d'une violente polémique entre Mommsen et Fustel de Coulanges au sujet du sort de l'Alsace et des droits historiques que le premier opposait au second. [...] Fustel de Coulanges, qui avait dénoncé avec tant de force, la « méthode subjective », qui consistait à « mettre ses idées personnelles dans l'étude des textes », avait succombé comme tant d'autres à la passion nationale, cette passion qui, par-delà les clivages d'écoles et les conflits de générations, demeure la marque du XIX^e siècle historiographique.²⁵⁷

À ce double facteur interne, il faut ajouter le retour de la philosophie avec, notamment, à l'aube du XX^e, la « percée » de l'historicisme qui souligne la subjectivité de l'opération historiographique et donne lieu à de nombreux ouvrages d'épistémologique, même si ce courant n'opère pas avec la même force dans tous les pays européens :

Dès le début du siècle, l'historicisme faisait une percée décisive dans plusieurs pays européens, en Allemagne (avec W. Windelband, H. Rickert, G. Simmel, F. Meinecke, etc.), en Italie (B. Croce), en Angleterre (R.G. Collingwood) et en Espagne (J. Ortega y Gasset). Pour ces héritiers de Dilthey, l'histoire ne peut dégager des lois ; elle reste la « science du particulier » [...]. La connaissance historique ne peut être atteinte qu'à travers l'expérience subjective de celui qui la conduit, car elle postule l'historicité du chercheur lui-même. [...] Croce a systématisé la thèse diltheyenne dans deux ouvrages remarquables en leur temps : *Théorie et histoire de l'historiographie* (1912) et *L'Histoire comme pensée et comme action* (1939). [...] Dans son ouvrage posthume *The Idea of History* (1946), le Britannique R.G. Collingwood (1889-1943) oppose la « compréhension » à l'« explication » scientifique qui feint de croire que l'histoire existe déjà dans les traces du passé, alors qu'elle n'est qu'un montage de documents mis bout à bout « avec de la colle et des ciseaux ». Il condamne cette prétention prométhéenne à vouloir reconstruire le passé : « L'historien n'est pas Dieu regardant le monde d'en haut. Il est un homme de son temps et de son pays. Il regarde le passé avec le point de vue du présent ; point de vue qui n'est valable que pour lui-même et pour son peuple... » (*The Idea...*, p. 109). Dominée par le courant méthodique, l'historiographie française resta longtemps fermée à l'historicisme ; deux auteurs seulement, le philosophe-sociologue R. Aron et l'historien H.-I. Marrou, ont contribué à en divulguer les postulats.²⁵⁸

Rappelons, enfin, l'émergence des sciences sociales au tournant du siècle, qui intensifient la remise en cause des fondements de l'école méthodique. La sociologie apparaît, grâce notamment à la création de la revue *Année sociologique* (1898) par Émile Durkheim et de l'Institut français de sociologie (1924), la géographie s'affirme, avec les *Annales de géographie* (1891) et l'Institut de géographie (1923), tandis qu'émerge l'histoire économique,

²⁵⁷ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 118-119.

²⁵⁸ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 174.

dans la lignée des travaux de Paul Mantoux, et que la *Revue de synthèse historique*, fondée par Henri Berr en 1900, amorce une fructueuse collaboration entre historiens, sociologues, géographes, psychologues et économistes²⁵⁹.

Si les spécialistes de l'histoire de l'histoire se penchent plus volontiers sur la tradition historiographique française ou allemande, il convient de rappeler que l'Espagne participe des bouleversements survenus à la fin du XIX^e et au début du XX^e, même si cela se fait dans une mesure moindre que dans d'autres pays européens :

Entre 1900 y 1936 la incorporación al movimiento europeo de renovación de la ciencia y de la cultura tuvo efectos positivos en la historiografía española, y ello redujo la enorme distancia que la separaba de las historiografías con mayor tradición académica. En el primer tercio del siglo XX un grupo cada vez más numeroso e influyente de historiadores se puso en España al corriente de los debates provocados por la irrupción de las nuevas ciencias sociales y se distanció progresivamente de la historia política tradicional. Sin exagerar la intensidad de cambio, aun con las fuertes resistencias que se manifestaron en el seno de la institución universitaria y que dificultaron la expansión y el desarrollo de la nueva historiografía, la renovación que tuvo lugar en España merece ser puesta de relieve.²⁶⁰

Comme dans le reste de l'Europe, il s'opère en Espagne un rapprochement entre l'historiographie et les sciences sociales naissantes²⁶¹, ainsi qu'une professionnalisation de l'activité historique grâce, notamment, à la création d'une section d'Histoire au sein de la Faculté de Philosophie et de Lettres (1900) et de nouvelles structures de recherche, telles que le Centre d'Études Historiques fondé en 1910²⁶². Tout cela amorce un « processus de spécialisation et de modernisation scientifique et institutionnelle » de la recherche et de l'enseignement de l'histoire²⁶³, qui favorise l'élaboration de nouvelles méthodes historiographiques. Ce besoin d'introspection est par ailleurs favorisé par la défaite de 1898 signant la fin de l'empire colonial espagnol, qui engendre une forte activité historiographique et impulse, parallèlement, une pratique métahistorique²⁶⁴.

Les historiens espagnols qui se livrent, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, à l'opération métahistorique ne sont donc pas rares. Parmi leurs principaux travaux, mentionnons par exemple *La historia como arte* (1883) de M. Menéndez Pelayo, *Lo científico en la historia* (1906) de Julián Ribera, *Concepto de la sociología* (1891) et *Sobre el carácter*

²⁵⁹ CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 83-87.

²⁶⁰ RUIZ TORRES, Pedro, « De la síntesis histórica a la historia de *Annales*. La influencia francesa en los inicios de la renovación de la historiografía española », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, p. 87.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 88.

²⁶² CUESTA FERNÁNDEZ, Raimundo, « art. cit. », p. 240-241.

²⁶³ *Ibid.*, p. 241 (nous traduisons).

²⁶⁴ « [E]l doloroso reto de 1898 estimula una serie de iniciativas para potenciar el cultivo de la historia, intensificar su profesionalización y afinar su metodología, acoplándola al paradigma científico-académico dominante en Europa entonces, basado fundamentalmente en una simbiosis del historicismo rankeano y del positivismo liberal francés » (SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, « La historiografía sobre la Edad Moderna », in ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *op. cit.*, p. 123-188, p. 155).

científico de la historia (1910) de Gumersindo de Azcárate, *Cuestiones históricas* (1913) d'Antonio Ballesteros Beretta, *Cómo se aprende a trabajar científicamente. Lecciones de Metodología y Crítica Históricas* (1912) de Zacarías García Villada, ou encore *Cuestiones modernas de historia* (1904), *La enseñanza de la historia* (1891), *De historia y arte* (1898) et *Filosofía de la historia* (1900) de Rafael Altamira²⁶⁵, l'historien espagnol s'étant visiblement le plus livré à la réflexion métahistorique au cours de la période antérieure à la guerre civile²⁶⁶. Comme on le verra dans le prochain chapitre, cet élan métahistorique sera paralysé par l'éclatement de la guerre d'Espagne et ne sera véritablement réamorcé qu'à la sortie de la dictature franquiste.

L'historiographie européenne en ce début de XX^e siècle est donc un terrain propice à la réflexion métahistorique. Ce contexte favorable permettra l'émergence d'une école fondamentale pour la rénovation de l'historiographie, l'école des *Annales*.

1.1.1.5. Le temps des histoires « nouvelles » : bouleversements méthodologiques et expansion du champ historique des années 1930 aux années 1970

1929 : une année qui résonne pour beaucoup comme l'étincelle qui donnera lieu à une profonde crise économique, sociale et politique dans les pays occidentaux. Pour les historiens de l'historiographie, c'est aussi l'année de la fondation d'une revue qui fera école : les *Annales d'histoire économique et sociale*, créées le 15 janvier 1929 par deux professeurs d'histoire de l'université de Strasbourg, Lucien Febvre et March Bloch²⁶⁷. Le courant des *Annales*, qui aura une influence considérable sur la scène internationale, opère une grande rénovation de la pratique historique au point que certains parlent de « révolution des *Annales* »²⁶⁸ ou de « révolution épistémologique »²⁶⁹. Rompant avec l'école méthodique, en jetant des ponts vers d'autres sciences humaines et vers la géographie et en ouvrant le document historique « au domaine du non-écrit (iconographie, archéologie) »²⁷⁰, ses fondateurs étendent et réorganisent l'espace historiographique. En faveur d'une « prise en compte globale du passé, privilégiant les fondements économiques et sociaux de la vie des

²⁶⁵ ARÓSTEGUI, Julio, « La teoría de la historia en Francia y su influencia en la historiografía española », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *op. cit.*, p. 365-405, p. 369-370.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 370 (sur Altamira : p. 370-381).

²⁶⁷ CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 89.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 88.

²⁶⁹ K. Pomian, selon BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 179.

²⁷⁰ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 180.

peuples, et soucieuse[s] d'aider à faire comprendre leur présent »²⁷¹, les *Annales* renouent avec l'ambition d'histoire totale de Michelet²⁷². L'école des *Annales*, héritière de la « poussée des jeunes sciences humaines, en particulier de la sociologie », de la pensée de Vidal de La Blache, fondateur des *Annales de géographie*, et de celle d'Henri Berr, « fondateur de la *Revue de synthèse historique* (1900), qui s'efforçait de concilier la réflexion épistémologique et la pratique des recherches érudites », est un vivier d'universitaires réunis dans un « esprit pluridisciplinaire », qui donnent une large place à l'histoire économique, sociale et culturelle, à l'histoire des mentalités, ainsi qu'« au monde contemporain et à l'histoire du temps présent »²⁷³, aux dépens de l'histoire politique classique. D'abord provinciale, la revue acquiert une dimension nationale lorsque Febvre est élu en 1933 au Collège de France et Marc Bloch en 1936 à la Sorbonne. Après la disparition de Marc Bloch au cours de la Seconde Guerre Mondiale²⁷⁴, Lucien Febvre sera secondé par de jeunes historiens qui reprendront ensuite le flambeau, tels que Fernand Braudel, G. Friedmann, P. Leuilliot et C. Morazé²⁷⁵. La pluridisciplinarité des *Annales* s'accroîtra et s'institutionnalisera, comme en témoignent la modification du titre de la revue, devenu en 1946 *Annales : Économies-Sociétés-Civilisations*²⁷⁶, et la création en 1948 à l'École des Hautes Études d'une VI^e section spécialisée dans les sciences économiques et sociales²⁷⁷.

Ayant bien conscience que se définissait, avec eux, un nouveau courant historiographique, Marc Bloch et Lucien Febvre se sont amplement livrés à l'opération métahistorique. « Dans ce combat pour le renouveau des études historiques en France, Lucien Febvre se dépense sans compter, en d'innombrables articles, critiques et polémiques », blâmant volontiers « l'histoire "historisante" des sorbonnards »²⁷⁸ dans la rubrique « Débats et combats » de la revue des *Annales*. Ses attaques contre l'histoire méthodique sont fréquentes, comme dans son article « Pour la synthèse contre l'Histoire-Tableau », publié en 1934 dans la revue *Synthèse*, où il condamne vigoureusement la méthode prônée par Charles Seignobos « dont il avait, jeune étudiant, connu l'enseignement en Sorbonne, et en réaction contre lequel

²⁷¹ FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 32.

²⁷² CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 92.

²⁷³ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 180-181, pour les cinq citations.

²⁷⁴ « Lors de la Seconde Guerre mondiale, il est mobilisé sur sa demande comme capitaine d'état-major. M. Bloch subit la débâcle de la bataille des Flandres et passe en zone "libre". Exclu de la fonction publique par Vichy à cause de ses origines juives, puis "relevé de déchéance pour ses mérites d'historien, il est détaché dans les universités de Clermont-Ferrand et de Montpellier. En 1943, il se réfugie dans sa maison de campagne de la Creuse, puis il entre dans la résistance à Lyon. Associé à l'élaboration du programme du "Conseil National de la Résistance", il est arrêté, torturé, puis exécuté par les Allemands en juin 1944 » (*Ibid.*, p. 186).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 181.

²⁷⁶ « [...] par le pluriel, il s'agissait de reconnaître la diversité des sociétés et des cultures » (*Ibid.* p. 181).

²⁷⁷ CAIRE-JABINET Marie-Paule, p. 96.

²⁷⁸ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 190.

il s'était formé »²⁷⁹. En prenant l'exemple de l'*Histoire de Russie* de Seignobos, Febvre dénonce une écriture de l'histoire « réduite, ou peu s'en faut, à l'étude de l'événement politique, trop exclusivement limitée à l'exploitation des seuls documents écrits » et « plaide en faveur d'une prise en compte globale du passé, privilégiant les fondements économiques et sociaux de la vie des peuples, et soucieuse d'aider à faire comprendre leur présent »²⁸⁰. Il s'agit donc, avant tout, d'un acte métahistorique destiné à remettre en cause une pratique historiographique et à en défendre une autre. Historien contre historien ? On remarque aussi, dans ses écrits sur l'historiographie, une préoccupation pour le devenir de la pratique dans le cadre de la « révolution scientifique contemporaine »²⁸¹. Cela apparaît notamment dans son article « Propos d'initiation : vivre l'histoire » publié en 1943²⁸². Saluant à plusieurs reprises les travaux de Michelet, Febvre y défend l'idée d'une histoire « à problèmes », où l'historien assume la part de subjectivité qu'il y a dans tout discours sur l'histoire :

[...] comment vous donner ce sentiment – le sentiment qu'on peut vivre sa vie en étant historien – sinon en examinant devant vous, avec vous, quelques-uns des problèmes vivants que pose l'Histoire, aujourd'hui, pour ceux qui se portent à l'extrême point de la recherche – pour ceux qui, à l'avant du bateau, interrogent sans cesse l'horizon de leurs yeux ? C'est que, poser un problème, c'est précisément le commencement et la fin de toute histoire. Pas de problèmes, pas d'histoire. Des narrations, des compilations. [...] poser des problèmes, ou formuler des hypothèses, c'était [au temps où Febvre était lui-même étudiant] tout simplement trahir. Faire pénétrer dans la cité de l'objectivité le cheval de Troie de la subjectivité... En ce temps-là, les historiens vivaient dans un respect puéril et dévotieux du « fait ». Ils avaient la conviction, naïve et touchante, que le savant était un homme qui, mettant l'œil à son microscope, appréhendait aussitôt une brassée de faits. De faits à lui donnés, de faits pour lui fabriqués par une Providence complaisante, de faits qu'il n'avait plus qu'à enregistrer. Il aurait suffi à l'un quelconque de ces docteurs en méthode de mettre, si peu que ce soit, son œil à l'orbitaire d'un microscope et de regarder une préparation d'histologie, pour s'apercevoir aussitôt qu'il ne s'agissait pas pour l'histologiste d'observer, mais d'interpréter ce qu'il faut bien nommer une abstraction. Cinq minutes, et il eût mesuré, dans la prise de possession par le savant de ce qu'il a d'abord longuement, difficilement préparé – en vertu d'une idée préconçue –, toute la part personnelle de l'homme, du chercheur qui n'agit que parce qu'il s'est posé un problème et formulé une hypothèse. Il en va de même de l'historien à qui aucune Providence ne fournit des faits bruts. Des faits doués par extraordinaire d'une existence de fait parfaitement définie, simple, irréductible. Les faits historiques, même les plus humbles, c'est l'historien qui les appelle à la vie.²⁸³

Remettre en question sa propre pratique et renouveler les méthodes reçues en héritage est donc fondamental, comme ouvrir l'histoire aux « disciplines nouvelles », telles que la psychologie, la sociologie ou la « géographie humaine »²⁸⁴, et favoriser, par une démarche résolument disciplinaire, la coexistence de la réflexion théorique et de l'application

²⁷⁹ FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 32.

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 215 pour cette citation et la précédente.

²⁸² Texte issu d'une conférence adressée en 1941 aux élèves de l'École normale supérieure (*Ibid.*, p. 215) ; publié dans *Mélanges d'histoire sociale* [nouveau titre des *Annales*], tome 3, 1943, p. 5-18.

²⁸³ FEBVRE, Lucien, « Propos d'initiation : vivre l'histoire », *Mélanges d'histoire sociale*, tome 3, 1943, p. 5-18 ; de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 216-226, p. 219.

²⁸⁴ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 216-226, p. 220.

pratique²⁸⁵. C'est toujours, du moins, un texte métahistorique mis au service d'un combat pour défendre une discipline, la discipline historique. Et la réédition d'articles, à la fin de sa vie, au sein de trois recueils, *Au cœur religieux du XVIe siècle* (1957), *Pour une histoire à part entière* (1962) et *Combats pour l'histoire* (1963) reflètent une grande activité métahistorique, qui demeure néanmoins plus méthodologique qu'épistémologique²⁸⁶.

Quant à Marc Bloch, « historien des mentalités »²⁸⁷ et auteur des *Rois thaumaturges* (1924), il nous a laissé un texte consacré à la discipline historique et publié de façon posthume, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien* (1959)²⁸⁸. L'ouvrage, sorte de « memento d'un historien »²⁸⁹, se centre exclusivement sur la pratique historiographique. Il « fut et reste le manuel de méthodologie des étudiants et des chercheurs en histoire, non seulement en France mais aussi hors de France quand on sait qu'il a été traduit en une vingtaine de langues »²⁹⁰. Febvre « exprima un regret : que Bloch et lui ne se soient pas associés plus tôt “pour donner aux jeunes gens un Langlois et Seignobos qui eût été le manifeste d'une autre génération et la traduction d'un tout autre esprit” »²⁹¹.

La seconde génération des *Annales*, conduite notamment par Fernand Braudel, va marquer une internationalisation de l'école dont l'influence rayonne à l'étranger :

Braudel infléchit l'esprit de la revue dans le sens d'une histoire expérimentale, ouverte à de nouveaux « objets historiques », du climat à l'alimentation, du sexe à la vie privée, étudiés avec des méthodes quantitatives de plus en plus affinées. L'historien américain Hexter a bien montré le « décollage » éditorial des *Annales*, exceptionnel dans la presse historique de l'après-guerre. En 1962, Braudel obtenait un don de la Fondation Ford pour créer la Maison des sciences de l'homme. L'Histoire des *Annales* sort alors de l'Hexagone. Jusqu'à la fin des années 1960, elle attire une élite cosmopolite : des historiens allemands (Schieder, Conze, Bosl, Wehler), italiens (C. Ginzburg), britanniques (Rude, Hobsbawn, Laslett, E.P. Thompson), américains (N. Zemon Davis, J.O. Malin, T.C. Cochran, W. Aydelotte), russes (A. Gourevitch), mais aussi polonais (B. Geremek, W. Kula), hongrois, tchèques, espagnols (J. Vicens Vives), latino-américains (A. Jara, E. Florescano, R. Romano), qui ont tous reconnu leur dette à l'histoire des *Annales* – particulièrement durant la période « braudélienne » [...]. Au début des années 1970, les médiévistes français ont fait école au Japon, grâce à des émules comme Y. Amino et S. Katsamuta. L'esprit des *Annales* semble également influencer sur la revue britannique *Past and Present* (1952), ou encore sur *Comparative Studies in Sociology and History* (1957).²⁹²

²⁸⁵ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 216-226, p. 225.

²⁸⁶ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 184.

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Rappelons que Bloch entreprend ce court traité entre juin 1940 et le printemps 1943, après avoir combattu l'armée nazie et s'être réfugié en zone sud. Le manuscrit inachevé, retrouvé dans sa maison de la Creuse, sera publié de façon posthume par Febvre en 1959.

²⁸⁹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 186.

²⁹⁰ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 227.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 182.

« Ambassadeur de l' "école des Annales" dans le monde entier »²⁹³, Braudel, historien au parcours insolite, qui avait rédigé sa thèse *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* alors qu'il était prisonnier de guerre à Lübeck²⁹⁴, marque la transition des *Annales* à la « Nouvelle histoire » qui se concrétisera dans les années 1970²⁹⁵. Théoricien de la « longue durée » et de la « structure »²⁹⁶, qui font perdre à l'événement sa prééminence historique, il montre l'« ambition d'une histoire générale qui intègre l'événement tout en le dépassant largement »²⁹⁷. Braudel distingue en effet trois formes de durées : une « longue durée », celle des structures, de l'« histoire quasi immobile, celle de l'homme dans ses rapports avec le milieu qui l'entoure » ; une moyenne durée, celle d'« une histoire lentement rythmée », « des groupes et des groupements », des États, des sociétés, des civilisations ; et une « courte durée », « celle de l'histoire événementielle », « une agitation de surface, les vagues que les marées soulèvent sur leur puissant mouvement »²⁹⁸. Comme ses prédécesseurs, Braudel s'est inquiété de la place de l'histoire dans le champ toujours plus vaste des sciences humaines, tel qu'il apparaît dans son l'article « Histoire et sciences sociales. La longue durée », publié en 1958 :

Il y a crise générale des sciences de l'homme : elles sont toutes accablées sous leurs propres progrès, ne serait-ce qu'en raison de l'accumulation des connaissances nouvelles et de la nécessité d'un travail collectif, dont l'organisation intelligente reste à mettre sur pied [...]. Toutes, avec plus ou moins de lucidité, se préoccupent de leur place dans l'ensemble monstrueux des recherches anciennes et nouvelles, dont se devine aujourd'hui la convergence nécessaire. De ces difficultés, les sciences de l'homme sortiront-elles par un effort supplémentaire de définition ou un surcroît de mauvaise humeur ? Peut-être en ont-elles l'illusion car [...] les voilà préoccupées, aujourd'hui plus encore qu'hier, de définir leurs buts, leurs méthodes, leurs supériorités.²⁹⁹

Mais à vouloir s'affirmer, les sciences sociales se découvrent les unes les autres, et remarquent les espaces qu'elles peuvent partager³⁰⁰. D'ailleurs, Braudel expose dans cet article l'intérêt que son concept de « durée » peut représenter pour d'autres sciences humaines

²⁹³ *Ibid.*, p. 188. Même si Braudel a toujours refusé la notion d'« école », préférant plutôt l'idée d'« esprit des Annales » (CARBONELL, Charles-Olivier, « art. cit. », p. 14).

²⁹⁴ « Nommé en 1938 à l'École pratique des hautes études, il est sur la ligne Maginot durant l'hiver 1940 – il passera les cinq ans de la guerre dans le camp de repréailles à Lübeck où il rédige sa thèse sur des cahiers d'écolier : "[...] il accomplit ce tour de force inouï d'écrire de mémoire les uns après les autres les chapitres successifs d'une thèse de onze cents pages..." (L. Febvre, *Pour une histoire à part entière*, EHESS, 1962, p. 169) » (BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 187).

²⁹⁵ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 98-100.

²⁹⁶ CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 251.

²⁹⁷ FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 48.

²⁹⁸ BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 20-23 (de l'extrait reproduit dans FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 43-45) ; BRAUDEL, Fernand, « La Méditerranée », in *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 11-13 (FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *op. cit.*, p. 48-50) ; et BRAUDEL, Fernand, « Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales E.S.C.*, n°4, oct.-déc. 1958, p. 725-753 (de l'extrait reproduit dans CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 256-268).

²⁹⁹ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 256.

³⁰⁰ *Idem.*

telles que l'économie, l'ethnographie, la sociologie, la psychologie, la linguistique, la géographie ou les statistiques³⁰¹. On le voit, certains travaux métahistoriques de cette époque procèdent d'une volonté nouvelle d'établir un dialogue entre l'historiographie et ses disciplines voisines.

Cela est à relier à l'« éclatement de la communauté historique »³⁰² qui semble s'opérer dans les sociétés occidentales après la Seconde Guerre Mondiale et qui serait dû, selon Hélène Wallenborn, à deux « ensembles d'arguments » :

Le premier tient aux différentes transformations internes de la profession, conséquences de la conjoncture économique. Après la guerre, des années 1950 aux années 1970, les effectifs des universités augmentent, considérablement gonflés par les enfants du baby-boom, ce qui entraîne une crise de succession dont Mai 68 en France et en Belgique ou d'autres mouvements contestataires sur d'autres campus du monde sont souvent vus comme le paroxysme. Si avant la guerre, l'élève était en général coopté par son maître, les nouveaux arrivés ne peuvent espérer atteindre le rang professoral. L'idéal collectif, qui reposait sur un principe égalitaire, est fragilisé. La diversification des origines sociales des diplômés, le grand nombre de professionnels qui compliquent les relations interpersonnelles et l'accroissement du nombre de publications jouent aussi un rôle dans cet éclatement. [...] Le second ensemble d'arguments pour expliquer l'éclatement de la communauté historique est l'ouverture de la discipline vers l'extérieur, du fait de l'internationalisation de la recherche, du développement de l'interdisciplinarité, elle-même causée par le développement des autres sciences humaines, de l'ouverture d'un marché des livres d'histoire pour le grand public dans un contexte de démocratisation des études et des demandes d'expertise adressées régulièrement aux historiens par les musées, les milieux politiques ou même judiciaires.³⁰³

Dans ce contexte de fourmillement disciplinaire et de bouleversements sociaux, on demande une autre histoire, « une histoire vue d'en bas, celle de la classe ouvrière, des femmes, des minorités ethniques ou raciales, qui prenne en compte la subjectivité des acteurs et les représentations culturelles ». Dès lors apparaissent « de nombreux thèmes, de nouveaux secteurs d'activité pour l'historien, et émergent de nouveaux débats sur la nature de la connaissance historique »³⁰⁴. La fondation de nouveaux courants historiographiques, tels que la *Microstoria* en Italie³⁰⁵, l'*Alltagsgeschichte* (histoire de tous les jours) en Allemagne³⁰⁶, les

³⁰¹ *Ibid.* ; CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *op. cit.*, p. 257.

³⁰² WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 25.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 25 pour cette citation et p. 26 pour la précédente.

³⁰⁵ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 172-177.

³⁰⁶ La micro-histoire « s'attache à reconstruire, par "un changement de focale" (J. Boutier, D. Julia), par des méthodes interactionnistes, et à partir de témoignages fragmentaires, la condition sociale et l'univers mental d'un petit nombre d'acteurs représentatifs des classes subalternes » (p. 220), « La greffe a d'abord pris en Espagne (avec Jaime Contreras), mais surtout en Italie, où la *microstoria* a connu une forte résonance à la fin des années 1970, sous l'impulsion d'Edoardo Grendi et de Giovanni Levi et dont C. Ginzburg (*Le Fromage et les vers*) est l'un des représentants en France » (BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 221). « L'*Alltagsgeschichte* – littéralement l'histoire de tous les jours –, dérivé en Allemagne de l'histoire science-sociale, réhabilite la subjectivité, analyse le vécu, le quotidien des acteurs, pour tenter de comprendre l'origine du nazisme. Elle définit des cadres très locaux pour saisir son objet d'étude [note : Lütcke (A.), *L'histoire du quotidien*, éd. de la MSH, Paris, 1994.] » (WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 26).

gender studies et le *multiculturalism* aux États-Unis³⁰⁷, ou encore les *Cultural Studies* en Grande Bretagne³⁰⁸, suscitent de nombreux écrits métahistoriques, que ce soit pour affirmer ces courants comme disciplines ou pour prendre part aux polémiques que ces renouvellements peuvent engendrer. C'est également le cas de l'« histoire orale », qui prend corps à partir des années 1950 aux États-Unis grâce notamment aux travaux d'Allan Nevins³⁰⁹ :

Pour l'écriture de l'histoire de ce mouvement, nous sommes en grande partie tributaires des états de la question établis par les protagonistes eux-mêmes, qui sont aussi des justifications vis-à-vis du monde académique de la création d'un nouveau terrain de recherche et de la possibilité d'écrire une autre histoire.³¹⁰

En tant que discipline naissante, l'histoire orale suscitera de nombreux colloques méthodologiques, comme celui qui de 1966 qui, « se donn[ant] pour but de discuter des techniques d'histoire orale et de voir comment ces techniques sont appliquées dans les programmes existants »³¹¹, débouchera sur la fondation de l'*Oral History Association* (1966) pourvue en 1973 de sa propre revue, l'*Oral History Review*. L'association et la revue offriront un espace de réflexion sur la nature, le statut et les méthodes de l'histoire orale³¹² dans une démarche à la fois scientifique et militante³¹³. L'histoire orale jouira d'une notoriété internationale à partir des années 1970, d'abord manifeste dans des pays proches « linguistiquement ou géographiquement » des États-Unis, comme le Mexique, le Canada, l'Australie ou l'Angleterre, avant de s'étendre à la plupart des pays européens³¹⁴. Fait qui ne surprendra pas : « En Espagne, l'histoire orale s'est développée difficilement en raison de la dictature. Néanmoins, dès les années 1960, Mercedes Vilanova recueille des témoignages. C'est l'écrivain britannique Ronald Fraser qui introduit l'expression *historia oral* en 1973,

³⁰⁷ « Sous-disciplines historiques » fondées à la fin des années 1960 dans les universités des États-Unis (*Ibid.*, p. 26-27).

³⁰⁸ Après les travaux pionniers de Richard Hoggart, Raymond Williams et Edward Palmer Thompson, chercheurs issus des études littéraires, les *Cultural Studies* s'institutionnalisent dans les années 1960 avec notamment le *Centre for Contemporary Cultural Studies* (1964) de l'université de Birmingham dirigé par Richard Hoggart puis en 1968 par Stuart Hall ; le courant ne s'internationalisera qu'à partir des années 1980 et 1990 (POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 166-167).

³⁰⁹ WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 27-31 (même si l'attention de l'histoire à la « parole des gens » « remonte à la plus haute antiquité. Il suffit de songer à Hérodote ou Tite-Live, qui ont nourri leurs écrits de récits de témoins oculaires ou même à toute tradition orale qui se souvient des faits et gestes des anciens, et dont la Bible, avant sa mise par écrit, est souvent citée en exemple », *Ibid.*, p. 8).

³¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹¹ *Ibid.*, p. 29.

³¹² *Ibid.*, p. 29.

³¹³ L'un des protagonistes de l'implantation de l'histoire orale aux États-Unis, Ron Grele, confiera : « Nous étions pour la plupart des produits des mouvements des Sixties et beaucoup de questions que nous importions dans notre travail étaient celles d'une génération : subjectivité, spontanéité, populisme versus élitisme, mémoire collective, culture de la classe ouvrière, problèmes de la culture en général et ce qui est maintenant appelé *réflexivité* » (*Ibid.* p. 33 ; les italiques sont de l'auteur).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 32 et p. 34-45. Elle s'implante plus tardivement en Allemagne (« l'ambivalence du terme Volk, trop lié dans les esprits à l'idéologie nazie, n'aurait pas favorisé l'étude des cultures populaires », *Ibid.*, p. 36).

lorsqu'il vient recueillir des témoignages sur la guerre civile »³¹⁵. Elle se répandra avec l'arrivée de la démocratie et grâce notamment aux travaux du Séminaire d'histoire contemporaine de l'Université de Barcelone³¹⁶. Quant à la France, s'« il n'a pas existé de mouvement fort d'*histoire orale* », « l'institution universitaire a été capable d'intégrer la source orale assez rapidement » et les « réflexions sur son utilisation et l'intégration dans les travaux sont au contraire très précoces »³¹⁷.

L'influence du mouvement de l'histoire orale sur la réflexion métahistorique est considérable. Parce qu'elle accorde une place essentielle aux minorités dont elle se fait le porte-parole, cette histoire militante impose dans ses travaux métahistoriques, au-delà d'une démarche méthodologique, disciplinaire ou épistémologique, une dimension politique :

Allan Nevins, en donnant une base institutionnelle à l'*oral history* voulait rapprocher l'histoire académique, qui jugeait-il, était trop enfermée sur elle-même, des préoccupations du public. C'est cette relation, sinon cette tension, pourrait-on dire, entre demande sociale et histoire académique qui est au centre des réflexions et des justifications de l'*histoire orale* comme mouvement militant.³¹⁸

Ajoutons à cela que ces nouveaux courants ont généralement été « portés par de jeunes chercheurs dans une atmosphère anti-institutionnelle »³¹⁹, ce qui favorise la réflexion sur les liens entre histoire et pouvoir et, plus largement, sur les espaces d'écriture de l'histoire.

Concernant l'Espagne, il convient de rappeler brièvement les conditions de la pratique historiographique avant et pendant la dictature qui a provoqué « un authentique traumatisme parmi les historiens espagnols »³²⁰. Il serait néanmoins caricatural d'affirmer que l'historiographie espagnole soit demeurée dans un état de stagnation entre la fin des années 1930 et le début des années 1970 :

En resumen, desde una perspectiva que abarque el curso de la historiografía española durante todo el siglo XX, la renovación comprende un tiempo más dilatado de lo que generalmente se piensa. Se inició en el primer tercio de la centuria y sufrió en los años cuarenta un enorme retroceso, que a duras penas fue superado en la década siguiente gracias a unos pocos historiadores como Vicens, Artola, Jover, Maravall y más tarde Tuñón de Lara. El desarrollo experimentado a partir de la década de los sesenta tuvo un carácter específico. La renovación se inspiró en el modelo de la historia económica y social de *Annales*, pero recibió también la influencia creciente del marxismo y recuperó el interés por el problema del atraso de España, que ahora era tratado de un modo diferente a como lo habían hecho los intelectuales de la primera mitad de siglo, al pasar a primer plano las causas económicas y sociales del mismo. Aunque no fuera el primer intento – tampoco en España – de transformar desde un punto de vista epistemológico y metodológico la historia, la escuela de *Annales* tuvo un protagonismo indudable entre 1950 y principios de los años setenta.³²¹

³¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 39.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 26.

³²⁰ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, « La profesión de historiador en la España franquista », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *op. cit.*, p. 151-165, p. 152 (nous traduisons).

³²¹ RUIZ TORRES, Pedro, « art. cit. », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *op. cit.*, p. 83-108, p. 104.

Le début du XX^e avait marqué en Espagne, comme dans toute l'Europe, de nombreux débats sur les fondements de l'historiographie, qui jetaient les premières pierres d'une rénovation de l'historiographie nationale, notamment ancrée sur la production de travaux métahistoriques, comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent. L'historien Jaume Vicens Vives le reconnaissait: « en 1936 la investigación histórica española se hallaba en una situación pujante; no tan considerable como la alcanzada por otros países europeos con más larga tradición científica, pero en trance de equipararse rápidamente con ellos »³²². Après la guerre civile, l'intérêt des historiens espagnols pour les questions méthodologiques et épistémologiques semble considérablement se réduire³²³. L'historiographie du premier franquisme, vouée à fonder une nouvelle identité nationale et fortement influencée par les mesures conservatrices de José Ibáñez Martín durant son mandat de ministre de l'Éducation Nationale (1939-1951)³²⁴, abandonne les avancées des décennies antérieures³²⁵. Dans une période de repli intellectuel et d'autocensure, de nombreux historiens progressistes, tels que Pere Bosch-Gimpera, Claudio Sánchez Albornoz, Rafael Altamira, Américo Castro, José María Ots Capdequí et Agustín Millares Carlo sont contraints de prendre le chemin de l'exil, tandis que s'opère une dépuración du personnel enseignant et que sont placés aux postes stratégiques des individus au service du franquisme et de ses valeurs, comme Pío Zabala, Eloy Bullón, Antonio de la Torre et Antonio Ballesteros Beretta³²⁶. L'historiographie espagnole, sous le contrôle du Consejo Superior de Investigaciones Científicas, renoue avec le positivisme et se teint d'un profond nationalisme³²⁷. On se recentre sur les époques modernes et médiévales, au détriment des XIX^e et XX^e siècles associés par le franquisme à la décadence de l'Espagne, alors que les historiens en exil porteront une attention particulière à l'histoire contemporaine et concéderont une place plus grande à la théorie de l'histoire et à l'histoire de l'historiographie³²⁸. La réflexion métahistorique chez les historiens espagnols de la Péninsule demeure ainsi quasiment inexistante :

Una de las consecuencias de la guerra civil y de la ruptura que conllevó fue la práctica desaparición de la reflexión teórica y metodológica. La producción de textos teóricos o

³²² VICENS VIVES, Jaume, *Obra dispersa*, Barcelone, Ed. Vicens Vives, 1967, vol. I, p. 15 ; cité dans PASAMAR ALZURIA, GONZALO, « art. cit. », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *op. cit.*, p. 154.

³²³ ARÓSTEGUI Julio, « art. cit. », 2002, p. 381.

³²⁴ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, « art. cit. », p. 155.

³²⁵ ARÓSTEGUI Julio, « art. cit. », 2002, p. 382.

³²⁶ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, « art. cit. », p. 158-159.

³²⁷ MARÍN GELABERT, Miquel, « Historiadores locales e historiadores universitarios. La historiografía española en su contexto internacional, 1948-1965 », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *op. cit.*, p. 97-149, p. 106.

³²⁸ PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, « art. cit. », p. 152-165 (rappelons l'exception de l'école catalane dans ce panorama historiographique d'après-guerre, *Ibid.*, p. 154).

reflexiones del qué y el cómo en Historia es mínima para el periodo que va de 1940 a 1960. [...] Recuérdese que el aumento del interés por la teoría y la filosofía de la historia en Occidente había llevado a la revista estadounidense *History and Theory* a publicar compilaciones bibliográficas monográficas. En la primera [en 1961], se dieron a conocer 1.307 libros y artículos, de ellos solamente 17 con autoría española.³²⁹

Ce panorama ne va véritablement changer qu'à partir des années 1950 qui marquent la fin de l'isolement international de l'Espagne et un renouvellement générationnel chez les historiens. Le contrôle exercé sous le premier franquisme se relâche quelque peu, ce qui permet la réception de courants historiographiques étrangers, et, notamment, l'influence sur le sol espagnol de l'école des *Annales* que beaucoup ont vue en la personne de Jaume Vicens Vives³³⁰, ainsi que du marxisme³³¹. L'arrivée d'un nouveau ministre à la tête de l'Éducation Nationale, Joaquín Ruiz Giménez, entraîne un relatif assouplissement de la politique historiographique franquiste et le retour de certains historiens anciennement marginalisés, comme Jesús Pabón, Luis García de Valdeavellano, Antonio García Bellido ou Francisco Jordá Cerdá³³². L'historiographie espagnole va alors amorcer un processus de rénovation et s'ouvrir peu à peu aux questions d'histoire contemporaine³³³, en partie sous la houlette de J. Vicens Vives et grâce, notamment, aux échanges avec l'étranger³³⁴ et à la création de nouvelles institutions historiographiques³³⁵.

La décennie des années 1960 accélère cet intérêt pour l'histoire récente, tandis qu'apparaissent de nouvelles générations d'historiens, que les cadres universitaires dédiés aux études d'histoire se développent, que les spécialités historiographiques se diversifient en offrant une place croissante à l'histoire économique et sociale, que la population universitaire augmente³³⁶, que les contacts entre historiens espagnols et historiens étrangers – européens mais aussi américains – s'intensifient et que se multiplient les publications

³²⁹ MARÍN GELABERT, Miquel, « art. cit. », p. 119-120.

³³⁰ RUIZ TORRES, Pedro, « art. cit. », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *op. cit.*, p. 83-108, p. 83.

³³¹ *Ibid.*, p. 104.

³³² PASAMAR ALZURIA, Gonzalo, « art. cit. », p. 159.

³³³ JOVER ZAMORA, José María, *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, p. 287-292 (de « Corrientes historiográficas en la España contemporánea », in AA.VV., *Once ensayos sobre la Historia*, Madrid Fundación Juan March, 1976, p. 215-247).

³³⁴ Des historiens étrangers viendront en Espagne, tels que l'anglais John Elliot à partir des années 1950, ou l'américain Gabriel Jackson quelques années plus tard (MARÍN GELABERT, Miquel, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975. La historia local al servicio de la patria*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 46-47), et certains historiens espagnols passeront des séjours scientifiques à l'étranger, notamment en France, en Italie et au Royaume-Uni (F. Braudel et P. Vilar accueilleront à l'*Ecole Pratique des Hautes Etudes* plusieurs jeunes historiens espagnols comme Felipe Ruiz Martín, Valentín Vázquez de Prada, Álvaro Castillo et Jordi Nadal) (*Ibid.*, p. 47), ou se rendront à des congrès internationaux (*Ibid.*, p. 48).

³³⁵ Parmi les institutions créées en Espagne dans les années 1940-50 : le Centro de Estudios Medievales de Aragón (1943), le Centro de Estudios Históricos Internacionales (1949) et l'Instituto Valenciano de Estudios Históricos de l'Institución Alfonso el Magnánimo (MARÍN GELABERT, Miquel, *op. cit.*, p. 172).

³³⁶ « Entre 1965 y 1970 acceden a la cátedra universitaria en secciones de Historia u otras Secciones o Departamentos pero a través de materias históricas un total de 35 catedráticos. Algo que no había ocurrido en los últimos 25 años » (MARÍN GELABERT, Miquel, *op. cit.*, p. 291).

historiographiques³³⁷. Les travaux de Manuel Tuñón de Lara, Josep Fontana, Alberto Gil Novales, Albert Balcells, David Ruiz ou encore Carlos Rama illustrent ce faisceau d'influences qui favorise la rénovation de l'historiographie espagnole³³⁸. Comme partout en Europe, la science historique puise dans les disciplines voisines, telles que l'économie, la sociologie et les sciences politiques qui l'attirent de plus en plus vers les problématiques du présent. La création de départements d'« Histoire Contemporaine » dans les universités espagnoles à partir de 1965 illustre ce phénomène³³⁹.

Malgré ces multiples rénovations, le domaine de la métahistoire attire peu les historiens espagnols d'alors, comme le souligne en 1975 José María Jover Zamora :

Entre todos los sectores abiertos al trabajo del historiador, éste de la historia de la historiografía goza merecida fama de ser el más difícil, el menos brillante y, frecuentemente, el más rico en complicaciones para el autor. Recuerdo una conversación mantenida, hace ya cerca de treinta años, con don Benito Sánchez Alonso, a lo largo de la cual yo le exhortaba a no detener en 1808 su gran síntesis de *Historia de la historiografía española*, que, por cierto, continúa siendo, a estas alturas de 1975, la única obra de conjunto de que disponemos acerca del particular.³⁴⁰

La suite de l'article de Jover Zamora suggère cependant que certains historiens de la Péninsule, influencés peut-être par l'histoire des mentalités, ressentent le besoin d'une histoire de l'historiographie et même d'une histoire de la « conscience historique des Espagnols », ce qui n'est pas sans annoncer l'histoire des représentations et de la mémoire qui s'affirmeront une décennie plus tard comme deux grands courants de l'historiographie occidentale :

Esta vecindad de la historia de la historiografía a la historia del pensamiento, esta necesidad de integración de las “corrientes historiográficas de la España contemporánea” en la trayectoria global de la cultura española durante las últimas décadas, obliga, sin embargo, a cierto planteamiento en profundidad del tema aludido en la cabecera de este artículo. [...] En efecto, un estudio riguroso de la historiografía española durante el largo tercio de siglo transcurrido desde el final de la guerra civil, debería dar razón, no sólo de los problemas alumbrados por los historiadores en torno a viejos y nuevos temas, o de los métodos y técnicas puestos a contribución para su tratamiento, sino también de la evolución de la conciencia histórica de los españoles, modelada por las experiencias del vivir cotidiano, por los clisés adquiridos a lo largo de la enseñanza primaria o media, por la creciente divulgación de temas históricos llevada a cabo por los distintos medios de comunicación social, por las obras que escribimos los historiadores o por las lecciones que impartimos en aulas y seminarios.³⁴¹

Au-delà des Pyrénées, le bouillonnement historiographique, social et politique des années 1970 permet l'affirmation d'un courant français qui accordera une place centrale à la réflexion métahistorique : la « nouvelle histoire ». Si l'expression fait son apparition en 1978 dans le *Dictionnaire de la nouvelle histoire* publié sous la direction de Jacques Le Goff³⁴², ce mouvement est évoqué par J. le Goff et P. Nora dès 1974 dans leur présentation de l'ouvrage

³³⁷ JOVER ZAMORA, José María, *op. cit.*, p. 297, p. 278 et p. 293.

³³⁸ ARÓSTEGUI Julio, « art. cit. », 2002, p. 398-401.

³³⁹ JOVER ZAMORA, José María, *op. cit.*, p. 295-296.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 273-274.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 276-277.

³⁴² CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 100.

collectif *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*³⁴³.

Reconnaissant que l'« histoire nouvelle » est en partie redevable à Marc Bloch, Lucien Febvre et Fernand Braudel, les auteurs définissent les trois aspects qui fondent la « nouveauté » de cette histoire :

La nouveauté nous paraît tenir à trois processus : de *nouveaux problèmes* remettent en cause l'histoire elle-même ; de *nouvelles approches* modifient, enrichissent, bouleversent les secteurs traditionnels de l'histoire ; de *nouveaux objets* enfin apparaissent dans le champ épistémologique de l'histoire.³⁴⁴

Les titres des articles de l'ouvrage et leur classification au sein de trois parties – « Nouveaux problèmes », « Nouvelles approches » et « Nouveaux objets » – parlent d'eux-mêmes³⁴⁵. Par ailleurs, Le Goff et Nora expliquent que l'origine de l'histoire nouvelle repose sur une remise en cause métahistorique :

Ce qui force l'histoire à se redéfinir, c'est d'abord la prise de conscience par les historiens du relativisme de leur science. Elle n'est pas absolue des historiens du passé, providentialistes ou positivistes, mais le produit d'une situation, d'une histoire. Ce caractère singulier d'une science qui n'a qu'un seul terme pour son objet et pour elle-même, qui oscille entre l'histoire vécue et l'histoire construite, subie et fabriquée, oblige les historiens devenus conscients de ce rapport original à s'interroger à nouveau sur les fondements épistémologiques de leur discipline.³⁴⁶

Dès lors, l'activité métahistorique semble constituer l'une des facettes privilégiées de cette nouvelle histoire :

L'histoire nouvelle, on doit le sentir ici, s'affirme en tout cas dans la conscience de sa sujétion à ses conditions de production. Ce n'est pas sans raison qu'elle s'intéresse de plus en plus à elle-même et accorde une place de plus en plus grande et privilégiée à l'histoire de l'histoire. Produit, elle s'interroge aussi sur son producteur, l'historien. Ce défricheur, cet aventurier, ce conquérant qu'est l'historien moderne est mal à l'aise dans sa peau. De plus en plus spécialisé, il n'a pourtant pas atteint une technicité qui, d'une part, le mette à l'abri de la promiscuité des vulgarisateurs de bas étage, des plumitifs de l'historiette, et, de l'autre, le hisse au prestige des nouveaux héros scientifiques du second XX^e siècle, ceux qui manient l'atome, la formule magique, ceux que couronne le prix Nobel.³⁴⁷

³⁴³ LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, « Présentation », in LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (éds.), *op. cit.*, 1974, p. 7-13.

³⁴⁴ LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, « art. cit. », p. 8-9.

³⁴⁵ « Nouveaux problèmes » comprend les articles « L'opération historique » (M. de Certeau), « Le quantitatif en histoire » (F. Furet), « L'histoire conceptualisante » (P.l Veyne), « Les voies de l'histoire avant l'écriture » (A. Leroi-Gourhan), « L'histoire des peuples sans histoire » (H.i Moniot), « L'acculturation » (N.n Wachtel), « Histoire sociale et idéologies des sociétés » (G. Duby), « Histoire marxiste, histoire en construction » (P. Vilar), « Le retour de l'événement » (P. Nora) ; la seconde partie, « Nouvelles approches », contient les articles « L'archéologie » (A. Schnapp), « Les crises économiques » (J. Bouvier) et « Dépassement et perspective » (P. Chaunu) dans la section « L'économie », « La démographie » (A. Burguière), « Anthropologie religieuse » (A. Dupront), « Histoire religieuse » (D. Julia), « La littérature » (J. Starobinski), « L'art » (H. Zerner), « Les sciences » (M. Serres), « La politique » (J. Julliard) ; et « Nouveaux objets », « Le climat. [...] » (E. Le Roy Ladurie), « L'inconscient. [...] » (A. Besançon), « Le mythe [...] » (M. Detienne), « Les mentalités [...] » (J. Le Goff), « La langue [...] » (J.-C. Chevalier), « Le livre [...] » (R. Chartier et D. Roche), « Les jeunes [...] » (P. Vidal-Naquet), « Le corps [...] » (J. Revel et J.-P. Peter), « La cuisine [...] » (J.-P. Aron), « L'opinion publique [...] » (J. Ozouf), « Le film [...] » (M. Ferro), « La fête [...] » (M. Ozouf).

³⁴⁶ LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, « art. cit. », p. 9.

³⁴⁷ LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, « art. cit. », p. 12-13. Aussi, Ch.-Olivier Carbonell affirmait, en 1982 : « Ouverte, la Nouvelle histoire est, en effet, celle de l'histoire-problème. Au début de son travail l'historien montre plus d'acharnement à interroger son objet qu'à suivre l'ancienne méthode de collecte et d'établissement

Il existe en Allemagne un phénomène similaire qu'il convient de mentionner dans la mesure où il a influencé certains historiens espagnols de formation en partie allemande, comme Juan José Carreras Ares³⁴⁸. Ce dernier explique qu'en RFA, l'après-guerre avait signifié, chez certains historiens allemands, un effort de « révision » ou, du moins, « un examen de conscience méthodologique » de leur discipline, en réaction à la manipulation que l'histoire alliée avait pu faire de l'histoire allemande après la victoire³⁴⁹. À cette première génération d'historiens allemands en suivit une autre, incarnée notamment par Brunner, Conze et Theodor Schieder, qui s'intéressera à la méthodologie de l'histoire³⁵⁰. C'est dans ce contexte de rénovation historiographique que va éclore, dans les années 1970, un travail de réflexion sur l'écriture de l'histoire avec, parmi ses principaux acteurs, l'historien Reinhart Koselleck qui a notamment mis en œuvre « une forme d'histoire originale : la *Begriffsgeschichte*, l'histoire des concepts »³⁵¹. Comme le confie Juan José Carreras Ares :

Las nuevas tendencias y nuevos métodos de los sesenta eran una aventura, permítase la expresión, que tenía riesgos. Las transformaciones de la historiografía le exponían a ser absorbida o instrumentalizada por las ciencias sociales. Estas situación conllevó los que unos consideraron una crisis de identidad, y otros una crisis de legitimación. En 1972, Koselleck extraía el saldo de la situación, y hablaba de la *Theoriebedürftigkeit* de la historia. De entonces a esta parte, esta necesidad o déficit se ha cubierto con creces, con una abundancia de publicaciones que, al revés de lo que sucedió en momentos análogos en otros países, se debe en gran medida a la pluma de historiadores profesionales, y que desde fines de los setenta se ha remansado en una curiosa empresa, la de realizar aportaciones para una Historik [...].³⁵²

Cet élan marque la naissance en Allemagne, selon Carreras, d'une « nouvelle science sociale historique » qui reconnaît le fait que « la reconstruction du passé est réalisée de façon médiate à partir des questions que l'on se pose et des méthodes que l'on applique » et que « la conception sociale qu'a l'historien, sa propre vision de la structure sociale dans laquelle il vit et même le futur qu'il croit possible et même souhaitable [...] constituent des facteurs qui influencent, conditionnent, la perspective de son interprétation historique »³⁵³. La revue

des textes. [...] Quel meilleur réservoir de problèmes que l'historiographie ? Quelle meilleure approche problématique que celle qui use de toutes les approches passées ? Singulière chance pour l'histoire de l'historiographie qui, d'un coup, cesse d'être une sèche bibliographie introductive et dépassée pour devenir un corpus d'interprétations » (CARBONELL, Charles-Olivier, « Pour une histoire de l'historiographie », *Storia della Storiografia*, n° 1, 1982, p. 7-25, p. 14).

³⁴⁸ Qui put apprécier les rénovations de l'historiographie allemande au cours du séjour qu'il a passé à l'université d'Heidelberg du milieu des années 1950 au milieu des années 1960 (FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, « Nota preliminar », in CARRERAS ARES, Juan José, *op. cit.*, p. 9-14, p. 10).

³⁴⁹ CARRERAS ARES, Juan José, « La historiografía alemana en el siglo XX: la crisis del historicismo y las nuevas tendencias », in CARRERAS ARES, Juan José, *op. cit.*, p. 58-72, p. 61.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

³⁵¹ WERNER, Michael, « Préface », in KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997, p. 7-17, p. 7.

³⁵² CARRERAS ARES, Juan José, « art. cit. », in CARRERAS ARES, Juan José, *op. cit.*, p. 68.

³⁵³ *Ibid.*, p. 68-69 (nous traduisons).

Geschichte und Gesellschaft (1975) en sera l'un des fers de lance³⁵⁴. Cette « nouvelle historiographie », comme la désigne Carreras, même si elle n'allait pas jouir du même triomphe que la nouvelle histoire française, allait s'implanter « fermement » dans l'institution universitaire allemande³⁵⁵ et aurait certains échos, notamment à travers l'œuvre de Carreras, au sein de l'historiographie espagnole à venir.

Ainsi, si les réflexions métahistoriques semblaient jusque-là motivées par des préoccupations d'ordre scientifique – offrir à l'histoire une place légitime parmi les sciences, encourager un travail d'historien le plus sérieux et rigoureux possible, sans compter la dimension philosophique que ces préoccupations pouvaient et peuvent encore avoir chez les philosophes de l'histoire –, elles semblent revêtir, à partir des années 1960, des couleurs idéologiques, politiques ou sociologiques, dès lors que l'histoire devient polémique, au cœur de conflits de société. L'écriture de l'histoire se fait un enjeu de luttes, à l'intérieur et à l'extérieur de la discipline historique. Aussi, elle n'est plus seulement perçue comme un outil de l'historiographie mais également comme un acteur de son temps, et donc comme un nouvel objet d'étude pour les sciences historiques.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 70 et p. 72.

1.1.2. Et l'histoire devient histoire... Le tournant métahistorique des années 1980

Si la réflexion métahistorique a toujours existé et si les historiens du passé, à l'instar de Monsieur Jourdain qui faisait de la prose sans le savoir, pratiquaient la métahistoire sans s'en rendre vraiment compte, les historiens contemporains cultivent la métahistoire comme une branche de plus des sciences historiques. L'étude de l'écriture de l'histoire n'a plus comme seule finalité celle d'offrir à la pratique historique de meilleurs instruments. Dans la continuité des grands bouleversements survenus au sein des études historiques dans les années 1960-70, elle devient une spécialité historique à part entière, destinée à analyser le travail des historiens dans le temps. Apparaît alors une revendication métahistorienne chez les historiens qui se penchent désormais de plus en plus sur l'histoire de la réflexion historiographique :

L'historiographie [...] conçue comme l'histoire de l'histoire [...] a longtemps été le parent pauvre de l'école historique française. Les enjeux de pouvoir au sein de la discipline ne prédisposaient pas à un développement des approches réflexives. L'historiographie est restée conçue comme une prise de position fortement normative, destinée à stigmatiser les approches rivales et concurrentes, ou à déclarer obsolètes des pratiques plus anciennes. Le début des années soixante-dix avait cependant enregistré une première interrogation sur les fondements de la discipline. Les ouvrages de Paul Veyne (*Comment on écrit l'histoire*, 1971), de Michel de Certeau (*L'écriture de l'histoire*, 1975) et la vive confrontation de certains historiens avec Michel Foucault témoignaient du renouveau des approches épistémologiques. De même, la multiplication des « livres manifestes », de la trilogie de *Faire de l'histoire* (Jacques Le Goff et Pierre Nora, 1974) à *La nouvelle histoire* (Jacques Le Goff, 1978), soulignait la volonté nouvelle d'interroger l'histoire de la discipline, même si l'essentiel demeurait dans la prescription revendiquée. Depuis deux larges décennies, la multiplication des approches historiographiques et épistémologiques participe d'un tournant réflexif de la discipline historique.³⁵⁶

Effectivement, comme l'affirme Philippe Poirrier, les années 1980 semblent marquer pour les sociétés occidentales une étape charnière où se cristallise ce qu'il appelle un « tournant réflexif de la discipline historique », que nous pourrions rebaptiser « tournant métahistorique ». Ce tournant n'est ni accidentel, ni fortuit, mais résulte d'un conglomérat de facteurs divers, et semble refléter, dans le champ historiographique, la cristallisation d'une conscience métahistorique à l'œuvre dans d'autres sphères de la société. Ch.-O. Carbonell le remarquait au début des années 1980 : « L'actuelle naissance d'une authentique histoire de l'historiographie accompagne un mouvement plus vaste – d'aucuns disent une métamorphose – qui affecte l'ensemble des sciences »³⁵⁷. Comme nous allons le voir, ce virement réflexif touche l'ensemble de la communauté historique occidentale. L'Espagne n'est pas en reste,

³⁵⁶ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 3.

³⁵⁷ CARBONELL, Charles-Olivier, « art. cit. », p. 14.

elle qui sort tout juste de trente-six ans de dictature et cherche à se reconstruire à travers, notamment, un rapport singulier à son histoire récente.

1.1.2.1. L'affirmation d'une « conscience métahistorique »

Face à la crise des sciences sociales, au recul des modélisations totalisantes et des systèmes explicatifs fermés, la notion même d'« école historique » semble se dissoudre, au profit d'un éclectisme des méthodes et des champs de recherche. Certains ont perçu dans l'éparpillement de la discipline une crise d'identité, une « phase de difficile incertitude » (Théodore Zeldin) ; d'autres, plus optimistes, préfèrent y entrevoir de nouveaux « chantiers », d'où sortiront les écoles historiques de demain (Roger Chartier). Plus généralement, le genre historiographique (dont relève le présent essai) est réhabilité, au point de sembler confirmer cette remarque de B. Croce : « l'historiographie nous sauvera de l'histoire ». ³⁵⁸

Les années 1980 sont marquées par ce qu'on pourrait appeler une démocratisation des études universitaires, qui implique l'arrivée massive de nouveaux étudiants, entre autres sur les bancs des départements d'Histoire. Ajoutons à cela l'éclatement de la discipline historique, dans le prolongement de la démultiplication des sous-disciplines historiographiques mise en œuvre au cours de la précédente décennie, notamment par les *Annales* françaises et par les *Cultural Studies* anglo-saxonnes, et l'on comprendra aisément le besoin qu'a ressenti la communauté universitaire de produire de plus en plus de manuels de méthode. Il fallait organiser ce vaste chantier et aider les jeunes générations à appréhender une opération historiographique aux contours sans cesse mouvants. On remarque par ailleurs, depuis les années 1980, une sorte d'inversement dans les poids de la métahistoire : là où, auparavant, l'approche méthodologique dominait, c'est la réflexion épistémologique qui semble aujourd'hui s'imposer. Philippe Raxhon explique ainsi que « du contenu de la discipline à la nature de sa fonction s'est opéré un glissement dans les interrogations des historiens » ³⁵⁹. De fait, l'écriture de l'histoire devient résolument, à la charnière des années 1980, un *objet* historique. Ce renversement que certains qualifient de « tournant épistémologique » ³⁶⁰, de « tournant réflexif » ou encore de « tournant critique » ³⁶¹ est

³⁵⁸ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 213.

³⁵⁹ RAXHON, Philippe, « Conclusion. Tacite est bien dans l'Empire », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006, p. 223-245, p. 224.

³⁶⁰ WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 11 ; l'auteur renvoie aux travaux de Marcel Gauchet, de Mickael Pollak et de François Dosse.

³⁶¹ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, respectivement p. 155 et p. 175.

vraisemblablement lié à plusieurs facteurs, aussi bien philosophiques que scientifiques et sociaux.

L'influence des philosophes postmodernes

Il faut en effet resituer ce bouleversement historiographique à l'intérieur d'un contexte plus large, celui de la « postmodernité », qui signe une réorganisation des paradigmes du savoir. Jean-François Lyotard expliquait, dans *La Condition Postmoderne*, que la postmodernité avait mis à mal ce qu'il appelle les « grands récits », ou « métarécits », ces grands principes tels que la Vérité, la Réalité ou l'Histoire qui, pour la pensée moderne, étaient aussi évidents que nécessaires. La pensée postmoderne ne considère plus ces concepts comme allant de soi, mais les envisage comme des notions construites et relatives au sujet qui les conçoit. Il n'y a plus une Vérité mais une pluralité de regards sur le monde, il n'y a plus une Réalité mais des perceptions subjectives, diverses et parfois contradictoires de ce qui nous entoure, il n'y a plus une Histoire, mais une somme d'interprétations des traces du passé. Aussi,

[...] l'histoire très contemporaine semble confrontée à une crise des valeurs politiques et culturelles et à une perte de sens : « l'Histoire s'évapore » affirmait R. Barthes, dès la fin des années 1970. La vision téléologique du temps (vers Dieu, le Progrès, la Démocratie ou le Socialisme) se trouve aujourd'hui obscurcie. On se prend à imaginer un temps discontinu, fracturable, imprévisible, et pour certains, apocalyptique. [...] Le monde semble à court d'utopies, sans idéologie de remplacement, et l'on s'interroge. Sans attendre la fin de l'Histoire, l'on s'enquiert d'un autre système de pensée qui donnerait du sens à cet avenir sans nom. C'est peut-être cela, le malaise qu'on appelle « crise de la modernité ».³⁶²

Il est difficile de dire à quel point les théories des philosophes postmodernes, parmi eux Lyotard, Foucault, Ricœur, Lacan, LaCapra, Derrida, Barthes, Lévi-Strauss, Todorov et un long *et cætera*, ont pu influencer l'activité historique. Dans certaines parties du monde, comme dans les pays anglophones et en particulier aux États-Unis, l'historiographie a intégré très tôt les thèses des penseurs de la postmodernité, notamment celles de la *French Theory*³⁶³ incarnée entre autres par Michel Foucault. D'autres historiens, comme, paradoxalement, les historiens français, ont été, au départ, quelque peu hostiles à cette philosophie postmoderne de l'histoire. Pas tous, bien sûr. Michelle Perrot, Ariette Farge ou encore Philippe Ariès, défendaient avec enthousiasme l'œuvre foucauldienne, comme le fera l'un des grands historiens des *Annales*, Paul Veyne³⁶⁴. Michelle Perrot, lors d'une émission de France Culture

³⁶² BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 238-239.

³⁶³ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 141.

³⁶⁴ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 135-136 ; VEYNE, Paul, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.

donnée en hommage aux vingt ans de la disparition du philosophe³⁶⁵, expliquait que la pensée de Foucault, qui ébranlait plusieurs fondements des présupposés historiographiques, avait initialement dérangé une partie de la communauté historique. Le penseur remettait en question les frontières disciplinaires entre histoire, philosophie et littérature³⁶⁶, la recherche en archives au cœur de l'histoire quantitative qui faisait alors légion, la spécialisation – certains lui reprocheront de parcourir « trois siècles à brides abattues... »³⁶⁷ – ou, plus grave encore, la notion de « vérité » en histoire : « en considérant que toute forme de savoir résulte d'une relation de pouvoir, Michel Foucault mettait aussi en cause les prétentions des historiens à énoncer des vérités scientifiques »³⁶⁸. La situation a bien évolué depuis ses premières publications dans les années 1960, et il semble qu'on puisse désormais parler, selon M. Perrot, d'une « victoire posthume de Michel Foucault »³⁶⁹. Après certaines réticences initiales, l'historiographie semble avoir aujourd'hui largement intégré les théories du philosophe comme, d'après M. Perrot, la « multiplicité des objets d'histoire », la « notion d'historicité », l'idée qu'au fond « tout est histoire », la « problématisation » en histoire et le « travail sur le discours », fondé sur la croyance que « l'histoire est un discours » et qu'« opposer le réel au discours n'a pas de sens »³⁷⁰.

L'historienne rappelle également l'influence qu'a eue la pensée de Paul Ricœur sur le travail des historiens. Mentionnons aussi celle de Michel de Certeau. Là encore, l'un des apports des théories de ces deux philosophes, énoncées notamment dans *L'Écriture de l'histoire* de M. de Certeau, et dans *Temps et Récit, Histoire et Vérité* ou *L'Histoire, la mémoire, l'oubli* de Ricœur, est d'envisager l'histoire comme une construction discursive informée par le présent³⁷¹. Ainsi, historiographie et philosophie se rapprochent en cette fin du XX^e siècle, poussant les historiens à l'autoréflexivité, y compris en France où le fossé entre historiens et philosophes semblait difficile à combler :

³⁶⁵ Radio France, France Culture, « Foucault et l'histoire », coll. *La nouvelle fabrique de l'histoire*, date de diffusion 08/10/2004, entretien avec Michelle Perrot.

³⁶⁶ *Idem*.

³⁶⁷ Jacques Léonard, d'après M. Perrot (*Idem*) ; en référence notamment au texte « L'historien et le philosophe : à propos de *Surveiller et punir* » (1977), compte rendu très critique que J. Léonard avait fait de l'ouvrage de Foucault.

³⁶⁸ NOIRIEL, Gérard, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, Paris, Hachette, 1998, p. 192.

³⁶⁹ Radio France, France Culture, « Foucault et l'histoire », déjà cité.

³⁷⁰ *Idem* ; aussi DOSSE, François, *op. cit.*, p. 134-136 : « C'est exclusivement à l'intérieur de la sphère discursive que se situe alors clairement Foucault pour lequel il faut "restituer au discours son caractère d'évènement" (*ibid.* [L'Archéologie du savoir], p. 53), remettre en question la quête occidentale de vérité et renoncer à la souveraineté du signifiant » (*Ibid.*, p. 135).

³⁷¹ DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975 ; RICŒUR, Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1955 ; RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Le Seuil, trois tomes, 1983 ; RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (voir notamment DOSSE, François, *op. cit.*, p. 54-55, p. 94, p. 87).

Longtemps les historiens de métier en France se sont interrogés sur leurs méthodes, mais ils ont volontairement tourné le dos à toute réflexion d'ordre épistémologique. Ils n'ont cessé de manifester les plus grandes réticences vis-à-vis de la philosophie de l'histoire. Comme le rappelle Antoine Prost (*Douze leçons sur l'histoire*, Le Seuil, 1996, p. 8), selon le chef de file de l'école historique française des *Annales*, Lucien Febvre, « philosopher » constitue un « crime capital » (Lucien Febvre, c.r. de *l'Apologie pour l'histoire*, in *Combats pour l'histoire*, A. Colin, 1953, p. 433). [...] La perte d'un bon nombre de certitudes et le renoncement à des ambitions hégémoniques démesurées ont modifié en profondeur la situation historiographique pour laisser place à des interrogations nouvelles sur les notions utilisées par les historiens qui se tournent davantage sur le passé de leur discipline et vers les philosophes qui ont pensé les catégories de l'historicité. [...] La conjoncture semble favorable à cette nouvelle configuration ou nouvelle alliance entre ces deux domaines connexes [historiens et philosophie de l'histoire] car l'historien d'aujourd'hui, devenu conscient de la singularité de son acte d'écriture, tend à faire passer *Clio* de l'autre côté du miroir dans une perspective essentiellement réflexive. Il en résulte un nouvel impératif catégorique qui s'exprime par l'exigence, d'une part, d'une épistémologie de l'histoire conçue comme une interrogation constante des concepts et notions utilisés par l'historien de métier et, d'autre part, d'une attention historiographique aux analyses avancées par les historiens d'hier. On voit ainsi se dessiner l'émergence d'un espace théorique propre aux historiens, réconciliés avec leur nom propre et définissant l'opération historique par la centralité de l'humain, de l'acteur, de l'action située.³⁷²

Crise de l'histoire et solution métahistorique

Le tournant métahistorique des années 1980 n'est pas seulement dû à l'influence des penseurs postmodernes, mais aussi aux bouleversements internes de la discipline historique. Parmi ces facteurs figurent, en premières lignes, la spécialisation croissante de la recherche et la multiplication de sous-disciplines. À partir des années 1980, les nouvelles spécialités en histoire progressent à une vitesse vertigineuse. Tandis que l'on constate un « retour du politique », l'histoire des mentalités fait place à l'« anthropologie historique » et à l'« histoire culturelle », l'histoire orale s'affirme³⁷³, la micro-histoire, apparue d'abord en Espagne et surtout en Italie, est à l'honneur, l'histoire de la vie privée, de la famille et de la sexualité deviennent monnaie courante³⁷⁴, tout comme l'histoire des femmes et des minorités, sous l'influence des *gender studies* nord-américaines³⁷⁵ ou encore l'histoire du temps présent³⁷⁶. Bref, autant de champs historiographiques nouveaux impliquant un besoin de légitimité qu'une production métahistorique viendra satisfaire : « Enfin, désormais, les historiens sont

³⁷² DOSSE, François, *op. cit.*, p. 5-6.

³⁷³ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 214, p. 216 et p. 218.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 220-222.

³⁷⁵ « L'histoire des femmes se situe dans le prolongement de la vie privée, à la charnière de l'anthropologie de la famille et de la sexualité. La démarche pionnière a été lancée après 1968 aux États-Unis par les *Women Studies*, bientôt imitée en Angleterre, en Pologne, en Allemagne et en France seulement à partir des années 1970-1975 » (*Ibid.*, p. 223) ; depuis le milieu des années 1980, la « "nouvelle" histoire des femmes tend à se focaliser sur le genre » (*Ibid.*, p. 224).

³⁷⁶ CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 107-108.

nombreux à se préoccuper d'épistémologie, et l'historiographie, naguère très marginale à l'Université, est désormais régulièrement enseignée »³⁷⁷.

Mais ce foisonnement disciplinaire, s'il témoigne d'un grand élan créateur de la part de la communauté historique, peut être aussi perçu comme le symptôme de ce que beaucoup ont nommé la « crise de l'histoire » :

Pour R. Rémond, « le champ que prospecte l'histoire aujourd'hui est devenu si vaste et si divers qu'il n'est plus possible – mais le fut-il jamais ? – à aucun historien d'en embrasser toute l'étendue : [...] le temps de l'histoire globale est aussi celui de l'histoire éclatée » (*Essais d'égo-histoire*, 1987, p. 342).³⁷⁸

Les écrits d'historiens constatant l'éclatement de leur discipline se font alors nombreux :

On a parlé d'une « parcellisation » (A. Casanova), d'une « histoire en miettes » (P. Nora), d'un « morcellement » (F. Dosse). Un peu partout dans le monde, on observe une division de l'histoire en un grand nombre de sous-disciplines séparées les unes des autres. [...] La difficulté de la synthèse se donne à voir dans la multiplication des ouvrages collectifs confiés par les maisons d'édition à des historiens reconnus. En vingt ans (1972-1992), on a pu dénombrer en France une vingtaine d'histoires collectives, dont les trois quarts ont été éditées au cours de la dernière décennie. [...] Ce savoir analytique et encyclopédique invalide tout essai de synthèse par un historien unique. À peine peut-on s'appuyer sur quelques préfaces pour y quêter quelque vision homogène du projet.³⁷⁹

L'activité métahistorique des historiens ne se limite donc pas à la justification d'une nouvelle spécialité mais, par ailleurs, à la tentative d'expliquer et de dépasser les risques liés à l'éparpillement disciplinaire³⁸⁰. Ce sentiment de crise est extrêmement fécond d'un point de vue métahistorique. D'après Laurence van Ypersele et Philippe Raxhon, « les années 1980-1990 apparaissent sans doute comme une crise de l'histoire dont témoignent les expressions “anarchie épistémologique”, “crise de l'intelligibilité historique” ou “histoire en miettes”, mais aussi comme une période caractérisée par des projets historiographiques importants » : le « projet d'une histoire politique renouvelée », la constitution d'une « histoire du temps présent », les « redéfinitions de l'histoire sociale », la « promotion de l'histoire culturelle », les « usages et mésusages des mythes », l'« apparition de nouvelles fonctions sociales de l'histoire autour des thématiques de la mémoire et de l'identité », la « pratique plus raisonnée de l'interdisciplinarité » et « une réflexion épistémologique renouvelée, avec au cœur du débat la problématique du récit »³⁸¹. Ce moment de malaise historiographique est donc aussi celui de grands débats métahistoriques³⁸².

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 109.

³⁷⁸ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 213.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 214

³⁸⁰ CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 109-110.

³⁸¹ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « Introduction. De l'histoire des mentalités à l'histoire culturelle », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *op. cit.*, p. 11-30, p. 20.

³⁸² POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 114-118.

Dans ce contexte, plusieurs sous-disciplines nouvelles intègrent l'écriture de l'histoire comme objet de recherche. Il faut y voir, notamment, l'importance accordée au récit, sous l'influence postmoderne mentionnée plus haut, mais aussi sous celle de ce qu'on a appelé le *linguistic turn*. Si l'expression a été au départ popularisée par le philosophe Richard Rorty avec la publication de son recueil *The Linguistic Turn* en 1967, elle sera intégrée par la communauté historique, d'abord nord-américaine, dans les années 1980³⁸³. Ses partisans retiennent « comme acte fondateur le colloque tenu à l'université Cornell en mars 1980 à l'initiative de Dominick LaCapra [...] et Steven Kaplan »³⁸⁴. Appuyé notamment sur la *French Theory* et défendu par des praticiens de l'histoire intellectuelle tels que K.M. Baker, M. Jay, H. Kellner, D. LaCapra, M. Poster, H. White, A. Pagden, J. Toews, G. Eley, D. Harlan et A. Megill³⁸⁵, le *linguistic turn*, qui croise plusieurs courants³⁸⁶, désigne « un faisceau de positions et de travaux très diversifiés autour de l'affirmation du rôle du langage dans la construction des identités et des réalités sociales, par opposition avec l'idée que le langage ne servirait qu'à "représenter" la réalité, ne serait qu'un medium neutre entre la réalité et ses représentations. La réalité historique, dans cette perspective, n'existe pas en dehors du langage, elle est organisée et construite par lui et elle est elle-même un texte qu'il s'agit de déchiffrer »³⁸⁷. En d'autres termes, le « tournant linguistique » renvoie, pour l'historiographie, à une tendance qui « regroupe des chercheurs qui considèrent que toute recherche historique *doit nécessairement* s'intéresser au langage, à la "textualité" ou au discours. Ils justifient cette injonction par des arguments épistémologiques : étant donné qu'il travaille sur des textes, que la réalité qu'il analyse n'est accessible que par la médiation du langage, l'historien, même quand il croit atteindre la réalité passée, n'appréhende en fait que

³⁸³ DELACROIX, Christian, « Linguistic turn », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François et GARCIA, Patrick *et al.*, *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 476-490, p. 476. L'auteur précise que ce courant a infiltré la communauté historique à travers les départements de littérature (*Ibid.* p. 473).

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 477.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 478-479.

³⁸⁶ « À partir de la matrice linguistique (Ferdinand de Saussure) et sémiotique, l'amalgame opéré par les partisans du *LT* [*linguistic turn*] entre des propositions théoriques très diverses mais dont un des axes est l'idée de "construction discursive" du social est, de surcroît, décliné différemment selon les historiographies nationales, ce qui rend les appropriations historiques du *LT* difficilement réductibles à un "courant" unifié. L'entrecroisement et l'hybridation des thématiques du *LT* avec celles relevant d'autres "tournants" (*rhetorical turn*, *literary turn*, *cultural turn*, tournant herméneutique...) ou courants (celui de l'*Alltagsgeschichte*, par exemple) n'est pas propre, non plus, à simplifier le diagnostic » (*Ibid.*, p. 477-478).

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 478.

sa représentation discursive »³⁸⁸. Avancée pour les uns, nouvel émiettement disciplinaire pour les autres, le tournant linguistique a engendré de nombreux questionnements métahistoriques :

Ce « temps des doutes », somme toute assez normal dans l'évolution épistémologique d'une discipline, a pris depuis le début des années 1990 une forme plus radicale. Suggérées par la recherche outre-Atlantique deux questions récurrentes viennent troubler les certitudes des historiens français : quels sont les rapports qui relient le « réel passé » à sa représentation à travers les documents-« traces » ? Tout livre d'histoire ne serait-il pas autre chose que la production d'un ensemble de « textes » relevant des règles de l'écriture et de l'analyse du discours ? Gérard Noiriel dénonce dans cette approche un risque d'« impérialisme linguistique ». Pour sortir de l'impasse, il propose la recherche – collective – d'un paradigme « pragmatiste » et « interactionniste », qui permettrait de redéfinir le « métier d'historien » cher à Marc Bloch, à partir de ses trois composantes : le savoir, la mémoire et le pouvoir.³⁸⁹

Tout en semant le trouble chez les historiens, ce tournant linguistique a favorisé des recherches historiographiques centrées sur le récit³⁹⁰, sur la subjectivité, sur l'individu³⁹¹ et, tout naturellement, sur l'écriture de l'histoire :

Par ailleurs, nous assisterions à une double réhabilitation, iconoclaste par rapport aux postulats des *Annales* : celle de l'historien et celle du récit historique. Moins que jamais, le « sujet-historien » n'aurait à se cacher derrière le masque de l'objectivité. On lui demanderait, plutôt, d'assumer son ego professionnel. Voici qu'on redécouvre aujourd'hui cette réalité triviale, maintes fois affirmées par les « historicistes » : à savoir que l'historien a l'obligation à interpréter, s'il veut donner du sens à sa documentation. À sa façon, il est un « écrivain », qui construit son texte, grâce à des artifices littéraires (d'autant plus voyants qu'il est malhabile...). [...]. Ainsi, l'historien apprend (tardivement) du philosophe P. Ricoeur (*Temps et récit*, tomes 1 et 3, 1983) que son discours reste toujours un récit, qui s'appuie sur les figures de la narration et de la rhétorique : métaphores, procédures démonstratives, effets stylistiques ou poétiques. Tout comme un écrivain dit de fiction, il reste en partie tributaire de son imagination narrative, dont l'écrivain mexicain Carlos Fuentes nous dit qu'elle est seule capable « de reproduire, si imparfaitement que ce soit, si incomplètement que ce soit, quelque chose de la réalité par l'intermédiaire du verbe ». Car l'histoire reste avant tout un document écrit, dont le sens viendrait moins de la réalité extérieure qu'il décrit que de la logique implicite de sa propre construction. Bref, on ne pourrait penser la réalité sociale en dehors du langage ! L'histoire serait donc (partiellement ?) une autre forme de fiction – comme le suggère l'Américain Hayden White. La coïncidence, jusqu'alors supposée, entre le passé et sa représentation, serait ainsi remise en doute. L'histoire écrite peut-elle prétendre dire quelque chose sur le passé « réel », ou bien n'a-t-elle qu'une existence linguistique : là est tout l'enjeu de ce que d'aucuns appellent déjà aujourd'hui le « tournant linguistique » (G. Eley, « De l'histoire sociale au “tournant linguistique” dans l'historiographie américaine des années 1980 », *Genèses*, 7, 1992).³⁹²

Tout cela va permettre l'affirmation d'une « histoire des représentations »³⁹³ où l'activité historique, comme toute tentative de dépeindre le passé, devient un objet d'étude. Vraisemblablement fille des mentalités, l'histoire des représentations semble s'imposer lorsque l'histoire des mentalités, qui avait atteint son apogée dans les années 1970 par, notamment, le travail d'historiens des *Annales* tels que Philippe Ariès, Georges Duby, Jacques

³⁸⁸ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 123 (les italiques sont de l'auteur).

³⁸⁹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 238.

³⁹⁰ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 20.

³⁹¹ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 213.

³⁹² *Ibid.*, p. 237-238.

³⁹³ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 21-22.

Le Goff, Robert Mandrou et Michel Vovelle³⁹⁴, entre en crise dans les années 1980. Cette notion de « mentalités » qui permet « l’exploration de la psyché humaine à travers l’étude de l’évolution des comportements, des sensibilités, des représentations »³⁹⁵, jouit d’une définition relativement large, relativement vague, qui, alors qu’elle semblait constituer un atout dans les années 1970³⁹⁶, lui sera finalement reprochée. Les critiques lancées à l’égard de l’histoire des mentalités seront surtout portées par le monde anglo-saxon et, en particulier, par l’historien britannique Geoffrey Lloyd dans son ouvrage *Desmystifying Mentalities*³⁹⁷, subtilement traduit en français *Pour en finir avec l’histoire des mentalités*. L’historien s’attache à démontrer que la notion est peu opératoire, notamment par la primauté qu’elle concède « aux phénomènes stables supposés structurels » et au risque de « généralisations abusives »³⁹⁸ auquel elle peut conduire. Chez les historiens, le terme de représentation, « plus complexe, plus individuée et moins binaire »³⁹⁹, a aujourd’hui remplacé celui de mentalité.

D’autres courants historiographiques qui voient le jour, ou s’affirment à cette période, intègrent eux aussi une pratique métahistorique. Il s’agit de l’histoire orale, de l’histoire des minorités, de l’histoire culturelle, de l’histoire immédiate ou encore de l’histoire de la mémoire. Descendante elle aussi de l’histoire des mentalités⁴⁰⁰, l’histoire culturelle s’affirme dans les années 1980 et jouit aujourd’hui d’un succès mondial⁴⁰¹. S’il demeure difficile d’en

³⁹⁴ DOSSE, François, « Histoire des mentalités », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François et GARCIA, Patrick *et al.*, *op. cit.*, p. 220-231, p. 220.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 220.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 221-222 : « La notion très vague de “mentalité” a tendance à jouer dans les années 1970 le même rôle stratégique que le concept générique de “social” dans les années 1930. Il habille large et permet à l’historien de butiner dans les divers champs d’investigation que se sont appropriés les sciences sociales sœurs ».

³⁹⁷ LLOYD, Geoffrey E. R., *Desmystifying Mentalities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

³⁹⁸ Pour cette citation et la précédente : DOSSE, François, « art. cit. », p. 230.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁰⁰ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 74-75.

⁴⁰¹ « Depuis deux ou trois décennies, l’histoire culturelle occupe une place de choix sur la scène historiographique, avec des décalages chronologiques et des modalités diverses selon les configurations nationales. Les ouvrages et articles programmatiques, publiés dès les années 1980 [Pascal ORY, “L’Histoire culturelle de la France contemporaine, question et questionnements”, *Vingtième Siècle. Revue d’histoire*, 1987, n° 16, p. 67-82 ; Roger CHARTIER, “Le monde comme représentation”, *Annales E.S.C.*, novembre-décembre 1989, n° 6, p. 1505-1520 ; Lynn HUNT (dir.), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press, 1989 ; Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI (dir.), *Pour une histoire culturelle*, Paris, Seuil, 1997], ont progressivement laissé le terrain libre à des tentatives de bilan, en Allemagne [Hans-Ulrich WEHLER, *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*, München, C.H. Beck, 1998 ; Ute DANIEL, *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt, Suhrkamp, 2001. Voir aussi l’anthologie : Christoph CONRAD et Martina KESSEL (Éd.), *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart, Reclam, 1998], en Espagne [Justo SERNA et Anacleto PONS, *La historia cultural*, Madrid, Akal, 2005], en France [Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l’histoire culturelle*, Paris, Seuil, 2004 ; Pascal ORY, *L’histoire culturelle*, Paris, PUF, 2004] ; Laurent MARTIN et Sylvain VENAYRE (dir.) *L’histoire culturelle du contemporain*, Paris, Nouveau monde éditions, 2005.], en Italie [Alessandro ARCANGELI, *Che co’è la storia culturale ?*, Rome, Carocci, 2007], au Royaume-Uni [Peter Burke, *What Is Cultural History ?*, Cambridge, Polity Press, 2004 et Geoff ELEY, *A crooked line: from cultural history to the history of society*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005] et aux États-Unis [Victoria BONNEL et Lynn HUNT (dir.), *Beyond the cultural turn: new directions in the study of society and culture*, Berkeley, University of California Press, 1999]. [...] De même, la création

proposer une définition unique et figée, de par la polysémie du mot « culture »⁴⁰², « l'histoire culturelle pourrait être comprise – selon Roger Chartier – comme l'étude des processus d'assignation du sens non seulement aux textes et aux images, mais aussi aux pratiques et aux expériences »⁴⁰³. Rappelons aussi la définition, un peu plus détaillée, qu'en proposait Jean-François Sirinelli en 1992, fort pratique pour ce qui nous occupe :

L'histoire culturelle est celle qui s'assigne l'étude des formes de représentations du monde au sein d'un groupe humain dont la nature peut varier – nationale ou régionale, sociale ou politique – et qui en analyse la gestation, l'expression et la transmission. Comment les groupes humains représentent-ils et se représentent-ils le monde qui les entoure ? Un monde figuré ou sublimé – par les arts plastiques ou la littérature – mais aussi un monde codifié – les valeurs, la place du travail et du loisir, la relation à autrui – contourné – le divertissement –, pensé – par les grandes constructions intellectuelles – expliqué – par la science – et partiellement maîtrisé – par les techniques – doté d'un sens – par les croyances et les systèmes religieux ou profanes, voire les mythes – un monde légué, enfin, par les transmissions dues au milieu, à l'éducation, à l'instruction.⁴⁰⁴

L'histoire culturelle embrasse donc de nombreux domaines tels que l'histoire intellectuelle, l'histoire religieuse, l'histoire de l'éducation, l'histoire des institutions politiques et culturelles, l'histoire des pratiques culturelles, l'histoire des mythes et des symboles, ou encore l'histoire des sciences, l'histoire de l'histoire et l'épistémologie⁴⁰⁵. La recherche métahistorique trouve sa place dans plusieurs de ces champs, dans l'histoire de l'histoire et dans l'épistémologie bien sûr, mais, aussi, au sein de l'histoire de l'éducation ou de l'histoire des sciences. L'histoire culturelle, qui apparaît pour certains comme une « nébuleuse qui absorbe les différents courants novateurs issus de "l'émiettement de l'histoire" », « opère aujourd'hui un remembrement cohérent de l'histoire des mentalités, tout en ne cessant d'ouvrir le questionnement historien »⁴⁰⁶.

Autre discipline historiographique « nouvelle » qui va favoriser les études portant sur l'écriture de l'histoire : l'histoire du temps présent. Patrick Garcia rappelle que l'intérêt des historiens pour les époques qui leur sont proches n'est pas nouveau en soi, évoquant les travaux de Thucydide et d'Hérodote. Cependant, pour la France en tout cas, il est longtemps resté lié à l'activité d'enseignement plutôt qu'à celle de la recherche, demeurant le « parent

d'une *International Society for Cultural History*, dont le colloque fondateur s'est déroulé à l'Université de Gand en août 2008, et le lancement d'une revue – *Journal of Cultural History* –, organiquement lié à cette association, confirment la reconnaissance internationale, sinon mondiale, de l'histoire culturelle » (POIRRIER, Philippe, « Introduction : Pour une histoire comparée de l'histoire culturelle », in POIRRIER, Philippe (éd.), *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2008, p. 9-13, p. 9-10).

⁴⁰² CHARTIER, Roger, « Postface. L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », in POIRRIER, Philippe (éd.), *op. cit.*, 2008, p. 189-196, p. 190-191.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁰⁴ Cité dans POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 76.

⁴⁰⁵ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 76-81.

⁴⁰⁶ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 28.

pauvre » de l'historiographie jusqu'à la fin des années 1970⁴⁰⁷. « On reproche notamment à cette histoire d'être restée événementielle – condamnée, selon la métaphore de Fernand Braudel, à décrire “une agitation de surface” quand c'est aux profondeurs, aux marées qu'il faut d'abord s'intéresser – et de manquer de recul en un double sens : la faible distance de l'historien avec son objet et l'obligation d'analyser des processus encore en cours »⁴⁰⁸. La légitimation de l'histoire du temps présent, qui marque « une véritable rupture dans l'historiographie française »⁴⁰⁹, est notamment due à la fondation en 1978 de l'*Institut d'histoire du temps présent* par le CNRS⁴¹⁰ et aux travaux du *Groupe de Recherche sur l'Histoire Immédiate* créé à Toulouse en 1990, même si les partisans de l'« histoire du temps présent » et ceux de l'« histoire immédiate » ne font pas de ces notions des synonymes⁴¹¹. Quoi qu'il en soit, la recherche sur les périodes proches de l'historien l'entraîne souvent, par la force des choses, sur le terrain des représentations de l'histoire et, plus largement, de la mémoire. Retraçant la genèse de l'histoire du temps présent en France, P. Garcia explique en effet :

Le dénominateur commun de tous ces chantiers est la place cardinale prise par la question de la mémoire, qu'il s'agisse de la gestion des traumatismes causés par la violence de guerre (Seconde Guerre mondiale, guerre d'Algérie) ou des usages politiques et sociaux du passé (bicentenaire de la Révolution française, Mai 68), ce qui renouvelle la question de la responsabilité sociale de l'historien.⁴¹²

De plus, dans la mesure où « l'historien du temps présent fait son miel des sources orales »⁴¹³, cette pratique est venue dynamiser une nouvelle forme d'histoire, l'histoire orale, que nous avons évoquée dans le chapitre précédent. Cette dernière, parce qu'elle questionne l'hégémonie de l'histoire écrite, favorise à son tour une réflexion sur l'écriture de l'histoire. C'est du moins ce que semble suggérer H. Wallenborn dans son ouvrage *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. [...] (2006)*, lorsqu'elle affirme :

⁴⁰⁷ GARCIA, Patrick, « Histoire du temps présent », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François et GARCIA, Patrick *et al.*, *op. cit.*, p. 282-294, p. 283-284.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 284.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 285.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 282.

⁴¹¹ Cf. le site internet du *GRHI* à la page « Définition » : « Le terme d'histoire immédiate est justement controversé. [...] Pourquoi, dès lors, ne pas lui préférer l'expression “temps présent”, devenue notamment l'emblème d'un institut de recherche du CNRS spécialisé dans l'étude de la France contemporaine ? En premier lieu, parce que celle-ci ne nous paraît pas plus satisfaisante que celle d'histoire immédiate. Parler de temps présent pour évoquer la Seconde Guerre mondiale ou même la Guerre d'Algérie n'est guère convaincant. En outre, nous souhaitons nous démarquer des chercheurs qui limitent la période dite du temps présent à la date butoir de l'accessibilité aux archives publiques (30 ans le plus souvent) [...]. Au total, nous entendons donc par histoire immédiate, l'ensemble de la partie terminale de l'histoire contemporaine, englobant aussi bien celle dite du temps présent que celle des trente dernières années ; une histoire, qui a pour caractéristique principale d'avoir été vécue par l'historien ou ses principaux témoins » (SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate*, Paris, PUF, 1994, *Que sais-je ?* ; <http://w3.grhi.univ-tlse2.fr/presentation/definition.htm> [consulté le 08/08/2012]).

⁴¹² GARCIA, Patrick, « art. cit. » p. 290.

⁴¹³ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 84.

A l'aube du XXI^e siècle, les passés sont partout présents. Véritable relique de ceux-ci, le témoin semble être devenu le relais indispensable pour la mémoire et les commémorations des grands événements, surtout des événements tragiques, faisant ainsi concurrence à une étude plus critique du passé, de l'histoire, celle écrite par les historiens. [...] Lors de l'élaboration de ma thèse qui a consisté en l'analyse de fonds de témoignages audiovisuels de survivants des camps nazis enregistrés entre 1992 et 1998, j'ai pu constater lors de colloques, de tables rondes consacrés à l'histoire orale ou au témoignage, en présence parfois de témoins, que leurs paroles étaient l'objet d'enjeux beaucoup plus larges que ceux de la simple documentation du passé et que leur traitement posait des problèmes qui n'étaient pas seulement liés à leur forme orale. Lors de ces rencontres, les questions de ce qu'est l'histoire, de ce qu'est une source, de ce que l'historien est capable de faire ou non, de ce qu'il peut dire de vrai sur le passé, ont presque toujours été posées.⁴¹⁴

La promotion d'une histoire « non académique » a encouragé une production métahistorique. L'histoire orale est loin d'être le seul champ où cela s'est produit. Ces histoires alternatives, telles que la *public history* aux États-Unis, les *history workshop* en Grande-Bretagne et l'*Alltagsgeschichte* en Allemagne y ont également contribué⁴¹⁵. Ainsi l'explique Gérard Noiriel :

Le point commun de toutes ces expériences était de favoriser le développement d'une histoire « vue d'en bas ». Ce qui a conduit non seulement à étudier de nouveaux groupes (les « exclus » selon le terme qui commence à s'imposer en histoire sociale) mais aussi à promouvoir de nouvelles pratiques de recherche.⁴¹⁶

Parmi les histoires militantes qui ont favorisé la pratique métahistorienne, mentionnons également la *gender history* et, plus largement, les histoires centrées sur les minorités traditionnellement marginalisées par l'historiographie canonique. Parce qu'elles mettent au cœur de leur démarche les liens entre identité et pouvoir, ces histoires mettent en œuvre une déconstruction de l'histoire officielle. Fondée sur le concept de « genre »⁴¹⁷, la *gender history* s'oppose à l'« histoire sociale des femmes » qui, « croyant dénoncer l'oppression masculine, [...] ne ferait que la consolider en reprenant à son compte une définition de "la femme" que les hommes ont imposée comme une évidence »⁴¹⁸. Influencée par les théories poststructuralistes, et notamment par les thèses de Michel Foucault et de Jacques Derrida, cette forme d'histoire, dont l'historienne nord-américaine Joan W. Scott est l'une des promotrices, aspire à redonner toute leur place aux femmes dans l'histoire et à

⁴¹⁴ WALLENBORN, Hélène, *op. cit.*, p. 7-9.

⁴¹⁵ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 200.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹⁷ Défini par Joan Scott comme suit : « Le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir » (cité dans ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François et GARCIA, Patrick *et al.*, *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 208-219, p. 213 ; de « Genre : une catégorie utile de l'analyse historique », traduction en français de l'article que J. Scott avait publié en 1986, traduction parue dans les *Cahiers du Grif* en 1998).

⁴¹⁸ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 121.

déconstruire l'*history* au profit d'une *herstory*. Dès lors, « la *gender history* aboutit à remettre en cause la définition usuelle de l'objectivité et de la vérité historiques »⁴¹⁹.

Enfin, l'un des champs qui a peut-être le plus contribué à la recherche métahistorique et qui prend véritablement corps dans les années 1980 reste « l'histoire de la mémoire », ou « l'histoire de la mémoire collective ». Héritière des mentalités et partie intégrante de l'histoire des représentations⁴²⁰, l'histoire de la mémoire collective, notion somme toute paradoxale, semble se forger lorsque, distinguant mémoire et histoire, certains historiens font de la mémoire un objet d'histoire. Beaucoup s'inspirent de la notion de « mémoire collective » développée par le sociologue Maurice Halbwachs :

La plupart des historiens qui ont écrit sur le sujet reprennent à leur compte la définition que le sociologue Maurice Halbwachs (1964) a donnée de cette expression. Philosophe de formation, élève de Bergson, Halbwachs « se convertit » à la sociologie sous l'influence d'Émile Durkheim. Comme beaucoup d'autres intellectuels français, son intérêt pour la question de la mémoire s'explique en partie par le contexte qui suit la première guerre mondiale. Le traumatisme causé par la barbarie des combats et le grand nombre des victimes, la place occupée par les anciens combattants font du souvenir de la guerre un enjeu central (comme l'atteste l'importance accordée aux monuments et aux morts). Au sein du monde intellectuel, la question de la mémoire met aux prises les approches de type littéraire (dont Marcel Proust est le symbole), philosophique (avec Bergson) et sociologique. Sans entrer dans le détail, les travaux de Maurice Halbwachs ont pour principal objectif de démontrer, comme Bergson, le caractère *social* de la mémoire. Même quand nous pensons que nos souvenirs sont entièrement « personnels », en fait, affirme Halbwachs, ils ont une dimension sociale.⁴²¹

Pour Halbwachs, la « mémoire collective » désigne l'ensemble des souvenirs que partagent les individus d'un groupe à partir d'expériences vécues. Elle cohabite, selon le sociologue, avec deux autres niveaux de mémoire, d'une part, les souvenirs individuels et, d'autre part, la tradition qui renvoie, à la différence de la mémoire collective, au souvenir de faits ou d'objets dont les acteurs ont disparu⁴²². Si, comme l'explique Gérard Noiriel, les historiens n'ont pas travaillé explicitement sur le domaine de la mémoire collective jusqu'aux années 1950-60, à la différence des sociologues, des philosophes ou des écrivains, le véritable engouement de la communauté historique pour la question mémorielle se manifestera dans les années 1970⁴²³ et surtout dans les années 1980. Pour la France, « à partir des années 1980, l'intérêt des historiens pour la mémoire collective va évoluer, en s'adaptant aux nouvelles

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 122-123.

⁴²⁰ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 25.

⁴²¹ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 198.

⁴²² *Idem.*

⁴²³ « Jusque dans les années 1950-1960, la question de la mémoire collective avait surtout intéressé les écrivains, les philosophes et les sociologues (G. Namer, 1983), mais peu les historiens. Peut-être vaudrait-il mieux dire que ceux d'entre eux qui menaient des recherches historiques sur ce thème n'éprouvaient pas le besoin de les définir comme des études sur l'histoire de la mémoire. L'ouvrage de Marc Bloch (1924), *Les Rois thaumaturges* [...] peut être considéré aussi comme une étude sur l'histoire de la mémoire, puisque l'auteur examine comment la croyance dans les pouvoirs guérisseurs du Roi, fixée par le rituel, a traversé les siècles, tout en s'adaptant à chaque fois aux exigences du présent. Il n'en demeure pas moins vrai que l'engouement collectif des historiens pour les questions de mémoire ne date que du début des années 1970 » (*Ibid.*, p. 199-200).

questions qui agitent la décennie : les valeurs républicaines, l'identité nationale, etc. »⁴²⁴, et de ce mouvement va naître ce que l'on considère comme l'une des œuvres pionnières de l'histoire de la mémoire collective, *Les lieux de mémoires* de Pierre Nora :

Alors qu'au départ, il s'agissait d'une initiative à caractère militant, lancée par des historiens assez marginaux, ancrés dans l'histoire sociale et surtout intéressés par les « exclus », avec Pierre Nora, la question de la mémoire collective devient un enjeu central pour l'histoire politique. Présentant la mémoire comme un objet essentiel de la « nouvelle histoire », il souligne que « l'analyse des mémoires collectives peut et doit devenir le fer de lance d'une histoire qui se veut contemporaine » (in J. Le Goff, 1978, *op. cit.*, p. 401).⁴²⁵

Le projet des *Lieux de mémoire*, imaginé au départ pour un séminaire de l'École pratique des hautes études, « allait devenir, dix ans plus tard, une entreprise proliférante, un ouvrage collectif de plus de cent collaborateurs, de six mille pages en sept volumes, publiés de 1984 à 1992 »⁴²⁶. Dans un contexte de fièvre commémorative (1989 en France, 1992 en Espagne par exemple), ce mouvement du présent vers le passé⁴²⁷ insiste sur l'idée que « l'écriture historique donne sens aux événements à partir du présent, qui devient ainsi une clé interprétative essentielle du passé »⁴²⁸. Mais l'événement ne reçoit pas le même traitement qu'au temps du règne de l'histoire événementielle. Il n'est plus envisagé comme une manifestation du passé mais comme une construction discursive élaborée depuis le présent et, notamment, par le rôle décisif que jouent aujourd'hui les *mass media*. « Cette situation [...] nécessite, selon Pierre Nora, un travail de déconstruction de l'événement que doit effectuer l'historien pour saisir comment les médias produisent l'événement »⁴²⁹. Si dans le cadre de l'histoire de la mémoire collective, « la mise en rapport du thème de la mémoire avec le “retour du national” et le “retour de l'identité” engage une réflexion sur les liens entre histoire, mémoire et identité »⁴³⁰, le « retour de l'événement »⁴³¹ conduit les historiens sur la voie de la métahistoricité :

Ce déplacement de l'événementialité vers sa trace et ses héritiers a suscité un véritable retour de la discipline historique sur elle-même, à l'intérieur de ce que l'on pourrait qualifier de cercle herméneutique ou de tournant historiographique. Ce nouveau moment invite à suivre les

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 201.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 201.

⁴²⁶ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 227. Le « lieu de mémoire » désigne une « unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique d'une quelconque communauté » et peut renvoyer à des « lieux-espaces » (région, ville, monument), des « lieux-signes » (hymne national, dictionnaire, spectacle collectif, devise ou proverbes) ou des « lieux-événements » (14 juillet) (*Idem*). Concernant l'emploi de la notion de « mémoire collective » par P. Nora, remarquons, avec Gérard Noiriel, que « Tout en se réclamant de Maurice Halbwachs, il [Nora] s'en sépare sur un point fondamental. Pour le sociologue durkheimien, en effet, une mémoire collective ne peut exister que si elle s'appuie sur des souvenirs *individuels*, des expériences vécues » (NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 202).

⁴²⁷ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 228-229.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 229.

⁴²⁹ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 117.

⁴³⁰ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 25.

⁴³¹ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 117.

métamorphoses du sens dans les mutations et glissements successifs de l'écriture historique entre l'événement lui-même et la position présente. L'historien s'interroge alors sur les diverses modalités de la fabrication et de la perception de l'événement à partir de sa trame textuelle. Ce mouvement de revisitation du passé par l'écriture historique accompagne l'exhumation de la mémoire nationale et conforte encore le moment mémoriel actuel. Par le renouveau historiographique et mémoriel les historiens assument le travail de deuil d'un passé en soi et apportent leur contribution à l'effort réflexif et interprétatif actuel dans les sciences humaines.⁴³²

Historiens et demande sociale

L'historien se trouve aujourd'hui de plus en plus sollicité par une demande sociale pressante qui lui assigne dans l'urgence des fonctions de plus en plus nombreuses. [...] Ces sollicitations multiples invitent l'historien à un effort réflexif sur la nature de sa pratique, d'autant que l'écueil n'est jamais loin et les courts-circuits potentiels particulièrement dangereux et sources de dérapages non contrôlés.⁴³³

Parallèlement à ces facteurs internes, mentionnons, pour finir, certains phénomènes extérieurs à la discipline historiographique qui ont vraisemblablement encouragé la production métahistorique des historiens. Il faut tout d'abord signaler l'« ère de la commémoration » que nous avons évoquée tout à l'heure, qui touche les sociétés occidentales dans les années 1980 et semble atteindre son paroxysme dans les années 1990 :

Dans les années 1990, outre la propension de certains pays à commémorer tout et n'importe quoi (la « commémorite » française), on a vu apparaître des conflits de mémoire entre de multiples minorités (Tziganes, Juifs, Noirs américains, homosexuels, etc.) dont chacun revendiquait une souffrance « incomparable » et « unique ». [...] Face à cette véritable « concurrence » entre les victimes qui mène à des « abus de mémoire », les historiens ont insisté sur la nécessité d'une ré-historicisation critique de la mémoire et de ses enjeux politiques, communautaires, identitaires, vis-à-vis de la « dérive inquisitoriale ou ritualisante de la mémoire » laissée à elle-même. Mais ces dérives mémorielles ont surtout suscité une réflexion plus approfondie sur la mémoire et ses usages.⁴³⁴

Cette vague mémorielle qui provoquera une demande sociale vis-à-vis de l'historien, mais aussi juridique puisqu'il sera parfois amené à témoigner à la barre sous le costume d'« expert »⁴³⁵, conduira de nombreux historiens à interroger les rapports entre histoire et mémoire et à mettre en perspective leur rôle au sein de la société :

Contre cette sacralisation de la mémoire et ses dérives mémorielles, historiens et sociologues vont rappeler la nécessité d'une ré-historicisation critique de la mémoire et de ses enjeux politiques, communautaires, identitaires, compte tenu de la puissance des effets médiatiques et des pièges de l'analogie recherchée entre l'actualité et l'histoire, conduisant à l'illusion de la rétrospectivité. Par ailleurs, la problématique de la mémoire a amené les historiens à redéfinir leur rôle sur la place publique face à des attentes sociales et des fractures du passé national. La période de Vichy, les procès de collaborateurs et le combat contre le négationnisme, en est un

⁴³² *Ibid.*, p. 157-158.

⁴³³ *Ibid.*, p. 204.

⁴³⁴ VAN YPERSELE, Laurence, « Les mémoires collectives », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *op. cit.*, p. 191-201, p. 198.

⁴³⁵ Nous développerons ce point dans le second chapitre (1.2.).

bon exemple pour la France. Du Tribunal de l'histoire, l'historien passe au tribunal tout court, avec plus ou moins de bonheur, tandis que les sollicitations des médias à son égard se multiplient. En somme, puisque l'historien est à la barre ou à la hune, comment naviguer sans dériver ? S'interroger sur le métier d'historien est devenu un véritable réflexe dans la corporation.⁴³⁶

Parallèlement à cela, la fin d'un régime totalitaire qui n'a pas hésité à mettre l'écriture de l'histoire au service de ses valeurs, comme en Espagne, ou la réunification de deux territoires dont la définition identitaire avait reposé sur des versions historiques parfois différentes, comme dans le cas de l'Allemagne, ont également encouragé les historiens à se retourner sur l'histoire de leur propre discipline. Pour ce qui est de l'Espagne, nous en parlerons plus en détail dans un chapitre à part. Concernant l'Allemagne, Walter L. Bernecker explique :

La unificación alemana de 1989-1990 ha modificado las perspectivas de la investigación sobre la historia del tiempo presente, aumentando al mismo tiempo los objetos por investigar. El final abrupto de la doble estatalidad alemana ha llevado en las ciencias históricas a una nueva tendencia metodológica: a investigaciones sobre el "pasado dividido" o sobre la "memoria escindida". Estas investigaciones se concentran, casi exclusivamente, en las preguntas: cómo han sido tratados en los dos Estados alemanes el nacionalsocialismo, el holocausto y la oposición contra Hitler.⁴³⁷

Remarquons aussi l'impact qu'ont pu avoir sur la réflexion métahistorique des historiens les politiques mémorielles mises en place par les États lors des « transitions » ayant suivi des traumatismes collectifs, comme cela a été le cas en Espagne, ou également en Allemagne d'après W. Bernecker :

Recientemente, se vuelve a debatir intensamente la tesis, reñida desde un principio, de Hermann Lübbe, de 1983, según la cual el "acallar" el pasado nazi en la República Federal de los años cincuenta fue el "medio necesario desde un punto de vista sociopsicológico y político" para una transformación exitosa de los antiguos nazis en ciudadanos democráticos. Diferentes historiadores se han opuesto vehemente a esta visión afirmativa y funcionalista, que –según ellos– ya elimina los problemas antes de analizarlos; ellos ponen énfasis en los costes políticos y morales que resultaron de una política de integración y amnistía durante el primer lustro de la República Federal teniendo por resultado el posterior reproche de un "pasado no superado".⁴³⁸

Enfin, la crise de légitimité du chercheur et de l'enseignant d'histoire, crise qui touche la recherche et l'enseignement de façon générale, aura également poussé les historiens à penser leur propre travail afin d'en défendre l'utilité publique :

⁴³⁶ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 27. Raxhon rappelle par ailleurs : « Non seulement, comme le développait Michel de Certeau, toute recherche historique s'inscrit dans un lieu social, mais en outre l'historien ne peut s'extraire du milieu dont il est issu et de la société à laquelle il appartient, mais la grande différence peut-être avec le passé, c'est qu'il en est aujourd'hui persuadé à un point tel qu'il en a fait l'une des origines du questionnement sur son propre rôle et sur son identité » (RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 223-224).

⁴³⁷ BERNECKER, Walter L., « La memoria dictada. La guerra civil española y la República Democrática Alemana », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 295-318, p. 295.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 296-297.

De nos jours, alors que le rôle pédagogique de l'historien est mis à mal (« *ça sert à quoi l'histoire ?* »), et même sa fonction sociale (« *ça sert à quoi un historien ?* »), l'historien subirait un recyclage aboutissant *in fine* à la question de son rôle social et de sa responsabilité, qui suscita au sein même de la corporation des historiens le type de vaste débat propre aux nouvelles problématiques, alors que cette question fut *de facto* posée de tous temps. [...] Cette tendance fut renforcée par les états d'âme et les luttes d'influence au sein de la corporation historique à l'occasion de la « crise de l'histoire » des années 1980, qui ont donné de l'eau au moulin à paroles des détracteurs de la discipline. Mais c'était aussi une question de générations d'historiens où l'élève devait se distinguer du maître pour exister.⁴³⁹

Institutionnalisation de la métahistoire

Dans ce contexte philosophique, scientifique et social propice à la production métahistorique, rien de très étonnant à ce que « l'histoire de l'histoire » s'affirme comme discipline scientifique à part entière, comme l'explique Gérard Noiriel :

En voulant annexer l'immense domaine de la mémoire collective comme « champ de manœuvres », l'histoire universitaire a donc ouvert la boîte de Pandore des interrogations sur sa propre identité et sa propre légitimité. Cette quête identitaire est l'une des raisons qui explique le développement récent de cet ultime domaine de recherche en histoire contemporaine que constitue l'histoire de l'histoire.⁴⁴⁰

L'implantation de cette discipline au sein de la communauté historique n'a pas été, somme toute, aisée, comme le remarquait Charles-Olivier Carbonell dans son article « Pour une histoire de l'historiographie » publié en 1982 dans la revue métahistorique *Storia della Storiografia* – revue créée la même année sous l'initiative du *Committee for the History of Historiography* et qui devint peu après la propriété de l'*International Association for the History of Historiography* récemment fondée⁴⁴¹ – :

Montant à l'assaut des historiens universitaires et de leur donjon sorbonnard, Charles Péguy, à l'aube du siècle, dénonçait, entre autres infirmités des Lavis, Monod, Langlois et Seignobos, leur incompétence. Seul, disait le poète, l'astronome est capable d'écrire une histoire de l'astronomie; le médecin, une histoire de la médecine; le peintre, une histoire de la peinture... [...] Si seuls des non-historiens peuvent connaître et comprendre le passé en spécialistes, du moins reste-t-il aux historiens ce monopole ultime : connaître et comprendre ceux qui ont écrit sur le passé ! Ce n'est pas par une boutade de sophiste qu'on peut répondre à ceux qui ignorent ou méprisent l'histoire de l'histoire ; c'est, puisqu'ils se recrutent plus particulièrement dans la corporation des historiens, par une argumentation d'historien. À ceux qui voient en elle « la fille disgraciée de l'abstraction conceptuelle et de la manie bibliographique », nous voudrions montrer qu'elle est une discipline spécifique, autonome, enrichissante et passionnante ; à ceux qui pensent qu'elle est inutile, qu'elle est devenue, depuis peu, nécessaire ; à ceux, de plus en plus nombreux – ou, soyons modestes, de moins en moins rares – qui la pratiquent, donner des raisons supplémentaires de l'aimer, de la fréquenter.⁴⁴²

⁴³⁹ RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 225-226.

⁴⁴⁰ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 210.

⁴⁴¹ *Storia della Storiografia*, « A short introduction to the journal », site internet de la revue : <http://www.storiastoriografia.eu/www/sezione.php?file=Introduction> [consulté le 08/08/2012].

⁴⁴² CARBONELL, Charles-Olivier, « art. cit. », p. 7.

Cette discipline semble s'être peu à peu institutionnalisée et dotée de méthodes d'analyse, ce qui prouve que l'approche métahistorique chez les historiens n'est désormais plus secondaire :

Car – et c'est là l'essentiel – l'histoire de l'historiographie cesse d'être une sous-discipline étroite et fermée, un territoire inhospitalier où de rares historiens s'en vont, attendris ou féroces, à la recherche de leurs ancêtres ; elle cesse d'être aussi le discours satisfait qu'une corporation tient sur elle-même au regard d'un progrès supposé continu de la connaissance. Une double transformation l'affecte : tandis que son contenu s'élargit et s'approfondit, sa nature change et, singulière métamorphose, la petite science auxiliaire se fait histoire. [...] Dès lors l'histoire de l'historiographie se développe en épaisseur. Tous les registres de la production historiographique sont pris en compte : œuvres érudites, œuvres didactiques, œuvres littéraires où le souci d'écriture l'emporte sur celui de vérité ou d'édification. [...] Et ce sont, en conséquence, tous les disciples de Clio qui sont pris en compte : amateurs, occasionnels, professionnels... [...] L'étude sociale débouche sur celle des institutions historiques. Sociétés savantes, académies provinciales ou nationales, anciens élèves de telle école ou de tel collègue... Autant de cercles de sociabilité dont la composition, l'organisation, le style définissent un certain type d'historien et donc d'historiographie. Ainsi élargie, l'histoire de l'historiographie se complexifie et s'approfondit. Son approfondissement passe par le recours aux nouvelles techniques d'investigation et par sa mise en relation avec tout ce qui n'est pas elle. Approche psychanalytique d'un historien – on pense au *Michelet* de Roland Barthes ; approches, aux voies multiples, de la 'Nouvelle critique' – on pense ici, par exemple à ce qu'Hans Robert Jauss nomme « l'esthétique de la réception » qui s'attache à l'histoire des lectures changeantes qui attendent un texte au-delà du temps où il fut écrit. [...] Cessant d'être limitée à l'approche du couple historien-œuvre historique, l'histoire de l'historiographie aperçoit d'autres rapports. Celui de l'historien au Prince, par exemple ; celui de l'histoire au mythe, également. [...] Aborder l'histoire de l'historiographie en historien, ce n'est donc plus la rétrécir et l'enfermer dans d'étroites considérations de boutique. C'est l'élargir et l'approfondir aux dimensions du réel.⁴⁴³

L'existence d'un « tournant métahistorique » est dès lors évidente. Les structures et les supports de l'activité métahistorique se sont multipliés ces dernières années, comme Philippe Poirrier le rappelle :

Les historiens français ont longtemps porté une faible attention à l'histoire de leur discipline. De même, rares étaient ceux qui se penchaient sur les débats épistémologiques. [...] En 1976 encore, la thèse de Charles-Olivier Carbonell sur les historiens de la fin du XIX^e siècle demeure celle d'un pionnier. Depuis trois décennies, l'histoire de l'histoire enregistre un véritable regain d'intérêt. La revue *EspacesTemps* a contribué à alimenter ce renouveau qui touche toutes les périodes : l'histoire médiévale (Bernard Guenée, Colette Beaune), moderne (Blandine Barret-Kriegel), Chantal Grell) et contemporaine (François Dosse, Olivier Dumoulin, Gérard Noiriel). La création à l'EHESS en 1987 d'une direction d'études « Historiographie », confiée à François Hartog, confirme cette tendance. Dépassant les méthodes classiques de l'histoire intellectuelle et de l'histoire des idées, l'historiographie devient de plus en plus une sociologie historique de la profession et des usages de l'histoire. L'enseignement de l'historiographie s'est généralisé au sein des universités.⁴⁴⁴

Par ailleurs, certaines revues s'intéressent de plus en plus aux questions d'ordre métahistorique⁴⁴⁵, tandis que plusieurs historiens se livrent à ce qu'ils appelleront l'« ego-histoire ». Cette pratique, qui désigne des mémoires d'historiens, fut initiée par les *Essais d'Ego-histoire* publiés en 1987 et coordonnés par Pierre Nora. Plusieurs historiens y font

⁴⁴³ CARBONELL, Charles-Olivier, « art. cit. », p. 22-24.

⁴⁴⁴ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 80-81.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 97-98.

l'histoire de leur propre parcours personnel et professionnel⁴⁴⁶, ce qui traduit, pour Nora, « un nouvel âge de la conscience historique » :

Voici, dans la Bibliothèque des Histoires, un livre qui ne ressemble pas aux autres. Ce n'est pas la mise en forme d'une enquête, mais une tentative de laboratoire : des historiens cherchent à se faire les historiens d'eux-mêmes. [...] Ces essais peuvent et doivent se lire comme ils ont été écrits, indépendamment les uns des autres. Mais leur écriture, qui a répondu à une commande pressante, et leur rassemblement voudraient surtout contribuer à l'élaboration d'un genre : l'ego-histoire. Un genre nouveau, pour un nouvel âge de la conscience historique. Il naît au croisement de deux grands mouvements : d'une part l'ébranlement des repères classiques de l'objectivité historique, d'autre part l'investissement du présent par le regard historien. [...] Aussi l'historien d'aujourd'hui est-il prêt, à la différence de ses prédécesseurs, à avouer le lien étroit, intime et tout personnel qu'il entretient avec son travail. Nul n'ignore plus qu'un intérêt avoué et élucidé offre un abri plus sûr que de vaines protestations d'objectivité. L'obstacle se retourne en avantage. Le dévoilement et l'analyse de l'investissement existentiel, au lieu d'éloigner d'une investigation sereine, deviennent l'instrument et le levier de la compréhension.⁴⁴⁷

Mentionnons, pour finir, l'ouvrage de Jean Maurice Bizière et Pierre Vayssière, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, publié en 1995 et dont le dernier chapitre s'intitulait « Vers une réhabilitation de l'historiographie ? ». Voilà comment les auteurs tentaient de répondre à ce qui semble être devenu, près de vingt ans plus tard, une question rhétorique :

Depuis quelques années, la *Bibliographie de l'Histoire de France* enregistre une réelle progression des ouvrages d'historiographie. Serions-nous entrés dans l'« âge historiographique », défini par « une perspective, un regard porté sur le chemin parcouru, une interrogation de l'histoire sur ses présupposés et ses pratiques... » (F. Hartog, « Comment écrire l'histoire de France », *Magazine littéraire*, février 1993, p. 30). Cette histoire de l'histoire trouve sa justification à la fois dans le retard de l'historiographie française et dans le raccourcissement du délai d'obsolescence des écoles historiques, particulièrement dans les années 1980 : si l'histoire des *Annales* et la Nouvelle Histoire ont perduré chacune le temps d'une génération, on peut se demander si ce sera bien le cas des autres [...]. Cette historiographie future devrait s'intéresser non seulement aux nouveaux objets et aux nouvelles pratiques, mais encore aux motivations des chercheurs, et à leur langage [...]. En ces temps de modes historiques évanescents, sachons nous souvenir que si l'histoire d'un objet appartient à cet objet lui-même, la réflexion historiographique fait partie intégrante de l'Histoire.⁴⁴⁸

L'historiographie semble ainsi entrée dans une ère métahistorique où l'approche autoréflexive infiltre de nombreuses sous-disciplines et finit même par s'imposer comme une discipline parmi d'autres. L'activité méthodologique, plus intense que jamais, cohabite avec une pratique épistémologique où l'écriture de l'histoire est devenue un objet de recherche à part entière et dont l'enjeu scientifique, social et politique n'est plus à démontrer. L'opération métahistorique s'est par ailleurs diversifiée. Les objets de cette recherche sont désormais nombreux. Outre l'historien et son métier, les praticiens de la métahistoire s'intéressent notamment aux liens entre histoire et mémoire, aux relations entre histoire et pouvoir, à l'enseignement de l'histoire, etc. Autant de spécialisations qui révèlent la prégnance de cette

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁴⁴⁷ NORA, Pierre, « Présentation », in NORA, Pierre (coord.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p. 5-7.

⁴⁴⁸ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 232.

approche métahistorique et qui témoignent de grands bouleversements survenus dans le domaine de l'historiographie : la reconnaissance de la part de subjectivité inhérente à la reconstitution historique, de la nature discursive de l'histoire, de la coexistence d'histoires plurielles voire contradictoires, de la diversité de « vérités » historiques, de la « présentéité » de l'histoire et du fait que l'écriture de l'histoire ait été et continue d'être un enjeu de pouvoir.

Si l'on considère, avec Philippe Raxhon, que « les débats sur des approches historiographiques qui cohabitent ensemble sont nés dans les sociétés démocratiques » et que l'existence de telles polémiques révèle « le niveau démocratique d'une société quand elle fait le pari de la liberté »⁴⁴⁹, ou encore, avec François Dosse, que « [c]e qui est en jeu dans ce basculement interprétatif, dans cette ouverture vers un nouvel espace dialogique, c'est, au-delà des problèmes méthodologiques, le questionnement récent des sciences humaines sur l'énigme non résolue de la nature de cet "être ensemble", du lien social, négligé par les idéologies réductionnistes aussi bien que par les conceptions philosophico-politiques fondées sur l'utilitarisme »⁴⁵⁰, on peut se demander dans quelle mesure ce tournant métahistorique a pu s'opérer dans le cas de l'Espagne qui, au lendemain du franquisme, a cherché à imposer, comme unique voie de réconciliation nationale, un processus de transition consensuelle. La réflexion sur l'écriture de l'histoire a-t-elle joué, dans ce contexte, un rôle particulier ?

1.1.2.2. L'Espagne de la Transition à la Démocratie : une métahistoire à l'espagnole ?

Si l'histoire de l'histoire de l'historiographie demeure difficile à faire dans le cas de traditions très fouillées comme la tradition française, que dire de l'historiographie espagnole qui, même si elle motive aujourd'hui de nombreuses recherches, reste relativement peu étudiée ? Il serait par ailleurs risqué de vouloir plaquer une histoire européenne au cas particulier de l'Espagne où, selon certains historiens, l'historiographie (entendue ici comme histoire de l'histoire) connaît une évolution singulière :

[...] en España [la historiografía] se incorporó tarde a las corrientes historiográficas europeas, precisamente cuando tanto el marxismo como *Annales* estaban sufriendo severas mutaciones, de tal modo que los famosos ciclos historiográficos que han caracterizado a la producción europea difícilmente pueden aplicarse sin muchos matices en España, amén de que en la práctica historiográfica se produjese un eclecticismo teórico más que notorio.⁴⁵¹

⁴⁴⁹ RAXHON, Philippe, « art. cit. » p. 244-245.

⁴⁵⁰ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵¹ LORENZO CADARSO, Pedro Luis, « El siglo XVII. Historiografía y estado de la cuestión », in MUNTA LOINAZ, José Antonio et DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (éds.), *XXV Años de historiografía hispana (1980-2004). Historia Medieval, Moderna y de América*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, p. 137-155, p. 137.

À la croisée de plusieurs influences – d’abord allemande dans les années 1920, puis française à partir de 1920 et surtout 1945, et enfin anglaise à partir des années 1975-1980⁴⁵² – la communauté historique espagnole va tarder à se retourner sur sa propre discipline, ce qui est peut-être dû à l’influence de la tradition marxiste britannique méfiante à l’égard d’une pratique qui pourrait détourner le chercheur de la réalité sociale et politique. C’est du moins ce que semble suggérer J. J. Carreras Ares qui introduit l’ouvrage métahistorique de Gonzalo Pasamar et Ignacio Peiró, *Historiografía y práctica social en España*, publié en 1987 :

Para algunos autores, reconozcamos de clarísima orientación marxista, el problema crucial de la historia actual consiste en la utilización de las *teorías de la ciencia histórica*, como armas arrojadas contra toda *teoría de la historia* que vaya más allá de la existencia y aplicación de modelos circunstancialmente definidos y de validez muy limitada. El abandono de las filosofías de la historia y de la abstrusa problemática sobre la ontología de lo histórico, refugiándose en los problemas de epistemología, de conceptualización o incluso de mera terminología, serviría de cobertura para camuflar una espléndida resurrección del subjetivismo histórico. La víctima propiciatoria de toda esta operación sería, principal o ejemplarmente, el marxismo como teoría de la historia que se afirma como algo más que una metodología, cosa evidentemente a contrapelo de muchas modas actuales. Por eso, el interés más general de los trabajos que me permito presentar con estas líneas reside, en primer lugar, en la demostración de que una imposición epistemológica no significa forzosamente dar espaldas a la historia como un proceso basado en la existencia de clases y luchas de clases.⁴⁵³

Ce qui incite finalement l’auteur à souligner la démarche novatrice des deux jeunes historiens : « Los autores se saben exploradores en un territorio en gran medida virgen, y no solamente en nuestro país, el territorio de la historiografía »⁴⁵⁴. C’est que l’histoire de l’histoire dans les années 1980 est encore, à en croire Ignacio Olábarri Gortázar qui publie en 1987 l’une des rares contributions sur l’histoire de la réflexion des historiens espagnols sur leur propre discipline, le parent pauvre de l’historiographie ibérique. Malgré plusieurs antécédents dont il fait état⁴⁵⁵ et que nous avons déjà en partie mentionnés, l’histoire de

⁴⁵² ARÓSTEGUI, Julio, « art. cit. », 2002, p. 365-366. Le recul de l’influence française sur la communauté historique espagnole autour des années 1970 au profit de l’influence anglaise serait notamment dû à la perte de prééminence de la langue française face à l’anglais et à la crise de l’histoire en France dans les années 1980, mais, aussi, au fait qu’à la sortie du franquisme, les historiens se tournent davantage vers l’historiographie anglaise fortement influencée par le marxisme et, en ce sens, plus militante (CANAL, Jordi, « Admoniciones, mitos y crisis. Reflexiones sobre la influencia francesa en la historiografía contemporánea española a finales del siglo XX », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *op. cit.*, p. 337-362, p. 340-348).

⁴⁵³ CARRERAS ARES, Juan José « Prólogo », in PASAMAR, Gonzalo et PEIRÓ, Ignacio, *op. cit.*, p. IX-XI, p. IX.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. X.

⁴⁵⁵ Il fait notamment référence à l’entreprise de bibliographie historique entreprise en 1953 par J. Vicens Vives, *Índice Histórico Español*, qui intègre, entre autres, les rubriques « Théorie de l’Histoire » et « Méthodologie » ; il cite également B. Sánchez Alonso (*Fuentes de la Historia española e hispanoamericana*, 3^e éd., Madrid, 1952), M^a D. Gómez Molleda (*Bibliografía histórica española 1950-1954*, Madrid, CSIC, 1955), Claudio Sánchez-Albornoz, ou Benito Sánchez Alonso (*Historia de la Historiografía española*, 3 vols. Madrid, CSIC, 1941-1950) (OLÁBARRI GORTÁZAR, Ignacio, « Les études d’histoire de l’historiographie espagnole contemporaine : état de la question », *Storia della Storiografia*, n° 11, 1987, p. 122-140, p. 122-123). Si, comme l’écrivait Jover Zamora dans les années 1980, la décision de Sánchez Alonso d’arrêter son histoire de l’historiographie espagnole au XVIII^e était compréhensible lorsqu’il la rédigea car, à cette époque, « l’histoire contemporaine était considérée, sous tous ses aspects, comme étant moins scientifique et rigoureuse que celle d’autres secteurs du passé », « on

l'historiographie reste en Espagne un « domaine très peu cultivé »⁴⁵⁶. Pour Olábarri Gortázar, ce qui au beau milieu des années 1980 fait le plus défaut, ce n'est pas tant un travail de recherche dressant la liste des études historiques espagnoles ou se centrant sur la vie d'un historien – soit des travaux bibliographiques ou biographiques – qu'une approche « sociologique des auteurs de livres d'histoire », une analyse des « préférences thématiques, chronologiques, etc., du moment »⁴⁵⁷, une étude des « débats historiographiques » survenus au cours des années précédentes⁴⁵⁸, un examen de la « tradition nationale espagnole de la pensée historique »⁴⁵⁹ ou « l'histoire de l'enseignement de l'Histoire et, plus encore, l'histoire de la diffusion des connaissances et des théories sur le passé transmises non seulement par les institutions éducatives mais également par tant d'autres moyens de communication, de la littérature et la presse jusqu'à l'iconographie, la tradition orale ou les moyens audiovisuels »⁴⁶⁰. En conséquence de quoi :

En l'absence desdites études, il est à l'heure actuelle très hasardeux de définir les divers courants intellectuels qui alimentent l'historiographie contemporaine, d'analyser leurs liens avec le monde intellectuel de l'extérieur, de découvrir et de dater les moments de rénovation ou de rupture de cette tradition.⁴⁶¹

Vingt-cinq ans plus tard, et malgré les protestations de nombreux historiens espagnols qui déplorent, encore aujourd'hui, la rareté des études consacrées à l'histoire de l'histoire en Espagne⁴⁶², le panorama dépeint en 1985 par I. Olábarri Gortázar s'est notablement modifié. Sans prétendre à une vision d'ensemble, encore impossible, rappelons néanmoins les noms de quelques historiens espagnols ayant contribué, à l'époque contemporaine, à la floraison de l'histoire de l'histoire en Espagne. Parmi eux figurent plusieurs historiens de l'Université de Saragosse, en particulier Gonzalo Pasamar et Ignacio Peiró Martín qui ont tous deux réalisé des travaux sur l'histoire de l'histoire sous la direction de Juan José Carreras Ares au

s'explique moins bien que, trente ans plus tard, il n'y ait toujours personne pour rectifier et compléter l'ouvrage de Sánchez Alonso, en présentant un panorama d'ensemble de l'historiographie espagnole des XIX^e et XX^e siècles » ; commentant cette observation en 1987, I. Olábarri Gortázar s'étonne que « Dix ans après que ces mots ont été écrits, aucune nouvelle synthèse de l'histoire de l'historiographie espagnole en général n'a été publiée, et nous ne disposons toujours pas de manuel d'histoire de l'historiographie espagnole contemporaine » (*Ibid.*, p. 123-124).

⁴⁵⁶ OLÁBARRI GORTÁZAR, Ignacio, « art. cit. », p. 123.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 128 et p. 132.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁶² « Mientras que en Francia, nuestro país de referencia, la práctica historiográfica directa ha ido acompañada por parte de numerosos autores de la reflexión y especulación digamos “constitutiva”, fundamentadora, el caso entre los historiadores españoles es mucho menos claro. Más bien es el contrario: son francamente escasos los grandes historiadores que se han detenido en este tipo de reflexiones y han escrito sobre ellas » (ARÓSTEGUI, Julio, « art. cit. », 2002, p. 367).

Département d'Histoire Moderne et Contemporaine de l'Université de Saragosse⁴⁶³. L'ouvrage historiographique d'approche sociologique comme l'espérait I. Olábarri Gortázar, *Historiografía y práctica social en España*, qu'ils publient en 1987, témoigne d'un engouement précoce pour la problématique de l'écriture de l'histoire, qui se concrétisera dans de nombreux travaux ultérieurs, dont leur *Diccionario de historiadores españoles contemporáneos* (1999) et *La Escuela Superior de Diplomática: los archiveros en la historiografía española contemporánea* (1996), *Historiografía e ideología en la España contemporánea* (1991) et *Apología and Criticism: Historians and the History of Spain 1500-2000* (2010) de Pasamar, ou *Los Guardianes de la historia: la historiografía académica en la Restauración* (1995) de Peiró.

Les deux chercheurs s'inscrivent dans la mouvance initiée par Carreras Ares, influencé par la tradition métahistorique allemande fondée à Heidelberg par des historiens tels que Werner Conze, Reinhart Koselleck et Wolfgang Schieder⁴⁶⁴. Selon Carlos Forcadell Álvarez, Carreras Ares a « contribué à promouvoir, discrètement, une école, et même la propre discipline, de l'histoire de l'historiographie »⁴⁶⁵, après avoir lui-même présenté une thèse de doctorat portant sur l'histoire de l'histoire⁴⁶⁶. Il faut reconnaître le rôle majeur qu'a joué dans les recherches métahistoriques menées en Espagne le département d'Histoire Contemporaine de l'Université de Saragosse, seul lieu, d'après P. Ruiz Torres, où a été réalisé un « travail collectif centré [...] sur l'histoire de l'historiographie espagnole de ces deux derniers siècles »⁴⁶⁷. Carlos Forcadell Álvarez est une autre référence incontournable de la recherche métahistorique menée actuellement en Espagne. Aujourd'hui professeur, lui aussi, à l'Université de Saragosse, il a également bénéficié d'un séjour à l'Université d'Heidelberg⁴⁶⁸, a produit de nombreux articles et a édité ou coédité plusieurs ouvrages collectifs portant sur l'historiographie et, notamment, sur les historiographies espagnole et aragonaise⁴⁶⁹. Sans

⁴⁶³ PASAMAR, Gonzalo, *Una aproximación a las perspectivas historiográficas del franquismo de posguerra (1939-1950)*, Saragosse, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1984 ; PEIRÓ, Ignacio, *La enseñanza de la historia en la Restauración (1874-1900)*, Saragosse, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1985 (cf. PASAMAR, Gonzalo et PEIRÓ, Ignacio, *Historiografía y práctica social en España*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987, p. 71 et p. 19).

⁴⁶⁴ FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, « Nota preliminar », in CARRERAS ARES, Juan José, *op. cit.*, p. 9-14, p. 10.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 13 (nous traduisons).

⁴⁶⁶ Thèse de doctorat dirigée par Santiago Montero Díaz et portant sur « Historiografía medieval española. La idea de Historia Universal en la Alta Edad Media española » (1954) (*Ibid.*, p. 9).

⁴⁶⁷ RUIZ TORRES, Pedro, « art. cit. », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *op. cit.*, p. 84 (nous traduisons).

⁴⁶⁸ FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, « Nota preliminar », in CARRERAS ARES, Juan José, *op. cit.*, p. 9-14, p. 10.

⁴⁶⁹ Parmi ses publications : « Historiografía regional y local en los siglos XIX y XX. Algunas reflexiones generales » in *Segundo Coloquio sobre Historia de La Rioja*, Logroño, Universidad de Zaragoza, vol. 2, 1986, p. 251-260 ; « Los usos públicos de la historia actual », in CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo et PÉREZ SERRANO, Julio, *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, vol. 1, 2008, p. 35-55 ; « La historiografía contemporánea española actual. Síntesis y microanálisis », *Revista de*

pouvoir évoquer tous les historiens qui ont participé à la rénovation de l'histoire de l'histoire en Espagne au cours de ces dernières années, mentionnons également les travaux de Julio Aróstegui, de José Andrés-Gallego ou de Rafael Valls Montés, ce dernier ayant notamment développé la recherche sur l'histoire de l'enseignement de l'histoire en Espagne et, en particulier, sur l'enseignement de l'histoire à l'époque franquiste et à l'époque contemporaine.

Rafael Valls a par ailleurs expliqué que « l'histoire de l'histoire comme discipline scolaire » commence à se consolider en Espagne au début des années 1980, en se centrant surtout sur les premières années du franquisme⁴⁷⁰. Cela peut laisser supposer que l'essor de la réflexion métahistorique chez les historiens espagnols actuels répond peut-être à une volonté de défaire et de comprendre la manipulation de l'histoire que le régime franquiste avait pu mettre en place. L'histoire de l'enseignement de l'histoire se développera véritablement au milieu des années 1990 grâce, notamment, aux travaux d'Amparo Moreno, de Jean-Louis Guerena, de Julio Berrio, d'Alejandro Tiana⁴⁷¹, de Josep Fontana, de Luis Martínez-Risco, d'Esther Martínez Tórtola, de Raimundo Cuesta ou de Pilar Maestro. L'essor de l'histoire scolaire repose, selon Valls Montés, sur un faisceau d'influences, dont celles de l'histoire espagnole de l'éducation, de la didactique de l'histoire, de la « nouvelle » (« renovada ») histoire de l'historiographie – incarnée par G. Pasamar et I. Peiró –, de la sociologie de la science et de la professionnalisation, et des recherches menées sur la diffusion de l'histoire⁴⁷². Cette discipline à forte charge métahistorique bénéficie par ailleurs très tôt de recherches centrées sur sa propre formation, notamment à travers les travaux de Raimundo Cuesta qui

historia Jerónimo Zurita, n° 71, 1995, p. 47-58 ; « La fragmentación espacial en la historiografía contemporánea. La historia regional/local y el temor a la síntesis », *Studia historica. Historia contemporánea*, n° 13-14, 1995-1996, p. 7-27 ; « Tuñón de Lara, los historiadores contemporáneos y la transición democrática », *Cuadernos de historia contemporánea*, n° 30, 2008, p. 185-198 ; « El despliegue de una historiografía regional. Pasado reciente y presente de la investigación contemporánea en Aragón », *Huarte de San Juan. Geografía e historia*, n° 6, 1999, p. 59-78 ; « Historiografía española e historia nacional. La caída de los mitos nacionalistas », *Ayer*, n° 30, 1998, p. 141-158 ; FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos et PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2002 ; FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos et CARRERAS ARES, Juan José (éds.), *Usos públicos de la historia: ponencias del VI Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 ; SABIO ALCUTÉN, Alberto, VALLS MONTÉS, Rafael, FORCADELL ALVAREZ, Carlos, PEIRÓ MARTÍN, Ignacio, PASAMAR ALZURIA, Gonzalo (éds.), *Usos de la historia y políticas de la memoria*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004 ; FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos (éd.), *Nacionalismo e historia*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998 ; FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy et FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos (éds.), *Manuel Tuñón de Lara: desde Aragón*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2002.

⁴⁷⁰ VALLS MONTÉS, Rafael, « La historiografía escolar española en la época contemporánea: de los manuales de historia a la historia de la disciplina escolar », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *op. cit.*, p. 191-220, p. 192.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 196.

réalise en 1988 la première de ses nombreuses études sur l'état de la recherche menée sur l'enseignement de l'histoire en Espagne⁴⁷³. En effet :

En una parte importante de las últimas aportaciones citadas el empeño subyacente ya no se centraba exclusivamente en lo que los manuales de historia decían o ocultaban, sino que el interés se había ampliado o desplazado a una concepción más global en la que el punto de atención era la reconstrucción de la historia de la enseñanza de la historia y en la que se hacían presentes, entre otras, las aportaciones de la nueva historia del currículum, la nueva historia de las disciplinas escolares y la nueva historia de la historiografía en su sentido más amplio.⁴⁷⁴

L'histoire de l'histoire scolaire espagnole est ainsi un champ de recherche très développé en Espagne :

La historia de la historiografía escolar española, entendida en su sentido más restrictivo o en el más amplio de historia de tal disciplina escolar, ha tenido un desarrollo relativamente pausado a lo largo de las dos últimas décadas, pero en los últimos años ha experimentado un despegue espectacular que la hace equiparable, como mínimo, a la de las historias de las historiografías escolares de nuestro entorno occidental.⁴⁷⁵

Si l'histoire de l'enseignement de l'histoire s'écrit maintenant depuis plusieurs années, il semble qu'il manque encore aujourd'hui une histoire d'ensemble de l'historiographie espagnole. C'est ce que déplore en 2005 Miquel Àngel Marín Gelabert qui identifie, dans l'Espagne des Autonomies, une préférence pour l'histoire de l'historiographie locale⁴⁷⁶, abondante ces dernières années au vu des nombreuses références historiographiques qu'il donne en notes⁴⁷⁷.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁴⁷⁶ MARÍN GELABERT, Miquel, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁷⁷ Sur l'histoire de l'historiographie cantabrique : Manuel Suárez Cortina (éd.), *Historia de Cantabria. Un siglo de historiografía y bibliografía*, 2 vols., Santander, Fundación Marcelino Botín, 1994 ; José Àngel García de Cortázar (éd.), *La memoria histórica en Cantabria*, Santander, Asamblea Regional-Universidad de Cantabria, 1996. Galicienne : Justo Beramendi (éd.), *Galicia e a Historiografía*, Santiago, Tórculo, 1993 ; Ramón Villares, « La historiografía gallega actual », in Joseba Agirreakkuenaga y Mikel Urquijo (éds.), *Perspectivas de historia local: Galicia y Portugal*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993. Basque : Jon Juaristi, « La invención de la tradición vasca », in J.A. García de Cortázar, *La memoria histórica en Cantabria*, Santander, Asamblea Regional-Universidad de Cantabria, 1996, p. 205-218 ; Javier Corcuera Atienza, « Historia y nacionalismo en el caso vasco: de la invención de la historia a los derechos que de la historia se derivan », in Carlos Forcadell (éd.), *Nacionalismo e historia*, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 1998, p. 53-72 ; José Luis de la Granja, « El nacionalismo vasco: de la literatura histórica a la historiografía », *Historia Contemporánea*, 7, 1992, p. 209-236 ; Mikel Urquijo, « El Seminario Internacional de Historia Local (1990-1994) », in Ignacio Peiró y Pedro Rújula (éds.), *En construcción. Historia local contemporánea*, Saragosse, Centro de Estudios Darocenses, Institución Fernando el Católico, 2003, p. 135-139). Catalane (« la plus cultivée ces dernières années », *Ibid.*, p. 15) : Jesús Mestre Campi, « La historia local en Catalunya: antecedentes y situación actual », in J. Agirreakkuenaga y Mikel Urquijo (éds.), *Perspectivas de historia en Catalunya*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1993, p. 13-30 ; Pero Anguera, « Introducción a la historia local catalana », in Pedro Rújula e Ignacio Peiró, *La Historia Local en la España Contemporánea*, Barcelone, L'Avenç-Universidad de Zaragoza, 1999, p. 9-16 ; Antoni Simon i Tarrés, « Per una història de la historiografia catalana. Una aproximación bibliográfica », in VV.AA., *La historiografía catalana*, Gérone, Cercle d'Estudis Històrics i Socials, 1990, p. 107-113 ; Xavier García, *Història i cultura local a Catalunya al segle XX*, Tarragona, El Mèdol, 2002 ; Jaume Aurell, « Historiografía y nacionalismo en la Cataluña contemporánea, 1830-1960 », in *El siglo XX: balance y perspectivas. V Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Valencia, Universitat de Valencia, 2000, p. 7-18 ; Carles Santacana, « La historia local catalana ¿hacia la normalización? », in Ignacio Peiró y

Il faut également souligner, même si ce n'est que brièvement, le rôle des hispanistes étrangers dans l'éclosion de l'histoire de l'histoire espagnole, tels que Benoît Pellistrandi, dont nous avons déjà mentionné quelques travaux, qui fut pendant huit ans (1997-2005) directeur des études modernes et contemporaines à la Casa Velázquez à Madrid, ou encore François Godicheau qui a notamment travaillé sur l'histoire de l'historiographie espagnole portant sur la guerre civile (1936-1939). F. Godicheau a montré à quel point le contexte particulier de l'Espagne de l'après franquisme a en partie freiné le retour des historiens sur leur propre discipline, du moins chez les spécialistes de la guerre civile espagnole. Il explique que la guerre civile a donné lieu, lors de la Transition⁴⁷⁸, à plusieurs recherches – notamment à partir de 1977 qui marque l'ouverture d'un grand fond d'archives⁴⁷⁹ –, et que les historiens d'alors, se gardant bien de toute malversation historique en réaction aux manipulations auxquelles le franquisme avait pu soumettre l'histoire, ont recherché la plus grande impartialité vis-à-vis de leur objet d'étude :

A la suite d'une histoire longtemps politique, véritable champ de bataille, la nouvelle histoire de la guerre produite à partir de la transition était certes beaucoup plus riche et de bien meilleure qualité, mais l'enjeu que représentait l'image et la mémoire du conflit dans l'évolution politique du pays opéra comme un conditionnement qui, au-delà des qualités individuelles indéniables des différents travaux, orienta les questions et les préoccupations dans certaines directions plutôt que dans d'autres. Une fois établi le préalable des bornes chronologiques, les caractéristiques de l'histoire à écrire découlaient de la fonction pacificatrice du discours sur la guerre que le consensus politique exigeait : l'histoire se devait d'être « scientifique » pour offrir un bloc de connaissances solides, établir une vérité commune éloignée des vérités particulières et partisans qui nourrissaient les polémiques et les possibles utilisations politiciennes. Cette scientificité était

Pedro Rújula (éds.), *En construcció. Historia local contemporánea, op. cit.*, p. 137-134 ; Enric Pujol, *Història i reconstrucció nacional. La historiografia catalana a l'època de Ferran Soldevila (1894-1971)*, Valencia, Afers, 2003). Andalous : Leandro Álvarez Rey, « La historia política en Andalucía (ensayo bibliográfico y líneas de investigación) », *Revista de Historia Contemporánea. Universidad de Sevilla*, 7, 1996, p. 151-199 ; Juan Antonio Lacomba, « Las etapas de la reconstrucción historiográfica de la historia de Andalucía. Una aproximación », *Revista de Estudios Regionales*, 56, 1, 2000, p. 15-48. Majorque : Pere Fullana, Isabel Peñarubia y Antoni Quintana, *Els historiadors i l'esdevenir polític d'un segle a Mallorca*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996 ; Josep Maria Quadrado i el seu temps, Palma, Miguel Font, editor, 1997. La Rioja : José Luis Gómez Urdáñez, « Veinte años de historia moderna de La Rioja », *Cuadernos de Investigación Histórica Brocar*, 18, 1994, p. 49-86 ; Jesús Javier Alonso Castroviejo, « Veinte años de historia contemporánea de La Rioja », *Cuadernos de Investigación Histórica Brocar*, 20, 1997, p. 347-367 (pour ces références : *Ibid.*, p. 14-16). « Desgraciadamente, a pesar de la proliferación de estudios biográficos particularmente concentrados en el ámbito de la historiografía catalana, no ha cambiado mucho el paisaje descrito por Ignacio Peiró Martín hace ya seis años; vid. "La historia de la historiografía en España, una literatura sin objeto", *Ayer*, 26, 1998, p. 129-37 » (*Ibid.* p. 16).

⁴⁷⁸ La Transition en Espagne, que l'on a coutume de borner par, en amont, la mort du dictateur, le 20 novembre 1975 ou le couronnement de Juan Carlos de Bourbon le 22 novembre 1975, et, en aval, la victoire du PSOE aux élections de 1982 ou sa réélection en 1986, suppose une attitude controversée des Espagnols à l'égard du passé franquiste et de la guerre civile ; si une grande partie de la population espagnole et du monde politique préfèrent laisser le passé de côté et se tourner vers l'avenir en privilégiant une posture consensuelle symbolisée par la Loi d'Amnistie Générale (octobre 1977), le rappel de ce passé « qui ne passe pas » est bien à l'œuvre chez de nombreux historiens espagnols et, comme on le verra un peu plus loin, chez les artistes. Nous développerons ce point dans les deux chapitres suivants.

⁴⁷⁹ GODICHEAU, François, « "L'histoire objective" de la guerre civile et la mythologie de la Transition », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 69-96, p. 72.

liée à la valeur d'objectivité, elle même considérée comme une planche de salut pour sortir de l'histoire polémique, pour pacifier le discours et parvenir à un récit incarnant par son équilibre la condamnation du conflit fratricide, un récit dont le mythe puisse se nourrir.⁴⁸⁰

Il semble que cette recherche d'objectivité ait nourri une méfiance à l'égard de la subjectivité historique, desservant par-là le développement d'une pratique métahistorique :

Pour éloigner le fantôme du « conflit fratricide », la discipline des historiens fut convoquée : il était important de mettre la main sur les fantômes du passé et de les figer sur le papier. Il était essentiel que la guerre se réduise dans l'esprit de tous à un fait historique, pour la faire entrer dans le passé. D'où la séparation entre le champ politique, où la guerre civile comme sujet n'était pas la bienvenue, et le champ historique, où elle était presque omniprésente [...]. La guerre a alors fait l'objet d'une lecture pacificatrice qui a servi de cadre à l'ensemble des travaux historiques. En conformité avec l'idéal de réconciliation nationale, la guerre était qualifiée d'abord de « fratricide », au nom d'une fraternité entre Espagnols qu'il s'agissait de refonder.⁴⁸¹

Dès lors, « [I]es historiens les plus engagés dans les discussions méthodologiques et historiographiques ne travaillaient presque jamais sur la Guerre civile »⁴⁸². Il semble que ce manque d'autoréflexion perdure aujourd'hui :

En montrant d'une part la pluralité des histoires produites pendant la transition, et de l'autre, comment certaines thèses ont fait l'objet d'un relatif consensus sur lequel s'est appuyé le « vivre ensemble » des Espagnols à partir des années 1975-1977, les historiens pourraient montrer comment, à partir de travaux de diverses qualités, méthodes, orientations, une époque a pu construire les mythes dont elle avait sans doute besoin. Ce travail amènerait sans doute les historiens à réfléchir collectivement sur les méthodes mises en œuvre depuis les années 1970 ou sur la théorie de l'histoire présidant à ces méthodes, et sur les rapports de celles-ci avec le contexte politique et social, leur possible caducité ou inadéquation avec les exigences du présent.⁴⁸³

Un autre fait important qui aura peut-être encouragé, à l'inverse, une certaine réflexion historique sur l'écriture de l'histoire reste la Commémoration de 1992. Cette commémoration consensuelle, « aseptisée », pour reprendre l'adjectif employé par Michel Bertrand⁴⁸⁴, préparée de longue date et visant à resserrer les liens de la communauté ibérique tout en offrant à l'Europe l'image d'une Espagne démocratique⁴⁸⁵, ne sera pas sans provoquer certains débats dans la communauté historique espagnole et hispaniste. M. Bertrand évoque ainsi la parution de l'ouvrage *Matériaux pour l'histoire contemporaine* (1992) où plusieurs historiens hispanistes français mettent en perspective certaines modalités, certains enjeux et certaines limites de cette récupération et mise en scène du passé par le pouvoir politique⁴⁸⁶.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 84-85.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 77-78.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 76.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. p. 71.

⁴⁸⁴ BERTRAND, Michel, « 1492 : un “lieu de mémoire” hispanique ? », Séminaire transversal-FRAMESPA, 07/12/11 : « Histoire et historiens dans la construction du passé » (Conférences filmées), <http://blogs.univ-tlse2.fr/seminaire-transversal-framespa/2011/11/30/conference-michel-bertrand-1492-un-lieu-de-memoire-hispanique/> [consulté le 08/08/2012].

⁴⁸⁵ *Ibid.* Michel Bertrand rappelle qu'une commission en vue de la préparation de 1992 avait déjà été créée à la fin des années 1970 sous le gouvernement de l'UCD.

⁴⁸⁶ *Idem.*

Mentionnons, pour finir, une revue électronique espagnole, *Historiografías, revista de historia y teoría*, qui a vu le jour en 2010 et dont la page de « Présentation » indique :

Historiografías, revista de historia y teoría es una publicación semestral electrónica trilingüe dedicada a los estudios historiográficos y a la teoría de la historia. Respalada por especialistas de ámbito internacional y profesores de distintas universidades, *Historiografías* surge en 2010 de la iniciativa del grupo de trabajo que aglutina el profesor Gonzalo Pasamar en la Universidad de Zaragoza (España).

Historiografías considera el estudio de la escritura de la historia como un terreno sin fronteras, que abarca puntos de vista tan variados como la historia cultural e intelectual, la historia política y la biografía, así como la epistemología y la teoría social, la antropología, la sociología y la historia de las ciencias. Con ello, la revista persigue un doble objetivo: examinar todas las formas que ha adoptado la escritura de la historia, sin limitaciones geográficas, culturales y cronológicas; y conceder importancia a la epistemología histórica y a la teoría en general⁴⁸⁷.

Cette présentation d'une revue métahistorique fondée par l'un des plus grands métahistoriens actuels, Gonzalo Pasamar, et rattachée à l'Université de Saragosse, qui semble bien s'affirmer comme l'un des principaux berceaux de la recherche métahistorique en Espagne, est bien la preuve que la réflexion sur l'écriture de l'histoire n'a cessé de croître au sein de la communauté historienne espagnole de ces trente dernières années, dans la mouvance générale que connaît l'historiographie européenne à cette époque. Le « Manifeste » de la revue suggère par ailleurs que cette pratique autoréflexive découle en partie de l'omniprésence actuelle de la notion de « mémoire », et des enjeux que la problématique mémorielle représente aujourd'hui pour la discipline historiographique :

En cierto sentido la omnipresente expresión “memoria” –y su opuesto, “olvido”– han venido a cubrir la necesidad de nuevas y cada vez más variadas formas de evocar e identificarse con el pasado. Para los historiadores y los estudiosos de lo histórico esta nueva situación representa un desafío inusitado, aunque también una gran oportunidad.

En este terreno inestable, donde el interés por la historia y la amnesia parecen hallarse en continua tensión, no resulta forzado preguntarse una vez más –quizá deba formularse la pregunta con más insistencia que nunca– qué papel debe jugar la disciplina histórica y cómo pueden mejorar sus capacidades de investigación. Ésta es la razón principal por la que nos hemos lanzado a la aventura de la publicación de *Historiografías, revista de historia y teoría*, una revista semestral electrónica dedicada a los estudios historiográficos y a la teoría de la historia. En una cultura como la actual, donde el recuerdo y la conmemoración poseen una ubicuidad inusitada –se ha llegado a defender que “cada grupo es su propio historiador”–, incluso puede ser una tarea necesaria y urgente la de insistir en la importancia de la reflexión historiográfica.⁴⁸⁸

Même si, selon G. Pasamar, l'« histoire de l'historiographie » peine encore à s'imposer en Espagne comme discipline scientifique à part entière, notamment parce qu'elle puise dans de nombreuses disciplines voisines et se manifeste sous des formes très diverses⁴⁸⁹,

⁴⁸⁷ *Historiografías, revista de historia y teoría*, « Presentación », site internet de la revue : <http://www.unizar.es/historiografias/varios/presentacion.htm> [consulté le 08/08/2012].

⁴⁸⁸ *Historiografías, revista de historia y teoría*, « Manifiesto Editorial », site internet de la revue : http://www.unizar.es/historiografias/manifiesto/man_esp.htm [consulté le 08/08/2012].

⁴⁸⁹ « La llamada “historia de la historiografía” [...] todavía hoy se resiste a ser considerada como una especialidad más de los estudios históricos, a pesar de que el Comité Internacional de Ciencias Históricas ya la reconoció como un terreno académico a comienzos de los años ochenta del siglo veinte. No faltan razones que explican esta paradoja. Si como dijo Arnaldo Momigliano a la historia de la historiografía se la considera el

la réflexion sur l'écriture de l'histoire semble accéder aujourd'hui à une place légitime au sein de la recherche historiographique et constituer, du moins pour l'auteur de ce Manifeste, un terrain d'études prometteur :

Conscientes de que el campo de la historiografía tiene importantes desafíos que encarar, *Historiografías, revista de historia y teoría* desea sumarse a las publicaciones internacionales de teoría y de estudios historiográficos –y para ello aceptará ensayos en español, inglés y francés. Ello no es poco reto en el panorama español, que apenas cuenta con revistas y foros de discusión teórica e historiográfica. Dado el carácter internacional de la propia teoría historiográfica, la referencia a la situación española debería ser pura anécdota. Sin embargo, no queremos ocultar que nuestro objetivo es también el de vencer las limitaciones que siempre han rodeado a la historiografía española –debido a barreras lingüísticas y a una secular falta de originalidad y tendencia compulsiva a la imitación–, lo que ha acarreado una idéntica falta de originalidad teórica. Es posible que la fundación de una nueva revista no sea la panacea del cambio en esta tendencia, cambio que, dada la situación actual de la historiografía española, acaso ya tenga sembradas las semillas y comience pronto a dar sus frutos. Nosotros nos conformaríamos con que *Historiografías* fuera un cauce para ayudar a que esa originalidad aflorase más fácilmente.⁴⁹⁰

L'histoire de la réflexion historique sur sa propre discipline étant encore relativement jeune, il est bien sûr impossible d'en dresser un tableau exhaustif, et d'autant plus dans le cas de l'Espagne, moins étudiée que certains pays voisins. Cela étant, on ne peut que constater la progressive affirmation d'une approche métahistorique au sein de la pratique historique espagnole. La conscience métahistorique dont ces nouveaux témoignent, tout en s'inscrivant dans une mouvance occidentale, relève de débats historiographiques nationaux, liés notamment à la Commémoration de 1992 et, de façon plus marquée, à la question de l'écriture de l'histoire de la guerre civile et du franquisme au temps de la Transition et de la Démocratie.

colofón del historicismo – esto es, de una concepción de la historia basada en una idea de progreso unidireccional – entonces, será muy difícil extender, hoy en día, su alcance. [...]. No faltan quienes hablan de la existencia de una crisis de dicho dominio, constatando, como ha ocurrido de hecho, que no se han confirmado en absoluto las expectativas que se alcanzaron para el mismo en los años setenta y ochenta. Pero ¿acaso esas expectativas no estaban estrechamente conectadas con la diversidad de paradigmas o modos de escribir la historia que entonces irrumpían en escena? Si eso es así, en lugar del surgimiento de una nueva especialidad, las cosas se deberían interpretar de otro modo: lo que habría ocurrido es que los estudios de historiografía estarían buscando su lugar propio junto con la nueva historia cultural y otros paradigmas emergentes » (*Idem*).

⁴⁹⁰ *Idem*.

1.2. L'histoire dans l'espace public : réflexions sociétales autour de la mise en discours du passé

Si ce qui nous a permis de conduire une réflexion sur la pratique métahistorique dans l'histoire de l'historiographie occidentale sont les nombreux ouvrages et articles publiés ces trente dernières années sur l'histoire de l'histoire, une analyse panoramique de l'intérêt des sphères non historiennes pour l'écriture de l'histoire n'a pas été encore ne serait-ce qu'ébauchée. Cette question est quelquefois abordée dans les ouvrages consacrés au métier d'historien ou, plus largement, à l'écriture de l'histoire, mais de façon non systématique. Et si l'on trouve de plus en plus d'études sur ce sujet dans les travaux centrés sur la notion de mémoire, les observations relatives à une démarche métahistorique dans la cité y apparaissent, là aussi, de façon éparse. Pour toutes ces raisons, nous limiterons cette deuxième partie à l'ère contemporaine et à quelques manifestations sociétales du métahistorique, liées en particulier aux questions de la médiatisation de l'historien, des commémorations, de la représentation d'événements violents, des lois mémorielles, des associations pour la mémoire et de l'enseignement de l'histoire. Nous nous intéresserons ainsi à la problématisation de l'écriture de l'histoire à l'œuvre dans diverses sphères telles que le milieu politique, les associations, la presse ou l'école. Après un bref panorama de la présence de la métahistoire dans les sociétés occidentales, nous présenterons quelques spécificités de l'Espagne démocratique, marquée en premier lieu par le contexte de l'après franquisme et par les polémiques surgies autour de la mémoire de la guerre civile et de la dictature.

Encore une fois, notre objectif n'est pas de montrer que la veine métahistorique est exclusivement liée à notre époque, mais qu'elle revêt aujourd'hui une nature et un degré significatifs qui témoignent de profonds bouleversements dans la manière de penser l'écriture de l'histoire et, plus généralement, l'histoire elle-même. Si, comme nous l'avons vu, la métahistorisation de la discipline historiographique tient en partie au fait que les historiens soient plus que jamais « sortis » de leurs espaces pour investir la société qui est la leur (avec l'histoire du temps présent, la microhistoire, l'histoire de tous les jours, la *gender history*, l'histoire orale, l'histoire de la mémoire, etc.), la société semble se tourner vers les domaines traditionnellement réservés aux historiens et prendre part aux débats suscités par la question de l'écriture de l'histoire.

1.2.1. L'historien dans la cité

La présence de la métahistoire dans l'espace public semble tenir à un double coup de balancier. D'une part, les historiens sortent de plus en plus de leurs alcôves scientifiques pour occuper la sphère publique et notamment médiatique, apportant avec eux leurs interrogations sur l'écriture de l'histoire, si prégnantes aujourd'hui. D'autre part, dans une société de plus en plus préoccupée par des questions mémorielles, la réflexion sur le comment, pourquoi, qui et pour qui l'histoire est-elle écrite, semble susciter un intérêt de plus en plus affirmé. Et le serpent se mord la queue dans la mesure où, comme l'explique Philippe Poirrier, « [l]e succès du patrimoine, des commémorations et des questions mémorielles liées à l'histoire nationale ont conforté cette présence des universitaires sur la scène médiatique ».⁴⁹¹ Avant d'aborder ce grand pan qu'est la question mémorielle, évoquons brièvement la médiatisation relativement récente de l'historien et, avec lui, de certaines problématiques historiographiques. À une curiosité – ou une nécessité – de plus en plus pressante de nos sociétés pour le champ de l'histoire, semblent s'ajouter au moins trois facteurs liés en partie les uns aux autres : la « mise à la mode » de l'historiographie dans les années 1970, en France notamment ; la sollicitation de plus en plus massive d'historiens « à la barre » ; et enfin, les « querelles d'historiens » jaillies ces dernières décennies sur la scène médiatique.

Les théoriciens de l'historiographie reconnaissent de concert la « présence inégalée »⁴⁹² des historiens de la *Nouvelle histoire* dans les médias à partir des années 1970. Aucune communauté historienne n'avait jusqu'alors tant cherché à ouvrir les résultats de sa recherche à la société non-universitaire :

Ces historiens décident de se faire connaître d'un plus large public et se servent avec succès de la radio, puis de la télévision. Ils proposent des émissions, souvent ambitieuses, comme les « Lundis de l'histoire » sur France-Culture, présentées entre autres par Jacques Le Goff, qui donne une chronique hebdomadaire des parutions historiques ; les débats sont principalement animés par les historiens de la revue les *Annales* et de l'EHESS. À la télévision, Georges Duby renouvelle le genre historique avec une grande émission sur « Le temps des cathédrales » (1973). Il sera plus tard président d'une chaîne de télévision : la Sept (1985) [...]. Le succès que rencontrent les historiens auprès du public incite la télévision à les solliciter vivement [...].⁴⁹³

M.-P. Caire-Jabinet rappelle également qu'au cours des années 1970, les maisons d'édition françaises « développent de nouvelles collections d'histoire »⁴⁹⁴ et « [l]a presse écrite partage cet engouement pour l'histoire : les hebdomadaires confient volontiers leurs

⁴⁹¹ POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 97.

⁴⁹² CAIRE-JABINET Marie-Paule, *op. cit.*, p. 101.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 101-102.

⁴⁹⁴ Cf. détails : *Ibid.*, p. 102.

éditoriaux à des historiens »⁴⁹⁵. Si un tel enthousiasme pour la discipline historique ne semble pas s'être exprimé avec la même intensité dans l'ensemble de la communauté occidentale, l'exemple français montre néanmoins à quel point les années 1970 ont marqué un essor de l'intérêt du grand public pour les débats historiographiques et favorisé les questionnements autour de l'écriture de l'histoire.

La médiatisation de l'historiographie dans les autres pays occidentaux semble plus évidente concernant la sollicitation des historiens par la justice ou dans le cas de ce que l'on a appelé les « querelles d'historiens ». En effet, l'historien semble, d'une part, n'avoir jamais été autant sollicité comme expert dans le cadre de procès liés à des événements historiques récents. Rappelons l'exemple du procès Papon en France où « les spécialistes de la période comme Jean-Pierre Azéma ou Marc-Olivier Baruch et bien d'autres ont accepté de témoigner » tandis que « certains comme le directeur de l'IHTP (Institut d'histoire du temps présent), Henry Rousso, ont décliné l'invitation en récusant la confusion des rôles »⁴⁹⁶. La comparution d'historiens à la barre a donné lieu à plusieurs controverses portant sur la place de l'historiographie dans le cadre d'une procédure pénale. Ces polémiques ont poussé l'ensemble de la société à s'interroger sur les possibles interactions entre historiographie et justice⁴⁹⁷ et, de façon plus large, sur le « rôle social de l'historien », pour reprendre le titre du célèbre ouvrage d'Olivier Dumoulin. Même s'il est difficile de mesurer l'impact de ces débats, qui semblent avoir davantage mobilisé les historiens que le grand public, l'importance avec laquelle la presse a médiatisé le procès en question⁴⁹⁸ peut laisser supposer que l'opinion publique a été sensibilisée aux attributions du métier d'historien :

À ce moment du procès, l'importance des dépositions d'historiens explique que dessins, photos et caricatures mettent en pleine lumière les hommes de l'ombre des archives : en première page du *Monde*, les portraits de Jean-Pierre Azéma, de Philippe Burrin ou de Robert Paxton deviennent, l'espace d'une audition, aussi médiatiques que celui de René Rémond au terme des soirées électorales d'Antenne 2.⁴⁹⁹

De plus, la presse a largement relayé les positions de ceux qui avaient refusé de témoigner et qui, par leurs observations sur les prérogatives de l'historien, invitaient à la réflexion sur les modalités et les enjeux de l'écriture de l'histoire :

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ Pour cette citation et la précédente : DOSSE, François, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁹⁷ « Rousso a notamment considéré que la justice n'avait pas à se défausser sur la présence massive des historiens et il a surtout invoqué le fait que l'historien de métier ne peut en pareil cas arguer ni d'une compétence propre à celle du témoin oculaire ni de la compétence d'expert. [...] À cet égard, Rousso a dénoncé le risque "d'avoir l'air de paparazzi du passé" (*La Hantise du passé*, Textuel, 1998, p. 101) » (DOSSE, François, *op. cit.*, p. 205).

⁴⁹⁸ DUMOULIN, Olivier, *Le rôle social de l'historien. De la chaire au prétoire*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 11.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 12-13.

Enfin, ce forum d'historiens, qui touche à la nature d'un procès qui a l'histoire pour matériau, se double dans la presse du commentaire de ceux que leur absence à Bordeaux autorise à s'exprimer en toute liberté : Michaël Marrus, Denis Peschanski, Eberhard Jaëckel. Mais, au fil des quotidiens ou des hebdomadaires, les réactions glanées reflètent un malaise, l'ambiguïté d'un statut incertain. [...] Le débat dessine une autre topographie : il implique une réflexion des historiens sur le rôle que la société leur attribue, *in fine* il les pousse à dessiner eux-mêmes le sens de leur intervention, la nature de leur tâche, le rôle social qui justifie que la société entretienne une activité d'apparence aussi inutile.⁵⁰⁰

Olivier Dumoulin rappelle que les interventions d'historiens dans le cadre d'affaires liées à la seconde guerre mondiale, et notamment aux crimes perpétrés contre la population juive, ne sont pas le seul fait de la France, mais s'étendent également aux pays « neutres » (Suisse, Suède, Portugal) ainsi qu'aux États-Unis⁵⁰¹. Mais ce qui a peut-être le plus contribué à sensibiliser l'opinion publique sur la nature et les conséquences du discours historiographique, ce sont les « querelles d'historiens » qui ont éclaté dans plusieurs pays européens à partir des années 1980. F. Dosse rappelle deux affaires qui ont marqué l'Allemagne et la France, et qu'il résume en ces termes :

On a aussi assisté récemment à l'éclatement sur la place publique de ce que l'on a qualifié de « querelle des historiens » en Allemagne autour de 1986 et qui a eu sa version française non moins spectaculaire et polémique en 1997 autour de la publication du *Livre noir du communisme*. Autour de ce passé qui ne veut pas passer, de ces crimes et de leur mémoire, des diverses formes de la tragédie du XX^e siècle, deux histoires, celle du communisme et celle du nazisme, se sont télescopées. D'un côté du Rhin, Ernst Nolte, Michaël Sturmer, Andreas Hillgruber, entre autres, ont développé des thèses visant à banaliser l'horreur nazie en arguant du fait que la barbarie venait de plus loin, de l'orient soviétique qui aurait fourni un modèle de société carcérale, simplement reprise du côté allemand par les hitlériens. Le philosophe allemand Habermas a très vivement réagi dans le *Die Zeit* à ce qu'il a qualifié comme étant « une manière de liquider les dommages » (« Les tendances apologétiques dans l'historiographie contemporaniste allemande », *Die Zeit*, 11 juillet 1986 ; repris dans *Devant l'histoire*, Cerf, 1988, p. 47-58). En France, la polémique s'est cristallisée peu après autour de la publication chez Robert Laffont en 1997 du *Livre noir du communisme* dont l'introduction de Stéphane Courtois, contestée par certains auteurs de l'ouvrage comme Nicolas Werth et Jean-Louis Margolin, mettait sur le même plan le nazisme et le communisme comme deux manifestations similaires d'une même essence meurtrière.⁵⁰²

Ces débats, très médiatisés, qui confrontaient plusieurs versions de l'histoire, contribuèrent à mettre sur le devant de la scène le personnage de l'historien et les divergences pouvant exister au sein de la communauté historienne. C'est mettre en évidence, en somme, la relativité du discours historique et l'instrumentalisation du passé à laquelle elle peut conduire. C'est finalement déplacer le projecteur médiatique de l'histoire à l'écriture de l'histoire.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁵⁰¹ « Les débats suscités par les actions en justice des survivants de l'holocauste, ou les familles des victimes, éclairent ces fonctions renouvelées. L'imbrication de la justice et de l'action des historiens s'y retrouve [...]. Ces développements restituent au phénomène français sa véritable dimension. Il n'est pas unique : en le vérifiant à propos du « passé qui ne passe pas », on découvre qu'il s'étend à la Suisse, à la Suède et au Portugal, tous les pays neutres, voire aux États-Unis protégeant leurs intérêts futurs dans la guerre froide. La commission Mattéoli sur le sort des biens juifs a de nombreuses sœurs » (*Ibid.*, p. 55).

⁵⁰² DOSSE, François, *op. cit.*, p. 205-206.

Pour l'Espagne, François Godicheau rappelle les polémiques suscitées par les critiques du « publiciste »⁵⁰³ Pío Moa à l'égard des thèses des historiens spécialistes de la guerre civile espagnole. Luis Pío Moa Rodríguez, journaliste conservateur, a en effet cherché, dans ses publications dont certaines jouissent d'un large succès auprès du public national, à « qualifier l'ensemble du discours historien sur la guerre civile de “mythique” et à proposer comme discours vrai le vieux fond de propagande franquiste traditionnel ». Il accuse notamment la gauche d'avoir été « la principale responsable de la déstabilisation de la République » et taxe « les héritiers politiques de cette gauche socialiste d'avoir écrit une histoire à leur convenance »⁵⁰⁴. Si la majorité des historiens visés préfèrent ne pas entrer dans un débat qu'ils jugent biaisé⁵⁰⁵, la polémique autour de la façon d'écrire l'histoire de la guerre civile n'en est pas moins intense. Pío Moa aura ainsi reçu de nombreuses critiques de la part du grand public, et fera même l'objet, en 2007, d'une plainte pour diffamation, soutenue par une pétition recueillant plus de 2000 signatures⁵⁰⁶. Si le débat provoqué par les écrits de Pío Moa n'aura peut-être pas favorisé la réflexion sur la nature du discours historiographique en soi, dans la mesure où beaucoup ne considèrent tout simplement pas cet écrivain comme un historien, ces controverses auront vraisemblablement attiré l'attention de la population espagnole sur la manipulation à laquelle le passé peut être soumis et sur la dose de partialité que peut contenir un discours historique, y compris lorsqu'il est présenté comme scientifique.

⁵⁰³ GODICHEAU, François, « “L'histoire objective” de la guerre civile et la mythologie de la Transition », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *op. cit.*, p. 69-96, p. 69 ; il le qualifie d'« auteur proluxe et choyé par les grands médias sous le gouvernement du Parti populaire, parti dont les courants les plus droitiers ont vu dans ces livres une caution à leur intransigeance idéologique » (*Idem*).

⁵⁰⁴ Pour les trois citations : *Ibid.*, p. 70.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 70. « Cette réaction ou absence de réaction peut poser problème [...]. Elle [la profession historique] se retranche [...] assez uniformément derrière un discours consistant à opposer la vérité de l'historien objectif et professionnel à la réactivation journalistique des vieux mythes franquistes, comme si le franquisme avait été la seule période pendant laquelle des politiques de mémoire et donc les mythes, avaient été élaborées au sujet de la guerre civile. De ce fait, elle tombe dans un piège : omettant de faire son propre examen du récit de la guerre civile tel qu'il a été produit pendant la transition, elle laisse le champ libre à une accusation qui la peint comme un bloc corporatif partisan et jaloux de ses privilèges » (*Ibid.*, p. 71).

⁵⁰⁶ Cf. « Manifiesto de apoyo a la denuncia contra Pío Moa », *Tercera Información*, 20/11/2007, <http://tercerainformacion.es/3i/article2726.html> [consulté le 08/08/2012].

1.2.2. L'ère de la mémoire

Cette déprise/reprise de toute la tradition historique par ce moment mémoriel que nous vivons ouvre la voie à une tout autre histoire : « Non plus les déterminants, mais leurs effets ; non plus les actions mémorisées ni même commémorées, mais la trace de ces actions et le jeu de ces commémorations ; pas les événements pour eux-mêmes, mais leur construction dans le temps, l'effacement et la résurgence de leurs significations ; non le passé tel qu'il s'est passé, mais ses réemplois permanents, ses usages et ses mésusages, sa prégnance sur les présents successifs ; pas la tradition, mais la manière dont elle s'est constituée et transmise » (Pierre Nora, *Les Lieux de Mémoire*, t. 3, vol. 1, Gallimard, 1993, p. 24).⁵⁰⁷

Notre objectif n'est pas de proposer une étude du vaste champ de la mémoire dans ses différentes déclinaisons (mémoire individuelle, mémoire collective, mémoire historique, liens entre histoire et mémoire, etc.), mais de souligner à quel point l'importance de la question mémorielle à l'époque contemporaine a pu favoriser la consolidation d'une conscience métahistorique au sein de la population, en ayant bien sûr à l'esprit qu'un long travail sur la réception serait nécessaire pour corroborer les théories que nous avançons ici. Aussi, nous ne nous arrêterons que sur certains points. Après avoir d'abord présenté la prégnance actuelle de la mémoire et les débats qu'elle peut notamment susciter autour de la question des commémorations, nous aborderons la problématique de la mise en écriture d'expériences extrêmes, pour évoquer ensuite les « lois mémorielles » et leur résonance dans les médias, et mentionner enfin le rôle des associations pour l'histoire et pour la mémoire, dont les actions favorisent une réflexion de la société tout entière sur la mise en discours du passé.

1.2.2.1. Des problématiques de la mémoire à la réflexion sur la mise en écrit du passé : fièvre mémorielle et commémoration

Si le XIX^e siècle était celui de l'histoire, la fin du XX^e et le début du XXI^e semblent être ceux de la mémoire. La « mémoire » apparaît en effet aujourd'hui de toutes parts : dans nos livres de chevet, dans les médias – il suffit d'ouvrir un journal espagnol pour découvrir un article portant sur la guerre civile ou sur le franquisme, souvent à travers la parole de témoins ou de leurs descendants, aspect qui semble aussi intéresser de près les journaux français –, à la télévision – en mars dernier, France 2 proposait une docu-fiction, « La guerre d'Algérie, la

⁵⁰⁷ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 6-7.

déchirure », réalisée par Gabriel Le Bomin et « racontée » par Kad Merad⁵⁰⁸ –, tandis que les politiques font acte de mémoire à chaque nouvelle commémoration. Avant d’aller plus loin, rappelons ce qui semble déjà nous faire défaut : la définition de la mémoire en ce qui la distingue de l’histoire. Si le terme, vaste et mouvant, peut recouvrir de multiples acceptions⁵⁰⁹, nous nous en tiendrons, pour ce travail, à la définition que Pierre Nora en proposait en 1984 :

Mémoire, histoire, loin d’être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l’amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptible de longues latences et de soudaines revitalisations. L’histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n’est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l’histoire, une représentation du passé. Parce qu’elle est affective et magique, la mémoire ne s’accommode que des détails qui la confortent ; elle se nourrit de souvenirs flous, télescopants, globaux ou flottants, particuliers ou symboliques, sensibles à tous les transferts, écrans, censure ou projections. L’histoire, parce qu’opération intellectuelle et laïcisante, appelle analyse et discours critique. La mémoire installe le souvenir dans le sacré, l’histoire l’en débusque, elle prosaïse toujours. La mémoire sourd d’un groupe qu’elle soude, ce qui revient à dire comme Halbwachs l’a fait, qu’il y a autant de mémoires que de groupes ; qu’elle est, par nature, multiple et multipliée, collective, plurielle et individualisée. L’histoire, au contraire, appartient à tous et à personne, ce qui lui donne vocation à l’universel. La mémoire s’enracine dans le concret, dans l’espace, le geste, l’image et l’objet. L’histoire ne s’attache qu’aux continuités temporelles, aux évolutions et aux rapports des choses. La mémoire est un absolu et l’histoire ne connaît que le relatif.⁵¹⁰

On l’a vu, l’ouverture de l’historiographie au champ de la mémoire collective a favorisé la réflexion métahistorique chez les historiens. Mais la problématique de la mémoire n’est pas l’apanage de la recherche historique. Comme nous l’évoquions précédemment, cette question semble aujourd’hui passionner les sociétés occidentales dans leur ensemble :

La mémoire pluralisée, fragmentée, déborde aujourd’hui de toutes parts le « territoire de l’historien ». Outil majeur du lien social, de l’identité individuelle et collective, elle se trouve au cœur d’un réel enjeu [...]. Longtemps instrument de manipulation, elle peut être réinvestie dans une perspective interprétative ouverte vers le futur, source de réappropriation collective et non simple muséographie coupée du présent. La mémoire supposant la présence de l’absence reste le point de couture essentiel entre passé et présent, de ce difficile dialogue entre le monde des morts et celui des vivants⁵¹¹.

À une époque qui paraît « saturée » par la mémoire, certains aspects liés à la question mémorielle semblent encourager une réflexion sur l’écriture de l’histoire auprès du grand public. La fièvre commémorative et ses dérives en font partie. Le « culte de la mémoire » aura en effet engendré, sur le plan officiel, une prolifération de musées, consacrés notamment à la

⁵⁰⁸ Voir à ce sujet le dossier proposé sur le site de France 2 : http://programmes.france2.fr/guerre-algerie-la-dechirure/index.php?page=article&numsite=8699&id_article=30842&id_rubrique=8702 [consulté le 08/08/2012].

⁵⁰⁹ Cf. DOSSE, François, *op. cit.*, p. 187-189.

⁵¹⁰ NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, tome I « La République », Gallimard, Paris, 1984, p. XIX-XX ; extrait reproduit dans BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 234.

⁵¹¹ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 196.

mémoire locale⁵¹², une grande politique patrimoniale, et ce que certains ont appelé une « manie commémorative » ou une « liturgie célébratoire »⁵¹³. Que ce soit pour « lutter contre les amnésies collectives »⁵¹⁴, remplir « le vide laissé par la mort des idéologies »⁵¹⁵ ou affirmer une identité collective en crise, il semble que nous soyons entrés depuis les dernières décennies du XX^e siècle dans une ère de la commémoration. On retiendra cette remarque acerbe de Tzvetan Todorov :

En cette fin de millénaire, les Européens, et tout particulièrement les Français, sont obsédés par un nouveau culte, celui de la mémoire. Comme s'ils étaient saisis de nostalgie pour un passé qui s'éloigne irrévocablement, ils s'adonnent avec ferveur à des rites conjuratoires, censés le maintenir vivant. On inaugure, paraît-il, un musée par jour en Europe, et des activités naguère utilitaires deviennent maintenant objet de contemplation : on parle d'un musée de la Crêpe en Bretagne, d'un musée de l'Or en Berry... Il ne se passe pas de mois sans que l'on commémore quelque événement remarquable, au point qu'on se demande s'il reste suffisamment de journées disponibles pour que s'y produisent de nouveaux événements...⁵¹⁶

Face à ce phénomène, se pose parfois la question de l'instrumentalisation de l'événement à des fins politiques. Un exemple qui parlera à tous les Français sont certainement les polémiques que provoquent chaque année les commémorations du Front National à l'effigie de Jeanne d'Arc, personnage historique que le parti semble s'être approprié comme emblème politique, malgré ses propres déclarations et au grand dam d'autres formations politiques. À l'occasion du 600^e anniversaire de la « Pucelle » célébré au début de l'année 2012, ces controverses n'en ont été que plus fortes⁵¹⁷.

Pour l'Espagne, on se rappellera les débats qu'a provoqués, et provoque encore, la suppression des plaques, monuments et symboles franquistes dans l'espace public, rendue obligatoire par la « Loi de mémoire historique » votée le 26 décembre 2007⁵¹⁸. Dans le contexte de ce qu'il serait convenu d'appeler une « dé-célébration » du franquisme, on

⁵¹² BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op. cit.*, p. 228.

⁵¹³ Pour les deux expressions : *Ibid.*, p. 227-228.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁵¹⁵ « [P]our l'Américain William M. Johnson, le culte des anniversaires remplit aujourd'hui le vide laissé par la mort des idéologies – in : *Post-modernisme et Bimillénaire*, 1992 » (*Ibid.*, p. 227).

⁵¹⁶ TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004 [1998], p. 51.

⁵¹⁷ Voir notamment les articles du *Parisien* : « Sarkozy et Le Pen mal placés pour un hommage à Jeanne d'Arc, selon Désir », *Le Parisien* (en ligne), 6 janvier 2012, <http://www.leparisien.fr/election-presidentielle-2012/sarkozy-et-le-pen-mal-places-pour-un-hommage-a-jeanne-d-arc-selon-desir-06-01-2012-1799709.php> [consulté le 08/08/2012] et « Après Sarkozy, le FN célèbre Jeanne d'Arc aujourd'hui », *Le Parisien* (en ligne), 7 janvier 2012, <http://www.leparisien.fr/election-presidentielle-2012/candidats/apres-sarkozy-le-fn-celebre-jeanne-d-arc-aujourd-hui-07-01-2012-1801298.php> [consulté le 08/08/2012] ; aussi : OLLIVIER, Christine, « Sarkozy dispute Jeanne d'Arc au FN », *France Soir* (en ligne), 6 janvier 2012, <http://www.francesoir.fr/actualite/politique/sarkozy-dispute-jeanne-d-arc-au-fn-171333.html> [consulté le 08/08/2012].

⁵¹⁸ Voir les articles 15 et 16. Le texte est accessible sur la « Sede electrónica de la Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado » (« Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », *Boletín Oficial del Estado*, n° 310, 27/12/2007, http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/act.php?id=BOE-A-2007-22296 [consulté le 08/08/2012]).

pouvait récemment lire dans un article du journal catalan *La Vanguardia*, au titre évocateur « ¿Qué hacer con los símbolos franquistas? » : « Vuelve el debate sobre los monumentos de carácter apologético: mantener, retirar o reinterpretar »⁵¹⁹. Il existe même des initiatives publiques destinées à la promotion du retrait des symboles franquistes, comme le site « Por la retirada de nombres y símbolos franquistas en Valladolid », soutenu notamment par l'Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica de Valladolid, Izquierda Unida, le PCE et le PSOE⁵²⁰. Le quotidien de gauche *Público* propose quant à lui un formulaire en ligne où les lecteurs peuvent participer à la localisation des emblèmes franquistes situés dans l'espace public (« rues », « églises » ou « bâtiments »), en indiquant précisément le lieu où ils les ont aperçus et en envoyant une preuve photographique⁵²¹. La suppression des symboles du franquisme ne semble pas satisfaire l'ensemble de l'opinion publique espagnole et reçoit les critiques de certains dirigeants politiques, du Partido Popular notamment. Sans entrer dans le détail de ces controverses, il faut reconnaître que les nombreux débats suscités par ce projet ont mis sous les projecteurs médiatiques l'enjeu du monument historique et le rapport de la société à son patrimoine. L'entreprise initiée par la gauche espagnole de supprimer définitivement les objets à l'effigie de la dictature aura donc engendré de nombreuses discussions, en Espagne et ailleurs, sur l'objet même de la commémoration historique.

1.2.2.2. Les écritures de l'extrême : histoire et indicibilité

Il est une autre question mémorielle qui a favorisé la réflexion métahistorique hors de la sphère historique. Il s'agit de la possibilité de mettre en récit l'histoire d'un événement extrême :

Toutes ces réflexions ont ouvert le champ de la recherche. Aujourd'hui, différentes disciplines – l'histoire, la philosophie, la justice, la politologie, etc. – se penchent sur une question commune : comment, aujourd'hui, gérer la mémoire de traumatismes collectifs pour amener à un apaisement ou une réconciliation entre victimes et bourreaux d'un même pays (Chili, Ruanda, Afrique du Sud, ex-Yougoslavie) d'une métropole et de sa colonie (France et Algérie, Belgique et Congo), de deux anciens pays ennemis (France et Allemagne) ? Face au nécessaire travail de mémoire pour arriver à la réconciliation, quelle est la place du politique, celle de la justice et celle de l'histoire ?⁵²²

⁵¹⁹ ESCUR, Núria, « ¿Qué hacer con los símbolos franquistas? », *La Vanguardia* (en ligne), 27/06/2011, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110627/54177482796/que-hacer-con-los-simbolos-franquistas.html> [consulté le 08/08/2012].

⁵²⁰ « Por la retirada de nombres y símbolos franquistas en Valladolid », <http://retiradasimbolofascistas.blogspot.fr/> [consulté le 08/08/2012].

⁵²¹ « Limpia tu ciudad de símbolos franquistas », *Diario Público* (en ligne), <http://www.publico.es/estaticos/limpiar/> [consulté le 08/08/2012].

⁵²² VAN YPERSELE, Laurence, « art. cit. », p. 200.

Sous l'influence de la psychanalyse et de certains philosophes qui se sont penchés sur les problématiques liées à la mémoire – tel Paul Ricœur qui a souligné les conséquences pathologiques et notamment identitaires auxquelles peuvent conduire les « us et abus » de la mémoire (« mémoire empêchée », « mémoire manipulée », « mémoire obligée »)⁵²³ – la nature salutaire de la mise en récit du passé, vécu ou reçu en héritage, est désormais communément admise. Ainsi, les traumatismes « collectifs » ont donné lieu à une prise de conscience sociétale des difficultés à mettre l'histoire en discours dans le cas d'événements historiques violents et sources de conflits entre plusieurs communautés, tels que la colonisation, l'esclavage ou les guerres civiles.

L'opinion publique aura par ailleurs été touchée par la question de la mise en récit d'une expérience traumatique à l'échelle individuelle. Ce qui, à ce sujet, aura certainement le plus marqué les sociétés occidentales de la deuxième moitié du XX^e siècle reste le témoignage des survivants de la Shoah. Comment dire l'indicible ? Comment nommer l'innommable ? Au croisement de problématiques liées à l'écriture de la mémoire et de l'histoire, le souvenir de cet événement aura impliqué des réflexions collectives sur la mise en récit du passé. On se souvient par exemple de la façon dont l'écrivain et journaliste français Claude Lanzmann, dans un article du *Monde* intitulé « Holocauste, la représentation impossible », critiquait sévèrement le film de Steven Spielberg à grand succès, *La liste de Schindler* :

L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui, en un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible : prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation. En voyant *La Liste de Schindler*, j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton *Holocauste*. Transgresser ou trivialisier, ici c'est pareil : le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils « trivialisent », abolissant ainsi le caractère unique de l'Holocauste.⁵²⁴

Ce que Lanzmann reproche à la production de Spielberg, c'est d'avoir débouché, en cherchant à représenter l'horreur, sur une banalisation de la Shoah. On rejoint ici l'un des phénomènes identifiés par T. Todorov, la « banalisation » de la mémoire, que le philosophe condamne avec son phénomène inverse, la « sacralisation » de la mémoire, en les présentant comme deux dangereux versants vers lesquels peut glisser l'entreprise mémorielle⁵²⁵. Mais si représenter l'Holocauste semble demeurer une entreprise « impossible », certains survivants

⁵²³ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, 2000, p. 82-111 et p. 574-589 ; sur ces notions voir note 1517 (p. 420) de ce travail.

⁵²⁴ LANZMANN, Claude, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 03/03/1994, p. 1 et 7.

⁵²⁵ TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 175-190 ; « La sacralisation est par principe un retranchement, une mise à l'écart, une interdiction de toucher [...]. Mais ce n'est pas parce que les événements passés sont uniques et que chacun a un sens spécifique qu'il ne faille pas les mettre en relation avec d'autres – bien au contraire [...]. Il ne suffit pas toutefois de mettre en garde contre les effets de la sacralisation ; tout aussi dangereux est le processus inverse, la banalisation, où les événements présents perdent toute leur spécificité, en étant assimilés à ceux du passé » (*Ibid.*, p. 177-179).

et, après eux, certains écrivains, ont cherché à le raconter. Dans ce contexte, longtemps le récit de la Shoah est resté l'apanage du témoin, de la victime. Le récit autobiographique de Primo Lévi, *Si c'est un homme* (1947), en est l'un des premiers exemples. D'autres le suivront, ainsi que des fictions qui privilégieront le récit à la première personne⁵²⁶. Mais certaines fictions actuelles renversent ce schéma, ne laissant pas de provoquer plusieurs scandales, tel le célèbre roman de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, publié en 2006 :

A l'aube du XXI^e siècle, la fiction de Jonathan Littell vient rompre avec cette tradition en ce qu'elle représente l'expérience concentrationnaire dans une perspective qui, à bien des égards, va à l'encontre de celle des écrivains-témoins. [...] C'est d'ailleurs probablement pour cette raison que ce roman – malgré l'énorme succès qu'il remporta en librairie – a fait l'objet de vives controverses lors de sa sortie à l'automne 2006. Si certains critiques français y allaient de propos dithyrambiques à son égard, d'autres y voyaient un problème d'ordre moral, un outrage à la mémoire des déportés dans les camps de concentration. C'est notamment le cas de Claude Lanzmann qui, dans *Le Journal du Dimanche*, écrivit que « le paradoxe inimaginable des *Bienveillantes* est que la tâche de mémoire, d'intellection et de récit de la Shoah est confiée à un SS, qui parle pendant plus de neuf cent pages ». Faire sortir les meurtriers du silence dans lequel ils étaient jusque-là demeurés fut donc pour le réalisateur de *Shoah* leur accorder une importance qu'ils ne méritaient pas.⁵²⁷

Ainsi, si le roman de Littell a connu un large succès, le fait de choisir comme narrateur un bourreau nazi a suscité bien des polémiques, et n'a fait qu'intensifier les questionnements sur la façon dont l'histoire peut – ou doit – être racontée.

1.2.2.3. Politique, droit et histoire : la question des « lois mémorielles »

On pouvait lire en cette fin de mois de février 2012 dans un article du *Parisien* :

Après des semaines de batailles politiques et d'arguties juridiques, le Conseil constitutionnel a tranché hier : la loi pénalisant la contestation du génocide arménien de 1915, soutenue par le président Nicolas Sarkozy, adoptée par le Parlement le 23 janvier et à l'origine d'une brouille entre Paris et Ankara (Turquie), est « contraire à la Constitution ». Les huit Sages de la rue Montpensier (parmi lesquels Valéry Giscard d'Estaing, Jacques Barrot, Michel Charasse et bien sûr Jean-Louis Debré), saisis par 80 sénateurs et 76 députés de tous bords (une première !), se sont appuyés sur l'article XI de la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, qui stipule que « la liberté de communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme ».⁵²⁸

⁵²⁶ Parmi lesquels Elie Wiesel, Jorge Semprún, Jean Cayrol, Charlotte Delbo ou Robert Antelme (DELORME, Julie, « *Les Bienveillantes* : une parole qui donne la voix au bourreau », in CLÉMENT, Murielle Lucie (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2010, p. 31-45, p. 31).

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 31-32. La singularité du film documentaire de Lanzmann, *Shoah* (1985), réside dans le fait qu'il ne cherche pas à représenter l'événement mais à l'évoquer par le biais de témoignages.

⁵²⁸ SEGAUNES, Nathalie, « Les Sages censurent la loi sur le génocide arménien », *Le Parisien* (en ligne), 29/02/2012, <http://www.leparisien.fr/espace-premium/actu/les-sages-censurent-la-loi-sur-le-genocide-armenien-29-02-2012-1882673.php> [consulté le 08/08/2012].

Il faut le dire, la question de la loi sur le génocide arménien a fait couler beaucoup d'encre dans la presse française et a réveillé le débat autour de l'ingérence de la sphère politique sur l'histoire à travers ce que l'on a appelé les « lois mémorielles ».

Dans un article datant de 2006, René Rémond, alors président de l'association française « Liberté pour l'Histoire », indiquait que la préoccupation du monde politique pour l'histoire ne date évidemment pas d'hier :

Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'histoire et politique entretiennent des relations contrastées et parfois orageuses. S'inscrivant dans la durée, la politique se réfère nécessairement au passé, que ce soit pour s'en dissocier ou pour y puiser à pleines mains exemples et arguments. Aussi la relation avec sa mise en forme par le truchement de l'histoire est-elle inéluctablement ambivalente : l'histoire est à la fois ciment de l'unité d'un peuple et germe de discorde nourrissant divergences et dissensions. C'est pourquoi les pouvoirs publics ne peuvent se désintéresser totalement de l'écriture de l'histoire et de sa transmission, et considèrent, non sans raison, qu'ils ont sur le sujet quelque responsabilité.⁵²⁹

Il explique ensuite, évoquant les polémiques survenues en France en 2005 autour de la plainte reçue par l'historien O. Pétré-Grenouilleau pour avoir écarté le terme de « génocide » dans le cas de la traite négrière⁵³⁰, que la situation s'est depuis peu modifiée et interroge désormais l'ensemble des citoyens sur le « rôle du législateur dans la définition de l'histoire » :

Cette agitation ne mériterait pas que le citoyen y prête attention si la situation ne présentait, à côté des aspects traditionnels de ce débat, d'incontestables nouveautés et ne comportait aussi de multiples implications. Elle concerne aussi bien le problème épistémologique de la recherche de la vérité en histoire que le rôle de l'État en l'espèce, le partage de responsabilités entre le législateur et l'historien, le rôle de la loi et l'accès de tout un chacun à la connaissance objective du passé qui n'intéresse pas moins que l'idée et la pratique de la démocratie.⁵³¹

Il existe en effet des « lois mémorielles » – par lesquelles un État impose une attitude envers un événement historique –, qui ne posent *a priori* aucun problème puisqu'elles découlent d'un sens commun de responsabilité civile. C'est le cas des lois interdisant, en Allemagne, la diffusion et la commercialisation d'objets nazis. L'horreur des crimes nazis

⁵²⁹ RÉMOND, René, « L'Histoire et la Loi », *Études*, n° 6, 2006, p. 763-773, p. 763 ; disponible sur internet : www.cairn.info/revue-etudes-2006-6-page-763.htm [consulté le 08/08/2012].

⁵³⁰ « Rappelons brièvement les éléments premiers de l'affaire. Le samedi 10 juin 2005, le jury chargé de décerner le prix d'histoire fondé par le Sénat pour distinguer un ouvrage qui satisfasse aux exigences scientifiques et puisse contribuer à l'éducation des citoyens, rend public le choix qu'il a fait au terme d'un long parcours : il couronne le livre publié dans la prestigieuse "Bibliothèque des histoires" des éditions Gallimard par Olivier Pétré-Grenouilleau sur les traites négrières. À l'occasion de cette attribution, le *Journal du Dimanche* publie une interview du lauréat qui souligne le caractère global de sa recherche : il s'est intéressé au phénomène dans sa totalité, et pas seulement à la traite dite atlantique, c'est-à-dire celle liée au commerce triangulaire effectué à partir de l'Europe occidentale. Interrogé sur la qualification qu'il convient de donner à ce fait historique, il le considère bien comme un crime contre l'humanité, mais il écarte le terme de génocide qui impliquerait une volonté systématique d'extermination en raison de l'appartenance à une même ethnie, puisque les négriers qui sont mus par des préoccupations essentiellement mercantiles n'avaient évidemment pas intérêt à la disparition de ce qui était pour eux une marchandise dont ils attendaient un profit rémunérateur. Cette réponse, qui est le bon sens même, n'a pas été du goût de tout le monde, notamment de certains hantés par le souvenir de cette tragédie. Un collectif d'Antillais, de Guyanais et de Réunionnais, se référant à la législation qui permet à des groupes de se porter partie civile contre la négation de ces crimes, engage des poursuites contre l'auteur du livre » (RÉMOND, René, « art. cit. », p. 764-765).

⁵³¹ *Ibid.*, p. 764.

justifie une législation à la mesure de la conscience citoyenne. La reconnaissance des victimes de la Shoah par la loi israélienne *Loi du souvenir des martyrs et des héros* (1953), et les textes condamnant dans divers pays européens toute forme de négationnisme (Allemagne, 1985 ; Belgique, 1995 ; Suisse, 1994 ; France, Loi Gayssot, 1990 ; etc.)⁵³² respectent ce sens civique que rien ne semble pouvoir contredire. Mais voilà, certaines lois mémorielles posent question. C'est le cas, en France, de plusieurs textes apparus dans la continuité de la Loi Gayssot de 1990 qui faisait « de la négation des crimes reconnus contre l'humanité un délit » :

Or, s'il est un fait historique avéré, c'est bien la Shoah [...]. Aussi la proposition avancée en 1990 par l'ancien ministre communiste Jean-Claude Gayssot d'une loi faisant de la négation des crimes reconnus contre l'humanité un délit, puni de sanctions, a-t-elle reçu un accueil généralement favorable : à crime inouï, réponse exceptionnelle. S'opposer à cette initiative, n'eût-ce pas été se faire complice des négationnistes et apporter sa caution à Jean-Marie Le Pen, qui affectait de ne voir dans cette tragédie qu'un détail de l'histoire ? Néanmoins, quelques historiens plus perspicaces eurent alors le pressentiment des conséquences qui pourraient découler de cette innovation : un Pierre Vidal-Naquet ou une Madeleine Rebérioux, qui n'étaient assurément pas suspects de sympathie pour les thèses des négationnistes, mais qui s'inquiétaient judicieusement des dérives possibles de cette innovation. La suite a justifié leur inquiétude et leur mise en garde : pour unique que fût son objet, la loi Gayssot a engendré une postérité, elle est la mère d'une famille de lois mémorielles qui n'ont ni même justification ni même légitimité.⁵³³

Ce que l'historien identifie comme des dérives de la Loi Gayssot, c'est notamment la Loi de 2001 par laquelle « La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915 » – qui entérinait une interprétation historique, celle de « génocide », « sur laquelle les spécialistes n'étaient pas unanimes »⁵³⁴ –, la Loi dite « Taubira » (2001) qui légiférait notamment sur la place que la traite négrière et l'esclavage devaient occuper au sein des manuels scolaires français – ce que R. Rémond présente comme une confusion des rôles⁵³⁵ –, ou encore la Loi du 23 février 2005 stipulant que « [l]es programmes scolaires reconnaissent, en particulier, le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du

⁵³² Le Conseil Européen a proposé en 2003 une loi similaire, entrée en vigueur en 2006 et ratifiée par de nombreux états membres (voir : « Protocole additionnel à la Convention sur la cybercriminalité, relatif à l'incrimination d'actes de nature raciste et xénophobe commis par le biais de systèmes informatiques. STCE n° 189 », Conseil de l'Europe, Bureau des Traités, <http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?NT=189&CM=8&DF=&CL=FRE> [consulté le 08/08/2012]).

⁵³³ RÉMOND, René, « art. cit. », p. 767-768.

⁵³⁴ « [S]i personne ne contestait que les Turcs avaient fait mourir dans des conditions inhumaines des centaines de milliers d'hommes et de femmes, était-ce bien par exécution d'une décision qui visait expressément à exterminer jusqu'au dernier Arménien ? Telle est l'interrogation que ne peut éviter la recherche historique. En outre, à qualifier l'événement de génocide, on banalisait le concept élaboré à propos de la Shoah, dont on diluait la spécificité et le caractère exceptionnel » (*Ibid.*, p. 768-769).

⁵³⁵ « [L]a loi Taubira édictait hardiment que "les programmes scolaires et les programmes de recherche en histoire et en sciences humaines accorderont à la traite négrière et à l'esclavage la place conséquente qu'ils méritent". Outre qu'on discerne mal ce qu'est une place conséquente – combien d'heures de cours dans l'année, combien de pages dans les manuels ? –, c'était s'aventurer dans un domaine qui requiert une compétence professionnelle et scientifique : c'était ouvrir la voie à la confusion des rôles et des responsabilités » (*Ibid.*, p. 770).

Nord, et accordent à l'histoire et au sacrifice des combattants de l'armée française issue de ces territoires la place éminente à laquelle ils ont droit »⁵³⁶, réhabilitant ainsi la colonisation. Pour R. Rémond : « Le pas décisif est franchi : le législateur dicte à l'enseignant son interprétation de l'histoire et se substitue à l'historien »⁵³⁷. Les polémiques auxquelles ces textes ont donné et continuent de donner lieu ne se limitent pas au cercle fermé des historiens. Les médias s'en sont en effet largement emparés. La réflexion que ces débats impliquent sur les rapports entre justice, politique et histoire semble ainsi mobiliser la société toute entière⁵³⁸. Car à travers les lois mémorielles, c'est sur l'attitude de tout un chacun à l'égard de l'interprétation de l'histoire que l'on tente de légiférer. Ces discussions ouvrent un panel métahistorique extrêmement large – liens entre législateur et historien, droit et interprétation historique, enseignement de l'histoire, etc. –, et rappellent que l'histoire est discours et, qu'en tant que tel, elle demeure mouvante, subjective et facilement manipulable.

Si nous avons longuement cité le cas français, un autre exemple qui nous est particulièrement proche et qui est au cœur d'une actualité nationale depuis maintenant plusieurs années, reste la Loi de mémoire historique en Espagne, « por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura »⁵³⁹. Nous avons déjà évoqué cette loi et nous y reviendrons dans le chapitre suivant. Rappelons simplement que le texte, entériné le 26 décembre 2007, ne semble pas avoir convaincu l'ensemble de la population espagnole, une partie – dont des représentants du Partido Popular – la jugeant trop radicale, une autre la considérant au contraire trop timorée. L'insatisfaction de certains Espagnols s'est laissée entendre dans les innombrables articles qui ont inondé la presse ibérique de ces dernières années. Cela a permis, comme dans le cas français, l'apparition de nombreux débats autour du rôle du législateur dans l'interprétation de l'histoire.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 770.

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ « La généalogie de ces lois mémorielles, dont on ne voit pas pour quelles raisons s'arrêterait la prolifération, crée une situation inédite et des plus préoccupantes, pour la recherche, pour l'enseignement – et je n'hésite pas à dire pour l'exercice aussi des droits du citoyen et la démocratie. La crainte de poursuites judiciaires conduira inmanquablement à fuir les sujets délicats : quel chercheur osera s'attaquer à des sujets qui risquent de le conduire devant les tribunaux ? Quel directeur de recherche sera assez téméraire pour engager de jeunes chercheurs dans des investigations périlleuses comme Olivier Pétré-Grenouilleau en a fait la douloureuse expérience ? Des pages entières de l'histoire resteront blanches, à moins que le vide ne soit comblé par la proclamation de vérités d'État. Cette irruption du politique dans la définition des programmes et l'établissement de la vérité historique, si elle se généralisait, aurait pour conséquences la confiscation de l'histoire par les détenteurs du pouvoir politique et la dépossession des citoyens ordinaires » (*Ibid.*, p. 771).

⁵³⁹ « Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », *Boletín Oficial del Estado* 27/12/2007, *op. cit.*

Autre fait qui aura mobilisé l'opinion publique espagnole : les poursuites pénales qu'a encourues le juge Garzón pour avoir voulu enquêter sur des disparitions survenues sous le franquisme, enfreignant en cela la Loi d'Amnistie de 1977 qui assurait l'impunité aux responsables de crimes commis pendant la dictature. L'investigation ouverte en 2008 par Baltasar Garzón, qui a notamment enquêté sur les dictatures chilienne et argentine, lui a valu plusieurs plaintes d'organisations d'extrême droite. Tandis que l'affaire est encore en cours, le juge se verra suspendu de ses fonctions, le 9 février 2012, pour une durée de onze ans, dans le cadre d'un procès sur des écoutes illégales. Innocenté le 27 février du crime de prévarication dont il était accusé, il ne recouvre cependant pas son droit d'exercer. Les multiples attaques contre le juge n'ont pas laissé d'émouvoir l'opinion publique espagnole dont Garzón a reçu un important soutien, et de la communauté internationale. Les *Abuelas de la Plaza de Mayo* en Argentine lui ont rendu hommage en mars dernier⁵⁴⁰, le député européen Hannes Swoboda le convie à une réunion portant sur des questions de justice internationale⁵⁴¹, tandis que ses différents procès s'accompagnent de nombreuses manifestations en sa faveur, en Espagne et à l'étranger. Un article d'*El País* en date du 24 avril 2010⁵⁴² estimait ainsi à près de 60000 le nombre de personnes ayant participé à la manifestation de soutien à Garzón célébrée à Madrid ce jour-là. Au croisement de l'histoire, de la mémoire, de la politique et de la justice, l'affaire Garzón aura donc été la source, parmi bien d'autres aujourd'hui, d'une réflexion sur les modalités et sur les enjeux de la connaissance et de la reconnaissance des événements passés.

1.2.2.4. Le rôle des associations pour l'histoire et des associations mémorielles

Enfin, autre facteur ayant très probablement contribué à forger une conscience métahistorique au sein des sociétés occidentales contemporaines : les associations pour l'histoire et les associations mémorielles. Dans le premier cas, il s'agit généralement d'associations créées par un groupe d'historiens qui, sortant de leur sphère professionnelle, cherchent à sensibiliser l'opinion publique sur des questions historiographiques. « Liberté

⁵⁴⁰ « Garzón: Mi conciencia está "muy tranquila" y lucharé por las víctimas hasta "el último aliento" », *RTVE.ES/EFE*, Buenos Aires, 02/03/2012, <http://www.rtve.es/noticias/20120302/garzon-conciencia-esta-muy-tranquila-luchare-victimas-franquistas-hasta-ultimo-aliento/503417.shtml> [consulté le 08/08/2012].

⁵⁴¹ « López Aguilar: "Algunas revelaciones sobre los ERE me producen repugnancia" », *ABC* (en ligne), Madrid, 17/02/2012, <http://www.abc.es/20120217/espana/abci-lopez-aguilar-puntoradio-201202171114.html> [consulté le 08/08/2012].

⁵⁴² JUNQUERA, Natalia, « Las marchas de apoyo a Garzón se convierten en un homenaje a las víctimas del franquismo », *El País* (en ligne), 24/04/2010, http://elpais.com/elpais/2010/04/24/actualidad/1272097017_850215.html [consulté le 08/08/2012].

pour l'histoire », que nous avons déjà évoquée, en est un exemple. Fondée en 2005 suite à un appel signé par plusieurs historiens face aux dérives des lois mémorielles⁵⁴³, « “Liberté pour l'histoire” s'est donc donné pour mission de faire reconnaître la dimension scientifique de la recherche et de l'enseignement historiques et de défendre la liberté d'expression des historiens contre les interventions politiques et les pressions idéologiques de toute nature et de toute origine »⁵⁴⁴. Présidée aujourd'hui par Pierre Nora, elle regroupe dans son Conseil de nombreux historiens, dont Jean-Pierre Azéma, Mona Ozouf et Krzysztof Pomian. À vocation politique mais aussi métahistorique – « faire reconnaître » les spécificités de la discipline historique –, cette association promeut la diffusion de la réflexion des historiens sur leur propre pratique vers la sphère politique et vers le grand public.

À l'inverse, les associations mémorielles sont généralement nées d'initiatives populaires. On citera la célèbre « Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica », qui aura contribué – avec d'autres associations que nous évoquerons dans le chapitre suivant – à rendre possible l'élaboration de la Loi de la Mémoire Historique. Créée en décembre 2000 par, notamment, l'écrivain Santiagos Macías et le journaliste Emilio Silva, son premier objectif est la localisation des corps des personnes exécutées par l'armée nationaliste durant la guerre civile. Les membres de l'association ont ainsi devancé les recherches mises en œuvre bien des années plus tard par le gouvernement de Zapatero. Originellement, l'association ne bénéficie pas d'un appui institutionnel mais populaire. Son action repose sur la coopération des Espagnols, comme le précise le texte qui présente l'association sur son site internet :

Desde entonces, con la colaboración de numerosas personas, hemos podido ayudar a decenas de familias a recuperar los restos de sus seres queridos y a cientos de ellas a conocer el destino que corrieron sus familiares. Se trata de algo que hasta ahora no había hecho por ellos una democracia que tras la muerte de Franco construyó una transición fundamentada en el olvido, consolidado en la Ley de Amnistía aprobada, en octubre de 1977, con los votos de la izquierda mayoritaria en el Congreso de los Diputados. [...]
Para todo ello pedimos tu colaboración y tu apoyo a una causa que dignifica nuestro pasado, da justicia a los que la merecieron y no tuvieron, y profundiza nuestra democracia.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Dans cet appel, les historiens signataires affirment notamment : « L'histoire n'est pas un objet juridique. Dans un État libre, il n'appartient ni au Parlement ni à l'autorité judiciaire de définir la vérité historique. La politique de l'État, même animée des meilleures intentions, n'est pas la politique de l'histoire. C'est en violation de ces principes que des articles de lois successives – notamment lois du 13 juillet 1990, du 29 janvier 2001, du 21 mai 2001, du 23 février 2005 – ont restreint la liberté de l'historien, lui ont dit, sous peine de sanctions, ce qu'il doit chercher et ce qu'il doit trouver, lui ont prescrit des méthodes et posé des limites. Nous demandons l'abrogation de ces dispositions législatives indignes d'un régime démocratique » (Association *Liberté pour l'histoire*, « L'appel du 12 décembre 2005 », http://www.lphasso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=13&lang=fr [consulté le 08/08/2012]).

⁵⁴⁴ *Idem*.

⁵⁴⁵ *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, page internet de l'association : <http://www.memoriahistorica.org.es/joomla/index.php/noticias> [consulté le 08/08/2012].

L'énorme répercussion de l'action de l'Association sur l'opinion publique n'aura cessé d'attirer l'attention des Espagnols sur les problématiques que suppose l'exhumation du passé. Même si son activité aura certainement engagé plus de discussions sur « ce qui a eu lieu » que sur le processus d'écriture de l'histoire, le fait de s'attaquer à un pan historique longtemps réprimé engage la réflexion sur la manipulation de l'histoire par le pouvoir et sur l'enjeu que représente la reconnaissance officielle de crimes perpétrés dans le passé.

1.2.3. Le cas de l'Espagne

Nous avons dit au début de cette partie que nous ne traiterions de la question de la « mémoire » que pour mieux comprendre en quoi elle a pu contribuer à la cristallisation d'une conscience métahistorique dans les sociétés occidentales. Qu'il nous soit permis de faire une exception pour le cas de l'Espagne en rappelant, de façon quelque peu détaillée, les étapes du débat que le pays a connu ces quarante dernières années autour du souvenir de la guerre civile et du franquisme. Ce rapide panorama sera essentiel pour comprendre les spécificités de la production littéraire espagnole de cette période, largement influencée par le contexte historique dans lequel elle s'est fait jour. Après avoir brièvement retracé l'histoire de la « mémoire historique » dans l'Espagne contemporaine et souligné à quelle point sa résonance dans l'opinion publique a pu favoriser les réflexions sur l'écriture de l'histoire, nous évoquerons, dans un deuxième temps, un cas particulier : la place de la métahistoire à l'École espagnole de la démocratie.

1.2.3.1. Les polémiques autour de la récupération de la mémoire de la guerre civile et du franquisme

D'aucuns l'ont souligné, la question de la mémoire de la guerre civile espagnole a littéralement envahi l'espace public espagnol ces dernières années, au point de surgir dans les secteurs les plus inattendus, comme Viviane Alary et Danielle Corrado l'expliquaient dans l'« Avant-propos » de *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli [...]* :

Il n'est guère de jour où la Guerre civile n'apparaisse dans la presse espagnole. Les rubriques culturelles font régulièrement état de romans, de récits, de films, d'expositions qui prennent pour objet l'évocation des années de lutte fratricide qui opposèrent républicains et nationalistes. Les ouvrages historiques consacrés à cette période se multiplient et occupent une place de choix dans les librairies. Un phénomène qui engendre tout à la fois des débats passionnés et un effet de « mode » que récupèrent sans scrupules des secteurs commerciaux comme celui du jeu vidéo. Cette prégnance fait écho à la présence de ce thème dans la vie politique espagnole. On pense ici au projet de loi présenté et approuvé par le Conseil des ministres le 28 juillet 2006 par lequel le gouvernement conduit par M. Rodríguez Zapatero entend « cerrar con honor y dignidad para todos » le tragique chapitre de la Guerre civile. Ce projet de loi n'a pas manqué de susciter immédiatement de vives réactions de la part des divers secteurs impliqués qui, pour des motifs naturellement différents, jugent insuffisantes ou, au contraire, trop partisans les mesures envisagées.⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ ALARY, Viviane et CORRADO, Danielle, « Avant-propos », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *op. cit.*, p. 7-9, p. 7.

Cette omniprésence de la problématique de la récupération de la mémoire du passé récent dans l'espace public espagnol n'a pas laissé d'interroger les historiens du temps présent, qui ont tenté d'en identifier l'origine. Comme le souligne Julio Aróstegui, ce phénomène semble remonter aux premières heures de la Transition espagnole⁵⁴⁷ et se centrer surtout sur la guerre civile et sur la répression dictatoriale qui l'a suivie :

En el caso español, la abundancia, y hasta el desbordamiento, de la memoria colectiva y pública, la sobreabundancia de la presencia de la *memoria histórica*, y, aún más, de lo que se viene llamando, no sin patentes perfiles abusivos, *recuperación de la memoria*, como dimensiones influyentes en la vida cultural –y en la política–, son hechos que se han venido manifestando, al menos, desde la coyuntura de la transición posfranquista, con importancia que no ha dejado de crecer, y presentando la particularidad de estar casi exclusivamente referidos y polarizados por el hecho central de nuestra historia en el siglo XX: la guerra civil de 1936-1939 y el extraordinario fenómeno de actuación represiva política y social que acompañó y siguió a la guerra misma.⁵⁴⁸

Pour comprendre le phénomène de la récupération de la mémoire de la guerre, il faut avoir à l'esprit les différentes étapes de la mémoire du conflit, qui, selon Aróstegui, sont au nombre de trois et reposent sur trois vagues générationnelles : les témoins du conflit (sous le franquisme), les « enfants de la guerre » (de la fin du franquisme au milieu des années 1990) et enfin les « petits-enfants de la guerre » (depuis le milieu des années 1990). Aux premiers correspond une mémoire d'« identification » ou de « confrontation » à l'égard des deux camps opposés pendant le conflit ; aux seconds, une mémoire de « réconciliation » animée par la volonté de dépasser le « trauma collectif » ; aux derniers, enfin, une mémoire de « restitution » ou de « réparation » permettant de mener un travail de mémoire qui s'appuie notamment sur la remise en cause de la politique de la Transition à l'égard du souvenir de la guerre⁵⁴⁹. Cette troisième génération aura donc pu porter un regard réflexif sur la récupération de l'histoire de la guerre civile, qui aura favorisé un questionnement plus général sur la problématique de la mémoire⁵⁵⁰. Cela ne signifie pas, bien sûr, que ce dernier groupe soit exempt d'individus ignorants ou indifférents à l'égard de cette période historique.

⁵⁴⁷ Les spécialistes ne s'accordent pas tous sur les bornes historiques de la « Transition espagnole » : ils la font commencer en 1975 – à la mort de Franco ou au couronnement de Juan Carlos I – ou en 1976 (lorsque Adolfo Suárez est nommé chef du gouvernement) ; et sa date de fin varie entre 1982 (victoire du PSOE aux élections législatives) et 1986 (début du second mandat du PSOE).

⁵⁴⁸ ARÓSTEGUI, Julio, « Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *op. cit.*, p. 57-94, p. 58 (les italiques sont de l'auteur).

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

⁵⁵⁰ « La guerre n'était pas, ne pouvait pas être effacée ni des mémoires individuelles ni de la mémoire collective. Elle fit donc retour impulsée par l'ouverture d'archives, la création d'associations ou de missions ministérielles chargées de la réhabilitation morale et juridique des victimes du franquisme, en un mot par l'avènement de la génération des petits-enfants des vaincus qui aspirent à faire connaître cette période méconnue et reconnaître le combat, la souffrance et la dignité de leurs familles par delà les clivages idéologiques, sur fond d'un vaste mouvement de pensée qui, dépassant le seul cas de l'Espagne, s'interroge sur la mémoire dans tous les sens de ce terme polysémique » (ALARY, Viviane et CORRADO, Danielle, « art. cit. », p. 8).

Avant d'évoquer la période récente, revenons un peu en arrière, lorsque la question de la mémoire de la guerre a véritablement commencé à se poser, soit à la sortie du franquisme. Si le régime de Franco ne laissait guère de place aux débats sur la façon de traiter le souvenir du conflit, la période de la Transition ne donnera pas lieu, comme on l'aurait espéré, à de véritables controverses. Elle prolongera au contraire la vision consensuelle de l'affrontement construite à la fin du franquisme⁵⁵¹. Il faut néanmoins nuancer la notion de « pacte de silence » souvent accolée à la période de la Transition espagnole, en rappelant, avec Paloma Aguilar Fernández, que les dirigeants de l'époque, à travers la Loi d'Amnistie de 1977 notamment, ont moins cherché à rayer le souvenir du conflit et de la répression franquiste qu'à éviter qu'il ne devienne le lieu d'une instrumentalisation politique⁵⁵². Mercedes Yusta souligne par ailleurs le fait que cette position politique « n'a pas empêché le développement de la recherche historique sur la guerre et la dictature », indiquant qu'« entre 1975 et 1995 plus de 3500 livres, articles ou monographies sur la guerre civile ont vu le jour »⁵⁵³. P. Aguilar Fernández indique quant à elle que le milieu culturel espagnol a appelé au souvenir dès la première heure, même si l'effort de remémoration portait plus sur la guerre que sur la dictature⁵⁵⁴. Pour la majorité de l'opinion publique néanmoins, c'est la volonté de se tourner vers l'avenir qui prédomine, quitte à laisser le passé de côté :

Las encuestas llevadas a cabo a nivel nacional en 1966, 1975 y 1976, realizadas por el Instituto de Opinión Pública, han sido citadas en muchos trabajos. En todas ellas, el valor político prioritario en España es la paz, incluso por encima de la justicia, la libertad y la democracia. [...] El miedo a la repetición de la guerra y el deseo ferviente de que ésta no volviera a suceder jamás estaban también claramente reflejados en otros estudios de opinión, como los Informes FOESSA.⁵⁵⁵

Pour P. Aguilar Fernández, cette attitude générale repose sur deux grands facteurs : la crainte qu'un nouveau conflit éclate et le sentiment de culpabilité face à la « connivence d'une partie importante des Espagnols à l'égard de la dictature »⁵⁵⁶. Quant au milieu politique, précisons que la mise entre parenthèses de l'histoire de la guerre n'a pas été uniquement

⁵⁵¹ GODICHEAU, François, « "L'histoire objective" de la guerre civile et la mythologie de la Transition », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *op. cit.*, p. 69-96, p. 77.

⁵⁵² AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del "pacto de silencio" », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU François (éds.), *op. cit.*, p. 245-293, p. 251.

⁵⁵³ YUSTA, Mercedes, « Témoins, historiens et mouvement pour la "recuperación de la memoria histórica" : une nouvelle mise en récit de la guerre d'Espagne », in ALARY, Viviane et CORRADO, Danielle (éds.), *op. cit.*, p. 57-68, p. 58-59 ; voir aussi JULIÁ, Santos « Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura », in JULIÁ, Santos (éd.), *Memoria de la guerra y del franquismo, Madrid*, Taurus / Fundación Pablo Iglesias, 2006, p. 27-77.

⁵⁵⁴ Elle parle même, pour le monde culturel, d'un « pacte de mémoire » (AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 260).

⁵⁵⁵ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 263-264.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 270 (nous traduisons).

défendue par les partis de droite, mais aussi par le PSOE qui, alors au pouvoir, en faisait le pilier d'une réconciliation nationale :

En ocasiones anteriores hemos resaltado ya lo extremadamente significativa que resultó la actitud del gobierno en funciones del partido socialista, presidido por Felipe González. El 18 de julio de 1986, es decir, el día justo en que se cumplían cincuenta años del levantamiento militar antirrepublicano que había desencadenado la guerra civil, un comunicado de este gobierno estaba concebido en una sorprendente actitud y un sorprendente lenguaje. En su pasaje central decía: “una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable, por más que para quienes la vivieron y sufrieron sea un episodio determinante en su propia trayectoria biográfica...”. Y añadía después: “el gobierno quiere honrar y enaltecer la memoria de todos los que en todo tiempo contribuyeron con su esfuerzo, y muchos de ellos con su vida, a la defensa de la libertad y la democracia en España”. Ahora bien: “recuerda también con respeto a quienes, *desde posiciones distintas a las de la España democrática*, lucharon por una sociedad diferente, a la que también muchos sacrificaron su propia existencia”. Por estas y otras consideraciones, el gobierno expresaba también su deseo de que “el 50 aniversario de la guerra civil selle definitivamente la *reconciliación* de todos los españoles”.⁵⁵⁷

S'il faut situer au milieu des années 1990 le virage survenu dans le traitement de l'histoire espagnole récente par le milieu politique⁵⁵⁸, les mesures législatives engageant un travail de mémoire ne seront véritablement prises que dans les années 2000, grâce notamment à l'action d'organisations non officielles telles que les associations pour la mémoire. Précisons que l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH), fondée en 2000, n'est pas l'unique ni la première initiative en la matière, comme le montre la création de nombreuses autres associations, – telles que l'Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales (1995), l'AGE (Asociación para la Creación del Archivo de la Guerra Civil, las Brigadas Internacionales, los Niños de la Guerra, la Resistencia y el Exilio español) (1997) ou Foro por la Memoria (2003) –, avec lesquelles elle entre parfois en concurrence⁵⁵⁹. Cela dit, nombreux sont ceux qui voient en l'ARMH un véritable tournant dans l'influence de la

⁵⁵⁷ ARÓSTEGUI, Julio, « art. cit. », 2006, p. 85-86 (les italiques sont de l'auteur).

⁵⁵⁸ Même si le point de cristallisation exact demeure difficile à dater : « Se ha dicho repetidamente que [...] el momento en el que se pone fin al “pacto de silencio” es 1996, con el motivo del sesenta aniversario del inicio de la contienda española. Otros lo ubican en 1995, al cumplirse veinte años desde la muerte del dictador y publicarse una serie de libros en torno a su figura. Yo, sin embargo, sostengo que el acuerdo para no remover el pasado tiene una fecha clara de ruptura: las vísperas de los comicios electorales de 1993. Este fue el primer año, tras tres legislaturas de mayoría absoluta por parte del gobierno socialista, en que el PSOE temió perder las elecciones. Ante esta posibilidad, decidió romper el citado acuerdo político y hacer una campaña desesperada contra el Partido Popular mediante la instrumentalización de su pasado franquista. Dicha campaña tendría un éxito inesperado, al movilizar el miedo al “retorno” de la derecha y contribuiría a dar una mayoría, esta vez relativa, al PSOE » (AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 282-283) ; M. Yusta indiquera quant à elle : « 1996 marque donc un tournant. C'est le début d'une série d'initiatives institutionnelles visant à rétablir la dignité du camp des perdants de la guerre et à sortir les victimes de la guerre civile de l'oubli, des initiatives régulièrement proposées par l'opposition parlementaire et souvent torpillées par le PP au pouvoir. Après l'hommage aux brigadistes suivra la commémoration du 60^e anniversaire de l'exil, en 1999, laquelle donna lieu à une polémique sur la condamnation du coup d'état franquiste, le PP refusant de signer une proposition qui condamnait explicitement “el golpe fascista militar contra la legalidad republicana” » (YUSTA, Mercedes, « art. cit. », p. 60).

⁵⁵⁹ YUSTA, Mercedes, « art. cit. », p. 61-65 ; « l'exhumation des *trece de Priaranza* [à l'origine de la création de l'ARMH] est devenue en quelque sorte “l'année zéro de la récupération de la mémoire”, comme si rien n'avait été fait auparavant, ce qui n'a pas manqué d'en froisser plus d'un » (*Ibid.*, p. 63).

société civile sur la politique mémorielle officielle⁵⁶⁰. La création de l'ARMH stimulera d'ailleurs la fondation d'autres entreprises mémorielles, comme l'Asociación de Familiares de Fusilados y Desaparecidos de Navarra (2002) qui incitera le parlement de la Communauté Autonome de Navarre à promulguer en 2003 un texte reconnaissant moralement les victimes de la répression franquiste survenue dans cette région au cours de la guerre civile⁵⁶¹.

Parmi les impacts de ces actions associatives sur le monde politique espagnol, rappelons l'approbation d'un texte reconnaissant « la condamnation du passé franquiste et l'hommage à ses victimes » le 20 novembre 2002⁵⁶², et, avec le retour du PSOE⁵⁶³, l'adoption de la proposition de loi « sobre el reconocimiento de las víctimas de la guerra civil y del franquismo » le 1^{er} juin 2004⁵⁶⁴, la création d'une « Comisión Interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la guerra civil y del franquismo » en septembre de la même année⁵⁶⁵, et la promulgation de la Loi de la Mémoire Historique en décembre 2007. Selon Paloma Aguilar, ce résultat est probablement dû, non seulement à la pression exercée ces dernières années par la législation internationale sur les régimes dictatoriaux, mais aussi à l'avènement d'une nouvelle génération « curieuse » du passé et beaucoup moins « craintive » que ses aînés « à l'heure de revendiquer l'ouverture d'archives ou l'identification de fosses communes »⁵⁶⁶.

Ainsi, une grande partie de la classe politique et de la population espagnole reconnaissent aujourd'hui la nécessité d'effectuer un travail de mémoire à l'égard de la guerre civile. Felipe González admittra en effet, au début des années 2000, ce qu'il semble finalement considérer comme une erreur de la politique menée lors de la Transition : « [me] siento [...] responsable de no haber suscitado un debate sobre nuestro pasado histórico, el franquismo y la guerra civil, en el momento en que probablemente era más oportuno », avant d'ajouter, en évoquant les dates d'anniversaire 1986 et 1989, « [no] hubo, no ya exaltación, ni siquiera reconocimiento, de las víctimas del franquismo, y por eso hoy me siento responsable de parte de la pérdida de nuestra memoria histórica, que permite ahora que la derecha se

⁵⁶⁰ AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 271. Le fondateur de l'ARMH fait d'ailleurs partie, soulignons-le, des « nietos de la guerra » (*Ibid.*, p. 271-272).

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 272 (nous traduisons).

⁵⁶³ « [P]artido que no podía dejar de ser coherente con las mencionadas medidas que impulsó desde la oposición » (*Ibid.*, p. 288).

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 288 ; la citation entre guillemets correspond à la citation que l'auteur fait du texte en question.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 281 (nous traduisons).

niegue a reconocer el horror que supuso la dictadura, y lo haga sin ninguna consecuencia desde el punto de vista electoral o social »⁵⁶⁷.

Comme nous le suggérons au début de ce chapitre, le retour de la mémoire au temps de la démocratie s'accompagne d'une remise en cause rétrospective de la politique mémorielle de la Transition, aussi bien dans les sphères politiques que civiles :

Lors de ces dernières années, l'histoire de la guerre civile espagnole est revenue sur l'espace public avec force, en même temps que le récit, jusqu'alors plus ou moins plébiscité et consensuel, d'une transition démocratique exemplaire était mis en question par certains individus et collectifs. [...] Les fosses communes où gisent encore des milliers de républicains mettent en question, dans le discours des associations dites de « mémoire historique », une transition qui a laissé les morts de la dictature croupir au bord des routes.⁵⁶⁸

Mercedes Yusta parle même de la formation d'une « conscience mémorielle » chez les Espagnols⁵⁶⁹, ce qui n'est pas sans rappeler la « conscience métahistorique » qui semble être la marque de nos sociétés contemporaines. Malgré tout, si le souvenir de la guerre civile a permis d'encourager un travail de mémoire et de justice⁵⁷⁰, une bonne part de la population espagnole a encore, à l'aube du second millénaire, une opinion relativement positive de la dictature franquiste, et une large majorité des Espagnols considèrent l'étape de la Transition comme un succès⁵⁷¹. P. Aguilar Fernández précise d'ailleurs que si la majorité de l'opinion publique est favorable à un travail de mémoire, cela ne signifie pas qu'elle consente à un véritable travail de justice :

⁵⁶⁷ GONZÁLEZ, Felipe et CEBRIÁN, Juan Luis, *El futuro no es lo que era. Una conversación*, Madrid, Aguilar, 2001, p. 139 (cité dans ARÓSTEGUI, Julio, « art. cit. », 2006, p. 88).

⁵⁶⁸ YUSTA, Mercedes, « art. cit. », p. 57-58.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

⁵⁷⁰ Même si, selon P. Aguilar Fernández, il semble exister une « asymétrie » dans la reconnaissance des victimes de la guerre civile (AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 292) et bien que l'on puisse déplorer, encore aujourd'hui, l'absence de reconnaissance de responsabilité de la part de l'autorité officielle de l'Église espagnole face à « su activa implicación a favor de uno de los dos bandos en la guerra civil y por haber contribuido al sostenimiento de una dictadura sangrienta » (*Ibid.*, p. 292-293). Aussi, selon Aróstegui, « [n]o nos parece abusivo afirmar que aún hoy está pendiente en la sociedad española, en medio de sus confrontaciones ideológicas, un decisivo y gran debate sobre la guerra civil » (ARÓSTEGUI, Julio, « art. cit. », 2006, p. 72).

⁵⁷¹ « Uno de los datos más significativos es la valoración ambivalente que los ciudadanos otorgan al franquismo. Hay una pregunta que parece repetidamente en las encuestas y es: "¿cómo pasará el franquismo a la historia de España?". De nuevo en el año 2000, sólo un 10,4 por 100 responde que como un periodo positivo, un 37,4 por 100 responde que como un periodo negativo y, finalmente, un 46,4 por 100, cifra que se mantiene sorprendentemente estable desde 1985, piensa que como una etapa que tuvo cosas buenas y cosas malas [...]. Aún son muchos los españoles que relacionan el franquismo con una época de orden y desarrollo económico sin precedentes, lo que explicaría tanto la escasa valoración inequívocamente negativa que obtiene este régimen como la ausencia de movimientos organizados en la transición que demandaran la adopción de medidas de justicia retroactiva. Por otro lado, se puede afirmar que el mito de la transición en el ámbito social sigue vigente [...] lo cierto es que una abrumadora parte de la ciudadanía se siente plenamente satisfecha, posiblemente dadas las expectativas pesimistas que existían al principio del proceso, con un hito histórico que ha adquirido fama internacional y que redime a los españoles, ante ellos mismos y ante el resto del mundo, de la imagen de pueblo ingobernable que tanto había cundido a lo largo de los dos últimos siglos » (AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 268-269). Ainsi : « Por lo que respecta a la evolución de la frase que reza "Franco pasará a la historia como un gobernante que garantizó la paz durante cuarenta años", aunque el acuerdo en torno a la misma se ha reducido con el tiempo, lo realmente interesante es observar que, aún en 1995, casi la mitad de los entrevistados respondía de forma afirmativa » (*Ibid.* p. 270).

En cualquier caso, conviene no confundir este generalizado interés con el deseo de hacer justicia, pues si bien la mayor parte de la sociedad está de acuerdo con la rehabilitación moral y económica de las víctimas de la guerra y de la dictadura, muy pocos lo estarían si se tratara de depurar responsabilidades por acontecimientos tan remotos o de indagar públicamente en los apoyos sociales que recibió la dictadura.⁵⁷²

La perplexité de certains Espagnols devant les dispositions entérinées par la Loi de la Mémoire Historique, comme celle interdisant la présence de symboles franquistes dans les lieux publics, n'est donc pas surprenante. On voit qu'il reste beaucoup à faire dans le cas de la « récupération de la mémoire » des crimes du franquisme, et on comprend que la dictature continue d'interroger aujourd'hui un grand nombre de chercheurs et d'artistes.

1.2.3.2. Un exemple de métahistoire à l'école : les manuels scolaires espagnols de la Démocratie

Nous terminerons ce deuxième chapitre en évoquant une manifestation singulière de la métahistoire dans l'espace public à travers l'exemple de manuels scolaires espagnols du secondaire. En effet, quoi de plus influent sur les jeunes générations que les informations délivrées à l'école ? Quoique nous ayons bien conscience que la présence d'une information dans un livre scolaire n'est pas gage qu'elle ait été traitée par l'enseignant ou, le cas échéant, assimilée par les élèves⁵⁷³. Malgré cela, ce dernier point va nous permettre de mettre en lumière la façon dont l'enseignement de l'histoire à l'école, du moins dans le cas de l'Espagne et de l'histoire de la guerre civile, semble aujourd'hui refléter cette conscience métahistorique que nous évoquons.

Il faut rappeler que le franquisme s'est efforcé de façonner une image national-catholique de la guerre identifiée à une « croisade », et ce avant même la fin du conflit⁵⁷⁴. Dès

⁵⁷² *Ibid.*, p. 270.

⁵⁷³ VALLS MONTÉS, Rafael, *Historia y memoria escolar. Segunda república, Guerra Civil y dictadura franquista en las aulas*, Valencia, Universidad de Valencia, 2009, p. 12 ; BOYD, Carolyn P., « De la memoria oficial a la memoria histórica: la guerra civil y la dictadura en los textos escolares del 1939 al presente », in JULIÁ, Santos (éd.), *op. cit.*, p. 79-99, p. 83.

⁵⁷⁴ « Le franquisme n'a pas attendu la fin de la guerre pour organiser une politique éducative mettant l'enseignement de l'histoire au service de ses valeurs. Il l'a fait dès le début du conflit avec, notamment, l'arrêté du 4 septembre 1936 ordonnant la confiscation et la destruction de tout matériel scolaire considéré comme subversif, qui sera suivi, un an plus tard, de l'arrêté du 16 septembre 1937 instaurant des commissions de censure chargées de retirer de toutes les bibliothèques publiques ou scolaires les documents contraires "au sens et aux fins de notre Croisade Nationale" (BOE 17/09/1937, n° 332 [...]). La conception national-catholique du conflit que cette formulation suppose sera entérinée par la réforme de l'enseignement mise en œuvre dès 1938 avec, pour le primaire, les arrêtés de mars et d'août 1938 et la Loi de 1945 [...] et, pour le secondaire, le plan d'études du 14 avril 1939 découlant de la Loi du 20 septembre 1938 qui stipulait que "Le Catholicisme est l'essence de l'Histoire de l'Espagne" [...] » (LUMIÈRE, Emilie, « Construction et déconstruction d'un événement fondateur : la guerre civile espagnole à l'école du premier franquisme et son actuelle démythification. L'exemple de *Terror*

lors, l'ensemble des manuels du premier franquisme offre une représentation manichéenne de cet épisode, fondée sur une interprétation catholique, nationaliste, impérialiste et autoritaire de l'histoire⁵⁷⁵. Le terme de « guerre civile » y demeure extrêmement rare au profit d'une terminologie servant à justifier l'action phalangiste et l'imposition de la dictature, telle que « Movimiento Nacional », « Guerra de salvación », « Guerra de Independencia », « Guerra de Liberación », « Cruzada » ou « Reconquista »⁵⁷⁶. L'effort mis en place par le régime de Franco pour redorer son image à l'étranger avec l'ouverture internationale du pays au milieu des années 1950 va provoquer un changement profond dans la représentation de la guerre⁵⁷⁷ alors dépeinte de façon beaucoup plus neutre et consensuelle, comme en témoignent les expressions « lutte fratricide » et « tragédie nationale », désormais utilisées dans les manuels scolaires pour désigner le conflit⁵⁷⁸. Mais c'est surtout la Transition qui va favoriser une représentation consensuelle de l'affrontement, les expressions « guerre civile » et « guerre d'Espagne » étant alors à l'honneur dans les manuels du secondaire⁵⁷⁹. Dans un esprit du « nunca más » et du « todos fuimos culpables », la portée des agissements républicains et celle des agissements nationalistes sont généralement mises sur un même pied d'égalité⁵⁸⁰. Ce n'est qu'à partir des années 1990 que les manuels présentent de profonds changements, fondés sur une révision de l'histoire nationale. La nature répressive du régime y est dénoncée, l'évocation des victimes y trouve sa place, tandis que s'opère une revalorisation de la II^e République, tant décriée par le franquisme⁵⁸¹.

Ce qui demeure particulièrement frappant lorsqu'on se plonge dans les travaux des historiens de l'enseignement en Espagne, c'est que l'évolution de la représentation du conflit

y *miseria en el primer franquismo* (2003) de José Sanchis Sinisterra », intervention lors du colloque « Langage, discours, événements » [Université Sorbonne Nouvelle / Université de Bologne], Florence, 31 mars - 2 avril 2011 ; actes à paraître).

⁵⁷⁵ LÓPEZ MARCOS, Manuela, *El fenómeno ideológico del franquismo en los manuales escolares de enseñanza primaria, 1936-1945*, Madrid, Universidad nacional de Educación a Distancia, 2001, p. 25 et p. 120-123 ; MARTÍNEZ TÓRTOLA, Ester, *La enseñanza de la historia en el primer bachillerato franquista: 1938-1953*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 160-161 ; ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et HARO SABATER, Juan, *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, 2000, p. 20.

⁵⁷⁶ Cf. BOYD, Carolyn P., « art. cit. », p. 85-88 ; VALLS MONTÉS, Rafael, *op. cit.*, p. 21-22 ; MARTÍNEZ TÓRTOLA, Ester, *op. cit.*, p. 147 ; ÁLVAREZ OSÉS, Juan Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et Haro SABATER, Juan, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁷⁷ ÁLVAREZ OSÉS, Juan Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et Haro SABATER, Juan, *op. cit.*, p. 82, 89, 222. Parmi les facteurs d'influence, mentionnons les accords signés avec les États-Unis en 1953 et l'entrée de l'Espagne à l'ONU en 1955, ainsi que la nomination de Joaquín Ruiz Giménez au ministère de l'Éducation en 1951.

⁵⁷⁸ BOYD, Carolyn P., « art. cit. », p. 90.

⁵⁷⁹ ÁLVAREZ OSÉS, Juan Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et Haro SABATER, Juan, *op. cit.*, p. 222.

⁵⁸⁰ BOYD, Carolyn P., « art. cit. », p. 95.

⁵⁸¹ VALLS MONTÉS, Rafael, *op. cit.*, p. 86, 91, 98-101.

survenue dans les années 1990 s'accompagne d'une volonté d'éveiller l'esprit critique de l'élève face au passé, mais aussi face à l'écriture de l'histoire. Ainsi, si certains manuels reproduisent les souvenirs de la guerre d'anciens opposants au franquisme⁵⁸², qui divergent nécessairement de l'histoire jusque-là enseignée, d'autres vont jusqu'à relayer les débats en cours autour de la récupération de la mémoire de la guerre. Prenons par exemple le cas d'un manuel de 1998, cité par l'historien Valls Montés, qui inclut l'exercice suivant :

La Guerra Civil en tu localidad: Realiza entrevistas a tus abuelos y otras personas que vivieron la época de la guerra y haz un trabajo para conservar la memoria que ellos guardan de este acontecimiento. [...] Pon especial atención en los sentimientos y en los recuerdos contrapuestos entre las personas de distintas ideologías; valora si los recuerdos se corresponden con los acontecimientos tal como los has encontrado descritos en los libros.⁵⁸³

On le voit, ce qui est demandé à l'élève c'est, d'une part, de recueillir des informations sur la guerre et de réaliser un rapport permettant de les conserver et, d'autre part, d'analyser les discordances pouvant exister entre différents témoins du conflit – surtout entre ceux issus de camps distincts –, et entre leur témoignage et les récits des historiens. Finalement, ce que cette consigne semble demander à l'élève c'est, premièrement, une sorte de travail de mémoire et, ensuite, un travail de réflexion sur la mise en discours du passé, que cette dernière s'opère par le souvenir personnel ou par l'écriture scientifique. Entre gardien de mémoires et apprenti historien, l'élève se retrouve confronté, à travers cet original travail de recherche, à un exercice critique de portée métahistorique. Cela est à rapprocher d'une tendance « postmoderne » dans l'enseignement actuel de l'histoire et qui se présente, selon Valls Montés, comme suit :

El tercer enfoque, que suele ser definido como postmoderno, toma en consideración las aportaciones de la historia de la ciencia y de la epistemología histórica de los dos últimos decenios [...]. Desde este enfoque se considera fundamental que los alumnos lleguen a entender la forma en que los diferentes grupos enfrentados en un determinado conflicto histórico han organizado u organizan ese pasado disputado en sus relatos históricos y cómo esas estrategias retóriconarrativas han sido usadas o se siguen utilizando para las diferentes pretensiones y objetivos actuales de los distintos grupos sociales existentes. La importancia de este tercer enfoque [...] reside en que permite desarrollar una dimensión más pluriperspectivista, y también crítica, en la enseñanza de la historia, al tiempo que abre posibilidades mucho más amplias para que los alumnos puedan participar, de forma más consciente y precavida, en la comprensión de los mecanismos fundamentales de la sociedad y de la cultura contemporáneas y en sus debates. [...] El enfoque postmoderno [...] tiene la virtud de mostrar la conexión entre intereses y conocimientos, entre poderes y saberes [...].⁵⁸⁴

Il n'y a pas à en douter, cette tendance postmoderne est dotée d'une forte charge métahistorique. Même si, selon Valls Montés, cette approche est encore peu présente dans les

⁵⁸² BOYD, Carolyn P., « art. cit. », p. 97.

⁵⁸³ Manuel Ardit, Carlos Dardé, Isabel Burdiel, Manuel Alcañiz, Rafael Valls et Tomás Peris, *Historia. Segundo ciclo ESO*, Madrid, Santillana, 1998, p. 265 (extrait cité dans VALLS MONTÉS, Rafael, *op. cit.*, p. 89).

⁵⁸⁴ *Ibid.* p. 108-109.

manuels d'histoire espagnols⁵⁸⁵, la possibilité que de telles activités pédagogiques existent aujourd'hui traduit un besoin de mémoire dans une société qui n'a pas encore surmonté les anciennes divisions idéologiques, et reflète l'existence d'une conscience métahistorique où l'écriture de l'histoire apparaît comme source d'instrumentalisations politiques mais, aussi, comme espace de connaissance et de reconnaissance salutaire.

Au terme de cette seconde partie, il semble évident que les sociétés contemporaines sont désormais fortement sensibilisées sur les limites et sur les enjeux de l'écriture de l'histoire. S'il reste difficile de mesurer le degré de réaction de l'opinion publique, les forces qui poussent à cette prise de conscience apparaissent nombreuses. Outre la littérature que nous évoquerons ensuite, les médias et maintenant l'école se font les relais d'une problématisation de la mise en écrit du passé. Et pour cause, ils sont les réceptacles d'un contexte où les malversations de l'histoire et les tentatives de réparation sont abondantes, et où les théoriciens de l'historiographie n'ont jamais été aussi proches du grand public. Même si nous n'avons pu évoquer que quelques pays européens, l'émergence d'une conscience métahistorique au sein de l'opinion publique, en lien direct avec la prégnance des controverses mémorielles qui secouent l'actualité, semble être un trait fort des sociétés occidentales contemporaines. Parmi elles, l'Espagne, qui se construit avec ou contre l'instrumentalisation franquiste de l'histoire, reçue en héritage, voit ses problématiques métahistoriques fortement imprégnées par la question de la récupération de la mémoire de la guerre civile et de la dictature. Nous verrons, dans la partie qui va suivre, à quel point ces particularités nationales se reflètent dans la production littéraire espagnole.

⁵⁸⁵ *Ibid.* p. 109.

1.3. L'écriture de l'histoire comme objet artistique

Si nous avons souligné, au cours des chapitres précédents, que notre prétention n'était pas celle de l'exhaustivité, qu'il nous soit permis de le rappeler au seuil d'une partie s'ouvrant sur l'immensité que représente l'histoire des pratiques artistiques occidentales ayant pris l'histoire pour objet. Il serait vain de prétendre en faire le tour et, pour tout dire, le but de ce troisième volet n'est pas de faire l'histoire de l'appropriation artistique de l'histoire, comme il n'était pas question, dans les parties précédentes, de retracer l'histoire de l'historiographie ou des questions mémorielles. Nous chercherons à démontrer que si l'approche métahistorique n'est pas strictement réductible à l'époque contemporaine, elle se manifeste aujourd'hui avec une intensité sans précédent. Aussi, la mise en perspective de l'histoire de la fiction métahistorique nous permettra de mettre en exergue l'existence d'un véritable tournant à partir des années 1980, qui se fait l'écho des renouvellements survenus dans le champ de l'historiographie. Nous procéderons, pour cela, en trois étapes : après avoir identifié quelques traces d'une métahistoricité artistique dans la production occidentale précédant le moment charnière des années 1980, nous mettrons en évidence la multiplication d'œuvres métahistoriques à partir de cette date, pour nous centrer enfin sur les spécificités de la production artistique de l'Espagne contemporaine. Ce parcours mettra par ailleurs en lumière les multiples facettes que peut revêtir le métahistorique dans la fiction.

Précisons que ce chapitre ne portera pas seulement sur l'art ou plus exactement sur la littérature « historique » mais, de façon plus large, sur la production artistique de thème historique. Cela nous amènera à envisager des formes qui échappent à celle de la « fiction historique », soit parce qu'il ne s'agit pas à proprement parler de « fictions », soit parce qu'elles ne situent pas nécessairement leur action dans le passé. Avant de franchir le seuil de ces observations liminaires, profitons de cette remarque pour préciser brièvement – nous y reviendrons – ce que nous entendons par « fiction historique », soit une fiction dont l'action se situe dans un passé – véritable ou non, vraisemblable ou non – identifiable en tant que tel par le récepteur. Cette définition relativement simple, qui laisse de côté les problèmes liés à la définition de « fiction » et de « passé », devrait suffire pour entrer sans trop d'ambages dans cette ultime partie.

1.3.1. L'œuvre métahistorique a-t-elle une histoire ?

1.3.1.1. Les représentations de Clio : l'écriture de l'histoire dans l'art antique

Il demeure ardu de tenter de dresser un bilan de la production artistique antique, grecque et littéraire en particulier, dans la mesure où, outre l'étendue du domaine, pour la prose et le théâtre en tout cas, les sources manquent, qu'elles nous soient parvenues de façon fragmentaire, qu'elles soient citées mais sans qu'on puisse toujours être sûrs qu'elles aient bien existé, ou qu'elles aient tout simplement disparu. *Les Perses* d'Eschyle (représentée en 472 av. J.C.) semble être la seule tragédie grecque de thème historique à nous être parvenue⁵⁸⁶, tandis que le texte romain *Octavie*, d'auteur inconnu et parfois attribué à Sénèque, est la première « pièce historique » de l'Antiquité conservée dans son intégralité⁵⁸⁷. Quoi qu'il en soit, notre ambition n'est pas d'esquisser un parcours de la littérature antique. Ce qui nous occupe ici, c'est de nous interroger sur la possible existence d'une dimension métahistorique au sein de la pratique artistique de cette période.

Si nous partons de l'hypothèse que la métahistoire est intimement liée à l'activité historiographique qu'elle met en perspective, la dimension métahistorique demeure peu envisageable au temps des premiers balbutiements de la tragédie grecque – le V^e siècle av. J.-C. –, où, comme le soulignait José B. Torres Guerra dans un article sur le théâtre de thème historique en Grèce, l'historiographie, telle qu'elle se constitue avec Hérodote, n'existe pas encore. C'est du moins ce que le théoricien précise pour tenter d'expliquer le fait que les premières tragédies grecques prenant l'histoire pour objet privilégient l'histoire contemporaine⁵⁸⁸. Par ailleurs, dans le rapide panorama dressé par Torres Guerra, rien ne paraît indiquer que les auteurs grecs aient pu intégrer un niveau métahistorique dans les tragédies de thèmes historiques composées entre le V^e siècle avant J.-C. et la période hellénistique (jusqu'au milieu du II^e s. av. J.-C.). Aussi, l'immense majorité du théâtre grec ne semble pas de nature historique mais mythologique⁵⁸⁹, tout comme le théâtre romain qui le

⁵⁸⁶ TORRES GUERRA, José B., « ¿Un drama histórico en Grecia? », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 51-73, p. 51. Si *Les Perses* est la seule tragédie grecque de thème historique à nous être parvenue, cela ne veut pas dire, bien sûr, qu'il n'y en ait pas eu d'autres (*Idem*, p. 51 et p. 53-56).

⁵⁸⁷ ALONSO DEL REAL MONTES, Concepción, « La historia de Roma a escena », in SPANG, Kurt (éd.), *op. cit.*, p. 75-101, p. 89-100.

⁵⁸⁸ TORRES GUERRA, José B., « art. cit. », p. 61-62.

⁵⁸⁹ TORRES GUERRA, José B., « art. cit. », p. 60 et p. 70-71. L'auteur se demande, à la fin de son article, si l'on ne pourrait pas considérer le théâtre grec de nature mythique comme « historique » puisque les faits et les

prendra pour modèle⁵⁹⁰, même si ce dernier introduira de nombreuses nuances, comme dans le genre de la *praetexta* où la dimension nationale devient primordiale⁵⁹¹.

Si certaines formes narratives grecques situent leur action dans un passé identifiable en tant que tel par le récepteur, ce recours à l'histoire ne semble demeurer que « décoratif ». Il sert à donner plus de vraisemblance à l'histoire d'amour qui reste le cœur du récit. Certains théoriciens de la littérature considèrent même que le genre narratif grec, lorsqu'il renvoie au passé, a davantage recours à un matériel « pseudo-historique » que véritablement historique⁵⁹². Cela est à rapprocher de la théorie de Celia Fernández Prieto pour qui le roman antérieur au XIX^e siècle ne peut être « historique » à proprement parler, dans la mesure où l'adjectif « historique » suppose, selon elle, que le roman ancre non seulement son action dans le passé, mais renferme aussi une problématisation des rapports de l'homme à l'histoire. En d'autres termes, le roman ne peut être « historique » que s'il témoigne de ce que C. Fernández Prieto appelle une « conscience historique », qui suppose l'acceptation d'une césure entre le présent et le passé, rompant avec la temporalité mythique. Cette « conscience historique » n'apparaissant véritablement qu'au XIX^e, le roman qui problématise l'histoire ne pourrait s'être formé auparavant⁵⁹³. Aussi, pour la théoricienne, si les romans qui apparurent entre le I^{er} et le IV^e s. sont considérés par certains critiques comme les précurseurs du roman historique, ces formes narratives ne sont pas des « romans historiques » à part entière⁵⁹⁴. Cela laisse bien évidemment supposer, même si la production narrative antique en lien avec l'histoire demeure

personnages représentés, que nous identifions aujourd'hui au mythe, pouvaient être perçus par les récepteurs d'alors comme ayant réellement existé. Il rejette finalement cette déduction en expliquant qu'il devait demeurer, pour les récepteurs de cette époque, une différence essentielle entre l'« historique » et le « mythique », liée au critère religieux : les personnages mythiques étaient le support d'une croyance, d'une foi religieuse, ce qui n'était probablement pas le cas des personnages historiques (*Ibid.*, p. 72-73).

⁵⁹⁰ SPANG, Kurt, « Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico », in SPANG, Kurt (éd.), *op. cit.*, p. 11-50, p. 18-19. Aussi, ALONSO DEL REAL MONTES, Concepción, « art. cit. », p. 75-101, p. 76-78.

⁵⁹¹ ALONSO DEL REAL MONTES, Concepción, « art. cit. », p. 79.

⁵⁹² « Massimo Fusillo (1989: 56-66) habla del “travestissement de l'histoire” que lleva a cabo la novela griega. Explica que los elementos históricos sirven como una tela de fondo y su función es poner de relieve el tema principal que no es la reconstitución de una sociedad pasada, sino la intriga amorosa. Fusillo comenta la utilización de este material más pseudo-histórico que histórico (como por ejemplo los episodios bélicos) en novelas como *Quéreas* y *Calírroe* de Caritón de Afrodiasias, o *Teágenes* y *Cariclea* de Heliodoro. En general, la presencia de estos elementos históricos sirve para dar ennoblamiento a la intriga y autenticidad a la ficción » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: la poética de la novela histórica*, Barañáin, Universidad de Navarra, 1998, note 18 p. 45).

⁵⁹³ « [...] una novela histórica sólo llega a serlo cuando el lector identifica a algunos de sus componentes básicos como “históricos”. Para ello hace falta, entre otras cosas, la adquisición de una conciencia histórica tal y como se forja a partir del XIX, una conciencia de la temporalidad y de la ruptura entre el pasado y el presente de la que carece la novelística griega » ; la critique précise, en note : « No pretendemos afirmar que antes del XIX no exista conciencia histórica. Lo que sucede es que en el XIX se desarrolla una nueva percepción del tiempo que establece la discontinuidad entre el ayer y el hoy, una ruptura que es necesario solventar a través de la historiografía y de la novela histórica (véase Donald M. Lowe, 1982) » (*Ibid.*, p. 45-46).

⁵⁹⁴ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 43 et 45.

encore peu étudiée⁵⁹⁵, que le roman métahistorique, qui implique un niveau supérieur de problématisation, avait peu de chance de se manifester à cette période.

Néanmoins, s'il est peu probable de voir apparaître des cas de fictions métahistoriques dans la littérature antique, certaines œuvres iconographiques de cette période peuvent être perçues, d'une certaine façon, comme métahistoriques. Il suffit d'évoquer les nombreuses représentations iconographiques de la muse Clio. D'après la mythologie grecque, Clio, fille de Zeus et de Mnémosyne, déesse de la Mémoire, est la muse de l'histoire. Elle symbolise la connaissance et la conservation de la mémoire du passé. La représenter, c'est figurer allégoriquement la mise en récit de l'histoire. Les attributs qui lui sont généralement associés en disent long sur la conception que les Grecs avaient de l'histoire. Couronnée de lauriers, elle « tient dans sa main droite soit une trompette pour proclamer les hauts faits, soit une cithare pour chanter les exploits des héros »⁵⁹⁶. La clepsydre, sorte d'horloge à eau qu'on lui prête parfois, rappelle qu'elle est étroitement liée au temps qui passe et qui « coule » de façon chronologique. Enfin, Clio est communément représentée tenant un stylet et une tablette, ou encore un livre, ce qui suggère que l'histoire est celle consignée dans les textes. Bien qu'il s'agisse de représentations plus célébratoires que didactiques, relativement conventionnelles et non problématisantes, ces représentations indiquent néanmoins, par leur existence, que l'écriture de l'histoire fut de tout temps, au même titre que l'histoire quoique dans un degré évidemment moindre, un objet de création artistique. Bien sûr, les sculptures, fresques et peintures antiques à l'effigie de la muse n'ont rien à voir avec le traitement critique et subversif auquel les artistes contemporains soumettent la question de l'écriture de l'histoire. Les artistes grecs représentaient une réalité qui n'avait pas lieu d'être questionnée – Clio était aussi « vraie » qu'immuable –, là où les artistes contemporains interrogent ce qu'ils considèrent désormais comme une construction.

Il serait néanmoins injuste d'affirmer que les hommes de l'Antiquité n'ont pas fait se rejoindre l'art – la création – et la réflexion sur l'histoire. On peut penser, en effet, aux dialogues philosophiques de Cicéron. Dans *De Oratore*, que nous avons mentionné plus haut, la réflexion du philosophe sur la connaissance et la mise en récit de l'histoire se fait par le truchement d'un dialogue imaginaire qui peut s'apparenter à une fiction. Mais, évidemment, le « pacte de lecture » de cet ouvrage à vocation pédagogique n'est pas à proprement parler celui d'une œuvre artistique. L'objectif de l'auteur et les attentes du récepteur demeurent

⁵⁹⁵ TORRES GUERRA, José B., « art. cit. », p. 51-73, p. 52 (pour le théâtre de thème historique en Grèce).

⁵⁹⁶ SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1998, p. 55-56.

ancrés dans le champ de l'historiographie et se cristallisent autour d'une finalité didactique qui reste la formation du philosophe et de l'historien.

Par conséquent, si l'art antique paraît pouvoir verser dans le métahistorique, il ne semble pas s'accompagner d'une problématisation du processus d'écriture de l'histoire. Encore que l'ampleur du domaine en question et la relative pauvreté des travaux à ce sujet – tout à fait relative au regard de l'étendue de la production – ne permettent aucune conclusion catégorique. Plutôt que de faire un bond de plus de vingt siècles pour rejoindre l'époque contemporaine, attardons-nous quelques instants sur une production qui a pu prendre l'écriture de l'histoire pour objet et, même, parfois, pour objet de détournement. Sans nous arrêter sur la production médiévale largement dominée par les fictions mythico-religieuses⁵⁹⁷, faisons halte, dans ce rapide voyage dans le temps, à l'époque des grands jeux réflexifs, au sens figuré comme au sens propre, qui a vu naître l'art de la miroiterie et des incroyables théâtres de miroir : l'âge baroque.

1.3.1.2. Histoire et métafiction à l'âge baroque : une expérience ludique ?

À une époque qui connaît l'épanouissement du théâtre dans le théâtre⁵⁹⁸ et où les débats au sujet des rapports entre histoire et fiction s'intensifient, certains écrivains préfèrent abandonner la tradition de ce qu'on appellera en anglais le *romance*, enracinée dans l'héritage médiéval et illustrée notamment par l'*Amadis de Gaula* (1508), au profit du « roman » (*novel*)⁵⁹⁹. Cette volonté de privilégier un certain réalisme au détriment du merveilleux

⁵⁹⁷ SPANG, Kurt, « art. cit. », p. 19. Si l'historiographie médiévale est empreinte d'un providentialisme laissant peu de place à l'attitude critique, le thème de l'écriture de l'histoire semble avoir peu de chance d'apparaître dans la production artistique de cette période ; c'est néanmoins un aspect qui mériterait d'être étudié plus en détail.

⁵⁹⁸ KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 23-31 ; (sur le théâtre anglais) « Le XVII^{ème} siècle, par excellence métathéâtral, s'ouvre avec *Hamlet*, pièce emblématique du théâtre dans le théâtre » (*Ibid.* p. 23) ; pour l'Espagne, citons, bien sûr, Cervantes (*El retablo de las maravillas*, 1615) mais aussi Lope de Vega, Tirso de Molina ou Calderón (*El gran teatro del mundo*, 1655) (*Ibid.*, p. 26-27) ; pour l'Italie, Basilio Locatelli (*La commedia in commedia*, 1618) ou Giovanni Baptista Andreini (*Le due commedie in commedia*, 1623) (*Ibid.*, p. 28) ; pour le théâtre français, Balthazar Baro (*Célinde*, 1628), Pierre Corneille (*L'illusion comique*, 1635-36), Jean de Rotrou (*Le Véritable Saint Genest*, 1647) ou Molière (*L'impromptu de Versailles*, 1663) (*Ibid.*, p. 29-30).

⁵⁹⁹ « Selon C. Reeve, qui définit nettement *romance* et *novel*, “the Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. – The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen. – The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves” (*The Progress of Romance*, cité par A. Welsh, *The Hero of the Waverley Novels*, p. 9) » (ROY-REVERZY, Eléonore, « Balzac et les modèles scottiens. L'exemple des Chouans », in COUÉGNAS, Daniel et PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (éds.), *Le Roman historique: récit et histoire*, Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p. 134-154, p. 153) ; Scott précisera lui-même, dans son *Essay on Romance* (1824) : le *romance* est « a

contenu dans le *romance* et les considérations théoriques formulées à l'égard de ce genre jugé trop fabuleux surgissent au sein de certaines productions artistiques de l'époque, comme, parmi les plus célèbres, le *Quichotte* de Cervantes.

Cette œuvre, qui marque pour certains l'avènement du nouveau genre qu'est le roman⁶⁰⁰, offre une peinture de l'Espagne d'alors, mais, aussi, de sa tradition littéraire qu'elle évoque par de nombreux jeux intertextuels et métafictionnels. Le *Quichotte*, d'aucun le sait, met en perspective la littérature de son temps, dont le roman de chevalerie, cette forme d'*historia fingida* qui s'y trouve fortement condamnée. C. Fernández Prieto précise ainsi :

La aportación del *Quijote* en este proceso de discriminación de la historia y la novela resulta decisiva. En primer lugar, porque la relación entre realidad y ficción no es un tema más dentro de la obra sino que "compromete la unidad y totalidad del diseño artístico de toda la novela" (Pozuelo Yvancos, 1993: 27); por eso el *Quijote* es a la vez una novela y una poética de la ficción. Pero el *Quijote* es también una novela escrita para intervenir en una cuestión clave de su contexto histórico y cultural: el debate entre la historia verdadera y la historia fingida, que se constituye en otro de sus ejes constructivos en tanto que esta obra no es una parodia de los libros de caballerías, sino la historia de un hombre que enloquece al leer como históricos, y por tanto, verdaderos, unos libros que eran ficción.⁶⁰¹

Mêlant fabulation et vraisemblance, histoire et mythe, le roman de chevalerie est accusé d'avoir rendu don Quichotte fou, incapable de discerner la fiction de la réalité. Le *Quichotte* fait alors écho à la censure des moralistes qui, tout au long du XVI^e, ont décrié cette forme de fiction⁶⁰². Si l'on considère qu'au fondement même du roman de Cervantes il y a une réflexion sur la mise en récit de l'histoire par la fiction, cette œuvre métafictionnelle peut être perçue comme métahistorique. Cela est d'autant plus vrai que le *Quichotte* n'est pas métahistorique uniquement au niveau de sa trame. Il l'est aussi par les commentaires de son narrateur, comme lorsqu'au cours de la seconde partie du premier Livre, ce dernier explique qu'après avoir découvert le manuscrit d'un historien arabe, Cide Hamete Benengeli, qui y évoquait les exploits de don Quichotte, et après l'avoir fait traduire, il se rendit compte que

fictitious narrative in prose or verse ; the interest of which turns upon marvelous and uncommon incidents », et le *novel* « a fictitious narrative, differing from the Romance, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society » (cité dans *Ibid.*, p. 153).

⁶⁰⁰ GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksiek, 2006, p. 20.

⁶⁰¹ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 62.

⁶⁰² « Precisamente el que estos libros de caballerías se presentasen como historias verídicas es lo que provocaba la mayor censura de los moralistas que a lo largo del siglo XVI arremeten contra ellos acusándolos de mentirosos y sobre todo de sembrar el descrédito de la verdadera historia. Así Pedro Mexía en su *Historia imperial y cesárea* (1545) recomienda el destierro de esta clase de libros por ser mentirosos, dar malos ejemplos, e inducir a los lectores a creer en ellos. [...] En el siglo XVI asistimos, pues, a una preocupación creciente entre los humanistas por delimitar los terrenos de lo histórico y lo inventado, lo fingido. Tal afán prendió especialmente en los círculos de escritores próximos a la influencia de Erasmo, quienes trataron de limpiar la historia de los elementos fantásticos y propiciaron el abandono de la literatura imaginativa a favor de modalidades más atentas a la realidad y más respetuosas con la verdad histórica como libros de viaje, misceláneas, sátiras, diálogos, etc. (*Ibid.*, p. 56-57).

l'auteur avait passé bien des exploits de l'*ingenioso caballero* sous silence. Il condamne ainsi ce manquement à la « vérité historique » en affirmant :

[...] cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.⁶⁰³

On remarquera l'ironie de Cervantes qui, par un retournement métafictionnel (le manuscrit en question n'est qu'invention au même titre que le roman lui-même), se raille finalement de la fausseté de tout récit de fiction aux prétentions historiographiques, sans manquer de défendre la véritable intégrité de l'histoire. Les commentaires métahistoriques ne sont pas uniquement formulés par le narrateur. Ils apparaissent également dans les dialogues, comme lorsque le prêtre et le chanoine, à la fin du premier Livre, commentent les invraisemblances et la dangerosité des romans de chevalerie et des *comedias* représentées en ces temps-là⁶⁰⁴. Et au début du second Livre, don Quichotte, tandis qu'il s'entretient avec le *bachiller* Sansón Carrasco au sujet de la publication que Cide Hamete Benengeli aurait faite de ses aventures, formule des remarques sur l'écriture de l'histoire. Il critique les historiens « qui se valent de mensonges » et qui, pour cela, « devraient être brûlés, comme ceux qui fabriquent de la fausse monnaie »⁶⁰⁵.

Il demeure difficile de trouver avant l'œuvre de Cervantes une fiction empreinte d'une telle charge métahistorique. On peut néanmoins se demander jusqu'à quel point l'auteur a voulu conduire une réflexion sur l'écriture de l'histoire et si son projet ne se limite pas à dénoncer la fausseté d'une forme romanesque populaire, le roman de chevalerie, dont il fait la satire. Quoi qu'il en soit, remarquons que l'une des premières grandes manifestations de la métahistoricité au sein de la fiction n'intervient pas dans une fiction historique, mais dans une fiction du présent – point sur lequel nous aurons l'occasion de revenir. Soulignons enfin que l'incroyable innovation que suppose le *Quichotte* ne connaîtra pas un grand écho dans la production romanesque de son temps ni dans celle qui le suivra immédiatement⁶⁰⁶, même si

⁶⁰³ CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, I, Madrid, Castalia, 1991, p. 144-145.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 564-573. Précisons que c'est l'étude de C. Fernández Prieto sur le roman historique qui nous a aiguillée vers les commentaires métahistoriques présents dans le *Quichotte* (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*).

⁶⁰⁵ CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, Madrid, Castalia, 1991, p. 64, pour les deux citations ; les traductions sont de notre fait.

⁶⁰⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 66.

les XVII^e et XVIII^e siècles verront la progression d'une réflexion sur l'écriture de l'histoire dans la fiction au sein des prologues de certains romans⁶⁰⁷.

Il est malaisé de quantifier ces incursions dans le champ de la métahistoire pour le théâtre de l'âge baroque, si enclin aux jeux métafictionnels. Sans entrer dans les détails d'une production foisonnante, remarquons que certains dramaturges du XVI^e et du XVII^e siècles, ces « génies » du théâtre européen et du théâtre historique – tels que Marlowe puis Shakespeare en Angleterre, Lope de Vega, Tirso de Molina ou Calderón en Espagne, Jodelle, Garnier, Racine ou Corneille en France⁶⁰⁸ –, même s'ils convoquent plutôt l'histoire comme décor que comme « véritable matière d'interprétation historique »⁶⁰⁹, ont quelquefois recours au dispositif métahistorique. On peut le voir chez Lope de Vega qui a parfois mis le chroniqueur en perspective. C'est le cas dans *La humildad y la soberbia* (1612-1614⁶¹⁰) où, de façon à peine détournée, le personnage Lope demande à celui dont il est le laquais, le comte Filipo – nous sommes au temps de Philippe III –, devenu prince d'Albanie après la lâche fuite de son frère aîné, de le nommer chroniqueur, ce que Filipo accepte de bon cœur :

FILIPO. – Pues Lope, qué oficio quieres,
pide, pide, yo soy Rey,
mucho Filipo te debe.

LOPE. – Señor ser tu cronista,
[...]
Sácame deste trabajo,
así Dios tu vida aumente,
y haré un libro en tu alabanza
– ¿qué digo un libro?, ¡y aun siete! –
que te llame el gran Filipe,
rey de Albania y rey de reyes.⁶¹¹

⁶⁰⁷ C. Fernández Prieto expliquera ainsi : « A lo largo de los siglos XVII y XVIII la narrativa de ficción sigue buscando su lugar frente a la epopeya (al poema épico) y a la historia, los dos géneros consagrados en la tradición clásica. Son siglos en los que vamos a asistir en Europa, y especialmente en Francia e Inglaterra, a un lento, pero progresivo afianzamiento teórico del nuevo género narrativo, expresado tanto en libros especialmente dedicados a la historia o a la teoría de las novelas [...], como en los prólogos de las mismas obras [...]. Ante las críticas constantes de los neoclásicos y de los ilustrados más ortodoxos, los escritores tienen que justificar sus obras y defenderse de las acusaciones. Ello estimula la reflexión y la sistematización teórica sobre el género » (*Ibid.*, p. 66-67).

⁶⁰⁸ SPANG, Kurt, « art. cit. », p. 19-22 ; Spang rappelle quelques-unes de leurs pièces à caractère historique : Marlowe (*Tamburlaine the Great* (vers 1587-1590) et *Edward II* (1594)), Shakespeare (*Richard III*, 1592-1593 ; *Richard II*, 1594-1595 ; *Henri IV*, 1596-1598 ; *Henri VIII* (1596-1598), *Jules César*, 1599 ; *Antoine et Cléopâtre*, 1606), Lope de Vega (*Roma abrasada* ; *El esclavo de Roma* ; *Contra valor no hay desdicha* ; *El Nuevo Mundo descubierto por Colón* ; *Arauco domado* ; *Don Juan de Austria en Flandes* ; *Las grandezas de Alejandro* ; *Fuenteovejuna*, 1614 ; *Peribáñez*, 1619), Tirso de Molina (*La trilogía de los Pizarros*, vers 1626-1631 ; *La prudencia en la mujer*, 1634), Calderón (*El sitio de Breda*, 1636 ; *El mayor monstruo del mundo*, 1637 ; *La cisma de Inglaterra*, 1684), Jodelle (*Cléopâtre captive*, 1552), Garnier (*Porcia*, *Marc-Antoine*, *Les juives*, 1583) Racine (*Esther*, 1687 ; *Athalie*, 1691 ; *Alexandre le Grand*, 1665 ; *Britannicus*, 1669), Corneille (*Polyeucte*, 1643 ; *Le Cid*, 1648 ; *Cinna*, *Horace*, 1640).

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁶¹⁰ ZUGASTI, Miguel, « Prólogo », in VEGA, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lleida, Editorial Milenio, 2010, p. 488.

⁶¹¹ VEGA, Lope de, *La humildad y la soberbia*, in VEGA, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lleida, Editorial Milenio, 2010, p. 582 (v. 2081-2103).

On se demande s'il n'y pas de la part de Lope une ironie à l'égard des chroniqueurs flatteurs et peut-être même une certaine autodérision, lui-même ayant parfois mis, comme d'autres, son talent au service de puissants. Miguel Zugasti a rappelé qu'à cette époque la protection désintéressée dont les artistes avaient auparavant pu bénéficier avait donné lieu à un théâtre « de commande », le traditionnel « mecenazgo » ayant laissé place à une sorte de « patronazgo »⁶¹². À moins qu'il ne s'agisse plus simplement d'une stratégie de Lope pour attirer l'attention du roi sur sa prétention au poste de chroniqueur royal, poste qu'il avait convoité à plusieurs reprises entre les années 1610-1614, puis en 1620⁶¹³.

On le voit, les écrivains de l'époque baroque se sont plu, par esprit ludique, critique ou les deux, à évoquer voire à questionner la représentation de l'histoire, qu'elle soit l'œuvre de l'artiste ou de l'historien. Cela témoigne d'un dépassement du strict créneau du jeu, et d'une certaine entrée, à cette époque, de débats théoriques au sein de la fiction. Néanmoins, à part peut-être l'exemple du *Quichotte*, une véritable problématisation de l'écriture de l'histoire par le biais artistique reste encore à faire. Et les fictions historiques du XVIII^e où l'histoire joue encore prioritairement le rôle de décor, malgré l'apparition d'une certaine tendance réaliste⁶¹⁴, ne semblent pas particulièrement propices à cette forme de réflexion.

1.3.1.3. Quand la littérature historique devient tête d'affiche : une place pour la métahistoire ?

Dès le 23 juillet 1825, *Le Globe* le proclame : « On n'écrit plus de nos jours que des romans historiques. » Quant à Balzac, on lui attribuera longtemps cette affirmation : « Le drame et le roman historique sont l'expression de la France et la littérature du XIX^e siècle » (« Du roman historique et de *Fragoletta* », article de 1829, dont on sait

⁶¹² ZUGASTI, Miguel, « Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega », in SPANG, Kurt (éd.), *op. cit.*, p. 129-157, p. 136, 140, 156-157.

⁶¹³ SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006, p. 72.

⁶¹⁴ BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette Livre, 1996, p. 17. Le roman « gothique » qui s'affirme dans la deuxième moitié du XVIII^e avec notamment la publication de *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, ne semble pas davantage favoriser une réflexion sur l'écriture de l'histoire : « La novela gótica supone una revitalización del romance antiguo del que recupera muchos de sus procedimientos [...]. Se trata de un género muy convencionalizado en la forma y en los temas, que busca impresionar emocionalmente al lector (de ahí el gusto por los efectismos y golpes teatrales) y que utiliza el pasado medieval más como escenario simbólico de misterio y terror que con intención de reconstruirlo con fidelidad histórica » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, *Ibid.*, p. 74). C'est un point qu'il faudrait néanmoins examiner plus en détail.

aujourd'hui qu'il n'est pas de lui – peu importe, c'est bien une doxa qui se formule là).⁶¹⁵

Si pour les sociétés occidentales, le XIX^e siècle est le « siècle de l'histoire », c'est aussi le siècle de la littérature historique, roman et théâtre confondus⁶¹⁶. Tandis que les révolutions de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e ont favorisé l'émergence d'une « conscience historique » touchant les sciences et la littérature⁶¹⁷, la revendication d'une dimension scientifique chez les historiens semble avoir provoqué un long divorce entre historiographie et fiction historique⁶¹⁸. À la période romantique, la première s'affirme comme discipline à part entière alors que la seconde se définit comme un genre nouveau revendiquant une part d'imaginaire : « plus l'Histoire devient une science, plus elle s'intéresse à des thèmes et à des questions quantitatifs, matériels, économiques, etc., plus le roman historique tire sa légitimité du besoin de narration »⁶¹⁹. C'est à cette époque que naissent le roman historique et le théâtre historique tels que nous les envisageons aujourd'hui. Si la fiction a de tout temps évoqué l'histoire, elle s'intéresse désormais « véritablement » au passé, en resituant les sociétés dans leur contexte historique⁶²⁰. Aussi, tout en cherchant à s'en démarquer, elle rentre quelque peu en concurrence avec l'historiographie⁶²¹, impliquant de nombreux débats qui conduiront à une première véritable théorisation du roman historique⁶²². Malgré – ou à cause de – ces multiples points de friction entre historiographie et fiction historique, le phénomène métahistorique ne va pas tant se manifester au sein de la littérature historique romantique que dans la production qui va progressivement la remettre en cause.

L'apparition du « roman historique », dont on attribue traditionnellement la paternité à l'Écossais Walter Scott et à son roman *Waverley* (1814)⁶²³, donne lieu à une grande mode qui engendrera, tout au long du XIX^e siècle, une multitude de fictions historiques⁶²⁴. Sans rentrer dans la définition d'un genre aussi polysémique que ses composants, le « roman » et

⁶¹⁵ GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹⁶ BERNARD, Claudie, *op. cit.*, p. 32 ; SPANG, Kurt, « art. cit. », p. 11-50, p. 23.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 19-20.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁶¹⁹ GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 17.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 23-24 ; alors que : « Les romans historiques du XVII^e siècle ne sont tels que par leur choix purement extérieur de thèmes et de costumes. Ce qui leur manque est précisément ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps » (*Ibid.*, p. 23).

⁶²¹ *Ibid.*, p. 17.

⁶²² GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 24 ; BERNARD, Claudie, *op. cit.*, p. 34.

⁶²³ CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 120. Sur les débats autour de la « naissance » du genre : cf. GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 22-23.

⁶²⁴ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 75. Pour la France : « D'après ses calculs, Claude Duchet estime que de 1815 à 1832 «entre un quart et un tiers de la production française de romans nouveaux ressortit au genre historique, ce qui représente cinq à six cents romans» » (GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 26).

« l'histoire »⁶²⁵, disons simplement que le roman historique qui se forme avec Scott est perçu comme « historique » car il met en lumière les liens entre l'homme et l'histoire :

“Ce qui manquait au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps” (Lukács). Walter Scott a attiré l'attention des écrivains sur l'importance concrète (c'est-à-dire historique) du temps et du lieu, des conditions sociales, etc. ; il a créé des moyens d'expression réalistes, littéraires pour figurer cette particularité spatio-temporelle (c'est-à-dire historique) des êtres et des circonstances. [...] L'histoire n'est plus un élément décoratif, cadre exotique ou pittoresque au service de l'intrigue ; elle devient l'un des principaux enjeux, le moteur de l'action [...]. Les personnages ne sont plus analysés psychologiquement, ils deviennent les porteurs de valeurs sociales qu'ils représentent et le lieu de conflits d'intérêts. C'est désormais la société, avec ses mutations, ses contradictions, ses forces qui devient le ressort même de la matière romanesque.⁶²⁶

Plus précisément, le roman historique dont les œuvres de Scott fonctionnent comme modèle articule deux héritages, celui du *romance* qui apparaît notamment dans le roman de chevalerie ou le roman gothique, et celui du roman « social et réaliste anglais du XVIII^e »⁶²⁷. Le modèle du roman historique scottien qui tendra à dominer la première moitié du XIX^e siècle se caractérise par le croisement de caractéristiques héritées de ces deux traditions, comme les stratégies narratives génératrices de suspense (recours aux espaces nocturnes et intrigants mais en évacuant le caractère merveilleux au profit d'un certain réalisme), la focalisation sur l'espace privé des personnages « affecté par les événements publics », le goût pour le

⁶²⁵ Comme le remarque M. Cichocka en effet : « il n'est pas aisé de fournir une définition invariante de notions aussi variables que le roman et l'histoire, et bien des spécialistes travaillent sur cette question depuis bientôt deux siècles. [...] La clarté des critères séparant la littérature et l'histoire s'obscurcit si l'on admet que tous les concepts concernés – vérité, vraisemblance, réalité, fiction etc. – constituent des catégories pragmatiques, relatives à la communauté qui les emploie ; leur acception varie donc systématiquement dans chaque période de l'histoire culturelle » (CICHOCKA, Marta, *op. cit.*, p. 111) ; d'autant que le roman, qui apparaît tardivement dans la littérature occidentale, « se développe en marge des poétiques et des normes » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 35-36).

⁶²⁶ MONTANDON, Alain, « Le roman historique en Allemagne au XIX^e siècle », in PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique et COUÉGNAS, Daniel (éds.), *op. cit.*, p. 68-80, p. 69-70. Nombreux sont les spécialistes ayant proposé une définition générale du roman historique, qui dépasse le modèle scottien. Certains s'en tiennent à une formule relativement brève, comme G. Gengembre citant Madalénat (« on dira que le roman historique “prétend donner une image fidèle d'un passé précis, par l'intermédiaire d'une fiction mettant en scène des comportements, des mentalités, éventuellement des personnages réellement historiques” (Madalénat, 1987 : 2136) », GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 87), ou comme K. Spang qui assimile, dans leurs mécanismes fondamentaux, roman et théâtre historiques (« En aquella definició de Harro Müller solo tenemos que cambiar la voz novela por la de drama: “El drama histórico [la novela histórica] es una construcción perspectivista estéticamente ordenada de situaciones documentables a caballo entre la ficción y la referencialidad, una construcción dirigida por un determinado autor a un determinado público en un determinado momento” », SPANG, Kurt, « art. cit. », p. 26). Nous nous en tiendrons, quant à nous, à la définition, plus précise, que C. Fernández Prieto donne du roman historique, et qui nous semble tout à fait transposable au théâtre historique. Cette définition s'appuie sur trois traits : la coexistence de personnages, événements et lieux inventés, et de personnages, événements et lieux attestés par l'historiographie ; la localisation de la diégèse « dans un passé historique concret, daté et reconnaissable par les lecteurs » ; et, enfin, l'existence d'une distance temporelle notable entre l'époque évoquée dans la fiction et le « présent du lecteur implicite » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 177-178 ; nous traduisons).

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 36.

costumbrisme donnant une « couleur locale », ou les jeux avec l'instance énonciatrice⁶²⁸, caractéristiques qui se rejoignent sur un projet commun :

Tal diversidad de referentes que confluyen en la novela histórica se unifica por su tema, o, si se prefiere, por su proyecto semántico: representar de forma verosímil una época del pasado histórico nacional, preferentemente la Edad Media, y por su función didáctica y socio-ideológica, directamente ligada a la situación política y a la historiografía romántica [...].⁶²⁹

Ainsi, la grande avancée du roman historique scottien est la recherche accrue de vraisemblance. Le lecteur doit se sentir « transporté » dans l'époque dépeinte. Dès lors, toute rupture de l'illusion, par l'emploi de commentaires métafictionnels ou métahistoriques qui pourraient renvoyer le lecteur à sa propre condition et faire retomber la narration dans le monde fictionnel, ne semble pas bienvenue. Les procédés métahistoriques sont donc très peu convoqués à cette période. Le roman historique met parfois en œuvre la stratégie du « manuscrit trouvé », qui permettait à Cervantes de formuler des observations sur la pratique historique et sur les liens entre littérature et historiographie, mais ce procédé semble avant tout être mis au service de la vraisemblance. L'idée est d'offrir au lecteur une évocation du passé la plus crédible possible⁶³⁰, sans mettre en perspective le processus de mise en récit de ce passé. Le romancier se fait historien, sans pour autant devenir théoricien de l'historiographie ou de la littérature. On pourrait voir dans le roman de Scott *Ivanhoe* (1819) une certaine charge métahistorique, non seulement dans le recours à un pseudo-manuscrit historique légitimant la narration, mais aussi dans l'inclusion d'un prologue fictif où l'auteur, feignant de se défendre de critiques imaginaires, démontre la nature historique de son récit. Il rappelle que son roman est fondé sur une documentation historiographique, tout en reconnaissant les libertés qu'offre cette forme de fiction, en présentant ainsi une sorte de poétique du roman historique⁶³¹. Mais, encore une fois, plus qu'une véritable réflexion sur l'écriture de l'histoire, il s'agit avant tout d'un jeu métafictionnel destiné à conférer une plus grande authenticité au roman. L'objectif premier reste l'effet de réel⁶³².

Le succès du modèle scottien donnera lieu à toutes sortes de réflexions théoriques sur le roman historique, sur le roman ou, plus généralement, sur les rapports entre littérature et historiographie. C. Fernández Prieto cite à ce propos Stendhal qui, en 1820, se demandait ironiquement : « Ne trouvez-vous pas Scott bien supérieur à Byron ? En 1890 l'on enseignera

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 75-76 (nous traduisons).

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 76.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 83-84.

⁶³² C'est d'ailleurs cette recherche de vraisemblance qui pousse Scott et ses suiveurs à placer sur le devant de la scène des personnages fictifs, tandis que les personnages historiques, qui permettent beaucoup moins de libertés, sont relayés au second plan (*Ibid.*, p. 88).

l'histoire dans les collèges avec les pièces historiques de Shakespeare, les romans de Scott et ceux des cent ou deux cents moutons qui vont l'imiter »⁶³³. Cette citation suppose qu'à côté des défenseurs du roman historique scottien, qui le placent au-dessus de l'ouvrage de l'historien dans la juste connaissance du passé, il y a aussi ses détracteurs, qui soulignent ses manquements à la vérité historique et le peu de profondeur accordée aux personnages souvent réduits à des types⁶³⁴, ou encore ceux qui n'ont tout simplement que peu de considération pour un genre perçu comme « bâtard, hybride »⁶³⁵.

Bien que le Romantisme ait débuté plus tardivement en Espagne que dans ses pays voisins, en raison du contexte politique du début du siècle, et que celui-ci s'y manifeste avec une singularité qui suppose une rupture moins marquée qu'ailleurs⁶³⁶, le roman historique, comme le théâtre historique⁶³⁷, s'impose là aussi comme genre à la mode dans la première moitié du XIX^e et notamment à partir des années 1830. On accueille très favorablement les œuvres de Scott que l'on compare volontiers à Cervantes⁶³⁸. Ce phénomène se voit immédiatement accompagné de débats théoriques :

Durante la primera mitad del XIX y especialmente a partir de 1830 asistimos a un continuo disertar sobre la novela en la prensa literaria (*El Europeo*, *El Semanario Pintoresco*, *El Eco de Comercio*, *El Espectador*) que revela la preocupación de los críticos por ese género que aún no había encontrado su lugar en la retórica [...]. La penetración de traducciones de narrativa europea, el éxito de público y la demanda de los lectores, junto a la relativa falta de producción nacional provocaron la reflexión y el análisis de críticos y escritores. [...] Sin duda Walter Scott y el género de la novela histórica por él estimulado contribuyeron decisivamente a consolidar el género y a reconciliar a la crítica con él.⁶³⁹

En adaptant le modèle scottien au contexte qui est le leur par, notamment, l'atténuation de sa charge idéologique⁶⁴⁰, les écrivains espagnols s'approprient le genre du roman historique et impulsent une production nationale⁶⁴¹. Cette dernière poursuit, selon C. Fernández Prieto, plusieurs objectifs : remplir le « vide » laissé par l'historiographie sur le passé national, favoriser la formation d'une « idée de nation », servir une « industrie éditoriale » en pleine expansion, relier le roman historique à l'héritage cervantin et jeter des

⁶³³ *Ibid.*, p. 89-90.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 89 et p. 106 ; CICHOCKA, Marta, *op. cit.*, p. 122.

⁶³⁵ MONTANDON, Alain, « art. cit. » p. 74.

⁶³⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 93-94.

⁶³⁷ MATA INDURÁIN, Carlos, « Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda », in SPANG, Kurt (éd.), *op. cit.*, p. 193-213, p. 194.

⁶³⁸ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 95.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 96-97 et p. 99.

⁶⁴¹ C. Fernández Prieto cite notamment : *Ramiro, conde de Lucena* (1823) de Rafael Húmara y Salamanca (premier roman de ce genre en Espagne mais répercussion réduite, FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 97), *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne* (1830) de Ramón López Soler (« que se considera verdadera iniciadora de la novela histórica nacional » et dans le prologue duquel l'auteur revendique une filiation avec les romans de Scott, *Ibid.* p. 98) ou le projet éditorial *Colección de novelas históricas originales españolas* (éd. Manuel Delgado, 10 titres, débuté en 1833, cf. liste *Ibid.*, p. 98).

ponts avec la production romanesque qui connaît alors un grand succès en Europe⁶⁴². Le modèle principal reste néanmoins celui de Scott⁶⁴³. Le but, par conséquent, est celui de la vraisemblance, qui laisse peu de place à une réflexion sur l'écriture de l'histoire à l'intérieur de la fiction.

On peut assimiler, à bien des égards, le théâtre historique en vogue dans la première moitié du XIX^e siècle, et dont l'Allemand Schiller fait figure de précurseur⁶⁴⁴, au roman historique de la même période. Il faut néanmoins reconnaître que les rares manifestations du métahistorique dans le roman, qui se limitent surtout à des commentaires du narrateur extradiégétique, sont difficilement envisageables dans un genre où priment les dialogues des personnages et pour lequel, à cette époque, toute atteinte à l'illusion dramatique est exclue. Le métahistorique ne semble pas apparaître dans les mélodrames historiques comme ceux de Pixérécourt, ni dans ceux de Ducange, dont certains, de caractère militant, mettent néanmoins en relation passé et présent⁶⁴⁵. Comme chez les romanciers, la crédibilité de l'histoire représentée reste l'objectif premier⁶⁴⁶. Ainsi, le dramaturge espagnol Francisco Martínez de la Rosa condamnera, dans ses « Apuntes sobre el drama histórico » (1830), les invraisemblances du théâtre du Siècle d'Or⁶⁴⁷.

La part du métahistorique dans la production littéraire du XIX^e semble connaître un nouveau tournant dans la deuxième moitié du siècle avec la consolidation du réalisme, qui sous-tendait le roman historique⁶⁴⁸, et d'une littérature qui aspire désormais à problématiser le présent⁶⁴⁹. Cela apparaît aussi bien dans le genre romanesque que dans le genre théâtral⁶⁵⁰. Il semble que ces formes nouvelles se modèlent en contrepoint du roman historique traditionnel, entendons par-là de tradition scottienne. En effet, comme l'affirme Claudie Bernard :

Ce qui fait la force de Scott, c'est d'abord son respect pour la physionomie du passé, et son efficacité à la rendre dans ce qu'elle a de plus remarquable, les mœurs [...]. C'est ensuite son attachement à l'Histoire nationale et à son décor propre [...]. C'est sa sympathie pour le petit peuple et pour les marginaux ; sa démythification des grands [...]. C'est enfin la précision de son style, qui au mépris de tout classicisme mêle tragique et grotesque, et la verdeur de ses dialogues [...]. Pour Scott toutefois, comme pour les philosophes des Lumières, l'homme est par essence un animal social : les paysages ne reflètent pas l'état d'âme d'un sujet, mais conditionnent le mode de vivre et de penser d'une communauté ; les révoltes des personnages ne sont pas celles

⁶⁴² *Ibid.*, p. 99-100.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴⁴ MATA INDURÁIN, Carlos, « art. cit. », p. 194.

⁶⁴⁵ Cf. THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le Mélodrame et l'Histoire dans le temps des révolutions (1799-1848) », in COUÉGNAS, Daniel et PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (éds.), *op. cit.*, p. 178-190, p. 180-181 et p. 183-184.

⁶⁴⁶ SPANG, Kurt, « art. cit. », p. 24.

⁶⁴⁷ MATA INDURÁIN, Carlos, « art. cit. », p. 196-198.

⁶⁴⁸ BERNARD, Claudie, *op. cit.*, p. 18-19 ; FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 111-112.

⁶⁴⁹ Reprenant Lukács, C. Fernández Prieto précise : « La obra de Balzac supone el paso “desde la configuración de la historia pasada hasta la del presente como historia” (G. Lukács 1937: 88) » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 111).

⁶⁵⁰ THOMASSEAU, Jean-Marie, « art. cit. », p. 184-185.

d'un ego romantique ou balzacien contre sa collectivité, elles épousent les motivations d'une collectivité opprimée.⁶⁵¹

Dès lors, « [l']usure du genre fut bientôt à la mesure de son immense succès. Les créateurs entretiennent une attitude mêlée d'admiration et de lassitude, d'émulation et de dédain vis-à-vis de ce que Balzac appelle, dès la préface de *La Peau de chagrin* (1831), le récit "walterscotté" »⁶⁵².

Malgré une certaine continuité du roman historique traditionnel, à travers les feuilletons par exemple⁶⁵³, le genre du roman historique connaît dans la seconde moitié du XIX^e un certain déclin⁶⁵⁴, laissant la place à de nouvelles formes littéraires qui vont favoriser une réflexion métahistorique au sein de la fiction. On peut déjà voir une manifestation de cette nouveauté dans les *Illusions perdues* (1836-1843) de Balzac, qui situe son action au début des années 1820, soit quelques années à peine avant la rédaction du roman⁶⁵⁵. L'un des personnages, Lucien de Rubempré, aspire à devenir romancier. Par ce jeu métafictionnel, Balzac évoque les mœurs de son temps et donne une certaine dimension métahistorique à son roman puisque le jeune Lucien ne prétend pas être un simple romancier, mais un auteur de romans historiques, tant à la mode à l'époque de l'action fictionnelle. Cela permet à Balzac d'évoquer malicieusement la nature prolixe de Scott et d'imputer un caractère « commercial » à son œuvre. Le personnage de Lousteau, qui s'occupe de la carrière de Lucien, affirmera ainsi :

Hier, Hector Merlin et moi nous avons dîné avec des libraires, et nous avons préparé la vente de ton roman par de savantes insinuations. [...] Nous t'avons fait deux fois plus grand que Walter Scott. Oh ! tu as dans le ventre des romans incomparables ! tu n'offres pas un livre, mais une affaire, tu n'es pas l'auteur d'un roman plus ou moins ingénieux, tu seras une collection ! Ce mot collection a porté coup. Ainsi n'oublie pas ton rôle, tu as en portefeuille : La Grande Mademoiselle ou La France sous Louis XVI. – Cotillon 1^{er} ou Les premiers jours de Louis XV. – La Reine et le Cardinal ou Tableau de Paris sous la Fronde. – Le fils de Concini ou Une intrigue de Richelieu !... Ces romans seront annoncés sur la couverture.⁶⁵⁶

⁶⁵¹ BERNARD, Claudie, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 52.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁵⁴ JULIÁ, Mercedes, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006, p. 42-43 ; le genre connaît néanmoins un regain d'intérêt à la toute fin du XIX^e (*Ibid.*, p. 43). Le déclin du roman historique semble tenir à sa propre évolution : « El desarrollo de la novela histórica romántica tiende a desequilibrar los elementos de sus sistema genérico para escorarse bien hacia el exceso de documentación histórica (Flaubert), bien hacia la abundancia de aventuras y folletín (Dumas) ; ello revela el temprano desgaste de una fórmula narrativa que por su carácter híbrido y por su estrecha vinculación con los planteamientos de la historiografía romántica descubrió muy pronto sus fisuras » (FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 103).

⁶⁵⁵ Cette réduction de la distance temporelle entre le temps de l'histoire narrée et celui de la rédaction est également à l'œuvre dans la production espagnole (cf. les *Episodios Nacionales* de Galdós dans le dernier tiers du XX^e, qui marquent un renouvellement du genre du roman historique en Espagne en lui conférant une esthétique réaliste ; sur ces romans : FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 113-120, en particulier p. 114-115 et p. 116) ; à noter que pour certains critiques l'authentique roman historique espagnol ne commence qu'avec Galdós (*Ibid.*, 118).

⁶⁵⁶ Cité dans GENGEMBRE, Gérard, *op. cit.*, p. 26 (G. Gengembre ne précise pas la référence bibliographique).

Cette façon dont Balzac ironise sur le succès de Scott revient finalement à intégrer au sein de la trame romanesque certains débats littéraires de l'époque. Voilà un procédé métahistorique qui n'est pas sans rappeler le roman de Cervantes, qui s'érigait lui aussi contre un genre très populaire. Il faut remarquer que le dispositif métahistorique semble plus facilement apparaître dans la littérature du présent – ou du passé proche – que dans la littérature historique. Cela peut sembler à première vue paradoxal. Mais, en vérité, c'est fort logique. Puisque la littérature historique traditionnelle recherche l'« effet de réel », tout procédé pouvant souligner sa nature fictionnelle ou le caractère discursif de l'histoire est malvenu, comme nous l'avons évoqué. À l'inverse, la stratégie métahistorique, qui suppose une réflexion sur l'écriture de l'histoire, trouvera aisément sa place dans une fiction centrée sur le présent, car si l'histoire renvoie à une situation passée, l'écriture de l'histoire renvoie à une situation ultérieure, dont le présent constitue l'extrémité. Cette métahistoricité permet à Balzac de questionner le succès du roman historique traditionnel et d'évoquer l'épuisement qu'il connaît chez les suiveurs de Scott, tout en proposant par ailleurs sa poétique du genre :

Surtout peut-être, le romantisme pose les éléments essentiels d'une réflexion sur les techniques d'écriture du roman historique. Prenons un seul exemple, celui de Daniel d'Arthez critiquant le manuscrit de Lucien de Rubempré : « Vous commencez, comme [Walter Scott], par de longues conversations pour poser vos personnages ; quand ils ont causé, vous faites arriver la description et l'action. Cet antagonisme nécessaire à toute œuvre dramatique vient en dernier. Renversez-moi les termes du problème. Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs. Entrez tout d'abord dans l'action. Prenez-moi votre sujet tantôt en travers, tantôt par la queue ; enfin variez vos plans, pour n'être jamais le même » (Balzac, *Illusions perdues*).⁶⁵⁷

Cette référence à l'écriture de l'histoire au sein de la trame fictionnelle, comme prolongement dans la fiction de débats d'écrivains, se fait également jour dans la tradition réaliste espagnole. C'est notamment le cas chez Clarín, dans son *Apolo en Pafos (Interview)* (1887), l'un de ses *Folletos literarios* parus entre 1886 et 1891. Dans cette courte fiction parabolique, faisant écho aux « inventions de tonalité fantastique » de tradition nationale⁶⁵⁸, l'auteur-personnage est convoqué sur l'île de Paphos par Apollon. Se succède une série de débats sur des questions critiques qui semblent avoir occupé Clarín à cette époque⁶⁵⁹. C'est l'occasion pour l'auteur-personnage de faire la connaissance des muses, parmi lesquelles Clio, muse de l'histoire, et Calliope, muse de la poésie épique. Il aura le plaisir d'assister, et nous avec lui, à la dispute des deux jeunes femmes. Chacune veut s'approprier le genre du roman,

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶⁵⁸ SANZ VILLANUEVA, Santos, « Introducción », in ALAS, Leopoldo, *Obras completas, IV. Folletos literarios*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. VIII-XXXV, p. XXII.

⁶⁵⁹ Telles que « los defectos de la crítica teatral, la situación de la Real Academia Española, el estado de la poesía lírica y el valor de la novela en cuanto género » (*Idem*).

dépourvu de muse officielle. La dispute éclate à la fin du quatrième chapitre et occupe l'espace du cinquième, au début duquel on peut lire :

Clío, la primera y más venerable de las nueve, tenía sujeta a Caliope por el moño, y no quería soltar mientras la inspiradora de la poesía épica no confesase que la novela, género literario que los antiguos no dedicaron a ninguna musa en particular, pertenecía a quien inspiraba la historia, que era ella, Clío. Caliope juraba que primero se dejaría hacer tajadas que renunciar a la novela, que era cosa suya; y citaba, entre otras, la autoridad de don Luis Vidart⁶⁶⁰. [...] Había empezado la disputa con motivo de dos escritos recientes de literatos españoles, a saber, los artículos de Valera acerca del *Arte de escribir novelas*, publicados en la *Revista de España*, y las conferencias dadas por doña Emilia Pardo Bazán en el Ateneo, tituladas: *La revolución y la novela en Rusia*.⁶⁶¹

Clarín débute donc ce chapitre en rappelant la polémique rebattue sur l'ambivalence du genre romanesque, situé à mi-chemin entre histoire et fiction. Cela lui permet de faire dire à Clío : « yo creo que la novela es la historia completa de cada actualidad, no habiendo, en rigor, entre la historia y la novela más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambas la verdad en los hechos »⁶⁶². La controverse sur le roman ouvre alors une réflexion plus générale sur la mise en récit du passé, que ce soit par la littérature ou par l'historiographie. Clío ébauche une histoire des liens entre fiction et histoire, se faisant théoricienne de l'histoire et de la littérature⁶⁶³. Elle énonce la probabilité, qui semble se confirmer aujourd'hui, que « les ressemblances entre le roman et l'histoire deviennent de plus en plus importantes »⁶⁶⁴. Apollon clôt finalement le débat en rejetant toute forme d'« exclusivisme ». Il affirme que certains romans peuvent être rangés du côté de Clío, tandis que d'autres appartiendront au domaine de Calliope⁶⁶⁵, soulignant par-là la profonde hétérogénéité du genre romanesque. Face à la nature métahistorique du texte de Clarín, on pourra cependant rétorquer, et on aura probablement raison, que ce chapitre, comme l'ensemble du *folleto*, constitue moins une fiction métahistorique qu'un essai critique, dont la singularité est d'avoir revêtu le costume de la fiction.

En conclusion, si la première moitié du siècle marque le règne d'une littérature historique dont la recherche d'authenticité laisse peu de place aux stratégies métahistoriques au sein de la fiction, la seconde en revanche, davantage tournée vers les problématiques de son temps et, notamment, vers les débats surgis autour de la littérature historique, donne lieu à plusieurs fictions où l'écriture de l'histoire devient, de façon ponctuelle ou récurrente, un objet de réflexion. La naissance d'une véritable veine métahistorique aura donc demandé,

⁶⁶⁰ Militaire et érudit espagnol (1833-1897) qui s'est notamment intéressé aux rapports entre roman et histoire.

⁶⁶¹ ALAS, Leopoldo (« Clarín »), « Apolo en Pafos (Interview) », in *Obras completas, IV. Folletos literarios*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. 143-209, p. 199-200.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 201.

⁶⁶³ *Idem.*

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 202 (nous traduisons).

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 203.

d'une part, que la littérature historique rencontre le présent et que s'amorce, d'autre part, une rupture entre littérature et historiographie, qui les mette en concurrence et suscite des motifs de frictions et de réflexion. Néanmoins, de là à dire que la deuxième moitié du XIX^e siècle a vu se manifester des formes de fiction métahistorique à part entière, il y a un monde. En effet, au terme de ce bref parcours le long des rapports entre fiction et écriture de l'histoire dans la pratique artistique occidentale antérieure au XX^e siècle, il faudrait rappeler un aspect essentiel souligné par les théoriciens de la littérature historique. Pour nombre d'entre eux en effet, la fiction « historique » – entendue comme fiction qui ne se limite pas à situer son action dans le passé mais problématise les liens entre l'homme et son passé – n'est apparue qu'au XIX^e siècle lorsque les sociétés occidentales ont véritablement acquis une « conscience historique ». L'avènement d'une conscience historique était nécessaire à celle du roman ou du théâtre historiques. Or, les manifestations métahistoriques que nous venons d'évoquer ne problématisent pas l'histoire comme écriture. L'histoire n'y apparaît pas comme une construction discursive, comme cela pourra être le cas dans la production contemporaine.

L'hypothèse est donc la suivante : là où le roman historique doit attendre l'apparition d'une conscience historique, la fiction métahistorique doit attendre celle d'une conscience métahistorique fondée sur l'idée que l'histoire ne se donne pas d'elle-même mais est construite à partir d'une série de discours. Cette conscience métahistorique semble véritablement se faire jour, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, dans la deuxième moitié du XX^e. Si le cataclysme provoqué par les révolutions de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e avait permis le passage d'un temps circulaire à un temps historique, les horreurs provoquées dans la première moitié du XX^e par les supposés « progrès » de la Modernité auront peut-être favorisé le déplacement d'un temps historique à un temps construit depuis le présent, à un temps « de la mémoire ». Comme nous allons le voir, cela engendre de nouvelles formes littéraires qui questionnent l'historiographie positiviste et la littérature historique traditionnelle. De ce magma réflexif et autoréflexif émerge la fiction métahistorique qui ne s'affirmera véritablement qu'à partir des années 1970.

1.3.2. Conscience métahistorique et littérature métahistorique : les bouleversements du XX^e s.

1.3.2.1. Les précédents ? Questionnements de la « vérité » historiographique dans la littérature de la fin du XIX^e et du début du XX^e

La remise en cause des fondements du positivisme – l’existence d’une vérité historique et la possibilité de l’appréhender objectivement –, amorcée à la fin du XIX^e et au début du XX^e par certains historiens, et par plusieurs philosophes tels Nietzsche et Schopenhauer⁶⁶⁶, implique un bouleversement dans la façon de penser l’histoire, qui se répercute sur le champ littéraire. Plusieurs auteurs vont questionner la version officielle de l’histoire, en recourant notamment à des fictions historiques marquées par une représentation subjective du passé. C. Fernández Prieto perçoit le roman *Guerre et Paix* (1865-1869) de Léon Tolstoï⁶⁶⁷ comme l’« exemple paradigmatique » de ce phénomène :

La relevancia de la obra de Tolstói en la trayectoria europea del género de la novela histórica estriba en que por primera vez la narración de los sucesos históricos, especialmente de las batallas del ejército ruso contra las tropas de Napoleón, aparte de su función diegética, cumple además otra función metanarrativa e ideológica, pues da pie para que el narrador autorial desautorice y desacredite las versiones que los historiadores han dado sobre tales sucesos, a la vez que genera las reflexiones sobre el sentido de la historia. La diégesis narrativa, configurada siguiendo los códigos del realismo, por una parte se opone a las mentiras de los historiadores y por otra ilustra la imposibilidad de comprender el sentido del devenir humano. *Guerra y paz* es, como dirá Valle-Inclán, una novela “única y grande” en la que se sintetizan problemas narrativos, ontológicos y epistemológicos sobre la realidad, la historia y la novela.⁶⁶⁸

Rappelant ensuite combien « l’intérêt de Tolstoï pour la vérité historique a été constant, presque obsessionnel, avant et pendant la rédaction de *Guerre et Paix* »⁶⁶⁹, la théoricienne cite un passage du roman où le narrateur s’autorise un commentaire métahistorique sur la façon dont les historiens ont interprété la bataille de Borodino :

Dando y aceptando la batalla de Borodínó, Napoleón y Kutúzov procedieron contra sus propias voluntades y sin razón alguna; y los historiadores, basándose en hechos consumados, han acumulado complicadas pruebas para demostrar la previsión y el genio de los caudillos que, entre todos los factores espontáneos de los acontecimientos mundiales, eran los más ciegos y menos conscientes.⁶⁷⁰

Remarquons finalement que tous les longs extraits que C. Fernández Prieto cite du roman de Tolstoï, soit quatre au total, peuvent être considérés comme métahistoriques.

⁶⁶⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 120.

⁶⁶⁷ *Idem.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁶⁹ *Idem* (nous traduisons).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 122 ; de TOLSTOÏ, Léon, *Guerra y Paz*, trad. J. Alcántara et J. Laín Entralgo, Barcelone, Planeta, 1988, p. 909.

Certains portent sur le sujet de l'histoire, qui doit être déplacé, selon le narrateur, des « rois », des « ministres » et des « généraux », aux « éléments communs et infiniment petits qui guident la masse »⁶⁷¹, d'autres sur les limites du rationalisme pour expliquer des événements « qui n'ont pas de sens »⁶⁷², et d'autres, enfin, sur les écarts entre la version des historiens et celle des témoins⁶⁷³. Un tel acharnement à dénoncer la possible manipulation de l'histoire par les historiens semble donner au roman de Tolstoï une dimension métahistorique sans précédent. En effet, les procédés métahistoriques n'y sont pas un simple prétexte au service du récit, mais sont au contraire au cœur de ce dernier. La réflexion sur l'écriture de l'histoire semble être ici l'un des principaux objectifs poursuivis par l'auteur.

Cette part de métahistoricité est également présente au sein de la production des auteurs espagnols de la génération de 98, comme le suggèrent les commentaires de Fernández Prieto sur le roman historique de cette période. La théoricienne cite ainsi cette phrase issue de l'étude de Biruté Cipliauskaitė, *Los noventayochistas y la historia* (1981) :

En los noventayochistas hay más énfasis en la significación vertical: muestran esencias profundas que varían menos; se preocupan por la dimensión cognitiva; quieren entender la finalidad de los hechos. Por consiguiente retratan el hacer interpretativo (el mejor ejemplo serían Ignacio y Pachico en *Paz en la guerra*, el cura Santa Cruz en *Gerifaltes*), que provoca una actividad interpretativa también en el lector. Lo que hacen es historia en su tercera dimensión: reflexiva, presentada en su función de "competence"⁶⁷⁴.

Les avant-gardes espagnoles, comme le reste des avant-gardes européennes, vont questionner la prétendue objectivité de l'historien en recourant volontiers à la perspective subjective qui permet de souligner « el hacer interpretativo », l'interprétation en train de se faire. On le voit très bien au théâtre, comme dans la pièce *Mariana Pineda* de l'un des auteurs de la Génération de 27, Federico García Lorca, qui met moins en scène le personnage historique que la Mariana recréée par la mémoire populaire et projetée à travers le souvenir de l'enfance⁶⁷⁵. La déconstruction de la fiction historique traditionnelle menée par les écrivains de ce premier tiers du XX^e, qu'elle repose sur la primauté accordée à la subjectivité, à la

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 122 ; de TOLSTOÏ, Léon, *op. cit.*, p. 993 (nous traduisons).

⁶⁷² *Idem* ; de TOLSTOÏ, Léon, *op. cit.*, p. 728 (nous traduisons).

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 123 ; de TOLSTOÏ, Léon, *op. cit.*, p. 1467-1468.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 126 ; de CIPLIAUSKAITÉ, Biruté, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981 p. 79-80.

⁶⁷⁵ La pièce s'ouvre sur un prologue qui repose sur un dispositif métafictionnel (un cadre jaunâtre, comme si la scène représentait une vieille estampe) et introduit le personnage de Mariana à travers les voix de l'enfance, en faisant apparaître sur scène des petites-filles reprenant un célèbre *romance* grenadin dédié à la figure de « Marianita » (GARCÍA LORCA, Federico, *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 133) ; par ailleurs, les écarts que Lorca commet au regard de l'histoire, dans le traitement du personnage de Mariana, restent fidèles à la version populaire grenadine, que le dramaturge, originaire de Grenade, connaissait depuis son enfance (MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, « Introducción », in GARCÍA LORCA, Federico, *op. cit.*, p. 24-26 et p. 34).

mémoire et au « peuple anonyme »⁶⁷⁶, sur la fragmentation de la trame⁶⁷⁷, sur la ridiculisation de grands personnages de l'histoire – comme dans la *Farsa y licencia de la reina castiza* et *El ruedo Ibérico* de Valle-Inclán⁶⁷⁸ –, sur le pluriperspectivisme⁶⁷⁹ ou sur la rupture avec la temporalité linéaire et rationnelle⁶⁸⁰, encourage à chaque fois la réflexion sur l'écriture de l'histoire. Aussi, les commentaires métahistoriques des narrateurs ou des personnages ne sont pas rares, comme dans *Memorias de un hombre de acción* de Pío Baroja, où le personnage-narrateur Pedro Leguía souligne l'impossibilité d'appréhender le passé de façon exhaustive, rationnelle et pérenne, ce qui condamne le discours historique à n'être qu'une sorte de « fantaisie » :

La historia es siempre una fantasía sin base científica, y cuando se pretende levantar un tinglado invulnerable y colocar sobre él una consecuencia, se corre el peligro de que un dato cambie y se venga abajo toda la armazón histórica. Creyéndolo así, casi vale más afirmar las consecuencias sin los datos.⁶⁸¹

On peut reconnaître ici le regard sceptique, ironique et quelque peu pessimiste que partage la génération de 98, influencée par la crise sociopolitique de la Restauration espagnole et par les théories de philosophes de l'histoire tels que Schopenhauer ou Nietzsche⁶⁸².

Cet éclatement de l'histoire positiviste et la métahistoricité qui l'accompagne se manifestent dans l'ensemble de la production occidentale. C. Fernández Prieto, commentant l'étude d'Elisabeth Wesseling, *Writing history as a prophet. Postmodernist innovations of the historical novel* (1991), consacrée à plusieurs romans de cette période tels que *The Sense of the past* (1917) de H. James, *Orlando* (1928) de V. Woolf, *Absalom, Absalom!* (1936) de W. Faulkner et *Die Geschäften des Herms Julius Caesar* (1949) de B. Brecht, explique que Wesseling identifie trois traits fondamentaux qui éloignent ces romans du modèle générique « classico-scottien ». Parmi ces traits figure, à côté de la « subjectivisation de l'histoire » et de la « vision transcendante de l'histoire », l'« auto-réflexivité » qui se manifeste de la façon suivante :

[...] la autorreflexividad [...] se manifiesta en la inclusión de comentarios explícitos sobre la reconstrucción narrativa del pasado y en la focalización múltiple, que permite yuxtaponer perspectivas diferentes sobre el mismo suceso sin jerarquizarlas ni someterlas a un punto de vista dominante. Lo metahistórico, así, deja de ser un mero comentario del narrador para integrarse en la trama.⁶⁸³

⁶⁷⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 128 ; elle cite Unamuno : « “Esto no es una novela; es un pueblo”, decía Unamuno en el prólogo a la segunda edición de *Paz en la guerra* (1923) ».

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁶⁷⁸ *Idem.*

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 129.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 132-133.

⁶⁸¹ Cité dans *Ibid.*, p. 130 ; de BAROJA, Pío, *Memorias de un hombre de acción*, in *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, p. 13.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 124-125 et p. 131.

⁶⁸³ *Ibid.* p. 124-125 et p. 131.

La coordonnée métahistorique semble donc constituer un axe majeur de la production littéraire de cette période. Si la rénovation de la littérature historique sera freinée en Europe par la seconde guerre mondiale qui demande des récits plus engagés qu'expérimentaux, puis par l'arrivée du Nouveau Roman et de l'absurde dans les années 1960 qui abandonnent quelque peu l'histoire au profit d'une recherche formaliste⁶⁸⁴, en Espagne, ces innovations se verront en partie avortées par la guerre civile et la relative inertie littéraire imposée par la censure franquiste.

1.3.2.2. Rénovations littéraires de la 2nde moitié du xx^e et affirmation de la fiction métahistorique à partir des années 1970-1980

Sans vouloir réduire un phénomène vraisemblablement très complexe à quelques facteurs, on peut néanmoins affirmer que la consolidation de la métahistoricité dans la fiction contemporaine aura bénéficié du goût actuel pour trois formes littéraires : la métafiction, la littérature historique de plus en plus revisitée, et la littérature « de la mémoire » connexe du succès d'une littérature du temps présent. Ces trois formules ont en effet offert un terrain propice à la formation de la fiction métahistorique qui semble s'être peu à peu affirmée comme une forme littéraire à part entière.

Le goût pour la métafiction

La métafiction, d'abord. Si les critiques ne s'accordent pas toujours sur la définition du terme « métafiction », qui semble être apparu sous la plume de William Gass en 1971⁶⁸⁵ et est vite entré en concurrence avec d'autres concepts (fiction « auto-réflexive », fiction « auto-référentielle », fiction « auto-consciente », etc.⁶⁸⁶), ils s'entendent au moins sur deux points : d'une part, sur le fait que le phénomène métafictionnel existe depuis fort longtemps – le *Quichotte* et *Hamlet* en témoignent –, et, d'autre part, sur le fait que ce phénomène se manifeste aujourd'hui avec une intensité sans précédent⁶⁸⁷. Sans entrer dans les interminables

⁶⁸⁴ OZOUF, Mona, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, mai-août 2001, p. 13-25.

⁶⁸⁵ LEPALUDIER, Laurent, « Introduction », in LEPALUDIER, Laurent (éd.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002, p. 9-13, p. 10.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 9 et DOTRAS, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994, p. 27.

⁶⁸⁷ DOTRAS, Ana M., *op. cit.*, p. 11 et p. 31.

débats sur la nature de ce qui peut, ou non, être considéré comme métafictionnel⁶⁸⁸, conformons-nous, pour ce chapitre, à la définition qu'en proposait Laurent Lepaludier en 2002, qui a le mérite de reposer sur une distinction fort utile entre « métafiction » et « métatextualité ». Ainsi, d'une part :

Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.⁶⁸⁹

D'autre part, c'est le degré de métatextualité au sein du texte qui permet de le définir comme métafiction :

Sans se limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler « métafiction » tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante.⁶⁹⁰ On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble.⁶⁹¹

Née de la quête toujours plus poussée du réalisme⁶⁹² et de l'expérimentation toujours plus aigue du modernisme⁶⁹³, et reflet d'une conscience de la nature discursive du réel – perçu et compris à travers des structures de discours – qui s'est peu à peu imposée au XX^e siècle, la métafiction, qu'elle se manifeste sous la forme du « méta-roman » ou du « méta-théâtre »⁶⁹⁴, apparaît comme une constante du XX^e et demeure l'un des ressorts privilégiés de la littérature postmoderne :

[...] the formal and thematic self-consciousness of metafiction today is paradigmatic of most of the cultural forms of what Jean-François Lyotard calls our « postmodern » world.⁶⁹⁵

⁶⁸⁸ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 11.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹⁰ « dominante » dira M. Ryan-Sautour (RYAN-SAUTOUR, Michelle, « La métafiction postmoderne », in Lepaludier, Laurent (éd.), *op. cit.*, p. 69-78, p. 69).

⁶⁹¹ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 10-11.

⁶⁹² J.-M. Yvard explique cet apparent paradoxe : « une aspiration réaliste en quête de toujours plus de transparence et d'objectivité ne pouvait qu'être confrontée aux difficultés inhérentes à la notion même de la représentation et aux apories qui lui sont irréductiblement liées, engendrant par-là même une remise en cause de ses propres postulats. [...] C'est l'exacerbation – plutôt que l'effacement – de l'aspiration réaliste qui semble avoir contribué à préserver et à renforcer une inquiétude logocentrique qui, à terme, allait être à l'origine du développement de plus en plus marqué et de plus en plus systématique de perspectives métatextuelles » (YVARD, Jean-Michel, « Métatextualité et histoire », in LEPALUDIER, Laurent (éd.), *op. cit.*, p. 45-68, p. 55-56).

⁶⁹³ En effet, « [p]arce qu'il n'était guère possible – et quelque peu stérile – de chercher à aller plus loin dans la voie de l'expérimentation structurelle, il était logique que l'écriture opère un mouvement de repli réflexif, qu'elle s'interroge de plus en plus ouvertement sur la nature de ses propres structures » (*Ibid.*, p. 59).

⁶⁹⁴ On doit le terme de « métathéâtre » à Lionel Abel et à son ouvrage *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* publié en 1963 ; le terme, tel qu'Abel le définit, est plus large que celui de « théâtre dans le théâtre » qui en serait une catégorie, puisque le métathéâtre « s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d'autres faits théâtraux : citations dramatiques, réflexions sur l'art de théâtre, pièce(s) dans la pièce [...], tandis que le terme "théâtre dans le théâtre" s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l'intérieur de la pièce principale » (KOWZAN, Tadeusz, *op. cit.*, p. 12).

⁶⁹⁵ HUTCHEON, Linda, *op. cit.*, 1984, p. XII.

Nous avons vu au sujet du *Quichotte* que la dimension métahistorique du roman était imbriquée dans ses procédés métafictionnels. L'auteur questionnait les fabulations pouvant être prises comme historiques, telles que les romans de chevalerie, ainsi que les rapports existant entre fiction et discours historiographique. De même, la multiplication de métafictions dans le dernier tiers du XX^e et au début du XXI^e offre un terrain prometteur au phénomène métahistorique qui semble lui être, dans le cas de la littérature, traditionnellement lié. C'est d'ailleurs ce que laisse entendre Linda Hutcheon lorsqu'elle affirme : « Since *Narcissistic Narrative* was written, a particular variety of metafiction has proved especially popular: what we could call an historiographic mode »⁶⁹⁶. En d'autres termes, si le métahistorique semble surgir en partie de la métafiction, rien d'étonnant à ce que l'envolée métafictionnelle contemporaine provoque un essor du métahistorique.

Si l'on suit les réflexions de L. Hutcheon sur la postmodernité, le dispositif métahistorique semble entrer en pleine adéquation avec la pensée historique postmoderne, qui ne nie pas la possibilité de connaître le passé mais affirme que ce dernier n'est accessible que par le discours⁶⁹⁷. Si le passé n'est perceptible qu'à travers les traces discursives qu'il a laissées et si l'histoire n'est que la somme de récits historiographiques, la recherche historique appelle nécessairement une réflexion métahistorique, soit à l'égard des textes d'autrui, soit à l'égard de son propre texte. Remarquons d'ailleurs que la différence majeure entre la fiction métahistorique de la postmodernité et les fictions métahistoriques – ou intégrant une part de métahistoricité – des époques antérieures, repose sur la part accordée à la « vérité » historique. La fiction métahistorique contemporaine relève d'une croyance en l'idée qu'il n'y a pas « une » vérité historique mais plusieurs, puisqu'il n'existe pas une « histoire » à proprement parler, mais uniquement des écritures de l'histoire⁶⁹⁸. La fiction métahistorique actuelle entre ainsi en parfaite cohérence avec la conscience métahistorique qui semble marquer son époque.

Ce que certains ont appelé « nouveau roman historique »⁶⁹⁹ et dont la métafiction est l'une des récurrences, semble également inclure une part de métahistoricité, du moins d'après Alfonso de Toro :

Esta "nueva novela histórica" se puede caracterizar según los siguientes criterios:

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. XIV.

⁶⁹⁷ HUTCHEON, Linda, *op. cit.*, 1988, p. 141-142.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 12. Évoquant les recherches de Foley sur la littérature moderniste, Hutcheon affirmera ainsi, au sujet de la métafiction historiographique postmoderne : « Unlike the documentary novel as defined by Barbara Foley, what I have been calling postmodern fiction ["historiographic metafiction"] does not "aspire to tell the truth" (Foley 1986a, 26) as much as to question whose truth gets told » (*Ibid.*, p. 123).

⁶⁹⁹ Le premier à en avoir posé les bases théoriques est Fernando Aínsa dans son article de 1991 (« La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos*, vol. 4, n° 28, 1991, p. 13-31), et le concept s'imposera en 1993 avec l'ouvrage *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992* de Seymour Menton (CICHOCKA, Marta, *op. cit.*, p. 13).

La *transtextualidad*, esto es: intertextualidad en su forma deconstruccionista, transformadora de referencias que llevan a otra, nueva y subversiva interpretación de hechos históricos;
La *autorreferencialidad* y la *autorreflexión*, entendidas como escenificación de un proceso interno de construcción discursiva, como “concientización” de que el proceso de la representación histórica está ligado a y es dependiente de la escritura y, como tal, es producto de un proceso de semiosis;
La *metatextualidad*, es decir: la reflexión, los comentarios y las consecuencias sobre y del proceso de construcción histórica. La problematización de los materiales históricos, la reflexión y problematización de la construcción entre referencia y signos, entre escritura y oralidad, entre factibilidad e imaginación, entre historia y ficción y la superación de semejante oposición en el proceso cognitivo y la valorización de dos sistemas discursivos.⁷⁰⁰

A. de Toro analyse cinq « nouveaux romans historiques » qui exhibent ces différentes stratégies : *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, *Yo el Supremo* (1974) et *Vigilia del Almirante* (1992) d’Augusto Roa Bastos, *El manuscrito carmesí* (1990) d’Antonio Gala et *El naranjo* (1993) de Carlos Fuentes. Le roman de Vargas Llosa, par exemple, donne à voir les étapes de la recherche menée par un « narrateur-chroniqueur »⁷⁰¹ désireux de connaître l’histoire d’un révolutionnaire péruvien oublié, Mayta, et de la raconter à travers un roman. Cette quête de la « vérité » historique amène l’écrivain-historien à se rendre compte que l’histoire lui échappe :

Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades. (Vargas Llosa, *HdM*: 158)⁷⁰²

Les sources empiriques sur lesquelles le personnage fonde ses investigations, les témoignages notamment, offrent au personnage historique de Mayta une pluralité de visages qui le rend insaisissable⁷⁰³ :

Al final de la historia el narrador-cronista no sabe más que al comienzo, los múltiples detalles no lo llevan a la reconstrucción de una historia claramente definida. Con esto, el narrador fracasa como instancia mediadora-científico-omnisciente en el intento de poner orden en el caos. Muy por el contrario: al seguir la cadena de testimonios fragmentados de los personajes, las perspectivas se nivelan. La experiencia del narrador-cronista es un viaje a través de la historia de la subversión de Jauja y la constatación de que el discurso histórico no es más que una mera construcción, subjetiva y particular, de la historia y de que cualquier *reconstrucción* es prácticamente imposible, que la historia debe ser constituida cada vez de nuevo, que el discurso histórico y novelesco no se pueden diferenciar: (“[...] *todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras*”, *HdM*: 134).⁷⁰⁴

Cette œuvre profondément métatextuelle, puisqu’elle met en scène les étapes d’écriture du roman sur Mayta⁷⁰⁵, ouvre en parallèle une réflexion sur le processus d’écriture

⁷⁰⁰ DE TORO, Alfonso, « art. cit. », p. 76.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁰² Cité dans *Ibid.*, p. 111.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 88 ; voir en particulier la note 11.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 88-89.

⁷⁰⁵ Le personnage-chroniqueur superpose deux niveaux narratifs : celui de ses recherches (par exemple ses entretiens avec des témoins) et celui de la fictionnalisation qu’il opère de l’histoire de Mayta (cf. l’exemple étudié par A. de Toro, *Ibid.*, p. 91-93).

de l'histoire⁷⁰⁶, depuis la réunion et la confrontation des sources à la mise en discours, depuis les objets et les sujets historiques au personnage de l'historien. La dimension métahistorique investit plusieurs niveaux de la métafiction : la trame – fondée sur une enquête historiographique –, le personnage principal – un écrivain qui se fait historien – et l'instance discursive – le personnage-narrateur formulant une série de commentaires métahistoriques.

L'étude qu'A. de Toro consacre à *El manuscrito carmesí* d'Antonio Gala montre également cet entrelacement entre métafiction et métahistoricité. Jouant sur le procédé du manuscrit trouvé, Gala offre une fiction qui feint de reproduire le « manuscrito carmesí », chronique écrite par Boabdil et découverte par des chercheurs français dans les années 1930, cachée dans la mosquée de Kairaouine à Fès, au Maroc. D'abord dérobé, le manuscrit aurait été retrouvé dans une bibliothèque de Rabat par le personnage-narrateur qui le traduit et le fait publier. *El manuscrito carmesí* figure cette publication. Doté d'une structure générale pseudo-scientifique (« Introducción » ; « Papeles hallados al principio del manuscrito » ; « El manuscrito carmesí » ; « Papel agregado al final del manuscrito »), le roman imite l'ouvrage d'un historien, s'offrant comme une chronique imaginaire où le personnage de Boabdil livre une « autre » version de l'histoire, celle formulée par les vaincus⁷⁰⁷. Le pseudo manuscrit de Boabdil ne propose pas uniquement une nouvelle histoire d'Al-Andalus⁷⁰⁸, mais également une réflexion sur l'écriture de l'histoire de l'Autre :

Afirman que toda historia se repite, y no es cierto: los que se repiten son los historiadores. Cuando se escribe a la orden de alguien, siempre se acaba por escribir lo mismo: a los hombres los guían intereses monótonos. La Historia la suelen contar siempre los vencedores –los vencidos, o no viven, o prefieren olvidar–, y en consecuencia la alinean siempre entre sus aliados. Supongo que, si la contarán los vencidos, sucedería igual; pero ellos la usarían para mantener su esperanza.⁷⁰⁹

Cette réflexion se double par ailleurs d'une remise en cause de l'histoire traditionnelle – qui repose sur l'étude des grands hommes et sur les sources écrites –, en revalorisant notamment l'intrahistoire, celle des petites gens et du domaine privé, et l'histoire orale, fondée sur la parole des témoins :

No es una historia de reyes la que os cuento, sino la de un testigo que, por ser el último, tuvo mayor valor. Por otra parte, no es mi intención, ni lo fue nunca, corregir estas notas apiladas, cuyas fechas y cuyas procedencias son tan distintas como acrónicas. En ocasiones escribí, y volví sobre lo escrito; en otras escribí de pasada, como quien suda o vomita a su pesar.⁷¹⁰

⁷⁰⁶ Comme l'affirme A. de Toro : « Con ello, la novela edifica paralelamente al suceso histórico un discurso sobre la construcción de la historia que tiene como objeto primordial el reflexionar sobre los problemas de la relación realidad, escritura y mimesis » (*Ibid.*, p. 94).

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 113-115.

⁷⁰⁹ Cité dans *Ibid.*, p. 109 ; de GALA, Antonio, *El manuscrito carmesí*, Barcelone, Planeta, 1990, p. 19.

⁷¹⁰ *Idem.*

Rappelons que la réflexion des écrivains sur leur propre pratique, notamment dans le cas de la littérature historique, a peut-être été intensifiée par les nombreux débats survenus à l'époque contemporaine autour des liens entre littérature et historiographie. Même si ce rapprochement ne date pas d'hier, comme la *Poétique* d'Aristote le confirme, il acquiert une intensité significative à l'époque actuelle, où « la frontière progressivement tracée au XIX^e siècle entre histoire et littérature est redevenue à la fois poreuse et mouvante »⁷¹¹. Aussi :

Le débat entre roman et histoire, de conflictuel, est, sauf exception, devenu un véritable échange, un authentique dialogue. Affinités de plus en plus électives, tentations déculpabilisées : rien dans cette souplesse, cette complicité, cette interaction, n'implique faiblesse ou délitement des approches du réel et de l'imaginaire qui dériveraient vers la confusion, voir l'indistinction. Elles dessinent au contraire un entrelacs d'interrogations sur la temporalité, la formation du moi et ses virtualités, les rapports de l'individuel et du sociétal, le travail de l'oublieuse mémoire, pour reprendre l'expression de Jules Supervielle, le hasard des circonstances, la production du sens – mais aussi sa résistance, ses hésitations, ses incertitudes, ses apories...⁷¹²

Ce débat aura contribué à la réflexion métahistorique chez les historiens et chez les écrivains, favorisant l'essor de la fiction métahistorique :

M. Boccardi, dans un article de 2004 portant sur le postmodernisme et le roman historique, écrivait ceci : « Le dernier quart du XX^e siècle a vu reflourir le roman historique en Grande-Bretagne : plusieurs écrivains avec une formation théorique ont utilisé ce genre pour explorer les questions de narration, épistémologie et mimésis. Le roman historique contemporain est ainsi devenu le terrain où se joue la relation entre les idées du postmodernisme vis-à-vis de la narration, l'épistémologie, et la mimésis et la pratique de la fiction postmoderne. » Ces propos s'appliqueraient sans difficulté au roman historique français.⁷¹³

Comme nous le verrons dans la seconde partie de ce travail, les fictions métahistoriques – pour le théâtre espagnol du moins – tendent à se positionner dans cette controverse, en prenant généralement le parti de l'écrivain face à l'historien souvent représenté subordonné au pouvoir, même si ce n'est pas toujours le cas.

Concernant le théâtre justement, inutile de rappeler que la métafiction est l'un des traits forts de la production contemporaine. En Espagne, un auteur comme José Sanchis Sinisterra l'a souvent pratiquée, qu'il s'agisse du recours au théâtre dans le théâtre en lien direct avec le présent (*Los figurantes*), avec le passé et la problématique de la mémoire (*¡Ay, Carmela!*) ou avec la représentation de l'histoire, comme dans *El retablo de Eldorado*. Dans ce texte, que nous analyserons en détail dans la deuxième partie de ce travail, l'auteur donne à voir la mise en scène, à l'époque cervantine, d'un épisode de la Conquête par une troupe

⁷¹¹ GENGEMBRE, Gérard, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165 (« L'histoire saisie par la fiction »), mai-août 2011, p. 122-135, p. 123. A. Compagnon soulignera ainsi : « L'inflation récente des publications et débats de tout genre – ouvrages, revues, presse, radio, télévision, Internet – sur les rapports de l'histoire et de la littérature a de quoi donner le vertige » (COMPAGNON, Antoine, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, mai-août 2001, p. 62-70, p. 62).

⁷¹² GENGEMBRE, Gérard, « art. cit. », p. 135.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 130.

d'acteurs dont l'un d'entre eux, Rodrigo, est également témoin. Dès lors, s'entrelacent et se confrontent histoire officielle et mémoire, histoire triomphaliste et histoire démythificatrice. Dans *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella, un autre texte qui problématise la représentation de l'histoire de la conquête américaine par le truchement de la métafiction, l'évocation de l'histoire sert avant tout à parodier la Commémoration de 1992 et l'image eurocentriste et condescendante qu'elle a pu véhiculer de la conquête américaine.

Remarquons que de nombreux textes à la fois métafictionnels et métahistoriques voient le jour autour de la célébration du v^e Centenaire de 1492, en Espagne et sur le continent américain. Outre *Yo tengo un tío en América*, rappelons le cas de la pièce *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995) de José Ricardo Morales, qui met en scène les impasses auxquelles se retrouve confronté un marionnettiste à qui un impresario a commandé une œuvre sur Christophe Colomb. Morales semble dénoncer l'instrumentalisation de l'histoire de la Conquête à laquelle l'imminence de la Commémoration a pu conduire, tout en soulignant l'impossibilité de représenter le passé de façon véridique et univoque. De fait, le marionnettiste n'est pas parvenu à achever son œuvre, à cause notamment des contradictions présentes dans l'historiographie sur Colomb⁷¹⁴. La frustration de la tentative de reconstruction fictionnelle de l'histoire est aussi à l'œuvre dans *La Malinchiada* (1992) de la dramaturge mexicaine Vivian Blumenthal, qui met en scène l'inaboutissement d'un projet filmique autour du personnage de La Malinche. La pièce donne par ailleurs à voir la mainmise des producteurs sur l'interprétation de l'histoire, qui exigent une version historique « politiquement correcte », du ton de la Commémoration de 1992, ne froissant ni les descendants des vainqueurs, ni ceux des vaincus :

Un film que nunca llegará a concluirse, entre otras cosas porque la actriz que debía encarnar a la Malinche, fiel al ejemplo de su personaje, abandonará el rodaje para marcharse con un productor gringo. Pero, aún sin la traición, el director tampoco hubiera podido realizar su proyecto tal y como lo había concebido, ya que los productores le hacen saber que debe ajustarse a ciertos presupuestos, pues “es necesario que el mexicano se enorgullezca de su pasado, para caminar con pasos más firmes hacia el futuro”. Y todo ello dentro de un marco políticamente correcto, buscando las bases comunes con América Latina, pero sin ofender al Rey Juan Carlos que, como es sabido, “lleva una estrecha relación de amistad con el Señor Presidente”.⁷¹⁵

Luis Riaza problématise lui aussi la représentation de l'histoire américaine dans sa pièce *Retrato de gran almirante con perros* (1991). On y voit des personnages-acteurs interpréter l'histoire de Christophe Colomb, dans une scénographie qui, en privilégiant les changements à vue et en exigeant la présence sur scène de l'ensemble des personnages-

⁷¹⁴ DIAGO, Nel, « Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 251-263.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 259-260.

acteurs tout au long de la représentation de l'intrapièce, y compris lorsqu'ils ne jouent pas, souligne la nature discursive de la représentation de l'histoire. Les métafictions métahistoriques en lien avec 1992 ne sont donc pas rares. Si ces textes semblent favorisés par l'approche de la Commémoration, la production antérieure n'en est pas exempte, comme en témoignent *Acto cultural* (première en 1976) de l'auteur vénézuélien José Ignacio Cabrujas, qui met en scène la représentation d'une œuvre sur Colomb au cours d'une réunion de la Junta directiva de la Sociedad Louis Pasteur⁷¹⁶, *El retablo de Eldorado* (1977-1984) de José Sanchis Sinisterra, que nous venons d'évoquer, ou encore *¡¡¡Tierraaaa... a... laaaa... vistaaa...!!!* (1987) de Manuel Martínez Mediero, qui donne à voir, au temps de la dictature franquiste, la préparation d'un spectacle sur la Conquête pour célébrer la venue de Franco à Badajoz, préparation au cours de laquelle l'auteur et metteur en scène de l'intrapièce, le Jefe Provincial, manipule l'histoire américaine en la mettant au service de l'idéologie franquiste.

La nature métafictionnelle de ces fictions métahistoriques est parfois poussée à l'extrême par l'intégration d'un personnage-auteur menant une sorte d'auto-fiction. Dès lors, la frontière entre fiction et réalité se brouille. C'est le cas de l'une des pièces analysées par Donal David LaPlant dans son étude consacrée au théâtre métahistorique aux États-Unis. Dans *Ben Franklin: Unplugged* (1998) de Josh Kornbluth, l'auteur, au lieu de proposer une biographie de Benjamin Franklin, livre un monologue où il retrace les recherches qu'il a menées sur la vie de Franklin pour la préparation d'un programme télévisuel⁷¹⁷. L'impossibilité de construire un récit historique unique et fidèle est ici figurée par la présence de l'auteur de la pièce sur scène. Le curseur semble s'être déplacé de l'intérêt pour l'histoire à l'intérêt pour sa mise en écriture. D'une recherche sur le passé, on passe à une quête épistémologique sur la connaissance historique, concrétisant l'hypothèse que Kornbluth avait formulée lors d'une interview datant de 1996 au sujet de son désir de reprendre les résultats de ses recherches sur Franklin dans un monologue théâtral :

I'm still not sure if the piece should be just me as Franklin or also me *trying* to be Franklin – weave it into my own experience. My impulse is to get away from being Josh, but I'm not sure yet.⁷¹⁸

Aussi, selon David LaPlant :

It is the presentation of Kornbluth's « experience of interacting with Franklin » [il reprend des mots de l'auteur cités juste avant] that forms the heart of *Ben Franklin: Unplugged* and makes it a clear example of metahistorical theater.⁷¹⁹

⁷¹⁶ Cf. VILLEGAS, Juan, « El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *op. cit.*, p. 233-249, p. 245-246.

⁷¹⁷ LAPLANT, Donald David, *op. cit.*, p. 176.

⁷¹⁸ Cité dans *Ibid.*, p. 176.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

Le monologue, en faisant état des étapes d'une recherche historiographique menée par un personnage qui n'a au départ rien d'un historien, souligne la pluralité des versions pouvant être construites autour d'une même réalité passée. Il met par ailleurs en exergue le fait que le biographe, conditionné par son propre vécu, investisse une part de lui-même dans un récit pourtant consacré à une tierce personne. Le personnage-auteur Kornbluth raconte ainsi comment il a laissé de côté les monographies sur Franklin pour parcourir les documents originaux, unique façon de trouver, selon l'historienne Claude qui l'aurait guidé dans ses recherches, « son » Franklin :

All I'm suggesting, Bear, is this: don't rely on this book, don't rely on any books. You read any number of books about Franklin you'll find out more about the authors themselves than you will about Benjamin Franklin. [...] Don't even read my books yet. Buy them but don't read them. Because what you must do, Joshua the Bear – the only thing that shall satisfy you – is discover *your* Ben Franklin. And the only place you shall find your Franklin is among the original documents. At the Franklin Papers. Only there, Bear, shall you discover your Franklin.⁷²⁰

Le personnage auteur a donc fini par rencontrer – par construire plutôt – « son » Franklin, tout en réalisant un certain travail d'introspection⁷²¹. Ces remises en cause, par le biais de la métafiction, des présupposés positivistes et cette revalorisation de la subjectivité et du dialogisme inhérents dans la représentation de l'histoire ne sont pas sans rappeler les renouveaux survenus dans la littérature historique contemporaine, dont la révision et la démythification de sa propre tradition semblent être devenues deux des principaux crédos.

La fiction historique revisitée

Si le phénomène métahistorique semble bénéficier du goût actuel pour la métafiction, pour la réflexion sur l'acte d'écriture et sur le langage comme unique voie de connaissance, il paraît aussi profiter des nombreuses rénovations que la fiction historique a connues à partir notamment des années 1970. Parallèlement à une profonde crise de la pensée moderne, « [l]'époque des cataclysmes politiques favorise une remise en question du discours officiel, une recherche d'identité, un besoin de nouveaux récits fondateurs dans un univers éclaté »⁷²². Aussi remarque-t-on dans la production contemporaine de la seconde moitié du XX^e siècle un retour en force de la fiction historique, dont le succès ne cesse de croître depuis les années

⁷²⁰ Cité dans *Ibid.*, p. 187 ; de *Ben Franklin: Unplugged*, manuscrit, 2000, p. 26-28.

⁷²¹ L'auteur expliquera ainsi : « What's 'Unplugged' about? Well, it's hard to describe. [...] I start out with the realization that I look like Franklin, and almost before I know it I'm learning all these amazing things about the 'real' man hidden beneath the smiling, chubby Franklin icon. At the same time, I also learn some surprising things about the 'real' man beneath smiling, chubby 'me' » (Kornbluth cité dans *Ibid.*, p. 206).

⁷²² CICHOCKA, Marta, *op. cit.* p. 398.

1970⁷²³. Mais cette dernière s'offre désormais sous une multitude de visages. À côté des œuvres à l'historicité exotique, dans la tradition scottienne, et des productions témoignant encore d'une croyance en la possibilité de capter la réalité passée, dans le sillon du réalisme, s'affirme une tendance critique et révisionniste qui remet non seulement en question les versions officielles de l'histoire, mais aussi les codes de l'historiographie et de la fiction historiques traditionnelles⁷²⁴. C. Fernández Prieto affirmera pour le roman :

En estas dos últimas décadas del siglo la novela histórica se distribuye en dos líneas básicas: una que mantiene en sus rasgos esenciales el modelo genérico tradicional, y la otra que altera esos rasgos y a la que se denomina nueva novela histórica o novela histórica postmoderna.⁷²⁵

Si le « roman historique » contemporain suppose certaines innovations par rapport au modèle scottien, comme la subjectivisation de la narration par le recours à un ou plusieurs narrateurs à la première personne⁷²⁶, le « nouveau roman historique » se fait plus subversif :

La *nueva novela histórica* propone, en cambio, un modelo genérico en abierta confrontación con los pilares básicos de la tradición y cuyas claves constructivas son dos:

A) La distorsión de los materiales históricos (acontecimientos, personajes y cronología establecidos en la historiografía oficial) al incorporarlos a la diégesis ficcional [...]

B) La metaficción se constituye en el eje formal y temático de la nueva novela histórica⁷²⁷

La catégorie du « nouveau roman historique », « sous-genre » voire « nouveau genre »⁷²⁸, synonyme chez C. Fernández Prieto de « roman historique postmoderne », repose donc sur une forte charge métafictionnelle, comme nous l'avons vu précédemment, mais aussi sur une déconstruction de l'histoire traditionnelle, dans son contenu et dans sa forme, engageant par-là même une remise en cause de l'historiographie officielle⁷²⁹. Marta Cichocka explique que « [s]elon Aínsa, le nouveau roman historique offre une relecture démystificatrice du passé, à travers sa réécriture anachronique, ironique, parodique ou grotesque »⁷³⁰. Pour cela, toujours selon Aínsa, le roman déconstruit notamment les mythes nationaux et recourt au pluriperspectivisme, aux anachronismes, à la parodie et à la fragmentation⁷³¹. On retrouve chez Seymour Menton, dans son livre *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), « premier ouvrage consacré exclusivement à l'étude du nouveau genre, et qui

⁷²³ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 144.

⁷²⁴ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 221.

⁷²⁵ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 150.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 150 ; mais il suit le modèle de Scott dans ses fondements : par le respect dont il fait preuve à l'égard des sources historiographiques, dans sa recherche de vraisemblance et dans son intention didactique (*Idem*) ; Fernández Prieto illustre cette tendance avec le roman *Mémoires d'Hadrien* (1951) de Marguerite Yourcenar, qui, publié en 1951, connaîtra un véritable succès avec sa réédition en 1980 (*Ibid.*, p. 150-151).

⁷²⁷ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 153-159.

⁷²⁸ CICHOCKA, Marta, *op. cit.* p. 16.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁷³¹ Pour le détail des traits retenus par Aínsa : *Ibid.*, p. 150-155.

deviendra le point de référence »⁷³², des caractéristiques similaires⁷³³ qui font dire à M. Cichocka : « En un mot, c'est l'attitude critique face aux certitudes de l'Histoire qui permet de distinguer immédiatement le nouveau roman historique du roman historique traditionnel »⁷³⁴. Les procédés métahistoriques y trouvent donc tout naturellement leur place.

Aussi, en rappelant que si le roman romantique inventaient des faits pour combler les vides laissés par l'historiographie, le nouveau roman historique subvertit délibérément les versions historiques traditionnelles, C. Fernández Prieto identifie, parmi les procédés qui permettent au nouveau roman historique d'opérer une « distorsion » des matériaux historiques : la formulation d'histoires alternatives, apocryphes ou contraires aux versions historiques communément acceptées (comme dans le cas des uchronies⁷³⁵, telles que *Terra Nostra* de Carlos Fuentes⁷³⁶) ; la multiplication des anachronismes, « dont l'objectif est de démonter l'ordre "naturel" de l'historiographie » ; et, ce qui nous intéresse particulièrement ici, l'« exhibition des procédés de l'hypertextualité »⁷³⁷. Ainsi :

La novela histórica se podría considerar como un género hipertextual en la medida en que siempre se elabora sobre una historia ya contada en otros discursos (crónicas, manuscritos, documentos, leyendas, relatos históricos...), a los que remite de manera más o menos explícita. Este carácter hipertextual se incorporaba al texto bien en los prólogos o epílogos del narrador autorial, bien en forma de comentarios metanarrativos a través de los que se cuestionaba la fiabilidad de las fuentes, se matizaban o corregían los datos del manuscrito del que se copiaba la historia, etc. La narrativa histórica tradicional no iba más allá y mantenía lo metanarrativo al servicio del logro de un efecto de verosimilitud de la historia narrada. Es decir, no sólo no la cuestionaba sino que más bien la certificaba, la avalaba. En la novela histórica de finales de este siglo la relación con esos otros discursos se vuelve más compleja y explícita y se expresa a través de la ironía, la parodia, el travestimiento, o la sátira. No se pretende ya crear la ilusión de historicidad ni de verosimilitud en la recreación del pasado, sino más bien evidenciar su carácter textual y narrativo.⁷³⁸

Le rapport irrévérencieux du nouveau roman historique à l'égard des matériaux historiques traditionnels s'accompagne d'une revendication de la discursivité de toute représentation du passé. Cela ne signifie pas que tous les nouveaux romans historiques sont

⁷³² *Ibid.*, p. 155.

⁷³³ Regroupées par M. Cichocka autour des sept titres suivants : « relativisme borgésien » (*Ibid.*, p. 164-166), « distorsion de l'histoire » (p. 166), « historicité des protagonistes » (p. 167), « caractère métafictionnel » (p. 167-168), « caractère intertextuel » (p. 168-169), « dimension dialogique » (p. 170) et « diversité du genre » (p. 170-171). Voir le tableau qu'elle propose à la fin de son étude et qui synthétise les différentes caractéristiques du nouveau roman historique identifiées par Aínsa, Menton et Fernández Prieto (*Ibid.*, p. 395). Et M. Cichocka de conclure : « [...] en réalité, les seuls traits valables pour tous les romans supposés appartenir à la catégorie du nouveau roman historique sont les suivants :

- localisation de la diégèse dans le passé historique identifiable comme tel pour le lecteur ;
- relecture démystificatrice du passé ;
- procédés métafictionnels et intertextuels » (*Ibid.*, p. 396).

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁷³⁵ Sur ce terme : cf. JULIÁ, Mercedes, *op. cit.*, p. 148.

⁷³⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 154.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 155-156 (nous traduisons).

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 155.

métahistoriques, mais que les ruptures qu'ils établissent avec le canon historiographique et littéraire offrent un espace extrêmement favorable à la métahistoricité. Pour le dire autrement, même si les nouveaux romans historiques n'intègrent pas tous une dimension métahistorique explicite, les écarts qu'ils commettent volontairement vis-à-vis de l'historiographie traditionnelle supposent une conscience métahistorique selon laquelle l'histoire n'est que la somme de discours :

Pero la nueva novela histórica no sólo ataca los fundamentos epistemológicos de la historiografía sino que llega a cuestionar la ontología de los propios hechos en la medida en que el pasado en sí mismo es inaccesible y sólo nos llega a través de textos, textos que *construyen* los hechos como *hechos históricos* según determinados presupuestos políticos e ideológicos. Por tanto las fuentes no son fiables, hay que interpretarlas críticamente, contrastarlas, y preguntarse además por los silencios de la historia.⁷³⁹

Si le roman d'Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (1949), est perçu comme le précurseur du nouveau roman historique⁷⁴⁰, ce n'est qu'à partir des années 1980 que le genre devient véritablement « à la mode »⁷⁴¹. Tout en se manifestant de façon patente dans une Amérique Latine traversée par plusieurs crises politiques et socio-économiques et par de nombreux débats à l'approche de la commémoration de 1992⁷⁴², le nouveau roman historique se fait également jour en Europe et notamment en Espagne.

Remarquons que l'un des traits forts de ce nouveau roman historique, ou roman historique postmoderne, est de privilégier la vision des « vaincus », des marginaux ou des marginalisés, et de concéder une place essentielle à l'espace privé et intime⁷⁴³. Amalia Pulgarín, dans son ouvrage *Metaficción historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, insiste sur cet aspect lorsqu'elle analyse le roman *La ciudad de los prodigios* d'Eduardo Mendoza. Les décentralisations y apparaissent de toutes parts : le protagoniste, antihéros, est un personnage « marginal », l'espace, Barcelone, est celui d'une

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 155, p. 160-161.

⁷⁴⁰ CICHOCKA, Marta, *op. cit.*, p. 147.

⁷⁴¹ Suite notamment à la publication de *Yo el Supremo* (1974) d'Augusto Roa Bastos (*Ibid.* p. 148). « Mais c'est seulement dans les années 80 du 20^e siècle que s'élèveront les premières voix attestant l'abandon partiel de l'ancien moule et la naissance du nouveau genre, baptisé (bien ou mal) *nueva novela histórica*. Il semble que les premiers critiques soient Angel Rama (Uruguay) en 1981, Seymour Menton (États-Unis) en 1982, Juan José Barrientos (Mexique) à partir de 1983, Alexis Márquez Rodríguez (Venezuela) en 1984 et José Emilio Pacheco (Mexique) un an plus tard. Cependant, jusqu'à la fin des années 80 nul ne se proposera de systématiser les différences entre le roman historique traditionnel et le "nouveau roman historique", ni d'analyser en profondeur la poétique de ce dernier. Il faut attendre la dernière décennie du 20^e siècle pour voir s'accroître l'intérêt critique pour le roman historique en général et pour le nouveau roman historique en particulier. Incontestablement, cet intérêt est dû en partie aux commémorations du 500^e anniversaire de la rencontre entre l'Ancien et le Nouveau Monde » (*Ibid.*, p. 148-150).

⁷⁴² *Ibid.*, p. 171-174.

⁷⁴³ On rejoint ici le « roman historique révisionniste » identifié par Nünning : cas particulier du roman historique postmoderne, il partage les thèmes et les approches de nouvelles pratiques historiographiques telles que l'histoire des mentalités, l'histoire des femmes, l'histoire orale, l'histoire « d'en-bas » (« history from below ») ou l'histoire de tous les jours (*Alltagsgeschichte*) (NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 221).

ville périphérique, les personnages secondaires sont également des marginaux et les comportements des personnages sont « ex-trêmes », « ex-centriques », soit, d'une certaine façon, excentrés⁷⁴⁴. Amalia Pulgarín conclut ainsi :

El concepto de centro se percibe hoy en día como una construcción artificial, no como una realidad inamovible y unívoca. Por esta razón lo “diferente”, lo ambivalente y plural nos abre nuevas posibilidades de conocimiento de la historia tal como nos demuestra Eduardo Mendoza en esta novela.⁷⁴⁵

Si le roman de Mendoza ne semble pas intégrer de procédés métahistoriques, d'autres fictions historiques contemporaines, s'intéressant aux marges de l'histoire délaissées par l'historiographie et par la littérature conventionnelles, y ont recours. Le roman *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz, par exemple, remet en question l'image que l'historiographie officielle a construite de la souveraine. Ce roman, analysé par A. Pulgarín dans l'ouvrage que nous venons d'évoquer, par C. Fernández Prieto à l'heure d'évoquer le « nouveau roman historique » et par Mercedes Juliá dans *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*⁷⁴⁶, livre le discours à la première personne du personnage d'Urraca qui se fait chroniqueuse de son propre règne. C'est non seulement la voix féminine qui fait de cette autobiographie fictive une « chronique alternative », mais aussi le fait que L. Ortiz ait choisi de centrer son roman non pas sur la « célèbre Urraca que l'on chante dans les romances (fille de Ferdinand I, reine de Zamora et sœur d'Alphonse VI [...]), mais [sur] sa nièce, la reine Urraca fille d'Alphonse VI, dont l'historiographie s'est si peu occupée »⁷⁴⁷. Recluse dans un monastère sur ordre de son fils, Urraca raconte son histoire :

Desposeída del poder y de un espacio oficial, Urraca utiliza la escritura como la única arma que le queda para reubicar su papel histórico e iniciar su autoconocimiento como mujer.⁷⁴⁸

Aborder l'histoire d'un personnage historique marginalisé par les siens et par l'historiographie, qui ne peut être réhabilité que par une réécriture de l'histoire, invite logiquement à questionner le discours historiographique officiel et à s'interroger sur ses modalités et sur ses enjeux. Aussi, il n'est pas rare que le personnage d'Urraca formule des commentaires métahistoriques, comme lorsqu'elle s'érige, elle-même, chroniqueuse :

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, aquí, encerrada en este Monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista para exponer las razones de cada uno de mis pasos, para dejar constancia –si es que

⁷⁴⁴ PULGARÍN, Amalia, *op. cit.*, p. 26-29.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁴⁶ JULIÁ, Mercedes, *op. cit.* ; sur les romans historiques écrits par des femmes à l'époque contemporaine : *Ibid.*, p. 104-106. Comme Amalia Pulgarín, Anjouli Janzon rapproche le roman de L. Ortiz de la métafiction historiographique : cf. JANZON, Anjouli, « *Urraca*: un ejemplo de metaficción historiográfica », in ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, 1996, p. 265-273.

⁷⁴⁷ PULGARÍN, Amalia, *op. cit.*, p. 162 (nous traduisons).

⁷⁴⁸ *Idem.*

fuera la muerte lo que me espera– de que mi voluntad se vio frustrada por la traición y tozudez de un obispo ambicioso y unos nobles incapaces de comprender la magnitud de mi empresa.⁷⁴⁹

Elle explique dès lors son projet historiographique, en le dressant contre l’histoire que les futurs chroniqueurs feront d’elle :

Ellos escribirán la historia a su modo, hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro.⁷⁵⁰

Lourdes Ortiz peut ainsi proposer une reformulation du contenu de l’histoire officielle. Par ailleurs, elle invite à questionner l’écriture historiographique traditionnelle qui, en aspirant à la rationalité, à l’objectivité et à la chronologie, ne laisse guère de place au langage de la mémoire, à la parole du témoin, plus tard réhabilitée par l’histoire orale, ou à l’histoire privée, revalorisée par l’histoire de la vie quotidienne et par la microhistoire. « Me canso. Cada vez que la historia requiere un orden, una cronología, unos hechos, la pluma pesa y siento la nulidad de mi tarea. No son batallas lo que quiero contar »⁷⁵¹, fait-elle dire à sa protagoniste.

Au sein d’une littérature historique postmoderne qui ne cesse de remettre en question le contenu et la forme des discours historiques traditionnels et de souligner le fait que toute recherche d’une histoire univoque, rationnelle et causale demeure stérile, l’apparition d’une dimension métahistorique paraît inévitable. Cela est également perceptible dans le genre théâtral. Rappelons que le théâtre historique témoigne, dans le dernier tiers du XX^e s., d’une évolution similaire à celle du roman historique. D’une part, il connaît un essor évident – quoique moindre que pour le roman, étant donné le défi que la mise en scène de certaines pièces historiques suppose⁷⁵² –, démentant, comme l’explique W. Floeck, les thèses alarmistes annonçant la « fin de l’histoire » et la fin de la littérature historique⁷⁵³. D’autre part, il est traversé par une incontestable rénovation qui permet le fleurissement de pièces historiques révisionnistes, d’un point de vue aussi bien thématique que formel :

En lo referente a los temas, puede apreciarse un claro desplazamiento del centro de interés de lo público a lo privado, así como de los acontecimientos históricos importantes y los grandes personajes a situaciones históricas cotidianas y figuras o grupos marginales. [...] Por otra parte, la novela y el drama histórico van liberándose paulatinamente de los dictados normativos del “evangelio según San Lukács” e integrando sin dificultad alguna las innovaciones estéticas de la posmodernidad en la práctica literaria. En términos generales, el cambio paradigmático en la concepción de los géneros se presenta como una devaluación de la reconstrucción mimética de la verdad histórica, a la vez que como un intento de construcción ficticia de aspectos de la realidad histórica desde una perspectiva actual y subjetiva.⁷⁵⁴

⁷⁴⁹ Cité dans *Ibid.*, p. 170-171 (de ORTIZ, Lourdes, *Urraca*, Madrid, Editorial Debate, 1991, p. 12).

⁷⁵⁰ *Idem.*

⁷⁵¹ Cité dans *Ibid.*, p. 172 (de ORTIZ, Lourdes, *op. cit.*, 1991, p. 75).

⁷⁵² SPANG, Kurt, « Presentación », in SPANG, Kurt (éd.), *op. cit.*, p. 9-10, p. 9.

⁷⁵³ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 203-204.

⁷⁵⁴ *Idem.*

Remarquons qu'en Espagne, les renouveaux de la littérature historique commencent dès les années 1960-70, avant la fin de la dictature et l'avènement de la postmodernité dans la Péninsule. Ainsi, dans la lignée des innovations introduites par Antonio Buero Vallejo dans le genre historique, comme le recours à une perspective subjective, l'intérêt pour l'intrahistorique et le renforcement des liens entre passé et présent⁷⁵⁵, en rupture avec le théâtre d'évasion dominant dans la première moitié du XX^e⁷⁵⁶, José María Rodríguez Méndez, rattaché comme Buero à la « génération réaliste »⁷⁵⁷, cultive ce qu'il définit comme un « théâtre historiciste », un théâtre qui va « au-delà de l'Histoire » :

Nosotros vamos a hablar del teatro *historicista* y al decir historicista nos referimos a aquél que va más allá de la Historia. Es decir, un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy. [...] El teatro historicista es el teatro histórico de nuestro siglo. Pensemos en obras como *Port Royal* del francés Montherlant o *El Rehén* de Paul Claudel, en los *Diálogos de Carmelitas* de Bernanos y en los más modernos dramas ideológicos de Bertolt Brecht. Y tengamos en cuenta los dramas de nuestro Buero Vallejo, por ejemplo. En todos ellos la Historia se utiliza como un simple instrumento para establecer una tesis y replantear en cierto modo la Historia.⁷⁵⁸

Précisons que J. M. Rodríguez Méndez revendique l'influence d'Arnold Toynbee, historien et philosophe dont on a parfois qualifié la pratique d'*historicism* : « La influencia de esta nueva disciplina filosófica de la Historia en los dramaturgos fue notable y así surgió ese teatro historicista [...] »⁷⁵⁹. En ce sens, ce qui semble intéresser Rodríguez Méndez, c'est l'histoire du peuple, de ceux qui sont longtemps restés marginalisés par l'historiographie officielle. Son théâtre historiciste est un théâtre de l'intrahistoire. Sa pièce *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898* (1965) par exemple, tout en se centrant sur l'histoire d'un personnage marginal, un pauvre soldat ayant connu les affres du Désastre de 98 et voguant dans les faubourgs madrilènes, offre un tableau pittoresque, réaliste quoique

⁷⁵⁵ FRITZ, Herbert, « El drama histórico de Antonio Buero Vallejo. De la esperanza al desengaño », in SPANG, Kurt (éd), *op. cit.*, p. 239-270, p. 255-256 et p. 244-245 ; RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel, « Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX », in SPANG, Kurt (éd), *op. cit.*, p. 215-238, p. 220-221.

⁷⁵⁶ FRITZ, Herbert, « art. cit. », p. 241 ; théâtre d'« évasion » où l'histoire est un « prétexte décoratif » permettant de louer, par ailleurs, les « gloires » de l'histoire nationale, sur le modèle développé par E. Marquina (*Ibid.*, p. 239-240).

⁷⁵⁷ Cette génération regroupe des dramaturges qui ont débuté leur activité dans les années 1950-60 et dont les œuvres, bien que d'esthétiques différentes, traduisent une même volonté de rendre compte de la réalité espagnole d'alors, leur « réalisme » étant plus éthique qu'esthétique. On compte parmi eux : Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Rodríguez Buded, Laura Olmo ou José María Rodríguez Méndez. Précisons que pour José Monleón, qui fonde l'expression en 1962 (« Nuestra Generación Realista », *Primer Acto*, n° 32, p. 1-3), cette génération n'intégrait pas Buero et Sastre, dont la production théâtrale commence une décennie avant celle des autres dramaturges, alors que pour César Oliva, la génération réaliste peut recouvrir deux groupes : les réalistes à proprement parler, dont font partie Buero, Sastre et Buded, et les réalistes « en évolution », parmi lesquels Muñiz, Olmo ou Rodríguez Méndez (OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979, p. 16-17). Voir aussi : MARTINEZ THOMAS, Monique, *Valle-Inclán, père mythique. Le théâtre espagnol des années 60 face à l'esperpento*, Toulouse, PUM, 1993, p. 109.

⁷⁵⁸ RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, « Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *op. cit.*, p. 39-48, p. 40.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 39.

parfois grotesque⁷⁶⁰ de la société populaire du Madrid de la fin du XIX^e, qui permet à l'auteur de dénoncer, par analogie, la politique répressive du franquisme⁷⁶¹.

Si le théâtre historiciste ne semble pas se tourner particulièrement vers la question de l'écriture de l'histoire, on peut en revanche observer des prémisses de la tendance métahistorique chez Alfonso Sastre, un auteur plus radical que Rodríguez Méndez. Sa pièce *Crónicas romanas* (1968), sorte de récréation libre et anachronique du siège de Numance, intègre ainsi un personnage métahistorique, le chroniqueur Polibio (Polybe). Cela permet à l'auteur de souligner, dans une pièce qui semble se faire la parabole de son temps – nous sommes encore sous la dictature franquiste –, la manipulation à laquelle le pouvoir peut soumettre l'histoire lorsqu'il contrôle la communauté historique. Ainsi, lors du neuvième tableau, le général romain Escipión rappelle à Polibio que son rôle comme « historien de cette campagne » est de proposer une chronique conforme à la « grandeur » de Rome :

ESCIPIÓN. – Atiende a la versión oficial, oh Polibio, y déjate de historias. Sagunto era ciudad amiga de nuestra ilustre Roma y resistió por ello heroicamente a los perros y chacales cartagineses. Si algunos enemigos nuestros mantienen que ese heroico episodio de amistad hacia nuestra civilización y resistencia al enemigo común por parte de indígenas auténticos, es una burda mixtificación romana, espero no encontrarte, para tu bien, entre los que corean tan infundiosa especie [...].⁷⁶²

Tout en mettant en scène l'assujettissement de l'histoire par le pouvoir politique, Sastre dénonce la nature falsificatrice de la chronique de Polibio. Dans le douzième tableau par exemple, la nature euphémistique du récit du chroniqueur est soulignée par les mimes des personnages, qui la contredisent :

(La crónica que Polibio va a decir será mimada en todo momento por los actores. El campamento se despierta, como hemos dicho, pero los soldados no se levantan. Tendidos, en filas, no se mueven.)

POLIBIO. – *(Al público.)*

Empezaron los cambios
por la diana.
De levantarse nunca tenían gana.
Mas los sargentos
los convencen ahora
con argumentos.

(Los sargentos golpean con porras a los soldados acostados. Estos, entonces, se levantan precipitadamente y forman. Polibio sigue su crónica:)

[...]
Instrucción matutina
con mosquetones.

⁷⁶⁰ Sur la notion de « grotesque », employée dans son un sens esthétique, nous nous en remettons à la définition qu'en donne P. Pavis : « Est grotesque ce qui est comique par un effet caricatural, burlesque et bizarre. Le grotesque est ressenti comme une déformation signifiante d'une forme connue ou acceptée comme la norme. [...] De la même manière, il y a fréquemment transformation de l'homme en animal et réciproquement » (PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 154).

⁷⁶¹ MARTINEZ THOMAS, Monique, *op. cit.*, 1993, p. 163. La pièce ne sera d'ailleurs représentée qu'en 1978.

⁷⁶² SASTRE, Alfonso, *Crónicas romanas*, in *La sangre y la ceniza / Crónicas romanas*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 297-420, p. 361.

(“Sobre el hombro”, “Presenten... armas”, etc.)
Se desarrollan siempre
sin tropezones.
(Varios soldados caen al suelo.)⁷⁶³

Comme l’indique Wilfried Floeck, le changement s’opère véritablement, pour l’Espagne en tout cas, moins avec les auteurs de la génération réaliste ou du Nouveau Théâtre, qu’avec les dramaturges suivants, dont la retranscription fictionnelle du passé est étroitement liée à la pensée historique postmoderne :

Tanto los autores de la Generación Realista como los del denominado Nuevo Teatro mantuvieron los rasgos esenciales del modelo de Buero Vallejo, especialmente la pretensión de llevar a cabo una reconstrucción fiel de la realidad histórica, la relación entre documentación histórica escrupulosa y ficción estética, la revisión del pasado desde la perspectiva del presente, el carácter y el desenlace abiertos del conflicto dramático, así como la doble intención catártica y crítica. Es verdad que este modelo subsistió después de la muerte de Franco y tras los años de la transición democrática, pero bajo las nuevas circunstancias disminuyó el interés en la configuración dramática de la historia nacional, y el drama histórico, bajo la presión de la discusión posmoderna, que también en España se iba imponiendo, sufrió un nuevo cambio de paradigma.⁷⁶⁴

Ce changement de paradigme induit par la postmodernité se manifesterait par de multiples rénovations qui offriront un terrain privilégié à la réflexion métahistorique :

Ambos géneros [la novela y el drama históricos] no sólo han explorado el tratamiento de nuevos temas –tales como cuestiones femeninas o de carácter intercultural–, sino que también se han abierto a procedimientos vanguardistas y experimentales en lo referente a la trama de acción, figuras y tiempo y espacio escénicos. Además, los géneros literarios históricos contemporáneos se caracterizan por el hecho de que su campo de interés se ha desplazado de la reconstrucción de la realidad histórica a la reflexión en torno a las posibilidades y límites de la búsqueda de la verdad histórica. [...] [E]n lo que respecta al drama histórico actual es posible confirmar la tendencia general hacia el establecimiento de un diálogo intercultural con fuentes y relatos históricos, así como hacia una confrontación –tanto explícita como implícita– con los problemas de la reconstrucción de la realidad histórica en el plano de las figuras dramáticas, y con ello la importancia creciente del tipo de drama metahistórico.⁷⁶⁵

La remise en cause de la possibilité de rendre compte du passé et le rapprochement entre littérature et historiographie, favorisés par la pensée postmoderne, ont donc encouragé le glissement de la fiction historique vers l’espace de la métahistoricité. De fait, un grand nombre de pièces historiques espagnoles récentes sont également métahistoriques. *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo, par exemple, met en scène le chroniqueur et témoin de la conquête du Mexique, Bernal Díaz del Castillo, en train de rédiger son *Historia verdadera* que vient questionner le fantôme de La Malinche. Certaines pièces métafictionnelles que nous avons mentionnées sont aussi historiques et métahistoriques, telles que *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra et *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 364-366.

⁷⁶⁴ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. [...] », « art. cit. », p. 208-209.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 206-207.

Mediero, qui intègrent une intrapièce historique portant sur l'épisode de la Conquête, dans son immédiate postériorité pour la pièce de Sinisterra et à l'époque franquiste pour celle de Mediero. *El jardín quemado* de Juan Mayorga, qui représente les investigations d'un jeune enquêteur-historien, Benet, auprès de vétérans de la guerre civile à l'époque de la Transition, et *El sudario de tiza* de Sinisterra, qui figure une leçon d'histoire dans une école du premier franquisme, témoignent également de la consolidation d'une dimension métahistorique au sein du théâtre historique contemporain, espagnol du moins.

Enfin, si l'affirmation de la fiction métahistorique s'enracine dans le succès de la métafiction et dans les rénovations que la littérature historique a connues à l'époque postmoderne, elle semble par ailleurs avoir bénéficié de l'affection actuelle des écrivains pour la problématique de la mémoire et pour la littérature du présent.

Littérature de la mémoire et littérature du présent

Face à l'apparent paradoxe que peuvent susciter les commentaires de théoriciens de la littérature contemporaine, qui constatent, d'un côté, la prégnance du présent et, d'un autre, la recrudescence du passé, certains chercheurs expliquent cette contradiction par la prévalence actuelle d'une forme combinant passé et présent : la littérature de la mémoire. Ainsi Wilfried Floeck remarquait-il dans un récent article :

Mientras que en las mismas Actas del Congreso sobre *Teatro histórico (1975-1998)*, organizado en 1998 por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, César Oliva observa una disminución de temas históricos en favor de problemas cotidianos de la actualidad, Francisca Vilches de Frutos y Francisco Ernesto Puertas Moya ponen el acento sobre la importancia ininterrumpida de la historia y, sobre todo, del pasado reciente en el teatro español actual [...]. Creo que es posible conciliar las posiciones divergentes mencionadas. Lo que en efecto ha disminuido es el modelo de drama histórico de la generación realista; pero al mismo tiempo se han desarrollado nuevos modelos, como el drama de la metafiction historiográfica, que pone en escena la reflexión sobre la posibilidad de la reconstrucción de la realidad histórica [...], o el drama histórico multiperspectivista, que intenta acercarse a la realidad histórica a través de perspectivas distintas y dejando al espectador la interpretación de los acontecimientos [...]. Además, podemos observar en las últimas décadas un creciente afán de rememoración del pasado reciente, que está aumentando cada vez más en los últimos años. El modelo del drama histórico parece haber evolucionado hacia el modelo de un teatro de la memoria que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado tabuizado durante mucho tiempo. También entre los dramaturgos de la democracia la noción de teatro de la memoria parece preferirse frente al término tradicional de drama histórico.⁷⁶⁶

Au carrefour d'une prise de position politique et de questionnements philosophiques et esthétiques, le « boom » de la littérature de la mémoire n'est pas un phénomène strictement espagnol. Il serait lié à l'intérêt des sociétés actuelles, et de la communauté historienne en

⁷⁶⁶ Comme José Sanchis Sinisterra, que Floeck cite à la suite (FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209, p. 186).

particulier, pour la « culture de la mémoire » qui, comme l'indique Floeck et comme il a été évoqué dans la première partie de ce chapitre, « est en train de devenir le nouveau paradigme des sciences culturelles »⁷⁶⁷. Si la littérature de la mémoire traduit une nouvelle façon de penser notre rapport au passé, elle semble par ailleurs répondre au besoin de sociétés en mal d'identité, où les « identités nationales », sous le coup d'une « hybridation culturelle » toujours plus grande et d'une pensée postmoderne méfiante à l'égard de toute prétention totalisante, ont cédé le pas à une multiplicité d'« identités de groupes ». Fondée sur une mémoire partagée, la reformulation d'identités collectives entraîne nécessairement un élan remémoratif⁷⁶⁸. Les traumatismes engendrés par les nombreux conflits qui ont jalonné le XX^e siècle, et notamment sa seconde moitié, ont favorisé, là aussi, un besoin de mémoire.

Ainsi, la littérature de la mémoire, qui peut accueillir des « modèles de mémoire collective alternatifs, qui expriment des visions et des expériences marginales ou niées par le discours officiel »⁷⁶⁹, permet la formulation de souvenirs que l'espace public ou que le pouvoir politique ne sont pas prêts à assumer. C'est ce qui semble s'être passé en Espagne, comme W. Floeck l'explique :

Ya bajo el régimen franquista la literatura y el cine intentaron modelar temas prohibidos del pasado reciente, sustrayéndose a la censura mediante procedimientos estéticos bastante sofisticados. En la transición el deseo de tratar el tema tabuizado de la guerra civil siguió estando vigente a pesar de dicho pacto de silencio. [...] De esta manera, las “ficciones de la memoria” prepararon el camino al auge general de la rememoración de la guerra civil y del primer franquismo en la década de los noventa, que Josefina Aldecoa pudo llamar, por eso, en un artículo de *El País* de 1999 la “década de la memoria”.⁷⁷⁰

Si, à notre connaissance, aucune monographie n'a été réalisée sur le concept et sur l'histoire de la littérature de la mémoire, lorsque l'on croise les analyses des théoriciens qui s'y sont intéressés⁷⁷¹, il semble que le terme de « littérature de la mémoire » puisse désigner plusieurs formes littéraires dont le point commun est de proposer une reconstruction ou une évocation du passé par le biais d'une ou de plusieurs perspectives subjectives. Outre le fait d'offrir une version médiatisée de la réalité historique (par le discours des personnages, etc.), certaines œuvres identifiées par les théoriciens comme « fictions de la mémoire » sont des fictions historiques dont la particularité est de se centrer sur la vie quotidienne des gens « d'en bas ». C'est le cas de nombreuses fictions historiques contemporaines comme, par exemple,

⁷⁶⁷ *Ibid.* p. 189 (nous traduisons).

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁷⁶⁹ FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 191 (nous traduisons).

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 191.

⁷⁷¹ Outre l'article de W. Floeck que nous avons cité précédemment, cf. LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Verlag Walter Frey, 2004.

Las bicicletas son para el verano de Fernando Fernán Gómez⁷⁷², qui fut portée à l'écran par Jaime Chávarri, les deux œuvres ayant connu un énorme succès après du public et de la critique. La littérature de la mémoire peut aussi renvoyer à une fiction qui figure un processus de remémoration, ce qui implique une distance temporelle entre l'événement remémoré et l'époque de la remémoration. *Les mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar en est un exemple paradigmatique.

Dans la reconstruction du processus mémoriel, certains auteurs s'en tiennent à une mémoire individuelle. José Luis Alonso de Santos, par exemple, met en scène dans *El álbum familiar* (1982), une pièce aux contours autobiographiques⁷⁷³, le cheminement d'un enfant dans l'attente d'un voyage en train pour Madrid, qui lui permettra peut-être d'échapper au destin d'une Espagne rurale d'après-guerre⁷⁷⁴. Si cette pièce évoque surtout le souvenir personnel et la reconstruction d'une identité individuelle, ne laissant à l'arrière-plan historique que peu de place, d'autres fictions de la mémoire se centrent sur la problématique de la mémoire collective dans le cas d'un événement politique violent. C'est le cas de la célèbre pièce de José Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!*. Le présent dramatique de la pièce, contrairement à ce qui a lieu dans la version cinématographique de Carlos Saura (1990), n'est pas celui du spectacle où Carmela perd la vie. Il se situe dans la postériorité de cet événement tragique, là où Paulino, seul en scène ou accompagné du fantôme de Carmela, se remémore l'événement. La pièce confronte ainsi deux attitudes mémorielles, celle de Paulino qui veut en partie oublier ce qui s'est passé, et celle de Carmela – dont l'incarnation fantomatique rappelle le « passé qui ne passe pas »⁷⁷⁵ – qui s'oppose à cette forme de déni et plaide en faveur d'un travail de mémoire, seule condition à la construction d'une identité complète et stable⁷⁷⁶. À travers le comportement de Paulino, c'est toute l'attitude de la société espagnole de la Transition face au souvenir de la guerre civile que Sinisterra met métaphoriquement en scène, et qu'il condamne par la voix de Carmela⁷⁷⁷.

⁷⁷² FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 192-194.

⁷⁷³ L'auteur affirmera : « *El álbum familiar* en mí es un intento de partir de atrás para reconstruirme y al reconstruirme tratar de ayudar a reconstruir a los espectadores » (cité dans LUENGO, Ana, « La memoria colectiva en el teatro español de la Transición: una recuperación del pasado », in FRITZ, Herbert et PÖRTL, Klaus (éds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista II, autores y tendencias*, Berlin, Tranvia, 2002, p. 47-55, p. 51).

⁷⁷⁴ Cette forme de littérature de la mémoire où les événements représentés jaillissent des souvenirs du personnage principal est aussi à l'œuvre dans *La detonación* (1977) de Buero Vallejo.

⁷⁷⁵ Pour reprendre l'expression de Paul Ricœur (RICŒUR, Paul, *op. cit.*, 2000, p. 581, note 25).

⁷⁷⁶ Voir en particulier l'épilogue de la pièce : SANCHIS SINISTERRA, José, *¡Ay, Carmela!* in SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque - ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 253-264.

⁷⁷⁷ W. Floeck indiquera ainsi : « Mientras que Paulino representa el pacto de silencio que la sociedad española había establecido durante los años de la transición, Carmela pertenece al pequeño grupo de los que nos querían olvidar, sino hacer memoria. Con su obra Sanchis Sinisterra se hace partidario de este grupo, apoyando la actitud

À l'intérieur du groupe des fictions de la mémoire qui donnent à voir un processus de remémoration, et à côté de celles évoquant une mémoire individuelle ou une mémoire individuelle symbolisant une mémoire collective, figurent des œuvres qui retracent la reconstruction d'une mémoire collective sans que le personnage chargé de cette reconstitution n'ait vécu les événements en question. Le personnage principal, ou le narrateur, ne cherche pas à récupérer un passé dont il a été témoin, mais à mener, tel un historien, des recherches visant à participer à la fondation d'une mémoire collective. C'est le cas, pour la littérature espagnole, du célèbre roman *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas. Le personnage principal, qui porte le même nom que l'auteur, Javier Cercas, tente de reconstruire l'histoire d'un personnage historique véridique, Sánchez Mazas, écrivain phalangiste espagnol, et plus précisément l'épisode de sa mystérieuse évasion au cours de la guerre civile, alors qu'il avait été fait prisonnier par l'armée républicaine et devait être exécuté. Son enquête se fonde sur des sources écrites, qui lui sont notamment conseillées par Miguel Aguirre, un historien dont il reçoit l'aide, et sur les récits de témoins, ou de leurs descendants, qui livrent au personnage leur version des faits, soumise aux failles de la mémoire ou aux reformulations que supposent les discours rapportés⁷⁷⁸. Ce roman souligne la difficulté de reconstruire un événement historique dont les principales traces sont mémorielles. Par ailleurs, il permet à son auteur d'évoquer les polémiques auxquelles peut conduire, au temps de l'Espagne démocratique, la volonté de faire la biographie d'un fasciste, tout en révélant le fait que si cet homme a pu se sauver, c'est peut-être grâce à l'aide d'un soldat républicain. Ainsi, l'un des personnages du roman, Conchi, réprouvera l'entreprise du personnage-narrateur :

¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo. Era rojo, ¿no?⁷⁷⁹

Soldados de Salamina participe donc à la reconstruction de la mémoire collective espagnole autour de la guerre civile, tout en problématisant le phénomène de la récupération de l'histoire de cette période par l'Espagne contemporaine. Cette forme ultime de littérature de la mémoire est aussi, en ce sens, la manifestation d'une littérature du présent, moins centrée sur le passé que sur ses conséquences dans l'actualité.

de su protagonista femenina y apelando a los espectadores a que la imiten en su reacción frente a su propio pasado. Como Carmela reconstruye a través del acto de rememoración su identidad individual, la sociedad española podrá reconstruir su identidad colectiva, enfrentándose con la realidad de su pasado traumático. ¡Ay, Carmela! es una obra contra el olvido y contra el pacto de silencio de la transición » (FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 201) ; Floeck affirme d'ailleurs : « Con esta pieza el teatro de la memoria se ha establecido definitivamente en la España democrática » (*Idem*).

⁷⁷⁸ LUENGO, Ana, *op. cit.*, p. 233-256.

⁷⁷⁹ Cité dans *Ibid.*, p. 241 ; de CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Barcelone, Tusquets Editores, 2001, p. 26.

L'expression « littérature de la mémoire » semble dès lors désigner deux formes littéraires : d'une part, les fictions historiques qui miment, par leurs procédés esthétiques, les processus de la mémoire ; d'autre part, les fictions qui évoquent le passé à travers les remémorations des personnages. Ces deux formes ne sont bien évidemment pas hermétiques. Plusieurs œuvres, comme *¡Ay, Carmela!*, se fondent sur des figures mémorielles (analepses, fragmentation, onirisme, etc.) et sur un acte de remémoration. Il faut observer la forte potentialité métahistorique de la littérature de la mémoire. W. Floeck, après avoir analysé quatre pièces de théâtre issues de la production espagnole contemporaine, conclut en effet :

A pesar de sus distintos matices ya las primeras obras analizadas aquí muestran rasgos temáticos y estéticos comunes que las distinguen del modelo del drama histórico según el modelo de Buero Vallejo y que permiten hablar de un cambio paradigmático del drama histórico hacia el teatro de la memoria. Son los mismos rasgos que la crítica ha destacado en las nuevas novelas históricas, que se denominan también como novelas de la memoria. Estas características pueden resumirse en una tendencia a la despolitización, a la plasmación multiperspectivista y a la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o espectador. Et teatro de la memoria muestra su preocupación por el pasado nacional y la reconstrucción de una identidad colectiva, pero rechaza cualquier tipo de comprensión totalitarista de la historia y se dirige contra la visión maniqueísta de la generación anterior. [...] Sobre todo, lo que caracteriza tanto la novela como el teatro de la memoria es la profunda reflexión metaficcional de las posibilidades y del proceso de reconstrucción de la realidad pasada.⁷⁸⁰

Aussi, la littérature de la mémoire semble s'offrir comme une solution à l'impasse que la fiction historique traditionnelle suppose à une époque où l'on ne croit plus en la possibilité d'appréhender objectivement le passé. La fiction de la mémoire, en effet, parce qu'elle induit une reconstruction subjective et non univoque du passé, est conforme à la conception postmoderne de l'histoire. Elle semble illustrer cette « conscience métahistorique » postmoderne selon laquelle toute tentative de reconstruire le passé est nécessairement liée au discours. Il n'est donc pas rare, notamment dans les fictions fondées sur une remémoration, que les personnages ou les narrateurs fassent acte de « métamémoire » en s'interrogeant sur le processus mémoriel. C'est le cas lorsque Carmela reproche à Paulino : « Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo »⁷⁸¹. Entre métamémoire et métahistoire, la frontière est mince, et les réflexions métamémorielles portent parfois sur l'écriture de l'histoire. Dans *Urraca* de L. Ortiz, par exemple, certains commentaires de la narratrice-personnage confrontent le discours de la mémoire et le récit historiographique⁷⁸². *Urraca* souligne ainsi l'exclusion du « marginal » (le sujet féminin notamment), de l'intime et de l'intrahistorique par le discours historique traditionnel⁷⁸³. Notons par ailleurs que certaines

⁷⁸⁰ FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 205.

⁷⁸¹ SANCHIS SINISTERRA, José, *¡Ay, Carmela!*, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁸² Voir la citation qui correspond à la note 847 p. 210.

⁷⁸³ A ce propos : PULGARÍN, Amalia, *op. cit.*, p. 191-201.

fictions de la mémoire, tout en intégrant des commentaires sur l'écriture de l'histoire, se fondent sur une trame métahistorique. Ainsi, le roman *Soldados de Salamina* de Cercas et la pièce *El jardín quemado* de Mayorga donnent à voir les investigations historiographiques d'un personnage confronté aux méandres de la mémoire collective espagnole.

Les fictions à la fois mémorielles et métahistoriques, voire métamémorielles, sont nombreuses. C'est notamment le cas, pour l'Espagne, outre *Urraca* et *El jardín quemado* déjà citées, de *Yo, maldita India...* de Mozo, puisque l'écriture de l'*Historia verdadera* croise les souvenirs du chroniqueur et ceux de La Malinche⁷⁸⁴ ; ou, pour le continent latino-américain, de *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero⁷⁸⁵. Cette pièce donne à voir un Cortés à la fin de sa vie, qui, impuissant devant une mémoire défaillante l'empêchant de se remémorer son passé, convoque certains de ses anciens chroniqueurs, dont Francisco López de Gómara et Bernal Díaz. Mais les versions historiques divergent et le vieil homme constate les limites du discours historiographique. Composée à l'occasion du v^e Centenaire de 1492, cette œuvre figure l'impossibilité de raconter l'histoire du conquistador. Ce qui est au centre de l'œuvre, c'est donc moins le passé que le rapport du présent au passé :

Lo que el autor pone en tela de juicio no es el proceso de la Conquista ni el papel jugado en ella por Cortés⁷⁸⁶. Lo que cuestiona es la propia memoria histórica. Ese relato que en otro tiempo se quiso verídico y ordenado, y que hoy sabemos frágil, azaroso, inseguro.⁷⁸⁷

Ce qui fera d'ailleurs dire à Wilfried Floeck :

[...] el tema central es la continua reflexión sobre la posibilidad de la reconstrucción de la realidad histórica en general y la demostración implacable de su fracaso. *La noche de Hernán Cortés* es un ejemplo ilustrativo de lo que Linda Hutcheon ha denominado una "metaficción historiográfica" [...]. La obra de Leñero es la plasmación teatral de una concepción postmoderna, según la cual no es posible ni reconstruir una realidad histórica objetiva ni construir un sentido coherente del proceso histórico.⁷⁸⁸

Au terme de ce parcours, précisons que la fiction métahistorique la plus contemporaine semble s'affranchir des formes dont elle émerge. En effet, certaines fictions métahistoriques actuelles ne sont ni historiques ni fictionnelles, et ne figurent pas un processus mémoriel. On en trouve plusieurs exemples dans la production dramatique espagnole, comme notamment

⁷⁸⁴ Les trois pièces qui composent la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra entrent aussi dans cette catégorie. Elles reposent en effet sur une dimension à la fois historique, mémorielle et métahistorique.

⁷⁸⁵ VILLEGAS, Juan, « art. cit. », p. 246-247 ; DIAGO, Nel, « art. cit. », p. 260-262 ; FLOECK, Wilfried, « De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La Conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero », in DE TORO, Alfonso (éd.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid / Francfurt, Vervuert, 2004, p. 415-430.

⁷⁸⁶ Ce qui a d'ailleurs valu un accueil mitigé et des critiques acerbes à la mise en scène qu'en a fait Luis de Tavira en 1992 (DIAGO, Nel, « art. cit. », p. 261).

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁸⁸ FLOECK, Wilfried, « De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. [...] », « art. cit. », p. 424-426.

Homenaje a los malditos d'Eusebio Calonge, qui offre une satire de l'acte de commémoration en situant son action dans un présent relativement indéterminé. C'est également le cas de *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo, qui évoque les transformations polémiques que l'ancienne Casa de Correos – qui abritait au temps du franquisme la Direction générale de la Sécurité d'État – a connues à l'époque de la rédaction de la pièce. Mentionnons enfin *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga, dont l'histoire, contemporaine du temps de sa représentation, met face à face deux conceptions différentes de l'écriture de l'histoire, celle formulée par le témoin, incarnée par la tortue Harriet, et celle prônée par l'historiographie académique, symbolisée par le personnage du Profesor. Ce possible affranchissement de la fiction métahistorique à l'égard des formes littéraires dont elle émerge est une hypothèse que nous tenterons de démontrer, en nous limitant au cas du théâtre espagnol, dans la deuxième partie de cette thèse. En ce sens, la fiction métahistorique serait une expression totale de la conscience métahistorique qui semble être au cœur de la pensée postmoderne.

1.3.2.3. Singularités de la fiction métahistorique espagnole : le poids de l'histoire

Remarquons que les fictions métahistoriques semblent plus nombreuses en Amérique Latine, aux États-Unis et en Espagne qu'en France par exemple. Cela s'explique peut-être par le fait que ces productions n'aient pas suscité le même intérêt chez la critique. Qu'il nous soit permis de formuler une autre hypothèse. La majorité des artistes n'aspirent pas à une théorisation stérile, mais cherchent plutôt à parler de la vie, d'hier et surtout d'aujourd'hui. Aussi, les auteurs de fictions métahistoriques dénoncent généralement des cas de falsification de l'histoire, qu'ils imputent souvent à la sphère politique. Ces écrivains ne cherchent pas à offrir une fiction simplement métahistorique – la majorité d'entre eux n'en a probablement pas conscience – mais à problématiser l'écriture de l'histoire parce qu'elle a, ou a eu, un impact sur leur société. Si cette hypothèse est valable, il n'est pas étonnant que les fictions métahistoriques fleurissent davantage sur des sols marqués par de graves instrumentalisation du passé ayant fortement marqué l'opinion publique. On pense notamment aux malversations de l'histoire à laquelle les régimes autoritaires ont coutume de se livrer et dont l'Amérique Latine et l'Espagne offrent plusieurs exemples. Il est dès lors compréhensible que la fiction métahistorique de l'Espagne contemporaine soit directement liée à deux sujets nationaux relativement conflictuels : d'une part, l'instrumentalisation de l'histoire mise en

œuvre autour de la Célébration de 1992 ; d'autre part, avec peut-être plus d'intensité, la mémoire collective de la guerre civile et du franquisme.

La Commémoration de 1992 a eu, en effet, une incidence décisive sur l'essor de fictions métahistoriques. Si, comme nous l'avons vu, certains auteurs se sont penchés sur l'écriture de l'histoire de la Conquête avant l'imminence de 1992, cet événement a engendré une multitude d'œuvres métahistoriques en Amérique Latine et en Espagne. Parmi les auteurs espagnols qui s'y sont livrés, rappelons notamment, pour le théâtre, Luis Riaza, José Sanchis Sinisterra et Albert Boadella. W. Floeck explique justement que les deux principales causes des rénovations survenues dans la représentation de la conquête américaine au sein du théâtre espagnol contemporain – et qui permirent de rompre avec la vision triomphaliste, eurocentriste et christocentrisme héritée du Siècle d'Or et reprise par le franquisme⁷⁸⁹ –, sont l'avènement de la postmodernité et l'approche du v^e Centenaire :

Esto cambió en los años ochenta y noventa bajo la impresión del Quinto Centenario de 1992. La polémica alrededor de este evento –que Juan Villegas denominó como “des-celebración del 92” (1999: 240)– y alrededor de nociones como “encuentro” o “confrontación” es bastante conocida y se reflejó también en la producción y difusión de la producción teatral sobre la temática. En todo caso, solo en España se crearon entre 1985 y 1995 una buena docena de obras sobre la Conquista.⁷⁹⁰

Et le chercheur regroupe ces pièces critiques et révisionnistes sous une typologie dont l'une des formes est précisément celle de la « métafiction historiographique » :

Todas estas producciones rompen de manera más o menos radical con el discurso de representación triunfalista de la conquista de América; su carácter revisionista les es común a todas. Sin embargo, tienen matices distintos y ponen acentos propios. Si tuviésemos que establecer una tipología de las producciones mencionadas podríamos distinguir entre:

- obras paródico-satíricas [...]
- obras de carácter psicológico que se concentran en una caracterización compleja de sus protagonistas [...]
- obras con una tendencia a una visión multiperspectivista [...]
- obras de metaficción historiográfica (por ejemplo Sanchis Sinisterra, López Mozo)
- obras con una tendencia intercultural [...]

⁷⁸⁹ « [...] el convencimiento de que el orden cristiano-europeo era sinónimo del orden universal permaneció inquebrantable durante varios siglos. Solo con la disolución de la unidad universal de los valores religiosos e ideológicos y, sobre todo, desde la disolución de todas las doctrinas universales tanto religiosas como profanas en la época de la postmodernidad y del postcolonialismo, la mirada de Europa sobre lo ajeno ha cambiado radicalmente. Solo en nuestra época se lleva a cabo un diálogo entre la cultura propia y ajena, entre el centro y la periferia, y se establecen formas de interculturalidad e hibridación que posibilitan un intercambio entre los distintos sistemas culturales. [...] Los primeros signos de un cuestionamiento crítico del discurso de representación triunfalista de la historia nacional en general y de la Conquista de América en particular se pueden observar ya en los años de la vanguardia histórica, en el primer tercio del siglo XX. Sin embargo, a causa del conocido desarrollo político de España en el siglo XX estos indicios quedaron marginados; al contrario, en los años del régimen franquista el discurso tradicional se confirmó otra vez » (FLOECK, Wilfried, « Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español », in FLOECK, Wilfried et FRITZ, Sabine, *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Olms, 2009, p. 9-37, p. 21 ; voir aussi p. 9-10).

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

- obras cuya crítica se dirige, en primer lugar, contra las consecuencias de la Conquista en la actualidad latinoamericana [...] y contra los problemas de la historia nacional reciente [...] o de la España actual [...]⁷⁹¹

Autre élément qui semble définir le visage de la littérature métahistorique espagnole actuelle : la question de la mémoire de la guerre civile et du franquisme. On le sait, le régime franquiste a amplement manipulé l'histoire de ce conflit qu'il a d'abord transformé en « croisade », en divisant le pays en deux camps distincts, les phalangistes, qualifiés de héros, et les « rouges », présentés comme des traîtres, pour tendre enfin, à la fin de la dictature, vers une représentation consensuelle privilégiant l'image d'une « guerre fratricide » fondée notamment sur le mythe d'Abel et Caïn. Le discours politique de la Transition a prolongé l'image de la guerre fratricide et du « todos fuimos culpables » en favorisant le silence autour du conflit et en refusant de réaliser un véritable travail de mémoire et de justice. La Démocratie, quant à elle, aura progressivement assumé une remémoration du conflit et une reconnaissance des victimes de la dictature, ce qui se concrétisera notamment dans la Loi de mémoire historique votée en 2007. Si la sphère officielle a amorcé tardivement ce travail de mémoire, une partie de la population espérait néanmoins ce processus mémoriel. En témoignent le travail des associations mémorielles qui ont largement contribué à son institutionnalisation, ainsi que la production de plusieurs artistes espagnols qui se sont emparés de ce sujet relativement tôt. C'est dans ce contexte qu'il faut situer la gestation de *Terror y miseria en el primer franquismo* de J. Sanchis Sinisterra, dont l'un des textes, *El sudario de tiza*, commencé en 1981 et repris en 1998, donne à voir le déroulement d'un cours d'histoire à l'époque du premier franquisme. L'auteur explique en effet la naissance de son projet par le contexte particulier de la Transition et de la Démocratie au regard de la problématique de la mémoire collective :

[...] es verdad que el tema de la memoria histórica tiene una presencia reiterada e incluso deliberada en mi teatro. Y quizá fue evidente para mí que había que abordar esa temática, justamente en los primeros años de la transición española a la democracia. O sea, después de la muerte de Franco. Yo me di cuenta –no sólo yo, claro– de que, tras desaparecer el dictador y empezar a restablecerse las instituciones democráticas, el Estado Autonómico, la libertad de los partidos políticos, de expresión, de manifestación, etc. y, sobre todo, cuando el Partido Socialista llegó al poder, se produjo una especie de deseo generalizado de pasar la página de la historia. [...] Justamente la primera de mis obras en la que, de un modo claro, tuve el propósito de no olvidar es *Terror y miseria en el primer franquismo*. La empecé a escribir en 1979 y la retomé en 1998, casi veinte años después. ¿Por qué? En aquella primera época escribí cuatro escenas [...] pero interrumpí ese proyecto para producir textos destinados al Teatro Fronterizo. Y, justamente, a finales de los noventa, cuando volvió la derecha al poder, a través de Aznar, me di cuenta de que se propagaba una especie de nostalgia del franquismo y una voluntad todavía más clara y

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 23-24.

más firme de no remover la memoria histórica. De modo que volví a poner en marcha este texto [...].⁷⁹²

Le théâtre espagnol semble manifester une certaine progression dans son rapport à l'histoire de la guerre civile et de la dictature, en écho au contexte national. W. Floeck identifie en effet, dans un article où il analyse successivement *Las bicicletas son para el verano* (première 1982) de Fernando Fernán-Gómez, *El álbum familiar* (première 1982) de José Luis Alonso de Santos et *¡Ay, Carmela!* (première 1987) et *Terror y miseria en el primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra, une évolution depuis un discours historique consensuel à un discours rupturiste. La première pièce, en se centrant sur la vie quotidienne de personnages qui, malgré leurs idéologies différentes, s'entraident tandis que la guerre gronde à l'extérieur de leurs appartements, traduit une « soif de réconciliation »⁷⁹³, sans chercher à responsabiliser les coupables de leurs crimes⁷⁹⁴. La seconde se centre avant tout sur le destin du jeune protagoniste, dans l'ambiance étouffante de l'après-guerre⁷⁹⁵. Quant à *¡Ay, Carmela!* et *Terror y miseria en el primer franquismo*, les deux œuvres, profondément engagées, renferment une implacable condamnation des crimes du franquisme, crimes qu'elles n'hésitent pas à faire apparaître sur scène⁷⁹⁶. Et W. Floeck de conclure :

Durante los años de la transición el miedo ante una nueva confrontación fratricida condujo a un pacto de silencio y de reconciliación que impidió igualmente un proceso de auténtica rememoración. Sin embargo, la literatura de la España democrática contribuyó ya desde los primeros años a la tarea de hacer memoria. En el teatro, los ejemplos analizados presentan acentos bastante distintos. La obra de Fernando Fernán Gómez correspondió perfectamente al pacto de reconciliación, lo que le garantizó el mayor éxito ante el público contemporáneo. [...] Hoy en día el éxito no sólo de *¡Ay, Carmela!*, sino también de *Terror y miseria en el primer franquismo* muestra que la actitud de la sociedad frente a su pasado reciente ha cambiado bastante. El éxito de las novelas actuales sobre la guerra civil y el franquismo, desde Muñoz Molina y Rivas hasta Chirbes y Cercas, de proyectos teatrales como la *Trilogía de la juventud* o

⁷⁹² AMORIM VIEIRA, Elisa et ROJO, Sara, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *Aletria*, vol. 19, n° 2, janv.-juin 2009, p. 297-307, p. 298-299.

⁷⁹³ FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 192. Remarquons avec lui : « El enorme éxito de la obra demuestra impresionantemente que con este afán de reconciliación correspondió al deseo colectivo de la sociedad de su tiempo » (*Ibid.*, p. 194).

⁷⁹⁴ On rejoint ici les tendances de la filmographie espagnole sur la guerre civile, produite au temps de la Transition. M.-S. Rodríguez indique ainsi : « Les films dramatiques sur la guerre civile, tout en rétablissant une part de la vérité historique, proposent aussi une relecture de l'événement qui gomme certains aspects idéologiques du conflit. Surtout, l'absence de violence à l'écran, la coexistence pacifique entre républicains et nationalistes, le traitement souvent généreux de ces derniers tendent à faire de la guerre civile un accident de l'Histoire qui dépasse les Espagnols, dans leur majorité. Si cette relecture est déjà à l'œuvre dans des films dits "sérieux", on peut supposer qu'elle est encore plus explicite dans des œuvres de pur divertissement » (RODRIGUEZ, Marie-Soledad, « La guerre d'Espagne dans le cinéma espagnol des années 1976-1986 : une représentation équivoque ? », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *op. cit.*, p. 171-184 ; notamment : *Ibid.*, p. 177-178).

⁷⁹⁵ FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria [...] », « art. cit. », p. 198.

⁷⁹⁶ Au sujet de la première : « El éxito de la obra muestra que a finales de los años ochenta una condena tan clara y abierta del régimen franquista no sólo era ya posible, sino que hallaba la aprobación de un público amplio. Sin embargo, más importante que el ajuste de cuentas con el franquismo es la caracterización de los dos protagonistas y su reacción contraria frente a los acontecimientos » (*Ibid.*, p. 199-200).

de emisiones televisivas como *Cuéntame cómo pasó* ilustra que desde finales del siglo pasado el proceso de la reconstrucción de la memoria colectiva está en plena fase de realización.⁷⁹⁷

Ce besoin de récupérer une mémoire niée aura donc conduit plusieurs auteurs espagnols vers la fiction métahistorique.

Remarquons que de toutes les productions évoquées, la littérature espagnole fait partie de celles qui ont été le plus marquées par un contexte politique complexe et violent. Alors que dans d'autres pays, les périodes d'après-guerre ont connu des espaces démocratiques favorisant la résolution des conflits mémoriels et les réflexions citoyennes sur l'écriture de l'histoire, l'Espagne est longtemps restée sous le joug d'un régime autoritaire. Aussi, la plupart des œuvres écrites dans les années 1960-1970, appartenant au genre historique ou à une littérature « sociale » ou « documentaire » chargée de problématiser la réalité de son temps⁷⁹⁸, semblent relever d'une littérature « d'urgence » engagée à dénoncer, dans la limite de la censure, les affres du franquisme. Cela supposerait-il un « retard » du métahistorique dans la production espagnole contemporaine ? Pas vraiment. On peut même considérer que la dictature franquiste, par ses crimes, sa censure et sa mainmise sur l'histoire nationale, aura encouragé l'éclosion d'un discours métahistorique plus intense, plus vif et surtout plus militant que dans d'autres pays. De nombreuses fictions issues de la production espagnole contemporaine présentent en effet une métahistoricité « politique », qui fonctionne souvent avec une écriture satirique et populaire. La majorité des œuvres que nous avons mentionnées et des pièces que nous analyserons dans la seconde partie de cette thèse a ainsi trait à deux questions brûlantes de l'actualité espagnole des années 1980-90 : le souvenir de la guerre civile et du franquisme et, dans une mesure vraisemblablement moindre, la Commémoration de 1992. Il faut donc le constater, en Espagne, peut-être plus qu'ailleurs, le phénomène métahistorique semble directement s'enraciner dans des questions de société⁷⁹⁹.

Au terme de cette première partie consacrée à l'histoire de la métahistoire, remarquons les multiples résonances pouvant exister entre le champ de l'historiographie et celui de la littérature. Tous deux ont vu émerger des manifestations métahistoriques qui, d'abord

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 204-205.

⁷⁹⁸ Cf. *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, *Nada* (1949) de Carmen Laforet ou *La Colmena* (1951) de C. José Cela ; voir à ce sujet JULIÁ, Mercedes, *op. cit.*, p. 47-49.

⁷⁹⁹ On rejoint peut-être là une caractéristique de la production espagnole contemporaine ; comme le souligne E. Garnier en effet, « la réalité extralittéraire et extrathéâtrale occupe une place importante dans les thèmes véhiculés par les pièces du théâtre espagnol postmoderne » (GARNIER, Emmanuelle, *op. cit.*, p. 14).

secondaires, méthodologiques ou légitimatrices chez les historiens, ludiques ou au service d'une littérature militante chez les écrivains, ont peu à peu envahi les espaces historiographique et littéraire, au point de donner lieu à des formes où l'écriture de l'histoire devient un véritable objet de recherche scientifique ou de représentation artistique. L'écriture de l'histoire apparaît alors comme un thème à part entière. Ce phénomène, longuement préparé depuis les premiers balbutiements d'une science et d'une littérature historiques, et favorisé par les bouleversements survenus dès la fin du XIX^e siècle, prend véritablement corps avec l'avènement de la postmodernité qui signe la cristallisation de ce que nous avons appelé une « conscience métahistorique », soit l'acceptation que la connaissance historique n'est finalement qu'un « discours » fondé lui-même sur une série de « textes ». La perception et la représentation du passé ne peuvent se faire que de façon discursive.

Si cette conscience tient en partie aux rénovations introduites par la pensée postmoderne fortement auto-réflexive, elle apparaît également comme le résultat d'un contexte historique où l'écriture de l'histoire revêt un rôle majeur. L'écriture de l'histoire est devenue acteur du champ social, ou du moins est-elle désormais perçue comme telle à la suite des nombreuses instrumentalisation de l'histoire que les sociétés occidentales ont connues. Historiens, artistes et grand public semblent aujourd'hui se retrouver autour d'une préoccupation commune pour l'écriture de l'histoire, liée par ailleurs à la vague mémorielle si caractéristique de nos sociétés actuelles. Le phénomène métahistorique investit ainsi une pluralité de domaines et s'offre sous de multiples facettes – scientifiques, médiatiques, associatives, politiques ou artistiques. L'Espagne, qui participe de cette mouvance occidentale, présente des singularités. Les manifestations métahistoriques y apparaissent, notamment, fortement influencées par le contexte sociopolitique national et en particulier, pour l'époque actuelle, par les polémiques liées à la récupération de la mémoire de la guerre civile et du franquisme.

2. Le métahistorique dans la fiction

Avant d'analyser en détail plusieurs œuvres illustrant la diversité du théâtre métahistorique espagnol contemporain, arrêtons-nous sur le concept de fiction métahistorique, afin de préciser la définition préalable que nous avons donnée en introduction et de proposer une première étude sémiologique de cette forme. Cette dernière partie entend satisfaire trois objectifs : nous munir d'outils d'analyse que nous mettrons en œuvre dans la partie suivante, proposer une première poétique de la fiction métahistorique et tenter d'identifier certaines particularités du théâtre métahistorique face, notamment, au genre narratif.

Bien sûr, nous ne prétendons pas fixer ici une poétique normative de la fiction ou du théâtre métahistoriques. Nous chercherons au contraire à faire émerger, à partir d'exemples issus de la production romanesque et théâtrale, des récurrences pouvant permettre de dessiner aujourd'hui les contours de ces formes fictionnelles. Dans la mesure où toute définition générique est dynamique⁸⁰⁰, nous nous limiterons aux aspects qui semblent leur être singuliers, en évitant de les enfermer dans un corset trop serré qu'une production future, toujours annonciatrice de renouveaux, serait à même de faire éclater⁸⁰¹. Précisons qu'étant donné la relative nouveauté de ces deux concepts, la mise en évidence de traits génériques tiendra exclusivement à un travail sur les textes et sur les écrits de la critique, ce qui, nous en avons conscience, laisse de côté d'autres facteurs clés de l'identification générique⁸⁰². Cela dit, cette approche nous permettra de nous en tenir, prudemment, aux possibles marques de « généricités » textuelles, plutôt qu'à celles de « genres » à proprement parler⁸⁰³.

⁸⁰⁰ Sur l'évolution du concept « genre » en Occident, depuis une vision normative, prescriptive et statique (les poétiques classiques et néoclassiques) à une vision dynamique, historique (à partir du Romantisme), descriptive (chez les formalistes russes notamment) ou pragmatique : cf. FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 15-18. Comme la critique l'explique, l'approche pragmatique, relativement récente, a mis l'accent, de manière plus poussée que chez les formalistes, sur la dimension historique et dynamique du genre, en prenant en compte l'intégralité du réseau communicationnel où le genre se forme et se transforme : « Situados en su dimensión comunicacional, los géneros se proyectan hacia todos los integrantes del proceso comunicativo: el autor, los lectores, los intermediarios y los agentes de transformación (críticos, editores, antólogos, traductores, etc.), y conectan la literatura con el contexto cultural (sistemas ideológicos, concepciones estéticas, otras prácticas comunicativas institucionalizadas, etc.) en que se desenvuelve » (*Ibid.*, p. 16-18).

⁸⁰¹ Comme le rappelle C. Fernández Prieto : « No existe un modelo genérico a modo de patrón (un texto ideal, un architexto) al que las obras de la serie se ajusten; todo texto modifica su género » (*Ibid.*, p. 29-30).

⁸⁰² Telle que la réception au-delà de la critique (cf. note 800).

⁸⁰³ J.-M. Schaeffer distingue ainsi la « généricité », perçue comme une « fonction textuelle dynamique », et le « genre », identifié comme une « catégorie de classification rétrospective » (SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », in GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205, en particulier p. 198-199). Il précise : « Il y a généricité dès que la confrontation d'un texte à son contexte littéraire (au sens vaste) fait surgir en filigrane cette sorte de trame qui lie ensemble une classe textuelle et par rapport à

2.1. Vers une poétique de la fiction métahistorique

Comme il vient d'être dit, nous n'aborderons, dans ce chapitre, que les points qui paraissent essentiels pour tenter de définir la fiction métahistorique au regard d'autres formes fictionnelles. Aussi ferons-nous halte, tout d'abord, sur le concept de « métahistoricité », sous-jacent à celui de fiction métahistorique, avant de présenter ensuite les agents de métahistoricité les plus fréquemment convoqués dans cette forme de fiction, qui peuvent être regroupés en trois grandes catégories : personnages, objets et actions métahistoriques. Nous nous centrerons, dans un troisième temps, sur le rapport que la fiction métahistorique peut entretenir avec les coordonnées métafictionnelle, historique et mémorielle, ce qui nous invitera à penser les frontières poreuses que cette fiction partage avec ses trois formes voisines que sont la métafiction, la fiction historique et la fiction de la mémoire. Enfin, nous mettrons en évidence les principales thématiques – ou principales problématisations de l'écriture de l'histoire – à l'œuvre dans la fiction métahistorique, liées à trois grands acteurs de l'opération historique : les historiens, le pouvoir politique et les artistes. Ce dernier point nous conduira vers une possible typologie de la fiction métahistorique, que nous proposons d'organiser autour de deux formes : la fiction métahistorique métafictionnelle et la fiction métahistorique historiographique.

2.1.1. Fiction métahistorique et métahistoricité

2.1.1.1. Définition de la métahistoricité

Précisons d'ores et déjà que la fiction métahistorique pose, dans sa définition, des problèmes similaires à ceux induits par le concept de métafiction. En d'autres termes, fiction métahistorique et métafiction témoignent, d'un point de vue théorique, de plusieurs similitudes. Nous n'hésiterons donc pas à convoquer certains travaux menés sur la métafiction afin d'éclaircir et de préciser le fonctionnement de la fiction métahistorique.

laquelle le texte en question s'écrit : soit qu'il disparaisse à son tour dans la trame, soit qu'il la distorde ou la démonte, mais toujours soit s'y intégrant, soit se l'intégrant » (*Ibid.*, p. 204).

Le premier problème que pose la définition de la fiction métahistorique concerne la distinction qu'il convient d'établir entre le concept de « fiction métahistorique » et celui de « métahistoricité ». Aidons-nous, à ce sujet justement, des études qui se sont appliquées à dissocier les notions de « métafiction » et de « métatextualité ». L'importance à accorder à cette différence a été soulignée par bien des spécialistes de la question, tels que Laurent Lepaludier que nous avons déjà eu l'occasion de citer :

La tradition française optera souvent pour le terme de métatextualité alors que l'anglo-saxonne choisira celui de métafiction (« metafiction »). On aurait tort cependant de les confondre et il importe d'en donner dès ce stade une définition opératoire [...].⁸⁰⁴

Le théoricien rappelle ensuite la définition de la métatextualité donnée par Gérard Genette, tout en soulignant ses limites :

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette nomme métatextualité un des cinq types de transtextualité ou de transcendance textuelle du texte que sont l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Il définit la métatextualité comme « (...) la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer (...) C'est par excellence la relation critique. »⁸⁰⁵ Pour Genette, cette définition caractérise essentiellement un texte vis-à-vis d'un autre (une préface, une note, un ouvrage critique, etc.). Il déclare même que la métatextualité « n'est jamais en principe de l'ordre de la fiction narrative ou dramatique (...) Le métatexte, lui, est non fictionnel par essence. »⁸⁰⁶ Le critique reconnaît cependant une valeur métatextuelle à l'hypertexte : « D'autre part, nous l'avons constamment observé, l'hypertexte a toujours peu ou prou valeur de métatexte : le pastiche ou la charge sont toujours de la "critique en acte" [...]. »⁸⁰⁷ Cette affirmation contredit tout de même la précédente et appelle une définition plus large de la métatextualité, que l'on pourrait distinguer du métatexte proprement dit, c'est-à-dire du texte non-fictionnel. [...] Il convient donc d'inclure dans la définition de la métatextualité la relation d'un texte vis-à-vis de lui-même ou de son architexte, c'est-à-dire « des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier. » [...] Notre projet concernera donc essentiellement la fiction elle-même et nous nous intéresserons à la métatextualité comme relation inscrite dans le texte littéraire.⁸⁰⁸

En transposant cette réflexion au domaine de la métahistoricité et en nous limitant, pour le cas de la définition de la fiction métahistorique, à une métahistoricité à l'œuvre au sein de la fiction, nous désignerons donc par métahistoricité la « relation » « inscrite dans le texte littéraire » entre ce texte et des pratiques relevant de la mise en écriture de l'histoire, et/ou vis-à-vis de lui-même s'il met en œuvre une représentation historique.

Plus en avant, Lepaludier précise la définition de la métafiction en prenant en compte la place du récepteur. Nous pouvons déplacer cette réflexion à la fiction métahistorique en procédant aux substitutions ou ajouts suivants :

⁸⁰⁴ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 9.

⁸⁰⁵ En note 15 : Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris : Seuil, Essais, 1982, 11.

⁸⁰⁶ En note 16 : Gérard Genette, *op. cit.*, p. 554.

⁸⁰⁷ En note 17 : Gérard Genette, *op. cit.*, p. 554 ; la coupure (« [...] ») est de notre fait.

⁸⁰⁸ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 9-10.

Le texte de fiction sera **métatextuel** [métahistorique] s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même [en tant que représentation historique] ou d'autres **textes** [représentations de l'histoire]. La **métatextualité** [métahistoricité] appelle donc l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la **fiction** [représentation de l'histoire], sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture.⁸⁰⁹

De même,

Sans le limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler « **métafiction** » [fiction métahistorique] tout texte de fiction comportant une dimension **métatextuelle** [métahistorique] importante. On le voit, le concept de **métatextualité** [métahistoricité] sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de **métafiction** [fiction métahistorique] se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble.⁸¹⁰

Dans le cas du texte fictionnel, la métahistoricité renverra au rapport réflexif que la fiction entretient avec le processus d'écriture de l'histoire, que cette même fiction mette ou non l'histoire en discours. La « métahistoricité » est donc un phénomène interne au texte fictionnel, tandis que la « fiction métahistorique » désigne le texte « dans son ensemble ».

2.1.1.2. Circonscrire la métahistoricité

Si la définition de la fiction métahistorique est liée à celle de la métahistoricité, laquelle renvoie à une relation du texte avec d'autres pratiques relatives à la mise en discours de l'histoire, il convient de préciser la nature de cette *relation*. Que signifie qu'un texte *renvoie* à un autre texte ? Comment cette relation se concrétise-t-elle ? Qu'est-ce qui permet d'identifier la présence d'une telle relation ? Voilà plusieurs questions auxquelles il est urgent de répondre pour dépasser l'aporie qui a longtemps menacé le concept de métafiction, et qui consisterait à penser, en considérant que toute fiction évoque, de par sa nature, l'écriture fictionnelle, qu'au fond toute fiction est métafiction. En transposant cette idée à la fiction métahistorique, cela reviendrait à affirmer que toute fiction historique, parce qu'elle renvoie à l'écriture de l'histoire, serait métahistorique ; ou, de façon plus restreinte, que toute fiction historique alternative, parce qu'elle suppose une remise en cause implicite des codes de la fiction historique traditionnelle, thématise l'écriture de l'histoire et constitue donc une fiction métahistorique. On voit les limites à ne pas circonscrire le rapport que la fiction métahistorique établit avec l'écriture de l'histoire. Dans le premier cas, le concept de fiction métahistorique n'aurait aucune utilité parce qu'il pourrait s'appliquer à toutes les fictions historiques, tandis que, dans le second, le concept permettrait tout au plus de distinguer les

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 10.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 10-11.

fictions historiques novatrices des fictions historiques traditionnelles, ce qui reviendrait à englober sous le terme de fiction métahistorique l'ensemble des fictions historiques considérées comme « postmodernes ». Cela ne serait pas sans rappeler l'équivalence que Linda Hutcheon établit entre la notion de « métafiction historiographique » et celle de « fiction historique postmoderne » dans son ouvrage *A poetics of Postmodernism*. Si cette conception de la métafiction historiographique était opératoire dans les années 1980, dans la mesure où elle permettait d'isoler un certain nombre de fictions au regard de la production occidentale d'alors, elle paraît désormais moins fonctionnelle étant donné la multitude de fictions historiques transgressives publiées ces trente dernières années. Une définition trop large de la métahistoricité ne permettrait pas, en outre, de différencier les fictions qui représentent explicitement le processus d'écriture de l'histoire des fictions historiques simplement innovantes. Or, il y a une différence entre, par exemple, la farce intrahistorique que propose José María Rodríguez Méndez avec *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* et une pièce comme *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga, où un personnage symbole de la mémoire collective et de la parole du témoin, Harriet, remet ouvertement en question les codes de l'histoire académique pratiquée par le personnage de l'historien.

Il convient donc de démêler la zone de flou à laquelle peut conduire la notion de métahistoricité, pour que ce concept permette une définition de la fiction métahistorique opératoire dans le cadre de la production contemporaine. Nous nous proposons de préciser le concept de métahistoricité sur trois plans : le premier renvoie à son mode d'identification, le second à ses proportions au sein du texte fictionnel, et le troisième à la fonction qui semble lui être assignée. Rappelons que l'objectif de notre démarche n'est pas d'établir une définition de la métahistoricité et de la fiction métahistorique intemporelles et œcuméniques, valables pour toutes les productions passées, présentes et à venir – vaste illusion, la généricité étant relative et mouvante ! – mais de proposer une définition de ces concepts qui soit fonctionnelle dans le cadre de la littérature occidentale actuelle.

Métahistoricité implicite, métahistoricité explicite

Premier problème, et non le moindre : quel critère peut permettre d'affirmer qu'un texte intègre ou non une part de métahistoricité ? Appuyons-nous, là encore, sur les recherches menées autour du concept de métatextualité. Certains chercheurs distinguent une métatextualité implicite, qui repose sur l'interprétation du récepteur, et une métatextualité explicite, identifiable au sein du texte. Si la seconde pose, *a priori*, peu de problème,

puisqu'elle tient à la présence de procédés textuels, la première soulève en revanche bien des questions car elle dépend, comme l'indique Lepaludier, d'un phénomène cognitif :

Affirmer d'emblée que tout texte littéraire est métatextuel risquerait de dissoudre l'objet d'étude. On ne pourrait alors que reposer le problème à un autre niveau, qui impliquerait une distinction entre une métatextualité explicite fonctionnant selon des procédés textes repérables et une métatextualité implicite difficilement identifiable. D'autre part, situer le phénomène métatextuel uniquement au niveau du lecteur risquerait de déplacer le problème sur un plan purement cognitif et de focaliser le débat sur les capacités du lecteur, substituant ainsi à une problématique littéraire une problématique psychologique.⁸¹¹

On se retrouve face au même problème si l'on prend en compte une métahistoricité implicite dans le cas de la définition de la métahistoricité. Cela impliquerait en effet de faire reposer cette définition sur la capacité du récepteur à interpréter la fiction comme métahistorique. Si l'on a dit plus haut que toute définition générique est en partie relative, dans le cas présent, la définition de la fiction métahistorique serait aussi relative qu'il y a de récepteurs pour la formuler. Elle demeurerait donc peu opératoire.

Remarquons qu'Ansgar Nünning avait identifié, au sein de la définition de la métafiction historiographique proposée par Hutcheon, la présence d'une ambivalence entre métahistoricité explicite et métahistoricité implicite :

It would however not only be useful to distinguish historiographic metafiction from the other kinds of postmodernist historical fiction discussed above, but also to try to differentiate between the various forms that historiographic metafiction – just like other types of metafiction – may take. [...] It may either be explicit, that is it may use the devices of metafiction to self-referentially explore and overtly thematize the epistemological, methodological, and linguistic problems connected with any attempt to construct coherent accounts of the past. But historiographic metafiction may just as well be implicit, that is incorporate its metahistoriographic concerns formally in the structure of the novel [...].⁸¹²

Il précise un peu plus loin que les métafictions historiographiques implicites sont celles qui échappent au modèle traditionnel de la fiction historique, en invitant le récepteur à remettre en question la façon dont les Modernes pensaient l'écriture de l'histoire⁸¹³. La métafiction historiographique explicite, quant à elle, problématise « ouvertement » les « problèmes épistémologiques et méthodologiques » liés à la reconstruction du passé, à travers, notamment, des commentaires formulés par le narrateur ou par les personnages⁸¹⁴.

Prendre en compte, pour la définition de la fiction métahistorique, une métahistoricité implicite impliquerait donc un double problème. D'une part, cela supposerait de donner une part trop grande, ou du moins difficilement identifiable, à l'interprétation du récepteur. D'autre part, cela reviendrait à regrouper sous le concept de fiction métahistorique toutes les

⁸¹¹ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 10.

⁸¹² NÜNNIG, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 226.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 226-227.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 228.

fictions qui s'écartent esthétiquement de la fiction historique traditionnelle, sans distinguer celles qui se limitent à reconstruire le passé et celles qui représentent ce processus de reconstruction. Aussi préférons-nous asseoir la définition de la fiction métahistorique sur l'existence d'une métahistoricité explicite, qui repose sur la présence de procédés textuels repérables. Nous rejoignons sur ce point, dans une certaine mesure, les théories de Donald David LaPlant qui fonde sa définition de la fiction métahistorique sur une métahistoricité explicite. Ce qui fait, selon lui, qu'une pièce est métahistorique, c'est qu'elle donne à voir le processus d'appréhension et de représentation du passé par l'auteur de l'œuvre :

The attention paid in these dramatic works to the authors' own processes of uncovering historical material marks these works as "metahistorical" in nature; not only do they discuss historical events, they are also, self-consciously, *about* the difficulties encountered in the process of learning about historical events.⁸¹⁵

Cela implique, selon le chercheur, un procédé métahistorique explicite évident : la présence de l'auteur, ou d'un personnage-auteur, sur scène :

Rather than masking the subjective, creative process of interpretation and constructing an apparently seamless, self-contained historical narrative, metahistorical theater foregrounds the author's subjectivity and shows the seams of the construction. While there are recent examples of historical drama (including such works as Arthur Kopit's *Indians* and Suzan-Lori Parks's *Venus*) which are self-consciously subjective in their approach to history and which disrupt the contained linearity of traditional historical narrative, the absence of an identifiable, on-stage authorial presence in these works distinguishes them from what this study calls metahistorical theater.⁸¹⁶

Il nous semble néanmoins que si la définition de la fiction métahistorique a vraisemblablement à gagner à être limitée à une métahistoricité explicite, il n'est peut-être pas opératoire de la borner, comme le fait LaPlant, à un seul procédé textuel. Nous y reviendrons.

Proportion des phénomènes métahistoriques dans la fiction

Mais avant cela, arrêtons-nous sur la question de l'espace que doit occuper la métahistoricité au sein de la fiction pour que cette dernière puisse être considérée comme métahistorique. Si ce deuxième critère peut sembler relativement subjectif, il n'en est pas moins utile. En effet, la simple présence, aussi furtive soit-elle, d'un personnage historien dans une fiction, suffirait-elle pour affirmer qu'il s'agit d'une fiction métahistorique ? Pour le dire autrement, la différence existant entre cette forme de fiction et, par exemple, *La tortuga de Darwin* de Mayorga, où la présence de procédés métahistoriques est considérable, n'oblige-t-elle pas à prendre en compte ce facteur quantitatif, ne serait-ce que pour mettre en

⁸¹⁵ LAPLANT, Donald David, *op. cit.*, p. 14.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

évidence l'existence de fictions où la problématique de l'écriture de l'histoire est, sinon centrale, du moins essentielle ?

Un problème similaire s'est posé aux théoriciens de la métatextualité. Quelle part les phénomènes métatextuels doivent-ils recouvrir dans un texte pour que ce dernier puisse être perçu comme une métafiction ? S'il est difficile de mesurer la proportion métatextuelle nécessaire à l'identification d'une métafiction, remarquons que plusieurs théoriciens insistent sur le fait que cette proportion doit être relativement importante. Ainsi Lepaludier affirme-t-il, comme nous l'avons déjà mentionné : « Sans se limiter à la fiction postmoderne, on conviendra d'appeler "métafiction" tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante »⁸¹⁷. Au sein du même ouvrage collectif, *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses* (2002), Michelle Ryan-Sautour précise quant à elle : « Lorsque l'effet métatextuel est la dominante dans une œuvre de fiction, on a affaire à ce que les théoriciens anglophones appellent la métafiction »⁸¹⁸. Nous considérerons donc, de la même manière, qu'une fiction peut être considérée comme métahistorique si la métahistoricité qu'elle renferme est relativement abondante.

C'est la raison pour laquelle nous avons écarté de notre corpus d'analyse certaines pièces où les procédés métahistoriques ne semblaient pas suffisants pour parler de fictions métahistoriques à part entière. C'est par exemple le cas de *Père Lachaise* d'Itziar Pascual, une pièce qui met en scène, à l'époque actuelle, le cheminement de deux petits-enfants espagnols appartenant à la génération des « nietos de la guerra », Cundo et Carlota, au sein du célèbre cimetière parisien. Les deux jeunes gens sont à la recherche de la tombe de leur grand-père, Secundino, exilé en France à la fin de la guerre civile. Cette œuvre qui s'inscrit dans une littérature de la mémoire, dans la mesure où elle donne à voir le processus de récupération d'une mémoire familiale et, symboliquement, d'une mémoire collective, est quelquefois traversée par des procédés métahistoriques. Ce peut être le cas lorsqu'il est fait référence aux espaces de commémoration officielle que sont le Mur des Fédérés et le monument érigé à la mémoire des Espagnols « morts pour la Liberté », deux monuments qui peuvent évoquer les liens existant entre pouvoir, mémoire et histoire. Néanmoins, la rareté de ces procédés au sein d'une œuvre avant tout mémorielle et centrée sur des destins individuels, et le fait – aspect que nous préciserons – que ces objets ne soient pas véritablement mis au service d'une problématisation de l'écriture de l'histoire, ne permettent pas, à notre avis, de considérer l'ensemble de la pièce comme une fiction métahistorique.

⁸¹⁷ LEPALUDIER, Laurent, « art. cit. », p. 10.

⁸¹⁸ RYAN-SAUTOUR, Michelle, « art. cit. », p. 69.

Enfin, un troisième critère permettant de délimiter la métahistoricité nécessaire à l'identification d'une fiction métahistorique peut correspondre à la fonction de cette métahistoricité. L'intérêt d'isoler ce facteur est de pouvoir distinguer les fictions dont les procédés métahistoriques sont dépourvus de portée épistémologique, de celles qui problématisent la mise en discours de l'histoire. On trouverait, dans le premier cas, *La humildad y la soberbia*, où Lope de Vega fait demander à son personnage Lope un poste de chroniqueur à son roi, alors même que le dramaturge aspirait à cette fonction à la même période ; ou encore *Les Illusions perdues* de Balzac, où les nombreuses références aux romans de Walter Scott paraissent servir avant tout une critique des mœurs de l'époque. Dans les deux cas, il ne semble pas être question de problématiser l'écriture de l'histoire. En revanche, le *Quichotte* de Cervantes, qui met en perspective, par de nombreuses mises en abyme, les limites et les dangers des histoires imaginaires parfois prises pour vraies, invite à une réflexion sur les modalités et sur les enjeux de la mise en discours du passé. Évidemment, l'époque postmoderne, qui se plaît à questionner les paradigmes du savoir hérités de la Modernité et témoigne d'une conscience métahistorique accrue, selon laquelle la connaissance et la représentation de l'histoire dépendent de discours, est particulièrement propice à cette forme aboutie de métahistoricité.

Parce que notre objectif est de proposer une définition fonctionnelle pour la production contemporaine, nous ne considérerons pas métahistoriques les fictions dont les procédés n'impliquent aucune réflexion épistémologique. Aussi, une statue antique de la muse Clio, dont la dimension célébratoire n'implique aucun questionnement sur le processus d'écriture de l'histoire, ne pourrait, à notre avis, être considérée comme une œuvre métahistorique. Si cette mise à l'écart d'une métahistoricité dont l'objectif n'est pas de thématiser la mise en discours de l'histoire peut paraître arbitraire, elle sert avant tout une définition qui permet de différencier les fictions qui ne font qu'évoquer la mise en récit du passé et celles dont l'un des principaux desseins semble être de pousser le lecteur à penser le processus d'écriture de l'histoire. On rejoint ici la distinction faite par certains théoriciens de la fiction historique, qui qualifient de fictions historiques, non pas les œuvres qui se contentent de prendre l'histoire pour décor, mais celles qui cherchent vraiment à représenter l'histoire en s'attachant à

dépeindre les spécificités d'une époque donnée⁸¹⁹. Dans cette logique, la fiction est historique quand elle fait, en quelque sorte, acte d'histoire. Pour nous, la fiction sera métahistorique lorsqu'elle fait acte de métahistoire.

Il est désormais temps, au terme de ce premier chapitre, de proposer une définition de la fiction métahistorique regroupant les trois critères mentionnés. Aussi considérerons-nous comme métahistorique toute fiction qui renferme une métahistoricité explicite, relativement importante et mettant en œuvre une problématisation de l'écriture de l'histoire.

⁸¹⁹ Il n'est pas inutile de rappeler cette citation d'Alain Montandon reprenant G. Lukács : « “Ce qui manquait au prétendu roman historique avant Walter Scott, c'est justement ce qui est spécifiquement historique : le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps” (Lukács). Walter Scott a attiré l'attention des écrivains sur l'importance concrète (c'est-à-dire historique) du temps et du lieu, des conditions sociales, etc. ; il a créé des moyens d'expression réalistes, littéraires pour figurer cette particularité spatio-temporelle (c'est-à-dire historique) des êtres et des circonstances » (MONTANDON, Alain, « art. cit. », p. 69-70 ; voir aussi la citation de C. Fernández Prieto en note 649 p. 148).

2.1.2. Les procédés textuels de la fiction métahistorique

Puisque la fiction métahistorique, telle que nous l'entendons, repose sur une métahistoricité explicite, nous allons nous arrêter à présent sur les procédés textuels de la métahistoricité. Ces procédés peuvent être abordés sous deux angles distincts. En nous centrant tout d'abord sur la façon dont ils se manifestent au sein de la fiction, il est possible de distinguer, d'une part, les procédés métahistoriques de « commentaire », et d'autre part, les procédés métahistoriques de « représentation ». Si l'on prend ensuite en compte leur nature, on peut identifier trois grands agents de métahistoricité : les personnages métahistoriques, les objets et lieux métahistoriques et, enfin, les actions métahistoriques (actions verbales ou non verbales). Pour ce dernier point, s'il n'est pas exclu qu'il existe d'autres catégories d'agents métahistoriques, ces trois dernières paraissent pouvoir recouvrir les principaux procédés métahistoriques à l'œuvre dans la fiction.

2.1.2.1. Métahistoricité de commentaire et métahistoricité de représentation

Les procédés métahistoriques explicites se manifestent généralement soit par le biais d'un commentaire – formulé par un narrateur (si l'on est dans le genre narratif) ou par un personnage –, soit par le biais d'une représentation. La métahistoricité de commentaire est fréquente au sein des romans métahistoriques, comme dans *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, où le personnage-narrateur émet parfois des jugements sur l'écriture de l'histoire, en soulignant notamment l'impossibilité de proposer un discours historique totalement fidèle aux événements passés :

Algo se aprende, tratando de reconstruir un suceso a base de testimonios, es justamente, que todas las historias son cuentos; que están hechas de verdades y mentiras. [...] Pero mientras más averiguo tengo la impresión de saber menos lo que de veras sucedió. Porque, con cada nuevo dato, surgen más contradicciones, conjeturas, misterios, incompatibilidades [...] ⁸²⁰.

Certaines œuvres vont jusqu'à présenter des débats entre plusieurs personnages sur la façon dont l'histoire doit être écrite. Cela donne lieu à une série de commentaires métahistoriques, comme dans *La tortuga de Darwin* où Mayorga confronte l'histoire orale et l'intrahistoire à une histoire académique héritière de l'historiographie positiviste. Le

⁸²⁰ Cité dans DE TORO, Alfonso, *op. cit.*, 2009, p. 191 (de VARGAS LLOSA, Mario, *Historia de Mayta*, Barcelone, Seix Barral, 1987 [1987], p. 158).

personnage de Harriet, mi-femme, mi-tortue, témoin et conteuse des grands événements de l'histoire occidentale des deux siècles passés, incarne les deux premières pratiques, tandis que le personnage du Profesor, historien de renom à qui Harriet vient raconter son histoire, figure la troisième. Ainsi peut-on lire, lors du second entretien entre les deux personnages :

HARRIET. – [...] Aquella guerra la pasé en una trinchera, contando los muertos: uno, dos, trescientos, cuarenta y cinco mil doscientos veinticinco... De cada uno de ellos me acuerdo. Nunca olvidaré la cara del recluta Jacques Didier cuando, mientras leía la carta en que su novia le anunciaba...

PROFESOR. – Al grano, Harriet, no se me pierda en detalles insignificantes.

HARRIET. – ¿Detalles insignificantes?

PROFESOR. – La cara del recluta cuando leyó la carta de su novia. ¿Qué importancia tiene eso para la Historia?

HARRIET. – La Historia es también eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor [...].

PROFESOR. – Las manos temblorosas, el brillo en los ojos... Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura. ¡Objetividad!⁸²¹

Les articles « Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s » et « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology » d'Ansgar Nünning nous livrent de nombreux exemples de fictions présentant une métahistoricité de commentaire. Ainsi Nünning affirme-t-il, au sujet du roman *Gog* (1967) d'Andrew Sinclair, l'un des trois romans de l'auteur, qui, avec *Magog* (1972) et *King Ludd* (1988), témoignent d'une préoccupation non pas pour le « véritable » passé anglais, mais pour les problèmes liés à sa mise en récit⁸²² :

The historiographic critique implied in *Gog* is summed up in one of the many self-reflecting passages of the novel, when Gog realizes "that the past is the past and cannot be checked. What is remembered is. Whether it were fact or fantasy, doing or dream, memory makes it history. And if there is evidence remaining from time gone, letters or documents or other witness, letters may be forged and documents may be untrustworthy and other witness may suffer from mass hallucination. Each man carries his own past within his own skull." (175)⁸²³

Le narrateur rappelle ainsi les ponts existant entre mémoire et histoire, et le fait que l'histoire renvoie davantage à ce que l'on a choisi de garder en souvenir qu'à une image fidèle du passé, tout en insistant sur la subjectivité de l'interprétation historique et sur la faillibilité des sources. D'autres narrateurs soulignent directement la nature discursive de la connaissance historique. C'est le cas dans le roman *Withcraft* de Nigel Williams où le narrateur affirme : « [o]ur images of history are fundamentally ahistorical. They're a mess, made of our reading, our experience and our essentially narrative way of understanding the

⁸²¹ MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, op. cit., p. 23.

⁸²² NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 2004, p. 367.

⁸²³ *Idem*.

world »⁸²⁴. Nünning cite d'autres exemples de commentaires métahistoriques, tirés notamment de *Moon Tiger* (1987) de Penelope Lively⁸²⁵, de *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie⁸²⁶ et de *Waterland* (1983) et *Ever After* (1992) de Graham Swift⁸²⁷.

Si elle renferme parfois des commentaires sur l'écriture de l'histoire, la fiction métahistorique peut également représenter une étape ou l'intégralité d'un processus d'écriture de l'histoire. On parlera alors d'une métahistoricité de représentation. Cette dernière peut figurer l'activité historique, comme dans *Yo, maldita india...*, où Jerónimo López Mozo donne à voir le conquistador-chroniqueur Bernal Díaz del Castillo en train de rédiger son *Historia verdadera*, ou l'école, comme dans *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra qui met en scène un enseignant en train de donner une leçon d'histoire. D'autres textes, du moins au sein de la production dramatique espagnole, présentent l'écriture de l'histoire à travers le discours artistique en intégrant un deuxième niveau de fiction occupé par une pièce historique. C'est le cas de *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero, de *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella ou de *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, que nous avons plusieurs fois cités.

2.1.2.2. Agents de métahistoricité : personnages, objets et actions métahistoriques

Personnages métahistoriques

Lorsque la métahistoricité se manifeste par un commentaire ou par une représentation, elle est portée par un agent. Cet agent, ce peut être, en premier lieu, un personnage. Parmi les personnages que nous qualifierons de métahistoriques, figurent notamment le personnage de l'historien et, quoique de façon moins présente, le personnage de l'enseignant d'histoire. Outre les pièces *La tortuga de Darwin* de Mayorga et *El sudario de tiza* de Sinisterra, les romans *Ever After* et *Waterland* de G. Swift, cités par Nünning, en donnent des exemples. Le premier texte présente un personnage historien qui « tente de reconstruire les bouleversements que les écrits de Charles Darwin et de Charles Lyell ont supposé pour l'image du monde victorien, sur la base des journaux d'un aïeul »⁸²⁸. Dans *Waterland*, « parfait spécimen – selon

⁸²⁴ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 229.

⁸²⁵ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 2004, p. 367.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 367-368.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 368-369 et NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 1997, p. 230-232.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 232 (nous traduisons).

Nünning – de la variante explicite de la métafiction historiographique », qui offre de nombreux commentaires métahistoriques, le personnage narrateur Tom Crick est un enseignant d'histoire dont les versions historiques « non conventionnelles » participent à « souligner la nature inévitablement narrative de la représentation de l'histoire »⁸²⁹.

On peut également compter, parmi les personnages métahistoriques, le personnage du politicien (ou tout personnage incarnant un pouvoir politique) qui cherche à instrumentaliser le discours historique. Pensons par exemple au personnage du Jefe Provincial de *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Martínez Mediero, qui ordonne, en plein franquisme, la mise en scène d'un spectacle sur la conquête américaine qu'il a lui-même écrit. Le spectacle, qui sera donné à l'occasion de la prochaine visite de Franco à Badajoz, célèbre, par de multiples manipulations de l'histoire américaine, les valeurs de la dictature franquiste. Le Jefe Provincial, par ses fonctions et ses agissements, symbolise les rapports ambigus pouvant exister entre écriture de l'histoire et pouvoir politique.

Enfin, les fictions métahistoriques présentent de nombreux personnages d'artistes, ou de personnages liés au monde de l'art, qui se consacrent à l'écriture d'une fiction historique voire à sa mise en scène si l'on est au théâtre. Personnages métafictionnels et métahistoriques, ils peuvent être romanciers (*Historia de Mayta*), dramaturges (le personnage-auteur dans *Unplugged* de Kornbluth), metteurs en scène (le Jefe provincial chez Martínez Mediero), cinéastes (le personnage du réalisateur dans *La Malinchiada* de Vivian Blumenthal), acteurs (les patients-acteurs dans *Yo tengo un tío en América*), etc.

Objets et lieux métahistoriques

S'il demeure ardu de proposer un catalogue complet des objets ou espaces qui renvoient, dans les fictions métahistoriques, à l'écriture de l'histoire, il semble que ces derniers puissent être regroupés, pour la majorité d'entre eux, autour de quatre domaines : l'historiographie, l'école, les monuments historiques ou les commémorations, et enfin le monde de l'art. Sans chercher à faire le tour de tous ces procédés, nous pouvons en donner quelques exemples.

On compte notamment, parmi ces objets, le livre d'histoire, symbole paradigmatique de l'historiographie, que l'on retrouve dans de nombreuses fictions métahistoriques. C'est sur l'image d'un Bernal Díaz s'en prenant violemment à certaines chroniques espagnoles de son temps, qu'il déchire ou critique, que s'ouvre *Yo maldita india...* de Jerónimo López Mozo :

⁸²⁹ NÜNNING, Ansgar, « art. cit. », 2004, p. 368 pour les trois citations (nous traduisons).

Putos Illescas y Juvio! Putos y no quito ni una letra. Cuanto habéis escrito de lo sucedido en La Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habríais de estar. (*Coge un libro y arranca las hojas.*) Os desharía con mis manos como deshago vuestras obras. ¡Malditos vosotros y los que os las han dictado! ¿Así engañáis a vuestros confiados lectores? ¡Pobres! Cronistas de mierda. No volveré a poner los ojos en tan sucias páginas. No turbaréis más mi sueño.

Destrozado el libro, toma otro y lo arroja lejos. Contempla en silencio un tercero. Lo abre por el principio y va pasando las hojas.

Mientes tanto como ellos, Gómara. Cierto, cierto que la conquista de México puede y debe ponerse entre las historias del mundo. Fue grande, sí. Fue grande porque se conquistaron muchos reinos. ¿Pero quién te contó que hubo poco daño o que porque se bautizó a millones de naturales no murieron otros tantos?⁸³⁰

Les falsifications de l'histoire de la conquête américaine sont figurées par la présence scénique de certaines chroniques consacrées à cet épisode, chroniques que Bernal Díaz remet ouvertement en question avant de s'atteler, lui-même, à la lourde tâche de mettre ce passé en récit. Ainsi poursuit-il :

Yo relataré lo que pasó. Sin poner ni quitar nada. [...] ¡Y no pienso ahorrar papel ni tinta! (*Se sienta a la mesa y aparta lo que le estorba para escribir.*) ¿por dónde empezar? ¿por el principio?⁸³¹

On le voit, la matérialisation scénique des chroniques joue, dans cette pièce, le rôle d'élément déclencheur de l'action dramatique. C'est par ailleurs une chronique qui en constituera le support, puisque toute l'œuvre met en scène la progressive écriture de l'*Historia verdadera*, tout en représentant certains épisodes qui y sont dépeints.

Dans *El sudario de tiza* de Sanchis Sinisterra, ce ne sont pas les objets de l'écriture de l'histoire qui sont concrétisés sur scène, mais ceux de sa transmission scolaire. Il s'agit notamment des notes de cours du personnage du professeur. Ces dernières, entre les mains d'un enseignant hésitant, contraint de reprendre, au temps du premier franquisme, sa dernière leçon jugée trop « libérale » par le chef d'établissement, suggèrent que l'histoire tient avant tout à des documents écrits, tout en soulignant l'emprise que le pouvoir politique peut exercer sur le discours historique à travers le contrôle de l'école. Les nombreuses hésitations du personnage et les multiples didascalies qui insistent sur la présence de ces documents (« Busca entre sus papeles », « Consulta uno », « Toma de nuevo la hoja de papel », « Vuelve a sus papeles, consulta uno », « Toma el papel que buscó y consultó antes », etc.⁸³²) rappellent la nature scripturaire et manipulable de la connaissance historique. Par ailleurs, c'est tout l'espace de la pièce qui peut être perçu comme métahistorique. Sa fonction, celle d'une salle de classe, nous renvoie à la transmission du discours historique, tandis que sa disposition singulière évoque métaphoriquement quelques spécificités de l'écriture de l'histoire sous le

⁸³⁰ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, op. cit., p. 100.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 100-101.

⁸³² SANCHIS SINISTERRA, José, *El sudario de tiza*, op. cit., p. 94-95.

franquisme. Le dispositif scénique construit une salle de classe représentée de façon frontale – le hors-scène où se situent les personnages des élèves correspondant à l'espace du public –, constituée d'une estrade sur laquelle se trouve un bureau, derrière lequel est dressé un tableau noir encadré par deux portraits, celui de Franco d'un côté et celui de José Antonio Primo de Rivera de l'autre, et surmonté d'un crucifix. Il faut souligner que c'est sur ce tableau, support par excellence de la transmission scolaire, que le personnage reproduira son schéma « synoptique » de l'histoire espagnole récente, schéma tout droit sorti de la propagande franquiste, qui conduira tout « naturellement » du libéralisme du XIX^e siècle au communisme, « comble de tous les maux » « balayé de notre patrie [par] l'*Alzamiento Nacional* »⁸³³. Le dispositif spatial figure scéniquement la nature national-catholique de l'histoire autorisée par le régime franquiste, une histoire irrémédiablement soumise au pouvoir dictatorial.

Les monuments historiques et les lieux de commémoration présents dans plusieurs fictions métahistoriques sont d'autres objets pouvant symboliser les rapports de l'histoire au pouvoir. Toute la pièce *El arquitecto y el relojero* de López Mozo situe son action à l'intérieur d'un monument historique, l'ancienne Casa de Correos de Madrid qui abrite aujourd'hui le siège de la Communauté Autonome de Madrid. L'intrigue de la pièce oppose les deux protagonistes, l'Horloger et l'Architecte, au sujet de la « réhabilitation » du bâtiment, dont les autorités madrilènes ont chargé l'Architecte. Il faut rappeler que ce bâtiment renfermait, sous le franquisme, le siège de la Sécurité de l'État, organe de la répression dictatoriale. Les modifications souhaitées par le pouvoir politique entraîneraient donc la destruction de preuves liées aux crimes du franquisme. Si pour l'horloger, ce monument historique constitue un lieu de mémoire qui doit être conservé, pour l'architecte et pour l'autorité qu'il représente, c'est un témoin gênant qui n'a rien à offrir à être sauvé de l'oubli. Ce lieu métahistorique figure l'enjeu que peut représenter le monument historique, gage d'une commémoration salutaire ou support d'une manipulation politicienne.

Enfin, nombreux sont les objets ou les espaces qui peuvent renvoyer à la mise en discours de l'histoire dans la fiction. Le roman historique en train de s'écrire, comme celui que compose le personnage-narrateur de l'*Historia de Mayta*, ou la pièce historique jouée par les personnages-acteurs, comme dans *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, sont des procédés souvent convoqués par la fiction métahistorique. Le texte historique, non plus historiographique mais artistique, est exhibé par un procédé de mise en abyme. C'est une autre façon de souligner la nature discursive de toute tentative d'appréhender ou de

⁸³³ *Ibid.*, p. 97.

représenter le passé. L'objet artistique métahistorique que peut constituer le texte d'une fiction historique inclus à l'intérieur d'une autre fiction, se double parfois d'un espace métafictionnel doté d'une charge métahistorique. C'est notamment le cas dans la pièce de Martínez Mediero, où le Jefe Provincial a prévu de disposer, près de l'espace scénique, le « trône du Caudillo » d'où Franco assistera à la représentation, et dont l'illumination précèdera celle de la scène⁸³⁴. La position doublement dominante qu'acquiert l'espace de l'autorité politique semble suggérer que toute la pièce historique qui va suivre se range sous le joug du pouvoir. Cela peut être une façon de rappeler le contrôle que la dictature a pu exercer sur une grande partie de la production artistique, et notamment historique, tout en soulignant la collaboration dont certains artistes ont sciemment fait preuve à l'égard du régime.

Actions métahistoriques

Enfin, au-delà des personnages, des objets et des lieux, les procédés fictionnels porteurs d'une métahistoricité peuvent aussi renvoyer à des actions verbales ou non verbales. Les commentaires métahistoriques seront des actions verbales, tandis que la métahistoricité de représentation pourra reposer sur des actions à la fois verbales et non verbales, comme dans le cas de la mise en scène d'une intrapièce historique à l'intérieur de la fiction, qui suppose à la fois la voix et le jeu du personnage-acteur.

Les actions métahistoriques auront généralement trait aux trois grandes étapes de l'opération historique que constituent la recherche des données historiques, l'écriture du discours historique et sa transmission. Ainsi, certains personnages mènent des recherches historiographiques, tel le jeune historien Benet de *El jardín quemado*, qui fouille les archives de l'hôpital où il pense découvrir la clé d'un crime perpétré au cours de la guerre civile espagnole et tente de recueillir les témoignages des pensionnaires qu'il perçoit comme les témoins et les victimes de ce crime. D'autres personnages se livrent à l'écriture historique, qu'ils le fassent comme des historiens ou comme des artistes. On envisagera ici l'« écriture » dans un sens large, en considérant par exemple que les postures antithétiques de l'horloger et de l'architecte dans la pièce de López Mozo, qui consistent à tenter de conserver les vestiges du passé ou, au contraire, à chercher à les effacer, peuvent être perçues comme des façons d'écrire l'histoire. D'autres personnages, enfin, se situent au niveau de la transmission de l'histoire, tel l'enseignant de *El sudario de tiza*. Remarquons que les intrapièces historiques, comme celles incluses dans *¡¡¡Tierra... a... laaa... vista...!!!* de Martínez Mediero, *Yo*

⁸³⁴ MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *op. cit.*, p. 38-39.

tengo un tío en América de Boadella et *El retablo de Eldorado* de Sanchis Sinisterra, mêlent souvent les étapes de la production et de la réception du discours historique, puisque, pour ces trois pièces en tout cas, les pièces internes sont partiellement ou intégralement créées au moment même où elles sont mises en scène.

2.1.3. La fiction métahistorique et les dimensions métafictionnelle, historique et mémorielle

Ce chapitre a moins pour objectif d'identifier les points de contact existant entre la fiction métahistorique et la fiction historique, la métafiction ou la fiction de la mémoire, que de démêler certaines zones de flou qui pourraient éventuellement laisser penser que la fiction métahistorique n'est finalement qu'une sous-catégorie de ces trois formes fictionnelles. Certes, la fiction métahistorique semble émerger de ces trois modes de fiction. Il est vrai, par ailleurs, que le concept de métafiction historiographique défini par Hutcheon, concept dont celui de fiction métahistorique n'est pas toujours clairement dissocié, suppose que les fictions concernées soient des métafictions, tandis que plusieurs critiques, comme par exemple Amy J. Elias, font de la fiction métahistorique un synonyme de « fiction historique postmoderne »⁸³⁵, laissant penser que la fiction métahistorique est forcément « historique ». Néanmoins, le concept de fiction métahistorique, tel que nous l'entendons, n'implique pas nécessairement une coordonnée historique, métafictionnelle ou mémorielle.

2.1.3.1. Coordonnée historique : fiction métahistorique et fiction historique

Soulignons tout d'abord la profusion, notamment dans la production récente, de fictions métahistoriques qui situent leur action dans le présent. En nous tenant au critère communément admis qui suppose qu'une fiction historique inscrit son action dans le passé⁸³⁶, ces fictions métahistoriques ne peuvent être qualifiées, à proprement parler, de fictions historiques. Aussi, si la coordonnée historique était relativement fréquente dans les fictions métahistoriques des années 1980, elle n'est néanmoins pas inhérente à cette forme. Pour le théâtre espagnol contemporain, il suffit de rappeler des textes comme *El arquitecto y el relojero* de López Mozo, dont l'action se situe « entre 1995 et 1998 »⁸³⁷ alors que la pièce est écrite en 1999, *Yo tengo un tío en América* de Boadella, qui, composée en 1991, figure une action fixée au 14 octobre 1992, ou encore *La tortuga de Darwin* de Mayorga, dont la première date du 6 février 2008 quand l'histoire se passe au mois de mars de la même année.

⁸³⁵ ELIAS, Amy J., *op. cit.*, p. 22.

⁸³⁶ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *op. cit.*, p. 177-178 (cf. note 626 p. 145).

⁸³⁷ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 16.

2.1.3.2. Coordonnée métafictionnelle : fiction métahistorique et métafiction

On aurait tort de confondre fiction métahistorique et métafiction historique. La nuance peut sembler anodine. Pourtant, les deux concepts ne supposent pas la même réalité textuelle. Précisons tout d'abord que de nombreuses fictions métahistoriques ne sont pas métafictionnelles. *La tortuga de Darwin* et *El arquitecto y el relojero* que nous venons de citer, ou encore *El sudario de tiza* de Sanchis Sinisterra et *Yo, maldita india...* de López Mozo, ne problématisent pas l'écriture fictionnelle. *La tortuga de Darwin* et *Yo, maldita india...*, en représentant un historien en train de se livrer à l'écriture historiographique, et *El sudario de tiza*, en figurant un enseignant d'histoire soumis à ses notes, intègrent et mettent bien en scène d'autres discours, mais ces derniers ne constituent pas des fictions⁸³⁸. Si ces trois pièces invitent le récepteur à s'interroger sur la mise en écriture de l'histoire, elles ne le poussent pas nécessairement à réfléchir sur l'écriture fictionnelle.

Par ailleurs, il existe des métafictions historiques qui ne sont pas métahistoriques. Pour ne citer qu'un exemple, prenons le cas de *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra. Pièce historique, son action se situant à l'époque de la guerre civile espagnole, soit bien avant la date de sa rédaction⁸³⁹, et métafictionnelle, dans la mesure où toute l'action dramatique se déroule sur une scène de théâtre, *¡Ay, Carmela!* n'est pas pour autant métahistorique. Elle ne met pas en scène l'écriture de l'histoire. La représentation donnée par Carmela et Paulino est un spectacle de variétés qui ne verse à aucun moment dans le théâtre historique, et leurs échanges, s'ils touchent le domaine de la mémoire, ne traitent pas explicitement des modalités ou des implications de l'appréhension ou de la reconstitution de l'histoire.

2.1.3.3. Coordonnée mémorielle : fiction métahistorique et littérature de la mémoire

Nous l'avons souligné, la frontière entre la composante métahistorique et la composante mémorielle est parfois mince, dans la mesure où toutes les deux supposent une position ultérieure par rapport à un événement passé. Elles impliquent en effet l'existence de

⁸³⁸ Cela implique de distinguer la « métafictionnalité », absente de ces exemples, de la « métatextualité » que ces pièces convoquent. Il peut être en effet opportun de les différencier, en considérant la métafictionnalité comme la relation qu'une fiction établit avec une autre fiction, alors que la métatextualité, plus générale, renverrait à la relation qu'un texte entretient avec un autre texte.

⁸³⁹ Sinisterra commence à l'écrire en 1985, à l'approche du cinquantième anniversaire du début de la guerre civile ; elle sera montée pour la première fois le 5 novembre 1987 au Teatro Principal de Saragosse (cf. AZNAR SOLER, Manuel, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque / ¡Ay, Carmela!*, op. cit., p. 9-101, p. 57-62, en particulier note 94).

deux niveaux : un premier niveau correspondant à un instant T depuis lequel, pour la fiction métahistorique, l'histoire est écrite ou représentée, et, pour la littérature de la mémoire, le passé est remémoré ; et un second niveau se rapportant à une situation antérieure, T -1, qui renvoie dans les deux cas à l'époque où le passé évoqué s'est tenu. Malgré ce point commun, les coordonnées métahistorique et mémorielle se distinguent sur un aspect essentiel, qui tient à la différence existant entre histoire et mémoire. La mémoire, individuelle ou collective, si l'on s'en remet aux définitions qu'en proposent Maurice Halbwachs et Pierre Nora⁸⁴⁰, penche avant tout du côté de l'intime et du ressenti, alors que l'histoire, même si elle intègre une part de subjectivité, aspire à l'universel et entend s'ériger sur des données documentées vérifiables ou semblant l'être. Aussi, lorsque Carmela, dans *¡Ay, Carmela!*, reproche à son ancien comparse de se cacher derrière l'oubli d'événements tragiques plutôt que de les condamner, le texte verse du côté de la problématique de la mémoire – individuelle à l'échelle des deux personnages, collective si l'on transpose leur débat à la réalité de l'Espagne postfranquiste –, mais ne met pas en question l'opération historique. Elle ne s'engage donc pas sur le terrain de la métahistoire.

Un autre critère qui permet peut-être de différencier les notions de mémoire et d'histoire est celui de la reconnaissance officielle qui serait plutôt l'apanage de l'histoire, même si des expressions récentes, comme « mémoire historique », tendent à gommer cette caractéristique. Quoi qu'il en soit, nous considérerons comme métahistoriques des fictions qui mettent en perspective les politiques historiographiques engagées par le pouvoir, comme les œuvres centrées sur l'enjeu du monument historique ou de la commémoration. Bien sûr, comme nous aurons l'occasion de le voir dans la seconde partie de cette thèse, ces cas de fictions métahistoriques, que *El arquitecto y le relojero* de López Mozo illustre notamment, entremêlent à bien des égards la question de l'écriture de l'histoire et celle de la mémoire collective.

⁸⁴⁰ Voir p. 90 et p. 113 de cette thèse.

2.1.4. Thématiques métahistoriques privilégiées et proposition de typologie

2.1.4.1. Récurrences thématiques

Lorsque les auteurs de fictions métahistoriques abordent la question de l'écriture de l'histoire, ils semblent finalement s'intéresser à trois réalités particulières qui s'entrecroisent parfois au sein de la fiction. La majorité des fictions métahistoriques que nous avons rencontrées évoquent ainsi les problèmes que peut soulever la mise en écriture de l'histoire pour le monde de l'art, pour les historiens ou pour le pouvoir.

Art et écriture de l'histoire

On ne peut qu'observer la prégnance de fictions métahistoriques centrées sur la thématique de la reconstruction historique à travers la fiction. De Cervantes aux auteurs contemporains, en passant par Balzac, les réflexions des artistes sur l'écriture de l'histoire ont souvent porté sur leur propre pratique. Certains écrivains insèrent ainsi, à l'intérieur de la fiction, des réflexions esthétiques et épistémologiques relatives à des genres tels que le roman et le théâtre historiques. Les débats théoriques, habituellement extratextuels, semblent dès lors intégrer l'intrigue fictionnelle. Le *Quichotte* questionne le bien-fondé du roman de chevalerie et souligne les dangers qu'il peut supposer, en confondant vérité historique et imagination⁸⁴¹. Balzac, dans les *Illusions perdues*, se raille du succès du grand Walter Scott et évoque les invraisemblances que ses œuvres, prétendument historiques, peuvent renfermer⁸⁴².

Remarquons que de nombreuses fictions métahistoriques issues de la production contemporaine figurent, en relayant les thèses postmodernes, l'impossibilité de reconstruire fidèlement l'histoire à travers la fiction. Pensons par exemple aux doutes formulés par le personnage-narrateur de *Historia de Mayta*, romancier historien qui se lance sur les traces d'un révolutionnaire oublié, Mayta, et s'aperçoit, à mesure qu'il « avance » dans ses recherches, que la vérité historique lui échappe de plus en plus⁸⁴³. Cette insistance sur les limites de la reconstitution fictionnelle de l'histoire est également perceptible dans des pièces comme *Colón a toda costa o el arte de marear* de José Ricardo Morales, où le personnage du

⁸⁴¹ Voir p. 140-141 de cette thèse.

⁸⁴² Voir p. 149-150.

⁸⁴³ Voir la citation à laquelle renvoie la note 702 (p. 159).

marionnettiste ne parvient pas à achever son œuvre sur C. Colomb, et *La Malinchiada* de Vivian Blumenthal, qui met en scène la frustration d'un projet filmique sur le personnage historique de La Malinche. On le voit, plusieurs fictions métahistoriques semblent mettre en perspective le travail de leur propre auteur. Dans *Historia de Mayta* ou *Soldados de Salamina* par exemple, le protagoniste compose un texte qui porte le même titre que celui de l'œuvre, tandis que Kornbluth décrit dans *Ben Franklin*, à travers le dispositif du monologue, ses propres recherches sur le personnage de Benjamin Franklin.

Si ces œuvres proposent des réflexions théoriques sur la mise en écriture du passé à travers la fiction, d'autres textes problématisent le rapport de l'art à l'histoire dans une visée expressément politique. Certains écrivains rappellent ainsi que l'art peut parfois servir une manipulation de l'histoire. Martínez Mediero propose, dans *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, une satire de l'appropriation de l'histoire de la conquête américaine par les autorités franquistes à travers le médium populaire que pouvait représenter le théâtre dans les années 1950. Le spectacle mis en scène par le Jefe Provincial, symbole du pouvoir franquiste à l'échelle locale, offre une représentation triomphaliste de la Conquête présentée comme une entreprise évangélisatrice et légitime, en accord avec les valeurs national-catholiques de la dictature, tandis que les personnages des conquistadors entonnent parfois des chants issus du répertoire phalangiste⁸⁴⁴. Dans *El arquitecto y el relojero*, c'est le personnage de l'artiste, l'architecte, qui met son travail au service d'un pouvoir politique cherchant à détruire certaines preuves des crimes perpétrés par la dictature. La dénonciation de la possible instrumentalisation de la fiction historique, et des connivences pouvant se manifester entre art et pouvoir, est particulièrement fréquente dans les œuvres métahistoriques écrites autour de la Commémoration de 1992. C'est le cas de *La Malinchiada* de Blumenthal ou de *Yo tengo un tío en América* de Boadella où les commanditaires de la représentation historique, les producteurs du film dans le premier cas, les médecins de l'hôpital psychiatrique dans le second, réclament une reconstitution consensuelle et édulcorée de la Conquête, une mise en scène falsificatrice qui évacue toute la violence que l'épisode a supposée. Pour Blumenthal et Boadella, c'est une façon de dénoncer la politique consensuelle que le pouvoir a mise en œuvre autour du v^e Centenaire de 1492, mais aussi les initiatives artistiques qui s'y sont accommodées.

⁸⁴⁴ MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *op. cit.*, p. 41.

Si les auteurs de fictions métahistoriques problématisent parfois leur propre pratique, ils s'intéressent aussi à une autre forme de récit historique, qui leur fut longtemps concurrente, celle produite par l'activité historiographique. En effet, nombreux sont les écrivains qui proposent, à travers leurs œuvres, une réflexion sur l'écriture historique. Que ce soit par les commentaires d'un narrateur, comme chez Tolstoï qui remet ouvertement en cause les codes de l'historiographie positiviste, ou par l'inclusion d'un personnage historien ou chroniqueur qui s'interroge sur sa propre pratique, l'opération historiographique est souvent mise en perspective.

Dans le cas des fictions métahistoriques contemporaines, l'historien peut recouvrir des fonctions diverses et n'est pas nécessairement réduit au mauvais rôle. On s'en rend compte lorsqu'on compare *El jardín quemado* et *La tortuga de Darwin*, deux textes de Juan Mayorga. Dans la seconde pièce, le personnage de l'historien, le « Profesor », est une figure détestable qui incarne de façon caricaturale la déshumanisation d'une historiographie scientiste. Cupide de gloire, il ne compte pas aider Harriet à rentrer chez elle, comme il le lui avait promis, mais envisage de l'exploiter comme une « archive historique ». En cela, la construction de la pièce l'associe, par de constants jeux de miroirs, au personnage du « docteur » qui réalise à son tour le succès scientifique que la femme-tortue pourrait lui rapporter⁸⁴⁵. Dans *El jardín quemado* en revanche, Benet, sorte d'historien venu enquêter dans l'hôpital du docteur Garay sur un crime commis pendant la guerre civile, est le protagoniste de la pièce auquel le spectateur est invité à s'identifier, du moins dans la première partie du texte. C'est lui qui, contre le silence du directeur de l'hôpital, est censé découvrir la clé du mystère, même si ce schéma historico-policier initial se solde par une fin ouverte où Benet se retrouve face à l'impossibilité d'accéder à une vérité historique sûre et cohérente. Même si les deux personnages diffèrent à bien des égards, ils permettent à leur auteur de dénoncer les limites d'une conception rationnelle, unique, univoque et objective de l'histoire. Ainsi, si les fictions métahistoriques contemporaines confèrent au personnage de l'historien des rôles variés, elles semblent néanmoins se rejoindre dans leur insistance à souligner la nature utopique de l'entreprise historiographique.

Remarquons que le personnage du chroniqueur bénéficie généralement d'un traitement distinct de celui accordé à l'historien, peut-être parce qu'il renvoie à une époque où histoire et

⁸⁴⁵ Leur rencontre repose en effet sur un dispositif spéculaire (MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, *op. cit.*, p. 34-35) ; voir p. 367.

fiction n'étaient pas clairement différenciées, ou peut-être parce qu'il incarne fréquemment un double rôle, celui du chroniqueur et celui du témoin. Il semble être un personnage particulièrement prisé par les auteurs contemporains car il peut cristalliser les tensions entre réalité et imagination, ou entre histoire et mémoire. Le personnage de Boabdil dans le roman *El manuscrito carmesí* d'Antonio Gala, Urraca, dans le roman éponyme de Lourdes Ortiz, ou encore Bernal Díaz, dans *Yo, maldita india...* de López Mozo, se font les chroniqueurs de leurs propres expériences. Ils sont par ailleurs, en partie, les porte-paroles des vaincus, ou du moins proposent-ils une histoire alternative à l'histoire officielle. Ces personnages chroniqueurs sont donc souvent convoqués pour mettre en branle les codes et le contenu d'une historiographie traditionnelle complice du pouvoir. Leur rôle de témoins conteurs, souvent écartés de l'officialité, comme c'est le cas dans ces trois œuvres, leur permet de rappeler les liens entre histoire et mémoire, en mettant notamment en évidence la subjectivité et la faillibilité de tout discours historiographique, et la façon dont l'histoire, enjeu politique majeur, peut parfois être instrumentalisée. Le dispositif de la chronique permet par ailleurs de revendiquer une écriture historique qui prend en compte la « petite histoire », celle de la vie privée, des sentiments et des individus que l'histoire officielle n'a pas retenus. C'est tout l'enjeu de la chronique d'Urraca, qui s'ouvre sur une série d'images fortement imprégnées par les sens ; cette dimension mémorielle poussant la narratrice à mettre en doute la véracité de son récit :

El potro que yo montaba era de pelo rojo, pardo, como de fuego, y la luz rebotaba en las paredes encaladas de las casas y se congelaba en las cortinas echadas que formaban un muro de desatención y luto, un mosaico de colores que yo entonces –apenas tenía cinco años– no sentía como rechazo. Era una hermosa cabalgata regia, pisoteando la marea de turbantes blancos. Toledo era una noble y gran ciudad y la loriga de mi padre era espejo donde una población, hasta entonces hostil, proyectaba su miedo.

Quizás invento. Es difícil que pueda recordar aquella mañana: aquel cortejo a través de las piedras picudas y cortantes de una ciudad que habría de ser también la capital de mis reinos. Olía a jengibre, a cuero, a canela, y la sonrisa de mi padre era la de la gloria; gloria lograda gracias a la traición de un pobre tonto, aquel al-Qadir que le había entregado la ciudad a cambio del señuelo del reino de Valencia.⁸⁴⁶

Pouvoir et écriture de l'histoire

Enfin, dernier aspect qui semble particulièrement préoccuper les auteurs de fictions métahistoriques : l'influence que le pouvoir peut exercer sur l'écriture de l'histoire. On le voit très bien dans le cas d'œuvres qui intègrent une représentation historique, comme nous l'avons mentionné plus haut, ou dans le cas de celles qui se centrent sur la figure d'un

⁸⁴⁶ ORTIZ, Lourdes, *Urraca*, Barcelone, Planeta, 2004, p. 11.

historien ou d'un chroniqueur. Dans *Urraca* par exemple, la citation antérieure, qui ouvre la chronique de la reine, est précédée de la déclaration initiale suivante :

Una reina necesita un cronista, un escriba capaz de transmitir sus hazañas, sus amores y sus desventuras, y yo, aquí, encerrada en este monasterio, en este año de 1123, voy a convertirme en ese cronista para exponer las razones de cada uno de mis pasos, para dejar constancia –si es que fuera la muerte lo que me espera– de que mi voluntad se vio frustrada por la traición y tozudez de un obispo ambicioso y unos nobles incapaces de comprender la magnitud de mi empresa. Ellos escribirán la historia a su modo; hablarán de mi locura y mentirán para justificar mi despojamiento y mi encierro. Pero Urraca tiene ahora la palabra y va a narrar para que los juglares recojan la verdad y la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino.⁸⁴⁷

En problématisant l'écriture de l'histoire, de nombreux écrivains cherchent à souligner combien l'histoire a pu être instrumentalisée par les puissants, tout en tentant de déconstruire ces manipulations par la formulation d'histoires alternatives. Si les références au monde de l'art sont parfois utilisées à cette fin, certains auteurs recourent également, comme nous l'avons mentionné, à la figure de l'école ou de la commémoration. Les auteurs s'attaquent ainsi aux supports par lesquels le pouvoir politique peut mettre l'histoire à son service, en effaçant les traces d'un passé « gênant », comme dans *El arquitecto y el relojero*, ou en réécrivant l'histoire récente afin de s'offrir une légitimation par l'histoire, comme c'est le cas dans *El sudario de tiza*. Concernant la production espagnole contemporaine, ces stratégies ne se limitent pas à une problématisation théorique des rapports entre histoire et pouvoir, mais servent par ailleurs à dénoncer des manipulations de l'histoire perpétrées dans le passé, franquiste en particulier, ou dans le présent ou le passé proche, sur des questions liées notamment à la Célébration de 1992 ou à la mémoire de la guerre civile et du franquisme.

2.1.4.2. Typologie de la fiction métahistorique

Au terme de ce chapitre, deux formes de fictions métahistoriques semblent se profiler. En effet, certaines œuvres se centrent avant tout sur la question de l'écriture de l'histoire dans le cas d'une pratique artistique, tandis que d'autres problématisent, en premier lieu, la mise en discours de l'histoire à travers des discours ou des pratiques non artistiques. Nous parlerons, dans le premier cas, de « fictions métahistoriques métafictionnelles » et, dans le second, de « fictions métahistoriques historiographiques ». Cette typologie a l'avantage de distinguer deux cas de fiction métahistorique sans pour autant les confondre. Cela permet, il nous semble, de mettre en évidence l'existence de deux grandes tendances au sein de cette forme,

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

tout en dépassant les problèmes que peut poser l'emploi d'une terminologie unique comme celle de « métafiction historiographique ».

Fiction métahistorique métafictionnelle

Il est donc possible d'identifier une première catégorie au sein de la fiction métahistorique, celle de la fiction métahistorique métafictionnelle. Cela ne signifie pas que les textes faisant partie de ce groupe se centrent uniquement sur la mise en écriture de l'histoire à travers la fiction, mais qu'ils accordent à cette thématique une place primordiale. Ainsi, *Historia de Mayta* de Vargas Llosa se construit sur une base métafictionnelle, puisque l'essentiel de l'intrigue repose sur la tentative de composer un roman historique consacré à un personnage véridique, Mayta, tout en évoquant par endroits la pratique historique, par le biais, notamment, des commentaires du personnage-narrateur ou du concours que ce dernier reçoit d'un personnage historien. La fiction métahistorique métafictionnelle est donc une fiction à dominance métafictionnelle, qui met en perspective l'écriture de l'histoire en partant de la pratique artistique. Comme nous l'avons vu, la fiction métahistorique métafictionnelle peut notamment interroger la possibilité de reconstruire l'histoire à travers la fiction, souligner les frontières et les échanges existant entre art et discours historiographique dans la mise en écriture de l'histoire, ou, encore, rappeler le rapport de subversion ou de connivence que les fictions historiques peuvent entretenir avec les versions de l'histoire autorisées par le pouvoir. Dans le cas du théâtre, on préférera parler de pièces métahistoriques métafictionnelles plutôt que « métathéâtrales », dans la mesure où, si plusieurs de ces œuvres renvoient au monde du théâtre, certaines font référence à d'autres pratiques artistiques, comme *La Malinchiada* de Blumenthal qui questionne la mise en écriture de l'histoire à travers le cinéma.

Parmi les textes que nous avons évoqués, on pourra qualifier de fictions métahistoriques métafictionnelles *Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero, *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra, *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella, *Colón a toda costa o el arte de marear* de José Ricardo Morales, *La Malinchiada* de Vivian Blumenthal, *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, *Ben Franklin: Unplugged* de Josh Kornbluth ou *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa, en considérant le *Quichotte* de Cervantes comme, peut-être, l'un des plus anciens exemples de fiction métahistorique métafictionnelle.

Si certaines fictions métahistoriques se centrent, prioritairement, sur la mise en écriture de l'histoire par le biais de la fiction, d'autres se focalisent sur les codes et sur les enjeux d'un discours historique se voulant véridique. On retrouvera dans cette catégorie les fictions qui figurent l'activité historique ou qui abordent la question des politiques historiographiques mises en œuvre par les États. Certains de ces textes questionnent, à travers la pratique de la chronique, les rapports étroits que peuvent entretenir l'histoire dite « scientifique » – ou du moins documentée – et la fabulation, ou encore l'histoire et la mémoire quand le chroniqueur est aussi témoin. D'autres textes se centrent quant à eux sur l'historien des temps modernes et questionnent notamment les utopies de l'historiographie positiviste qui voit aujourd'hui ses prétentions universelles, objectives et rationnelles sévèrement remises en cause. D'autres fictions métahistoriques historiographiques dénoncent, enfin, les manipulations politiques de l'histoire, en rappelant notamment les incroyables instruments de propagande que peuvent représenter l'enseignement de l'histoire et la commémoration historique. Comme pour la catégorie précédente, l'identification de la fiction métahistorique historiographique tient à une dominante. Cela signifie que si les fictions métahistoriques historiographiques partent de l'évocation d'une pratique discursive non artistique, elles peuvent questionner, de-ci, de-là, la mise en écriture de l'histoire à travers la fiction. On le voit, les deux sous-catégories de la fiction métahistorique ne sont pas étanches.

Parmi les exemples de fictions métahistoriques historiographiques figurent notamment *El manuscrito carmesí* d'Antonio Gala, *Urraca* de Lourdes Ortiz, *Ever After* et *Waterland* de G. Swift, *Yo, maldita india...* et *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo, *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero, *Nafragios de Álvar Núñez*, *Lope de Aguirre, traidor* et *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra, *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge ou encore *El jardín quemado* et *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga.

2.2. Le théâtre métahistorique : ce que le genre implique

Nous nous arrêterons, dans cette dernière partie, sur certains aspects pouvant faire la spécificité de la fiction métahistorique dans le cas du genre dramatique. Il s'agira de mettre en évidence quelques caractéristiques du théâtre métahistorique qui le distinguent d'autres fictions métahistoriques, tout en se demandant ce que les particularités du genre théâtral peuvent impliquer sur la manifestation du métahistorique. Étant donné les exemples cités jusque-là, cette approche se fera, dans une large mesure, par rapport au genre romanesque. Il n'y aura là, bien sûr, aucune prétention exhaustive, ce chapitre s'offrant comme une première ébauche d'une étude sémiologique du théâtre métahistorique. Cela est d'autant plus vrai que les exemples de romans historiques dont nous disposons pour mener cette analyse restent, somme toute, limités, et que, pour le théâtre, nous nous en tiendrons aux textes et à ce qu'ils peuvent impliquer pour la représentation, en laissant de côté les mises en scène dont certains ont bénéficié. Nous nous positionnerons donc du côté de la « dramaturgie textuelle », au sens où Monique Martinez Thomas l'emploie, soit « le type d'action scénique posée par l'écriture dramatique »⁸⁴⁸.

2.2.1. Instance énonciatrice et performativité : l'ampleur de la métahistoricité de représentation au théâtre

Observons tout d'abord que dans plusieurs exemples de romans historiques que nous avons mentionnés, le discours est assuré par la voix d'un personnage-narrateur qui formule, à plusieurs reprises, des commentaires sur l'écriture de l'histoire. C'est notamment le cas dans *Historia de Mayta*, *Urraca* et *El manuscrito carmesí*. On le sait, l'une des principales caractéristiques du théâtre est de reposer sur une double énonciation, celle à l'œuvre dans le

⁸⁴⁸ MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 7. Aussi considérerons-nous la réception du texte dramatique sous un double aspect, celui de la lecture et celui de la « spectacle » . Ce dernier suppose la création d'une mise en scène imaginaire chez le récepteur, devenu « spectateur » (cf. AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique et SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, PUR, 2005, notamment p. 43-46 et p. 175 ; « Le spectateur [...] construit sa dramaturgie virtuelle à partir des mots », *Ibid.*, p. 46).

« texte-dialogue » et celle qui se manifeste dans le « texte-didascalique »⁸⁴⁹. Si le texte-dialogue, qui « intègre des textes individuels pris en charge par des énonciateurs pluriels (sauf dans le cas où la pièce est un monologue ou un dialogue fictif) »⁸⁵⁰, peut présenter des commentaires métahistoriques, comme lors des échanges entre le Profesor et Harriet dans *La tortuga de Darwin*, en revanche, le « texte-didascalique » en est *a priori* dépourvu. L'énonciation unique du texte didascalique⁸⁵¹, bien qu'elle puisse recouvrir des formes textuelles variées et adopter, parfois, une perspective subjective⁸⁵², a une fonction avant tout performative, celle de provoquer une action⁸⁵³. Ainsi, l'« entité énonciative » au théâtre, que M. Martinez Thomas a choisi de nommer le « didascale », n'a rien à voir avec le narrateur du roman, dans la mesure où sa finalité est moins narrative ou réflexive que scénique. L'énonciateur didascalique est là pour engager une mise en scène :

Nous avons donc affaire à une entité énonciative que l'on ne peut confondre avec un narrateur, bien que les marques textuelles de l'énonciateur soient semblables à celles que l'on pourrait trouver dans une narration. Or, contrairement au narrateur qui fait surgir dans l'imaginaire du lecteur des images, des impressions, des idées, des sentiments, l'énonciateur didascalique veut imposer une action réelle, concrète sur la scène de théâtre. Nous avons donc choisi de nommer cette entité chargée de donner des instructions pour la mise en scène *le didascale*.⁸⁵⁴

Il n'est donc pas étonnant que le théâtre, par ses particularités énonciatives et par sa nature performative, semble moins enclin à une métahistoricité de commentaire que le roman, et présente à l'inverse une métahistoricité de représentation particulièrement marquée. Le genre théâtral préférera figurer l'acte d'écriture de l'histoire, le processus discursif en train de se faire, plutôt que de le commenter. Cette tendance générale présente bien sûr des exceptions, comme dans le cas de pièces monologiques – le monologue semblant néanmoins rare dans la production dramatique métahistorique – telles que *Ben Franklin: Unplugged* où le

⁸⁴⁹ Nous empruntons ces terminologies à M. Martinez Thomas (cf. GOLOPENTIA, Sanda et MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, Ophrys/CRIC, Paris, 1994, p. 138). Sur l'usage du terme « didascalie », précisons que, pour M. Martinez, « le texte didascalique » renvoie à « l'ensemble des signes du texte dramatique qui ne sont pas pris en charge par l'énonciateur-personnage », tandis que les « didascalies » désignent « les segments textuels qui ont pour fonction de faciliter la mise en scène » (elle ajoute : « Nous emploierons ainsi le singulier du mot *didascalie* pour désigner la forme spécifique dans laquelle sont données des instructions pour la mise en scène ») (*Ibid.*, p. 141) ; cela signifie que la « didascalie » peut apparaître au sein du texte didascalique mais, aussi, à l'intérieur du texte-dialogue. S. Golopentia parle, pour les informations didascaliques contenues dans les répliques, de « didascalies implicites », tandis que celles présentes dans le texte didascalique (soit « l'espace spécifique qui leur est ouvertement attribué dans le texte théâtral », *Ibid.*, p. 11) constituent des didascalies « explicites » (*Ibid.*, p. 11, p. 25 et p. 130).

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁵¹ « [...] le texte didascalique est pris en charge par une même énonciation durant toute la pièce » (*Ibid.*, p. 138).

⁸⁵² « [...] l'énonciation didascalique se complexifie au cours des siècles, en adoptant des formes textuelles diverses. Elle prend la forme d'un poème, d'un conte, d'un récit narratif, adopte un point de vue impersonnel, personnel, interne, externe » (*Ibid.*, p. 139).

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 141-142.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

personnage-auteur, Kornbluth, fait état de ses recherches sur Benjamin Franklin et formule plusieurs remarques sur la mise en discours de l'histoire.

Remarquons que la préférence théâtrale pour une métahistoricité de représentation s'accompagne par ailleurs d'une forte présence d'objets métahistoriques sur scène⁸⁵⁵. Le caractère profondément visuel de la métahistoricité de représentation favorise le recours à des accessoires ou à des décors ayant trait à l'écriture de l'histoire. Ainsi, le personnage de l'historien dans *La tortuga de Darwin* apparaît dans un espace marqué, selon la didascalie d'ouverture, par une « mar de libros y documentos »⁸⁵⁶, tandis que le personnage de Bernal Díaz, dans la pièce de López Mozo, se fait jour à travers les chroniques qu'il manie ou critique, et à travers celle qu'il se met à écrire.

2.2.2. Discours théâtral et personnages : pour une métahistoricité dialectique

De plus, plusieurs romans que nous avons cités présentent des exemples d'une métahistoricité que nous pourrions qualifier d'individuelle et d'introspective, dans la mesure où un personnage s'interroge, de façon solitaire, sur l'écriture de l'histoire et sur sa propre place dans cette opération scripturaire. C'est notamment le cas dans *Urraca* de L. Ortiz ou dans *El manuscrito carmesí* d'A. Gala. Il faut remarquer que cette formule métahistorique est moins présente au théâtre, si nous nous en tenons aux pièces métahistoriques que nous avons rencontrées. Cela peut s'expliquer par deux propriétés du texte théâtral, liées en partie entre elles. D'une part, le genre théâtral, perçu par de nombreux théoriciens comme un « discours sans sujet »⁸⁵⁷ qui n'invite pas à une lecture « réflexive » ou « de soi » comme le roman peut le faire⁸⁵⁸, accorde à l'individualité une place habituellement moindre que le genre narratif. D'autre part, puisque la « parole théâtrale est, même dans le monologue, essentiellement dialoguée », le genre dramatique repose en grande partie sur le « dialogue théâtral » qui apparaît comme « l'émergence verbale d'une situation de parole comportant deux éléments

⁸⁵⁵ Dans le cas du genre dramatique, nous entendons par « objets » des accessoires ou des éléments de décor. Nous excluons donc ici le « personnage », considéré par A. Ubersfeld comme un troisième objet théâtral (UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 143). On retiendra néanmoins la définition qu'A. Ubersfeld donne de l'objet théâtral : « Nous définirons donc l'objet théâtral dans son statut textuel comme ce qui est *syntagme nominal, non-animé* et dont on pourrait à la rigueur donner une *figuration scénique* » (*Ibid.*, p. 144 ; les italiques sont de l'auteur).

⁸⁵⁶ MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁵⁷ GOLOPENTIA, Sanda et MARTINEZ THOMAS, Monique, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

affrontés »⁸⁵⁹. Dès lors, le théâtre privilégiera une métahistoricité portée par plusieurs personnages en scène qui ne partagent pas nécessairement le même point de vue.

La métahistoricité au théâtre se manifestera donc souvent par la présence de débats où la réflexion sur l'écriture de l'histoire repose sur un affrontement entre des perspectives divergentes. Le genre théâtral favorise en ce sens une métahistoricité que nous qualifierons de « dialectique ». Pensons par exemple à *La tortuga de Darwin* qui oppose, à travers ses deux principaux personnages, deux conceptions antagoniques de l'écriture de l'histoire, ou à *El arquitecto y el relojero*, qui confronte également deux logiques métahistoriques opposées, celle de l'horloger pour qui la conservation des archives du passé est nécessaire à la construction d'une identité collective stable, et celle de l'architecte pour qui la sauvegarde des apparences semble prioritaire, quitte à nier ce qui a réellement eu lieu. Cela ne signifie pas que le roman confronte moins que le théâtre des conceptions historiographiques différentes – Urraca critique ouvertement, en prélude de sa chronique, la pratique des chroniqueurs officiels –, mais que le théâtre semble plus enclin à représenter concrètement ce débat. Cette métahistoricité dialectique apparaîtra fréquemment matérialisée sur scène. On peut rapprocher cette caractéristique de la capacité du théâtre à fonctionner comme une « pratique sociale », produite et reçue par une multiplicité de sujets qui lui confèrent une pluralité de sens⁸⁶⁰.

2.2.3. L'importance de la métahistoricité métathéâtrale

Anne Ubersfeld soulignait justement, en parlant du théâtre comme d'une pratique sociale, la nature en partie « dangereuse » du genre. Elle affirmait en effet – qu'il nous soit permis de reproduire une partie de sa citation que nous venons de donner en note :

⁸⁵⁹ UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, op. cit., p. 209 pour les deux citations.

⁸⁶⁰ Comme A. Ubersfeld le souligne : « Paradoxe : art d'un seul, le "grand créateur", Molière, Sophocle, Shakespeare – mais qui réclame autant que le cinéma et plus que lui, le concours actif, créatif, de plusieurs, sans compter l'intervention directe ou indirecte des spectateurs. [...] Plus que tout autre art – de là sa place dangereuse et privilégiée –, le théâtre, par l'articulation texte-représentation, mais plus encore par l'importance de l'enjeu matériel, financier, se démontre *pratique sociale*, dont le rapport à la production n'est jamais aboli, même s'il apparaît estompé par moments, et si tout un travail de mystificateur le transforme au gré de la classe dominante en simple outil de divertissement. Art *dangereux* ; directe ou indirecte, économique ou policière, la censure – parfois sous la forme particulièrement perverse de l'autocensure – le tient toujours sous son regard. Art fascinant par la *participation* qu'il requiert [...] ; participation physique et psychique du comédien, participation physique et psychique du spectateur [...]. Le théâtre apparaît un art privilégié, d'une importance capitale, puisqu'il montre, mieux que tous les autres, comment le psychisme individuel s'investit dans un rapport collectif. [...] Psychodrame et révélateur des rapports sociaux, le théâtre tient en main à la fois ces deux fils paradoxaux » (*Ibid.*, p. 11-12 ; les italiques sont de l'auteur).

Plus que tout autre art – de là sa place dangereuse et privilégiée –, le théâtre, par l’articulation texte-représentation, mais plus encore par l’importance de l’enjeu matériel, financier, se démontre *pratique sociale*, dont le rapport à la production n’est jamais aboli, même s’il apparaît estompé par moments, et si tout un travail de mystificateur le transforme au gré de la classe dominante en simple outil de divertissement. Art *dangereux* ; directe ou indirecte, économique ou policière, la censure – parfois sous la forme particulièrement perverse de l’autocensure – le tient toujours sous son regard.⁸⁶¹

La menace que le théâtre, en tant que genre populaire – quoique le cinéma l’ait en partie relayé sur ce point –, peut faire planer sur l’ordre établi, les auteurs de pièces métahistoriques l’ont bien comprise. Ils sont nombreux à dénoncer la façon dont le théâtre, et en particulier le théâtre historique, peut, ou a pu, représenter un enjeu de pouvoir. Le cycle des pièces métahistoriques composées autour de la Commémoration de 1992 en témoigne. Plusieurs de ces textes, tels que *Colón a toda costa o el arte de marear*, *La Malinchiada* ou *Yo tengo un tío en América*, dénoncent la façon dont les autorités politiques ont cherché à instrumentaliser cet événement. La stratégie privilégiée pour mettre en perspective les rapports de force ou de connivence entre théâtre historique et pouvoir restent celle de la métathéâtralité qui se manifeste notamment par la mise en abyme d’une intrapièce historique. La propension métathéâtrale du théâtre métahistorique ne semble donc pas s’expliquer par le seul fait que les dramaturges aient à cœur de s’interroger sur leur propre pratique, mais, aussi, parce que les implications sociales et politiques du théâtre historique font de ce dernier un sujet de réflexion métahistorique particulièrement fécond.

2.2.4. Théâtre et espace : lieu métahistorique et implication du récepteur

S’il est vrai que « le texte de théâtre a besoin, pour exister, d’un lieu, d’une spatialité où se déploient les rapports physiques des personnages »⁸⁶² et que le théâtre métahistorique penche naturellement vers une métahistoricité de représentation, il n’est pas surprenant que la majorité des pièces métahistoriques que nous avons citées situent une grande part de l’action dans un espace qui renvoie au processus de recherche, d’écriture ou de transmission de l’histoire : l’espace de travail de l’historien, la scène de théâtre où se joue une fiction historique, un monument historique, comme dans *El arquitecto y el relojero* où toute l’action se déroule dans l’ancienne Casa de Correos, ou encore une salle de classe où l’on est train de

⁸⁶¹ *Idem.*

⁸⁶² *Ibid.*, p. 113.

donner un cours d'histoire. La métahistoricité au théâtre repose donc en partie sur le recours fréquent à des espaces dramatiques et scéniques figurant des lieux métahistoriques.

Soulignons par ailleurs que dans le cas du théâtre métahistorique, la nature pragmatique de l'espace scénique⁸⁶³ favorise l'intégration du récepteur dans la fiction. Dans les œuvres qui renferment une intrapiece historique par exemple, le récepteur acquiert, outre le rôle de spectateur – ou de spectatelecteur – de la fiction générale, celui de spectateur – ou de spectatelecteur – de la fiction interne. Il devient personnage-spectateur de la fiction historique imbriquée, et, sur un deuxième plan, spectateur de lui-même. Se retrouvant lui-même personnage métahistorique, le récepteur est invité à s'interroger sur ses propres modes de réception d'une œuvre historique. La pièce *Yo tengo un tío en América* est en ce sens particulièrement intéressante, puisqu'elle met en exergue la position particulière du public dans le cadre de la Commémoration de 1992. Le texte, composé à cette occasion, présente deux niveaux de fiction. Le premier, qui couvre la totalité de l'œuvre à l'exception de l'Épilogue, est celui du gymnase d'un hôpital psychiatrique catalan où plusieurs patients, en ce jour du 14 octobre 1992, participent à une séance de psychodrame où ils mettent en scène l'histoire de la conquête américaine et de la colonisation. Le deuxième niveau, qui est celui de l'Épilogue, se déroule dans une jungle amazonienne. On y voit cinq Indiens, les seuls « véritables » Indiens de la pièce, poursuivis par un paramilitaire sud-américain et un militaire « yanqui », armés jusqu'aux dents. Ils parviennent à s'enfuir avant que n'entre un second militaire américain, une tronçonneuse à la main, qui fait mine d'abattre les arbres de la jungle. Sur la scène désormais vide, la file de cordes qui figurait l'espace amazonien tombe subitement. Cet épilogue déplace le regard du récepteur vers les persécutions commises actuellement contre les peuples indiens et semble finalement suggérer que la mise en scène antérieure, celle des patients de l'hôpital, jouait comme un écran de fumée masquant une terrible réalité. Els Joglars semblait ainsi critiquer, métaphoriquement, le V^{ème} Centenaire de 1492 qui, en rendant hommage aux Indiens d'hier, taisait la violence dont la population

⁸⁶³ L'« espace scénique » correspond, selon P. Pavis, à « l'espace réel de la scène où évoluent des acteurs », tandis que l'« espace dramatique » est l'« espace construit par le spectateur ou le lecteur pour fixer le cadre de l'évolution de l'action des personnages » (PAVIS, Patrice, *op. cit.*, p. 118). Si nous partageons la définition que le théoricien donne de l'« espace dramatique », nous adaptons celle de l'« espace scénique » aux modalités de la spectatelecture. Aussi, pour nous, l'espace scénique ne constitue pas nécessairement un espace « réel ». Si l'espace dramatique est l'espace fictionnel de la diégèse, l'espace scénique est l'espace de la mise en scène, imaginaire ou réelle selon que l'on adopte la position du spectatelecteur ou du spectateur. On peut donc considérer que l'espace scénique existe au sein même du texte dramatique. Concernant la nature pragmatique de l'espace scénique, parce qu'il établit une relation entre ceux qui le peuplent, les « regardés », et le public, les « regardants », voir – même s'ils ne recourent pas à l'adjectif « pragmatique » – : *Ibid.*, p. 121-123 et ÜBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 50-51.

indienne est aujourd'hui victime⁸⁶⁴. Le spectateur de 1992, renvoyé à sa possible passivité, voire à sa possible complaisance, à l'égard d'une commémoration consensuelle, est invité à s'interroger sur la réception de cet acte commémoratif.

Si, dans le cas du genre dramatique, le récepteur peut recevoir un rôle métahistorique par le dispositif du théâtre dans le théâtre, certaines pièces convoquent d'autres stratégies. Dans *El sudario de tiza* par exemple, la disposition spatiale frontale et les multiples interpellations que l'enseignant adresse à ses élèves situés hors scène, dans l'espace assigné au public, poussent le récepteur à s'identifier aux élèves et à revêtir, le temps d'une courte pièce, le costume d'un écolier du premier franquisme. C'est une autre façon d'engager le spectateur à s'interroger sur la réception du discours historique, qui n'est plus cette fois fictionnel ou commémoratif, mais celui imposé par une école soumise à un régime autoritaire cherchant à se légitimer par l'histoire. Le genre théâtral, par son espace à la fois dramatique et scénique, et par le rapport scène-salle qui en résulte, semble particulièrement efficace dans la mise en œuvre d'une métahistoricité axée sur la réception du discours historique.

La fiction métahistorique et sa variante théâtrale s'offrent comme des formes originales marquées par l'emploi de procédés esthétiques et sémantiques singuliers. La fiction métahistorique, que nous avons définie comme une fiction reposant sur une métahistoricité explicite relativement importante et porteuse d'une problématisation de l'écriture de l'histoire, dépend de l'existence de procédés textuels évoquant ouvertement, par le jeu de commentaires ou de représentations, la mise en discours de l'histoire. Ces procédés textuels se déclinent en trois catégories principales : les personnages métahistoriques, les objets et espaces métahistoriques, et les actions (verbales ou non verbales) métahistoriques. Aussi, la fiction métahistorique ne doit pas être confondue avec la fiction historique, la métafiction ou la fiction de la mémoire. Si elle peut présenter des points de convergence avec ces trois formes, elle n'en est pas pour autant une sous catégorie. Par conséquent, la fiction métahistorique pourra être, ou non, historique ou métafictionnelle, et recourir, ou non, aux stratégies de la littérature de la mémoire. On le voit, la fiction métahistorique possède ses propres mécanismes. D'un point de vue sémantique, elle semble privilégier trois thématiques – les

⁸⁶⁴ La Compagnie l'explique sur sa page internet, en résumant ainsi la fin de la pièce : « Al final desaparecerá la imagen del frenopático, apareciendo por entre la selva unos indios auténticos que corren aterrorizados perseguidos por unos individuos de habla inglesa que los van ametrallando, mientras otros ponen en marcha una motosierra. Los extranjeros simularán cortar la selva. Las 80 cuerdas caerán de golpe sobre el escenario. Será el auténtico 1992 » (cf. http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=tio_argumento [consulté le 08/08/2012]).

rappports entre l'écriture de l'histoire et les historiens, les artistes ou le pouvoir –, et présenter deux tendances dominantes qui partagent quelques espaces communs : la fiction métahistorique métafictionnelle, axée principalement sur la mise en récit de l'histoire à travers la fiction, et la fiction métahistorique historiographique, centrée sur des opérations historiques non artistiques, comme l'activité historique ou les politiques historiographiques des États.

La fiction métahistorique revêt par ailleurs plusieurs particularités lorsqu'elle se manifeste à travers un genre donné, comme celui du théâtre. Nous l'avons vu, le théâtre métahistorique, par la nature notamment performative du genre dramatique, semble, à la différence du roman, plus propice à une métahistoricité de représentation qu'à une métahistoricité de commentaire, favorise une métahistoricité dialectique, recourt volontiers à la métathéâtralité, et offre un rôle essentiel au lieu métahistorique, ainsi qu'au récepteur fréquemment invité à s'interroger sur la question de la réception du discours historique.

Chapitre II. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)

1. Des auteurs, des œuvres, des écritures métahistoriques

Nous avons choisi, pour illustrer la diversité de la pratique métahistorique dans le panorama théâtral espagnol contemporain, d'analyser tour à tour douze textes. Ces pièces, de sept auteurs différents, recouvrent une production nationale s'étalant sur près de trente ans et sont significatives des formes de fictions métahistoriques que nous venons de mettre en évidence. C'est d'ailleurs à partir de la typologie précédemment définie que nous présenterons ces analyses qui témoignent, pour chaque catégorie, d'un éventail esthétique et sémantique particulièrement fécond. Ainsi nous arrêterons-nous, tout d'abord, sur quatre fictions métahistoriques métafictionnelles, qui mettent en perspective la représentation de l'histoire à travers le discours théâtral : *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella et *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza. Nous étudierons ensuite quatre pièces métahistoriques historiographiques centrées sur le personnage de l'historien : *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo, *Lope de Aguirre, traidor* et *Nafragios de Álvaro Núñez* de José Sanchis Sinisterra et *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga. Cette première partie s'achèvera sur l'analyse de quatre fictions métahistoriques historiographiques portant, cette fois, sur des pratiques historiographiques d'État (école, commémoration, etc.) : *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra, *El jardín quemado* de Juan Mayorga, *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo et *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge. L'intérêt de cette répartition tripartite est de mettre en regard les pièces qui présentent des similitudes, sans qu'il n'y ait pour autant de redite, et ce malgré le fait que plusieurs textes étudiés soient du même auteur.

Si nous avons souhaité étudier les textes successivement, avant d'en proposer une synthèse dans une partie suivante, c'est pour pouvoir identifier le fonctionnement du métahistorique au sein de chaque fiction. Aussi, les lectures que nous présenterons dans cette première partie reposent sur deux objectifs essentiels : d'une part, examiner la façon dont le phénomène métahistorique se manifeste dans le cadre d'une pièce précise ; d'autre part, mettre en exergue la spécificité de l'œuvre étudiée au regard de l'ensemble du corpus envisagé. Puisque la particularité de la fiction métahistorique est de déplacer le projecteur

depuis l'histoire vers le *discours sur l'histoire*, ces analyses supposeront d'avoir toujours à l'esprit les questions suivantes :

- Qui, dans la fiction, formule ce discours historique ?
- Est-il unique ou existe-t-il plusieurs discours au sein du même texte ? Dans le second cas, quels rapports ces discours entretiennent-ils entre eux (connivence, concurrence, etc.) ?
- Quelle est la forme de ce discours (artistique, historiographique, etc.) ?
- A quel épisode de l'histoire renvoie-t-il ?
- Depuis quelle époque historique est-il produit ?
- Quel en est ou quels en sont les destinataires fictionnels ?
- Pourquoi est-il formulé ? Quelle en est la fonction ?

Précisons enfin que nous prendrons soin, à chaque fois que nous aborderons la création d'un nouvel auteur, de souligner la façon dont ce dernier a pu se tourner vers la question de l'écriture de l'histoire. Loin de se limiter à un exercice formel, les présentations des dramaturges, précédant les analyses, chercheront à penser la place du métahistorique dans la trajectoire biographique et bibliographique de l'artiste.

1.1. Théâtre métahistorique métathéâtral. Jeux de miroirs : la question de la représentation de l'histoire au théâtre

1.1.1. Les discours de la conquête américaine sur la scène d'un théâtre cervantin : *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra

1.1.1.1. José Sanchis Sinisterra : metteur en scène, dramaturge et théoricien. Cohérence d'une écriture polymorphe

Porque yo no puedo separar la actividad creativa de la investigadora, soy un eterno aprendiz y espero seguir siéndolo.
José Sanchis Sinisterra.⁸⁶⁵

Les spécialistes de José Sanchis Sinisterra, reconnu comme l'une des principales figures du théâtre espagnol contemporain⁸⁶⁶, s'accordent sur son incroyable polyvalence et sur la profonde cohérence de son œuvre aussi bien artistique que théorique⁸⁶⁷. Dramaturge, metteur en scène, formateur et théoricien, Sinisterra est un praticien de théâtre aux multiples facettes. Son travail s'articule néanmoins sur un fil commun, celui de repousser sans cesse les limites établies au moyen d'une écriture « frontalière », dont « El Teatro Fronterizo » qu'il fonde à Barcelone en 1977 se fait le symbole. Empreint d'une forte réflexivité et d'un engagement à l'égard du monde qui l'entoure, son théâtre s'offre comme un espace propice aux questionnements sur l'écriture de l'histoire. Après avoir brièvement esquissé la trajectoire

⁸⁶⁵ JOYA, Juan Manuel, « Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra », *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n° 66, déc. 1999, p. 142-155, p. 143 ; cité par AZNAR SOLER, Manuel, « Presentación. Un eterno aprendiz de dramaturgo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, éd. Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 11-21, p. 13.

⁸⁶⁶ Manuel Aznar Soler évoque une enquête réalisée par la *Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos* auprès d'un « grand nombre de représentants des différents secteurs en lien avec le théâtre » qui donne, pour l'Espagne et pour la période 1975-1995, Sanchis Sinisterra meilleur auteur, et son œuvre *¡Ay, Carmela!* meilleure pièce (*Ibid.*, p. 14, note 3 ; de « Encuesta », *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, Alicante, 1, 1996, p. 125-128). Aussi, pour Juan Mayorga, « Sanchis ha llevado a los templos culturales el espíritu del teatro Fronterizo. Entonces, pero no sólo entonces, consiguió ocupar el centro sin abandonar la margen. Desde esa vocación fronteriza, ha sido uno de los pocos dramaturgos españoles con capacidad de liderazgo » (MAYORGA, Juan, « Prólogo. Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 23-28, p. 28), tandis qu'il apparaît, pour Monique Martinez, comme « le maître à penser d'une génération qui manque en Espagne cruellement de modèles » (MARTINEZ THOMAS, Monique, *J. S. Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, Rennes, PUR, 2005, p. 13).

⁸⁶⁷ Voir notamment : SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 49-50 ; AZNAR SOLER, Manuel, « art. cit. », 1991, p. 11.

vitale et artistique de l'auteur, nous évoquerons la place accordée à l'histoire, à la mémoire et au discours théâtral dans l'ensemble de sa production, ainsi que les conditions de création de la *Trilogía americana*, dont *El retablo de Eldorado* constitue la première pièce.

Né le 28 juin 1940 à Valence au sein d'une famille républicaine, José Sanchis Sinisterra se livre très tôt à l'écriture. Il n'a que dix ans quand il rédige son premier roman⁸⁶⁸ et une quinzaine d'années lorsqu'il compose ses premiers textes dramatiques⁸⁶⁹. C'est néanmoins la scène et l'activité théorique qui semblent d'abord l'attirer. Après avoir fondé un groupe de théâtre au Lycée Français de Valence, il devient, à dix-sept ans, metteur en scène du TEU (Théâtre Espagnol Universitaire) de l'Université de Lettres de Valence, qu'il quitte⁸⁷⁰ pour former en 1959 le GED, groupe d'Études Dramatiques où il revisite la tradition théâtrale classique. Un an plus tard, il crée dans son université l'*Aula de Teatro*, qui dispense des cours d'histoire et de théorie théâtrales. À ce précoce intérêt pour la mise en scène et pour la réflexion théorique, il faut donc ajouter celui de l'enseignement. Aussi, après avoir achevé ses études de Philosophie et de Lettres, Sinisterra accède en 1962 à un poste d'assistant de Littérature Espagnole à l'Université de Valence, avant de devenir en 1967 enseignant de Littérature Espagnole au Lycée National de Teruel puis, en 1971, professeur à l'Institut de Théâtre de Barcelone. Il assurera par ailleurs, de 1984 à 1989, un enseignement de Théorie et d'Histoire de la Représentation Théâtrale à la Faculté de Lettres de l'Université Autonome de Barcelone. Cette vocation pédagogique se manifestera également dans les nombreux ateliers de dramaturgie que l'artiste anime, en Espagne et à l'étranger, auprès de jeunes auteurs dont certains sont devenus célèbres – Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Mercè Sarrias, etc. Théoricien prolifique, il n'aura de cesse, à travers ses cours et ses articles parus dans des revues spécialisées, de mettre en perspective la pratique théâtrale et d'offrir de précieux outils d'écriture et d'analyse à tous les passionnés de théâtre. *La escena sin límites*, recueil de plusieurs de ses articles, le prouve, comme la bibliographie de l'ensemble de ses écrits théoriques jointe à l'ouvrage, qui compte près de cent titres⁸⁷¹.

Si Sinisterra s'est très tôt plongé dans l'écriture dramatique – parmi ses premiers textes représentés, *Tú no importa quién*, *Demasiado frío* et *Algo así como Hamlet* datent respectivement de 1962, 1965 et 1970 –, il ne s'y consacrera pleinement qu'à partir de la

⁸⁶⁸ MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 13.

⁸⁶⁹ SOSA, Marcela Beatriz, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁷⁰ Les TEU, dépendants du Syndicat Espagnol Universitaire (SEU), étaient fortement soumis au pouvoir franquiste (*Ibid.*, p. 50).

⁸⁷¹ Pour ces références biographiques : cf. MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, *op. cit.*, p. 13-17 ; SOSA, Marcela Beatriz, *op. cit.*, p. 49-59 ; AZNAR SOLER, Manuel, « art. cit. », 1991, p. 9-39.

création d'El Teatro Fronterizo en 1977. Formé au départ de Sinisterra, Magüi Mira, Víctor Martínez et Fernando Sarrias, El Teatro Fronterizo, « plus qu'un groupe consacré à la réalisation de spectacles, est un atelier de recherche et de création dramaturgiques, un laboratoire d'expérimentation textuelle »⁸⁷². C'est là, dans une Espagne désormais libérée du poids de la censure franquiste⁸⁷³, que Sinisterra composera une grande partie de ses œuvres théâtrales, dont certaines seront montées dans la fameuse Sala Beckett de Barcelone, devenue le siège d'El Teatro Fronterizo en 1989. De ce travail naîtront notamment *La leyenda de Gilgamesh* (première en 1978), *Ñaque o de piojos y actores* (1980), *El retablo de Eldorado* (1985), *Lope de Aguirre, traidor* (1986), *¡Ay, Carmela!* (1987), *Los figurantes* (1989) ou *El cerco de Leningrado* (1994). Plusieurs de ces pièces connaîtront un grand succès, comme *Ñaque*, représentée environ trois mille fois entre 1980 et 1988⁸⁷⁴, ou *¡Ay, Carmela!*, portée à l'écran en 1990 par Carlos Saura. Sa production lui vaudra par ailleurs de nombreux prix, dont le Prix National de Théâtre en 1990, le Prix Max du Meilleur Auteur de Théâtre en 1999 et en 2000 pour, respectivement, *¡Ay, Carmela!* et *El lector por horas*, et le Prix National de Littérature Dramatique en 2004 pour *Terror y miseria en el primer franquismo*.

Influencé notamment par Brecht, Beckett, Kafka et Pinter, le théâtre de Sinisterra s'offre sous le clair-obscur d'une écriture « frontalière » qui renverse les codes bourgeois et explore les limites en tout genre, celles des conventions, du sens ou, encore, de la théâtralité. Le « Manifeste (latent) » d'El Teatro Fronterizo indique ainsi :

Hay –lo ha habido siempre– un teatro fronterizo. Íntimamente ceñido al fluir de la historia, la Historia, sin embargo, lo ha ignorado a menudo, quizás por su adhesión insobornable al presente, por su vivir de espaldas a la posteridad. También por producirse fuera de los tinglados inequívocos, de los recintos consagrados, de los compartimientos netamente serviles a sus rótulos, de las designaciones firmemente definidas por el consenso colectivo o privativo. Teatro ignorante a veces de su nombre, desdeñoso incluso de nombre alguno. Quehacer humano que se muestra en las parcelas más ambiguas del arte, de las artes y de los oficios. Y en las fronteras mismas del arte y de la vida. Oficio multiforme, riesgo inútil, juego comprometido con el hombre. [...] Pero no es, en modo alguno, un teatro ajeno a las luchas presentes. Las hace suyas todas, y varias del pasado, y algunas del futuro. Sólo que, en las fronteras, la estrategia y las armas tienen que ser distintas.⁸⁷⁵

Pratique théâtrale indépendante, étrangère à toute forme d'idéologie ou de « servilisme » politique, le Teatro Fronterizo n'en est pas moins engagé. Son engagement au

⁸⁷² SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 186-201, p. 187, nous traduisons (article initialement publié dans *Pipirijaina*, Madrid, 21, mars 1982, p. 29-44).

⁸⁷³ SANCHIS SINISTERRA, José, « Naufragios de Álgar Núñez: la escritura del fracaso », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 239 (texte écrit en 1992).

⁸⁷⁴ SOSA, Marcela Beatriz, op. cit., p. 56, note 80.

⁸⁷⁵ SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente) », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque / ¡Ay, Carmela!*, op. cit., p. 269 (initialement publié dans *Primer Acto*, n° 186, oct.-nov. 1980, p. 88-89).

regard du monde passe avant tout par un questionnement des conventions du discours théâtral.

Il est ainsi précisé dans un autre texte fondateur du groupe, datant lui aussi de 1977 :

Lo que hoy llamamos Teatro, esa institución que languidece en la periferia de nuestra vida social –a pesar de que sus salas se levantan en el centro de la Ciudad–, no es más que una forma particular de la teatralidad, una estructura sociocultural generada por y para una clase determinada, la burguesía, en una etapa de su evolución histórica. Para crear una verdadera alternativa a este “teatro burgués” no basta con llevarlo ante los públicos populares, ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. [...] El Teatro Fronterizo se plantea este ambicioso programa de revisión y cuestionamiento de la práctica escénica en todos sus niveles de una forma gradual y sistemática [...].⁸⁷⁶

Comme Monique Martinez le résume : « Il faut changer la forme même du théâtre, pour que le théâtre puisse changer le monde »⁸⁷⁷. Aussi, Sinisterra refuse l’illusionnisme conventionnel et l’exacerbation du spectaculaire à l’œuvre dans les grandes productions commerciales. Il préfère les limites d’une théâtralité qu’il qualifie de « mineure » : par le dépouillement scénique, le recours à une esthétique minimaliste, elle « conduit à assumer la fertile impuissance de l’art et oblige l’auteur à abandonner ses certitudes, les terrains connus »⁸⁷⁸ et ravive le propre du théâtre que constitue, pour le dramaturge, « la *rencontre* entre les acteurs et les spectateurs »⁸⁷⁹. Choix esthétique, il est aussi éthique et politique, puisque la théâtralité mineure, en privilégiant les perspectives « humbles » et « partielles », rejette la prétention totalisante des « grands systèmes idéologiques » et engage le spectateur, en refusant un discours théâtral transparent, à adopter une posture active et critique lors de la réception du texte. Le théâtre de Sinisterra ne se veut pas, pour autant, hermétique⁸⁸⁰. Il met en œuvre une esthétique du « translucide », « qui laisse passer la lumière sans laisser voir clairement les choses »⁸⁸¹. Comme l’explique Élisabeth Franceschini, c’est une façon de « briser

⁸⁷⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo. Planteamientos », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque / ¡Ay, Carmela!*, op. cit., p. 270 (initialement publié dans *Primer Acto*, n° 186, oct.-nov. 1980, p. 96).

⁸⁷⁷ MARTINEZ THOMAS, Monique, op. cit., 2005, p. 11.

⁸⁷⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Nafragios de Álar Núñez: la escritura del fracaso* », « art. cit. », p. 239 (nous traduisons).

⁸⁷⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, « Por una teatralidad menor », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 244-248, p. 245 (article initialement publié dans *Salas alternativas: un futuro posible*, Tàrrega, Fira del Teatre al carrer de Tàrrega, 1993, p. 25-31 ; nous traduisons ; les italiques sont de l’auteur). Sanchis Sinisterra y définit la « théâtralité mineure » par : la « concentration thématique », la « contraction de la fable », la « ‘mutilation’ des personnages », la « condensation de la parole dramatique », l’« atténuation de l’explicite », la « retenue expressive de l’acteur », la « réduction du lieu théâtral » et la « limitation quantitative du public » (« descuantificación de la noción de público ») (*Ibid.*, p. 246-248).

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 246-247.

⁸⁸¹ FRANCESCHINI, Élisabeth, *L’esthétique du translucide chez José Sanchis Sinisterra*, Université de Toulouse, 2009 (thèse), p. 3.

la transparence des messages évidents qui entretient la passivité du spectateur »⁸⁸², tout en permettant, dans « notre société postmoderne où l'idéal d'une raison toute-puissante est questionné », « l'intégration consciente d'une réalité floue, mais sans perdre le désir de lumière qui permet à l'homme d'avancer »⁸⁸³. Si le parcours d'El Teatro Fronterizo s'achève en 1997, l'aventure que Sanchis entend mener sur les frontières du théâtre continue. Désormais installé à Madrid, il poursuit son œuvre avec, notamment, *Sangre lunar* (2003), *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003), *Flechas del ángel del olvido* (2004), *Misiles melódicos* (2005), *La máquina de abrazar* (2009) ou *Vagas noticias de Klam* (2009).

Les multiples approches à partir desquelles Sinisterra aborde l'objet théâtral se projettent sur son écriture dramatique : à l'activité d'enseignement répond un théâtre à l'ambition pédagogique, qui rend hommage à la tradition littéraire et pousse le spectateur à participer à la création de l'œuvre et à s'interroger sur le monde qui l'entoure ; à la mise en scène, une écriture fortement autoréflexive qui met souvent en perspective l'univers du théâtre, tout en présentant une grande potentialité scénique et une forte tendance à l'intertextualité⁸⁸⁴ ; et à la réflexion théorique, une écriture subversive qui se joue des codes et se risque à une expérimentation formelle toujours renouvelée. Réécriture, hybridation, métathéâtralité, minimalisme, intertextualité, fragmentation, polysémie, déconstruction, complexité sont tout autant de termes qui caractérisent son théâtre. Jamais complètement dans un espace, jamais complètement dans un autre, c'est une écriture de la « déstabilisation permanente »⁸⁸⁵ que Sinisterra propose à son public. Car l'auteur ne fait que proposer une œuvre au spectateur chargé de remplir les structures indéterminées, les « trous » du texte, afin de prendre conscience que « la realidad está llena de sombras, repleta de enigmas, y que la actividad del ser humano es una permanente interpretación »⁸⁸⁶. Transposé à la réalité historique, cet objectif dramaturgique nous mène tout droit vers le domaine de la métahistoire.

⁸⁸² *Idem.*

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 585.

⁸⁸⁴ L'influence de la pratique scénique de Sinisterra sur l'esthétique de ses textes est précisée par M. Aznar Soler qui cite le dramaturge : « El autor ha defendido siempre la noción de dramaturgia, "o sea, la escritura semántica de todos los códigos que intervienen en la representación" (F. Bercebal, *ob. cit.*, p. 99). Y por tanto, ha reivindicado para sí la condición de "dramaturgo", que "implica tanto la escritura como, si no la puesta en escena, sí la orientación para una puesta en escena (*ob. cit.*, p. 106). Pero, además, para él la noción de dramaturgo no se limita al mero autor teatral sino que engloba también "esa otra función, tan frecuente, como es la de adaptador, manipulador de textos, ya sea de textos teatrales de otras épocas u otras culturas, como textos no teatrales. Para mí, dramaturgo engloba esa dramatización de textos con vistas a un nuevo destino escénico" (*ob. cit.*, p. 107) » (AZNAR SOLER, Manuel, « art. cit. », 2002, p. 16, note 20).

⁸⁸⁵ MAYORGA, Juan, « Prólogo. Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra », « art. cit. », p. 25 (nous traduisons).

⁸⁸⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, « Dramaturgia de la recepción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, *op. cit.*, p. 249-254, p. 251 (initialement publié dans *ADE Teatro*, Madrid, 41-42, janv. 1995, p. 64-

Mais ce qui semble tout naturellement relier le théâtre de l'auteur à la problématique de l'écriture de l'histoire, c'est peut-être l'intérêt continu qu'il porte à la question du discours théâtral et aux thèmes de l'histoire et de la mémoire. Comme Marcela Beatriz Sosa l'a montré dans sa thèse *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, réécriture et métathéâtre sont au cœur de son théâtre. La volonté de s'interroger sur les limites de la théâtralité, sur la tradition théâtrale ou sur la place du spectateur, donne lieu à un large éventail de procédés métathéâtraux⁸⁸⁷ qui, en mettant en perspective le discours dramatique, invite à penser la discursivité du réel. *Los figurantes* par exemple, qui met en scène la « prise de pouvoir » par les figurants d'une pièce de théâtre, décidés à tenir reclus les premiers rôles le soir d'une représentation, semble poser la question de la liberté de tous ces « figurants » de l'histoire contraints de suivre un « scénario » déjà écrit par les puissants. Les figurants ne pourront jamais se soustraire à leur rôle s'ils s'en tiennent aux règles imposées par le pouvoir. Ils doivent inventer un nouveau langage, une nouvelle façon de penser et de représenter le monde, de nouvelles structures discursives en somme, pour échapper à leur destin. Les liens entre « réalité » et discours sont ainsi soulignés.

Concernant les thématiques historique et mémorielle, elles traversent une grande partie de l'œuvre théâtrale de notre auteur. Qu'il s'agisse de l'histoire du théâtre, comme dans *Ñaque*, de l'histoire espagnole (*¡Ay, Carmela!* ou *Terror y miseria en el primer franquismo*), du passé latino-américain (*Trilogía americana*), ou de la problématique de la mémoire à l'époque actuelle (*Flechas del ángel del olvido*), histoire et mémoire sont au cœur d'un grand nombre de ses créations. W. Floeck précise d'ailleurs que dans le traitement de ces deux thématiques, Sinisterra privilégie généralement l'intertextualité, la métathéâtralité, l'approche révisionniste, la perspective subjective, l'inclusion du public, l'abandon du modèle mimético-réaliste et le recentrage sur l'intrahistoire et sur la marginalité⁸⁸⁸.

Métathéâtralité, théâtre historique subversif et théâtralisation de la mémoire : trois chemins qui peuvent aisément conduire vers la réflexion métahistorique. En témoignent *El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* et *Naufragios de Álvaro Núñez*, les trois

69) pour les premières citations, et Sinisterra repris dans AZNAR SOLER, Manuel, « art. cit. », 2002, p. 19, pour la dernière.

⁸⁸⁷ « Entre los procedimientos relevados en numerosas obras de Sanchis Sinisterra consideramos: autorreferencia al mundo del teatro, *teatro en el teatro*, tematización de la escritura, de la composición del texto dramático o espectacular, del género..., personajes autorreferenciales, destrucción del personaje o ruptura del marco, intrusión del dramaturgo, ficcionalización del espectador, interacción con el público real, referencia al mundo real, rol dentro del rol, improvisación, conciencia de la enunciación, intertextualidad / referencia a la literatura » (SOSA, Marcela Beatriz, *op. cit.*, p. 232-233 ; les italiques sont de l'auteur).

⁸⁸⁸ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 501-502.

œuvres que Sinisterra, le dramaturge espagnol le plus « américain » selon Aznar Soler⁸⁸⁹, regroupera sous le titre *Trilogía americana*⁸⁹⁰. Ces textes s'enracinent dans un projet précoce d'El Teatro Fronterizo qui envisage, dès sa formation, la création de plusieurs spectacles centrés sur la conquête et la colonisation de l'Amérique, anticipant la « réflexion collective » que le V^e Centenaire devrait susciter⁸⁹¹. À contre-courant face au discours officiel de la future Commémoration de 1992, le groupe entend défendre une vision démythificatrice de la « découverte » :

La proximidad del V Centenario del descubrimiento de América va a desencadenar –ya lo está haciendo– un amplio espectro de manifestaciones culturales y políticas destinadas a glosar, desde ambas orillas del Atlántico, el trascendental significado histórico de la efemérides. Frente a la inevitable tentación glorificadora de las instancias oficiales, es deseable que surjan también iniciativas particulares independientes capaces de suscitar una reflexión crítica sobre los aspectos más silenciados, controvertidos y –¿por qué no?– revulsivos de un acontecimiento que “anuncia y funda nuestra identidad presente.” La historia moderna, en efecto, añade Tzvetan Todorov, comienza cuando “los hombres descubren la totalidad de la que forman parte.”⁸⁹²

Cette réflexion sur la conquête américaine appelle en outre une ouverture du travail théâtral au champ de l'historiographie, dans un esprit profondément interdisciplinaire :

ETF [El Teatro Fronterizo], desde la convicción de que el arte dramático es, además de ocasión de goce, lugar de reflexión [...], se propone abordar un ambicioso proyecto: la realización de una serie de espectáculos que indaguen, desde perspectivas distintas, distintos aspectos de ese fundamental y traumático encuentro de dos continentes, de dos mundos que se ignoran. [...] Al iniciar y promover una empresa de estas proporciones, ETF es consciente de la necesidad de integrar en su proyecto a historiadores, etnólogos, filólogos, dramaturgos, directores de escena, artistas plásticos, musicólogos, etc., propiciando así una deseable colaboración interdisciplinaria e interartística.⁸⁹³

C'est finalement une approche plus historiographique qu'historique qui semble intéresser Sinisterra, qui souhaite se centrer sur les « discours » engendrés par la Conquête :

Ningún otro encuentro intercultural ha generado nunca tan copioso conjunto de testimonios escritos contemporáneos: un descomunal Discurso, un Texto inabarcable formado por cartas, relaciones, crónicas e historias que aspiran a dejar constancia –siempre parcial y apasionada– de sus infinitos avatares. Consecuente con su trayectoria, El Teatro Fronterizo se propone interrogar ese Discurso, dramatizar zonas de ese Texto plural, no con el fin de ofrecer un mosaico ilustrativo de episodios históricos tendentes a producir orgullo o vergüenza ante el cúmulo de

⁸⁸⁹ AZNAR SOLER, Manuel, « art. cit. », 2002, p. 17.

⁸⁹⁰ Pour la première fois en 1992, en supplément à la revue *El Público* (mai-juin 1992, Madrid, Centro de Documentación Teatral).

⁸⁹¹ « Desde su fundación, en el verano de 1977, El Teatro Fronterizo tiene planteados e incluso iniciados varios proyectos dramaturgicos a partir de los textos de los Cronistas de Indias, con vistas a futuros espectáculos sobre diversos aspectos de la conquista y colonización del continente americano. La proximidad de V Centenario del descubrimiento y las manifestaciones culturales que con tal motivo van previsiblemente a desarrollarse durante los próximos años, hacen aconsejable la puesta en práctica de tales proyectos, como aportación, desde el ámbito específico de la investigación y de la creación teatrales, a la reflexión colectiva que la efemérides, sin duda, suscitará » (SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 77-78).

⁸⁹² *Ibid.*, p. 77.

⁸⁹³ SANCHIS SINISTERRA, José, « Itinerario Fronterizo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 39-45 (*Primer Acto*, n° 222, janv.-fév. 1988, p. 26-32), p. 43 ; la coupure ([...]) est de l'auteur.

proezas y atrocidades que jalonan la conquista y colonización de América, sino con el de poner en escena –y poner en cuestión– algunos fragmentos significativos de la memoria colectiva.⁸⁹⁴

On le voit : l'écriture de l'histoire, autant ou plus que l'histoire elle-même, est, dès le départ, au cœur du projet qui se concrétisera dans la création successive de *El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* et *Naufragios de Álvar Núñez*. Wilfried Floeck verra d'ailleurs une progression de l'affirmation de la veine métahistorique au sein de la Trilogie :

[...] el interés del autor –desde *El retablo de Eldorado* hasta la pieza sobre Álvar Núñez– se desplaza cada vez más hacia la cuestión de carácter metahistórico sobre las posibilidades de esclarecimiento de la realidad y de reconstrucción de la verdad histórica, lo que en *Naufragios* se pone ya de manifiesto por el simple hecho de que en la pieza, con Álvar Núñez, se hallan en el centro del *modelado* dramático un cronista y su crónica. [...] El análisis de las tres piezas de la *Trilogía americana* evidencia que –en el curso de su redacción– Sanchis Sinisterra se ha ocupado cada vez más de la problemática de la reconstrucción de la realidad histórica, proceso tras el que es reconocible con toda claridad la discusión teórica al respecto.⁸⁹⁵

Même si *El retablo de Eldorado* ne présente aucun personnage-chroniqueur, comme ce sera le cas dans *Lope de Aguirre* et dans *Naufragios de Álvar Núñez*, elle n'en est pas moins métahistorique. Nous allons le voir, cette pièce illustre le cas du théâtre métahistorique métafictionnel qui problématise la mise en récit de l'histoire à travers la fiction, tout en offrant une réflexion plus générale sur les limites de la représentation du passé.

1.1.1.2. *El retablo de Eldorado*

Écrite entre 1977 et 1984, et représentée pour la première fois en 1985 au Teatre de l'Aliança del Poble Nou de Barcelone par El Teatro Fronterizo, *El retablo de Eldorado. Tragientremés en dos partes*, initialement intitulée *Conquistador o El retablo de Eldorado*, propose une dé-célébration de la conquête américaine depuis un univers cervantin. Illustrant la préoccupation de Sinisterra pour la tradition dramatique nationale, les genres mineurs et la réalité latino-américaine, *El retablo de Eldorado* présente la construction d'un spectacle de théâtre portant sur la Conquête, à la charge d'une petite troupe de quatre personnages marginaux : deux *pícaros*, Chanfalla et Chirinos, un vieux soldat rentré infirme des Amériques, Rodrigo Díaz de Contreras, et la mystérieuse Indienne qui l'accompagne, « doña Sombra », comme il apparaît dans le *dramatis personae*. Vraisemblablement situés à la fin du XVI^e siècle, sur la scène improvisée d'un marché abandonné aux abords d'un village andalou, les membres de cet étrange quadrille ne jouent pas à l'unisson. Chanfalla et Chirinos, tout

⁸⁹⁴ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 77.

⁸⁹⁵ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 212 et p. 231-232.

droit sortis de l'*entremés* cervantin *El retablo de las maravillas*⁸⁹⁶, et doubles de Ríos et Solanos de *Ñaque*, cherchent à s'enrichir sur les infortunes de don Rodrigo, qui accepte de raconter ses péripéties américaines en échange d'un bon prix lui permettant de financer une nouvelle expédition pour le mythique Eldorado et pour l'île de Bimini où jaillit la fontaine de la jeunesse éternelle. Mais le vieil homme, à l'allure et à l'ambition d'un Quichotte, n'est pas disposé à présenter son histoire devant n'importe qui. Les autorités de la ville ayant été dépêchées par un autodafé, Chanfalla et Chirinos convainquent quelques coquins, par l'intermédiaire d'un certain Macarelo, de se faire passer pour les illustres spectateurs. Cette pièce profondément métathéâtrale et intertextuelle, traversée par plusieurs extraits de chroniques et de poèmes composés à l'époque de la Conquête, comme la longue liste des « Remerciements » en témoigne, se distribue en deux actes qui présentent, tour à tour, la préparation puis le déroulement de la représentation théâtrale.

En figurant la mise en scène d'un épisode de l'histoire, même si la réalité dépeinte tient parfois autant de la mémoire que de l'histoire, *El retablo de Eldorado* apparaît comme une pièce métahistorique métafictionnelle. Si plusieurs des événements représentés par la petite troupe ont été directement vécus par l'un des personnages-comédiens, don Rodrigo, ces faits renvoient en effet à un épisode, la conquête américaine, dont la teneur historique dépasse l'expérience individuelle. Ce qui est particulièrement frappant à la lecture du texte, c'est le fait que la mise en perspective de l'écriture de l'histoire de la Conquête repose sur la présence de discours multiples – mémoriels, historiques, mythiques – formulés par une pluralité d'énonciateurs : Rodrigo, les deux pícaros, Sombra, ou même les chroniqueurs et les poètes dont les écrits apparaissent en intertexte. Ces discours se contredisent à bien des égards et ne poursuivent pas le même but : à l'ambition véridique et parfois démythificatrice de don Rodrigo s'oppose l'image triomphaliste et exotique que Chanfalla et Chirinos cherchent à offrir à un public espagnol prétendument pieux et bien pensant. Comme nous allons tenter de le mettre en évidence, *El retablo de Eldorado* problématise les potentialités du théâtre dans l'évocation du passé, tout en figurant les contradictions du discours historique dialectique engendré par la conquête américaine. Nous examinerons pour cela les trois axes métahistoriques qui semblent sous-tendre le texte : la thématization des limites et des possibilités du théâtre dans la reconstitution de l'histoire ; la confrontation de plusieurs représentations de la Conquête et la conséquente dé-célébration de cet événement ; enfin, la

⁸⁹⁶ Le personnage de Chirinos évoque d'ailleurs explicitement, au début du premier acte de *El retablo de Eldorado*, le *Retablo* de Cervantes, en affirmant : « Cierto que antes confío yo en mi mercadillo que en tu retablazo... Pero, ¿acaso era más lucido aquel de las Maravillas? Y buen provecho nos dio... » (SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 258).

dénonciation de la place – ou absence de place – traditionnellement attribuée à l’Autre, l’Indien, dans le discours historiographique péninsulaire.

Évoquer la Conquête par le théâtre : limites et possibilités du discours théâtral

Tout, dans le texte, renvoie au monde du théâtre, et la reconstitution de l’histoire de la conquête américaine qui y est proposée passe, presque exclusivement, par la transposition théâtrale. La pièce offre ainsi, comme l’auteur l’annonçait, une « thématization de la théâtralité » :

De resultados de este singular y enmarañado encuentro dramático, los toscos parámetros del mundo entremesil se tensan, resquebrajan y, finalmente, estallan, mostrando a la vez los límites del artificio teatral y los ambiguos poderes de su capacidad evocadora, de su acción sugestiva y fascinante. Porque en *El Retablo de Eldorado* –como en otros espectáculos de El Teatro Fronterizo–, la propia teatralidad es tematizada, el dispositivo espectacular, matriz de espejos y espejismos diversos, se integra en la trama de la representación para perturbar y cuestionar la tranquila pasividad receptiva del público.⁸⁹⁷

Exhibée, la théâtralité l’est à bien des égards : professionnels ou amateurs, les personnages revêtent le costume d’acteurs, et l’action dramatique consiste en la préparation et en la mise en scène d’un spectacle théâtral, intitulé de surcroît, par un jeu de mise en abyme, *El retablo de Eldorado*. Quant à l’espace et au temps dramatiques, si la didascalie initiale suggère qu’il peut s’agir d’une « halle abandonnée, aux abords d’un village peut-être andalou », « à la fin du XVI^e siècle », elle les situe par ailleurs dans l’univers intemporel de la « scène » et dans le « présent de la représentation » :

LUGAR

Del texto se deduce que la acción podría transcurrir en una lonja abandonada, a las afueras de un pueblo tal vez andaluz... Pero también podría emerger de las tinieblas de un escenario.

TIEMPO

Algunos de los personajes creen existir en los últimos años del siglo XVI... Pero también hay quienes sospechan –como el público– que el único tiempo real es el ahora de la representación.⁸⁹⁸

On peut s’interroger sur l’intérêt d’une telle métathéâtralité dans une pièce *a priori* consacrée à un épisode historique. Pourquoi ne pas figurer les passages de la Conquête directement sur scène ? Pourquoi situer l’action dramatique en Espagne, dans un lieu si éloigné de l’endroit où les faits se sont tenus ? Pourquoi, enfin, rapprocher l’espace-temps fictionnel de celui des spectateurs contemporains, par le biais d’indications initiales qui se concrétiseront notamment lorsque, au début du premier acte, Chirinos, descendue dans la « salle », dira à Chanfalla resté sur scène qu’il semble être une « imitation » de lui-même,

⁸⁹⁷ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 79.

⁸⁹⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 252.

une « peinture », un « fantôme »⁸⁹⁹ ? Cela peut traduire, tout d'abord, comme la précédente citation de Sinisterra le suggère, une volonté de perturber le public, de le mettre dans une situation étrange, inconfortable, qui le pousse à la réflexion. Ces stratégies semblent par ailleurs répondre à la volonté de l'auteur, évoquée plus haut, de traiter, dans une dimension métahistorique, non pas la Conquête elle-même, mais les représentations de cet événement. Le projecteur est déplacé de l'épisode historique à l'image qu'en ont les spectateurs de la fin du XX^e. Mais ce peut être aussi une façon d'assumer et de revendiquer l'impossibilité de reconstituer un épisode irrémédiablement révolu, comme Sinisterra le suggérait lui-même :

[...] no se trata de actualizar ni de modernizar la presentación de un capítulo de nuestra historia para aproximarle al público de hoy y facilitar su comprensión, su asimilación, sino de subrayar su historicidad, su relativa opacidad, su irremediable lejanía. Sólo así es posible confrontarse con el pasado en tanto que pasado: percibiéndolo como una "otredad" que, no obstante, nos concierne, nos condiciona, nos provoca.⁹⁰⁰

On rejoint ici l'un des enjeux d'une écriture frontalière qui, aux limites de la théâtralité, prétend moins représenter le réel que figurer l'« impossibilité de représenter »⁹⁰¹. Face à l'irreprésentabilité de la Conquête, passé lointain aux proportions démesurées, impossibles à cerner sur une scène de théâtre⁹⁰², Sinisterra semble vouloir montrer les limites de la reconstitution théâtrale à l'épreuve de l'histoire. Les dispositifs de représentation scénique que Chanfalla, Chirinos et don Rodrigo mettent en œuvre, brillent ainsi par leur

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 263-264 :

(CHANFALLA *deambula por la escena tapándose un ojo y mirando con el otro la sala; mientras, CHIRINOS se desplaza por ésta.*) [...]

CHANFALLA. – ¿Qué nueva burla es ésta? ¡Y no te escondas más!

CHIRINOS. – Te digo que no me escondo, que ante ti mismo me tienes... Y también te digo que espiritado debe de ser este lugar...

CHANFALLA. – ¿Por qué?

CHIRINOS. – Porque te veo y te oigo, y se me figura que no eres tú, sino un remedo tuyo.

CHANFALLA. – ¿Qué remedo ni qué...?

CHIRINOS. – Por Dios te lo juro, Chanfalla, que pareces pintura o fantasma de ti mismo. ¿Por seguro tienes que no eres Chanfalla postizo?

CHANFALLA. – (*Ya inquieto.*) Algo de encantamientos debe haber, porque tu voz me llega muy cerca, pero ante mí no hay más que negruras y vacío.

CHIRINOS. – (*Sube a escena muy asustada.*) ¡Chanfalla!

CHIRINOS. – Ya eres otra vez tú, de cabo a rabo.

CHANFALLA. – Y ya la voz te sale de ti misma.

CHIRINOS. – ¿Qué lugar es éste?

(*Miran inquietos la sala y la escena.*)

⁹⁰⁰ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites* [...], *op. cit.*, p. 79.

⁹⁰¹ « Quiero suponer que ambos factores –el placer de la escritura y la libertad del texto– me llevaron a emprender, a partir de 1977, con la creación de El Teatro Fronterizo, la tarea de representar lo irrepresentable, o mejor, de asumir gozosamente la imposibilidad de representar, de convertir esta imposibilidad en una convicción, en una opción estética y –¿por qué no?– también en una opción ética. Una nueva paráfrasis, esta vez de Wittgenstein: Lo que no se puede representar no se debe representar. Y una glosa, esta vez propia: ... pero se tiene que presentar este *no poder* » (SANCHIS SINISTERRA, José, « *Naufragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », « art. cit. », p. 239 ; les italiques sont de l'auteur).

⁹⁰² SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites* [...], *op. cit.*, p. 78.

artificialité. Il en découle une métathéâtralité exacerbée qui insiste sur l'irreprésentabilité de l'épopée américaine et, par extension, de l'histoire tout court.

Le premier acte, consacré aux préparatifs du Retable, exhibe ainsi le processus de création de l'intrapièce. Le futur espace scénique du Retable se façonne peu à peu. Ce qui apparaît, au départ, comme une simple charrette où don Rodrigo est enfermé, se métamorphose lorsque Chanfalla constate que cette dernière est ouverte : « *Abre la puerta de la carreta y quedan a la vista unas cortinas que ocultan su interior* »⁹⁰³. La charrette, par le dispositif des rideaux, devient une scène. La création de l'espace scénique se prolonge dans le reste du premier acte qui offre, à la vue, la construction progressive de l'aire de jeu. Trompé par les deux *pícaros*, Don Rodrigo, pensant que l'arrivée des autorités de la ville est imminente, ordonne à ses deux comparses :

RODRIGO. – (*Atajándola. [a Chirinos]*) ¡Basta he dicho! Deja de ensartar bachillerías a trotemoche y ponte a disponer en su lugar y modo las vestimentas del Retablo. [...] (*A Chanfalla.*) ¿No dijeron los señores del concejo que esta tarde sería su venida?
CHANFALLA. – ¿Esta tarde? (*Reacciona.*) Sí, esta tarde dijeron.
RODRIGO. – Pues ya, si no me equivoco, pasa sobradamente del mediodía. Y no es poco lo que hay que aparejar.⁹⁰⁴

Et Chirinos de le prévenir un peu plus loin :

CHRININOS. – En fin, don Rodrigo... ya están las vestimentas prestas... y todo el aderezo... Míafe, que pocas veces se habrá visto en estos reinos un retablo tan lúcido y de tantas figuras y tramoyas...⁹⁰⁵

Cette mise en évidence de la fictionnalité du Retable se poursuit dans l'acte suivant qui figure, de bout en bout, la mise en scène de l'intrapièce. Ce procédé opère dès le début du Retable qui ne commence pas *in medias res*, mais par une présentation où Chanfalla et don Rodrigo, en créant une transition entre la « réalité » du public et celle du Retable, trahissent la nature factice de ce dernier. Si le dispositif n'était pas suffisant, Chanfalla s'interrompt pour s'adresser gestuellement « sans doute à Macarelo et à sa bande », rompant l'illusion théâtrale qu'il était en train de construire⁹⁰⁶. Et don Rodrigo apparaît quant à lui dans un costume peu crédible qui le contraint à adopter un jeu invraisemblable :

(*Apartando las cortinas, aparece Rodrigo cubierto con una plateada armadura de cartón-piedra y empuñando la espada. [...]*)

⁹⁰³ SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 273.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 299. Sinisterra dira d'ailleurs de ce premier acte : « lo que, al iniciar la escritura del texto, iba a ser una breve escena introductoria al Retablo propiamente dicho –mi verdadero propósito dramático–, fue complicándose y extendiéndose “malgré moi” hasta alcanzar la longitud de un acto y convertirse en un complejo reservorio de conflictos irresolubles. Ahí descubrí involuntariamente el concepto –¡tan beckettiano!– de la “imposibilidad de representar”, del fracaso artístico como opción estética, que en “Naufragios de Alvar Núñez” sería ya un eje dramático esencial » (in MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 48).

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 304.

RODRIGO. – (*Compensando su inseguridad con un brío excesivo.*)

Aquí se contarán casos terribles,
encuentros y proezas soberanas:
muertes, riesgos, trabajos invencibles,
más que puedan llevar fuerzas humanas. [...] ⁹⁰⁷

L'ensemble du Retable, qui évoque chronologiquement la vie de Rodrigo depuis son enfance à son arrivée aux Indes, sa participation aux expéditions de Cortés et de Pizarro, et son aventure pour le mythique Eldorado, insiste, là encore, sur l'artificialité du spectacle. Cela passe notamment par les nombreuses interruptions des personnages-acteurs qui commentent le déroulement du Retable ⁹⁰⁸ – le texte de l'intrapièce, objet métathéâtral et métahistorique, apparaît même parfois ⁹⁰⁹ –, et par la misère des moyens scéniques qui, majoritairement limités au dispositif de la charrette, tiennent davantage du bricolage que d'une scénographie réaliste. Ainsi, c'est par un spectacle de marionnettes donné à l'intérieur de la charrette que la chute de l'empereur Atahualpa sera figurée ⁹¹⁰.

Néanmoins, comme le souligne W. Floeck, cette revendication de l'impossibilité de reconstruire fidèlement le passé ne signifie pas que toute évocation de l'histoire est illusoire :

La comprensión de la imposibilidad de reconstruir objetivamente y de manera universalmente aceptada la verdad histórica –sea en el discurso historiográfico, sea en los géneros literarios históricos– no conduce al autor en modo alguno ni al escepticismo poshistórico ni a la arbitrariedad posmoderna. [...] La aplicación consecuente de procedimientos posmodernos no conduce en el caso de Sanchis a un juego estético, sino que se halla al servicio de nuevas posibilidades de acercamiento a la realidad histórica. ⁹¹¹

L'évocation de l'événement doit passer par un autre discours. Cette métathéâtralité ne débouche donc pas sur l'échec de la représentation de l'histoire. Elle met en exergue les capacités évocatrices du théâtre. Sinisterra renonce à la prétention illusionniste, en convoquant l'histoire à travers les souvenirs des témoins. Le théâtre, parce qu'il autorise, contrairement au discours historiographique, l'expression irrationnelle de l'imaginaire et des perceptions sensorielles, se prête tout particulièrement au langage de la mémoire et au caractère fascinant, voire hallucinatoire, que l'entreprise américaine a pu représenter pour certains soldats espagnols. Ainsi, à la fin du Retable, lors de la représentation de l'expédition pour Eldorado, don Rodrigo, exalté par les vertus d'une mystérieuse « boisson sacrée » que Sombra lui donne, confond « réalité » et fiction en entraînant Chanfalla, dans son statut

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 305.

⁹⁰⁸ Notamment *Ibid.*, p. 320-323.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 321.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 343.

⁹¹¹ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 231-232.

d'acteur et non plus de personnage du Retable, dans l'expédition pour l'Eldorado⁹¹². Si Chanfalla est au départ sceptique, suivant malgré tout le conquistador derrière la charrette, lorsque les deux hommes réapparaissent, le *pícaro* semble totalement absorbé par le récit de Rodrigo au point de craindre le danger dépeint. « ¡Aguarde, don Rodrigo, y no me deje solo...! », hurle-t-il, tandis que l'espace scénique se teint de couleurs surréalistes (« la luz adquiere tintes irreales »⁹¹³). Pendant quelques minutes, les deux personnages-acteurs, transportés, décrivent le royaume des Amazones, et Chanfalla dit apercevoir le « prince Dorado ». La « réalité » de la petite scène de théâtre et celle du monde américain se confondent. Les deux plans de la mise en abyme se superposent. Puis la lumière redevient normale et les deux hommes se « réveillent » successivement⁹¹⁴. Face aux invraisemblances d'un spectacle de carton pâte, c'est finalement le pouvoir incantatoire des mots qui aura en quelque sorte fait « vivre » l'expérience américaine aux deux personnages.

Histoire mythique, histoire vécue : pluriperspectivisme et déconstruction de la représentation traditionnelle de la Conquête

Tout en portant une réflexion sur la représentabilité du passé, *El retablo de Eldorado* met en perspective, dans un complexe réseau métahistorique, plusieurs histoires de la Conquête. De façon quelque peu schématique, la pièce interne entrecroise deux grandes images de l'événement : d'une part, un discours triomphaliste et eurocentriste ; d'autre part, un discours révisionniste qui permet une démythification de l'épisode historique. Si Chanfalla, Chirinos et la majorité des poètes et chroniqueurs cités par les personnages, s'en tiennent au premier discours, Rodrigo, dont l'ambiguïté s'épaissit à mesure que le Retable avance, vacille entre un récit célébratoire et un discours subversif. Le récit mythique formulé depuis l'Espagne se verra ainsi peu à peu miné par la mémoire du conquistador qui avait pourtant promis à Chirinos et à Chanfalla, lors du premier acte, de se montrer « prudent » et de « taire la moitié de la vérité », pour se limiter à celle « qui relate et chante les merveilles que le Nouveau Monde renferme »⁹¹⁵. Tel Cervantès désacralisant la figure du preux chevalier qui devient par ailleurs la proie des romans de chevalerie, Sinisterra démythifie le personnage

⁹¹² « RODRIGO. – (*Viendo el laberinto de falsas enmaradas que ahora rodea la carreta.*) ¡Los grandes ríos! (*Se incorpora y empuña la rodela y la lanza.*) Éstas son ya, sin duda, sus fragosas orillas... Entrémonos en ellas, Chanfalla, y emprendamos sin más tardar la gran jornada de Eldorado y del reino de las Amazonas... » (SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, *op. cit.*, p. 348-349).

⁹¹³ *Ibid.*, p. 351, pour les deux citations.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 351-354.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 276.

du conquistador tout en le présentant en victime des ambitions de la Couronne espagnole. Rodrigo se fait même, par moments, le défenseur du peuple indien. La « rencontre » des deux mondes a engendré chez le conquistador une souffrance dont l'unique échappatoire semble être la mort : une mort qu'il se donne au terme du spectacle consacré à ses péripéties, et qui signera la fin de la pièce de Sinisterra⁹¹⁶. Rodrigo fait en ce sens partie de ces « êtres anormaux » surgis du « choc violent » engendré par la Conquête, de ces « représentants individuels du trauma collectif produit dans le camp des vainqueurs où le bourreau ou, ce qui revient au même, le grand gagnant de l'histoire, devient, par l'effet de "boomerang" que suppose l'action violente, une victime de ses propres exploits »⁹¹⁷.

La déconstruction de la représentation triomphaliste de la Conquête passe par des procédés à la fois esthétiques et sémantiques. Dans le premier cas, c'est la forme à travers laquelle le discours historique est prononcé ou représenté qui entraîne une dégradation de la Conquête. Jouant sur le contrepoint, certains récits élogieux de l'épopée américaine sont ainsi portés par un personnage-acteur dont l'accoutrement et l'attitude sont aux antipodes de la grandeur supposée de l'événement. C'est le cas lors de l'introduction du Retable où, comme il a été évoqué, surgit un don Rodrigo à l'apparence ridicule, prononçant quelques vers ampoulés en l'honneur de la conquête, empruntés, à quelques modifications près, aux *Elegías de Varones Ilustres de Indias* du poète, prêtre et chroniqueur espagnol Juan de Castellanos. Au début du premier acte, peu après avoir fait son entrée en scène, Rodrigo avait déjà cité ce recueil, ainsi que d'autres vers issus de poèmes de Jerónimo Ramírez. Là encore, au contenu triomphaliste du texte s'oppose une esthétique dégradée : Rodrigo apparaît de façon grotesque, à moitié coincé dans le toit de la charrette qu'il vient d'enfoncer à grands coups d'épée⁹¹⁸. À d'autres instants, ce sont les gestes grossiers ou grotesques de Chanfalla qui mettent à mal la glorification que son discours faisait de la Conquête⁹¹⁹.

Outre la figure du contrepoint, c'est parfois la caricature qui renverse la dimension apologétique de la représentation historique. Elle est si exagérée qu'elle devient une parodie

⁹¹⁶ C'est sous la forme d'une confession en vers qu'il achève son récit :

« Y yo, que tan sin rienda al mundo he dado
el tiempo de mi vida más florido,
y siempre por camino despeñado
mis vanas esperanzas he seguido,
visto ya el poco fruto que he sacado
y lo mucho que a Dios tengo ofendido,
conociendo mi error, de aquí adelante,
será razón que... calle y que no cante. » (*Ibid.*, p. 357.)

⁹¹⁷ SERRANO, Virtudes, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Trilogía americana*, op. cit., p. 9-77, p. 8 (nous traduisons).

⁹¹⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 267-270.

⁹¹⁹ Cf. la présentation du Retable (« Mueca bufa », « Gesto soez »), *Ibid.*, p. 304-305.

d'elle-même. On l'observe notamment lors de la mise en scène de l'arrivée de Rodrigo aux Indes, où Chanfalla et Sombra figurent des Indiens dans un exotisme exacerbé tout droit sorti de l'imaginaire européen :

(Sobre el decorado marino, al son de una flauta, descende una pintura idílica que evoca un paraíso tropical. [...])
Aparecen en el teatrillo SOMBRA y CHANFALLA, semidesnudos y cubiertos de plumas y abalorios.
*Es este quien, evidentemente muy incómodo en su atuendo, produce la música. [...]*⁹²⁰

La dimension caricaturale de la scène, et les supposées réactions des spectateurs, ne laisseront pas de mettre Chanfalla mal à l'aise, qui finira par s'en prendre violemment au public : « ¡Por la puta que os parió a todos, que si no cesa la rechifla, bajo y os aporreo las turnas! »⁹²¹. Évidemment, l'obscénité des propos de Chanfalla finit de faire implorer la représentation paradisiaque et folklorique proposée.

Aux procédés sémantiques correspondent les passages où, par exemple, don Rodrigo corrige la représentation de l'un de ses acolytes qu'il juge impropre à la « réalité » de la Conquête. C'est notamment le cas lors de l'épisode de la prise de Tenochtitlán. Rodrigo reprend Chanfalla qui, suivant à la lettre le texte du Retable, affirme que les filles des caciques, offertes par leur père aux Espagnols, étaient livrées aux « soldats ». À partir de ce moment de la pièce, Rodrigo se met à évoquer, dans une intensité croissante, les aspects les plus sordides, les plus violents, les plus terrifiants de la Conquête, malgré les efforts de Chanfalla pour lui rappeler que leur auditoire n'est pas disposé à entendre de telles histoires :

CHANFALLA. – [...] Por más que las hago cristianar antes de usarlas, porque no se inficione con paganas la sangre de mis soldados...

RODRIGO. – *(Interrumpiéndole.)* Sólo a los capitanes. *(CHANFALLA le mira, sorprendido.)* Las indias, digo, que sólo a los capitanes se daban, y a algunos caballeros. Que nosotros, los meros soldados, por muy contentos nos teníamos si podíamos haber alguna niña o vieja o, cuando no, mujer ya muy parida. [...]

CHANFALLA. – *(Consultando unos papeles que lleva guardados.)* Paréceme, don Rodrigo, que ese parlamento no figuraba en el Retablo...

RODRIGO. – No figuraba, cierto. Pero me ha venido a las mientes en oírte, no vayan a pensar estos señores que andaba yo por entonces hecho sultán turco, como otros que yo me sé... *(Y le mira, severo, de arriba abajo. Al público.)* Y por no deslucir nombres ilustres, sepan vuestras mercedes cómo los soldados de Francisco de Garay, en ir conquistar la provincia de Pánuco, andaban robando los pueblos y tomando mujeres por fuerza, como si estuvieran en tierra de moros...

CHANFALLA. – No se quillotre por tan poco, don Rodrigo, que aquí a... sus señorías, algo se les entiende de esas flaquezas tan humanas... Y manos a labor que se hace tarde y tenemos mucho que hacer y que decir y que mostrar...

RODRIGO. – ¿Mostrar dices, Chanfalla? [...] ¿Puedes tú, por ventura encerrar en este chamaril destartado cuantos desiertos, lagos, cordilleras, selvas, volcanes, ciénagas y ríos anduve y padecí? [...] ¡Basta, por mi vida, basta! Dejemos este espanto y matacía, y también la lamentosa muerte del desdichado Montezuma, y la triste, tristísima noche de nuestra huida de México, y la feroz, ferocísima batalla de Otumba, tan reñida y nombrada, de donde salí cojo...

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 320.

⁹²¹ *Idem.*

CHANFALLA. – (*Compadecido.*) Dejémoslo, sí, y vayamos presto a la parte en que les damos la lección que merecen a esos empecinados mexicanos. Entremos ya en la laguna con los bergantines y cerquemos la ciudad de Tenuztitlán, que me saltan las carnes por verla estragada y derrocada, después de tan soberbia.

RODRIGO. – (*Súbitamente irritado.*) Hablas como bestial y encarnizado, Chanfalla. ¿Así te gozas tú, que a buen seguro nunca te has visto sino en peleas de mojicones y pellizcos, así te gozas con aquella extremada mortandad, donde tantos montones de cuerpos difuntos había que no se podía poner los pies sino en ellos?⁹²²

Et Rodrigo, s'il veut trouver les richesses enfouies du continent américain pour « corriger ce Nouveau Monde de la désolation que le Vieux Monde lui a causée »⁹²³, prend parfois la défense du peuple indien⁹²⁴, dénonçant les violences commises à son encontre par les conquistadors espagnols. Ainsi condamne-t-il les systèmes esclavagistes du *repartimiento* et de la *encomienda*⁹²⁵. À une déconstruction du discours traditionnel de la conquête américaine par la stratégie de l'humour, s'ajoute donc, dans ce *tragientremés* métahistorique, celle du rappel de la tragédie que l'événement a constituée pour la population indienne, mais également pour certains Espagnols, victimes, comme Rodrigo, des ambitions de la Couronne. Le vieil homme s'autorisera d'ailleurs quelques critiques contre le pouvoir péninsulaire et contre l'Église espagnole :

RODRIGO. – ¡Ven aquí, sombra mía! (*SOMBRA acude a su lado; RODRIGO le levanta la blusa y muestra su espalda azotada.*) Ved esto. De tantas violencias y traiciones que en aquellas gentes y tierras se han hecho y se hacen, vuestras mercedes serán, yo mediante y esta mi gran jornada, los nuevos redentores...

CHANFALLA. – (*Ídem. [Inquieto.]*) Cate, don Rodrigo, que no todo el mundo es orégano.

RODRIGO. – (*Exaltándose.*) No os desaliente que el Rey nuestro señor tenga por más valioso ver contra el oro de las Indias que oír contar sus miserias...

CHANFALLA. – (*Francoamente asustado.*) Repare, don Rodrigo, que por doquier hay oídos torcidos...

RODRIGO. – No miréis que estén los religiosos más dados al fuego de la penitencia acá, que al agua del bautismo acullá...

CHANFALLA. – (*Aterrado.*) ¡Por su ánima, don Rodrigo, que...!⁹²⁶

On le voit, c'est donc les contradictions d'une écriture plurielle de l'histoire de la conquête américaine que Sinisterra met en scène, comme il le suggérait par ailleurs :

Por su parte, los materiales textuales integrados en el tejido dramático proceden de muchas y diversas fuentes, fundamentalmente de las crónicas y relaciones coetáneas, así como de otros productos narrativos y poéticos generados por la epopeya indiana: un complicado trabajo de intertextualidad que pretende reproducir escénicamente las contradicciones y fracturas de ese Discurso plural en que se narra la increíble gesta de unos españoles esparciendo en la América Indígena, junto al dudoso consuelo de los Evangelios, los ciertos horrores del Apocalipsis.⁹²⁷

L'intertextualité bat par ailleurs son plein : aux récits des personnages fictionnels se mêlent ceux de poètes et de chroniqueurs complaisants ou critiques (tel Bartolomé de Las

⁹²² *Ibid.*, p. 336-339.

⁹²³ *Ibid.*, p. 352 (nous traduisons).

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁹²⁵ Sur ces deux aspects : *Ibid.* p. 324-327 et p. 343.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 345.

⁹²⁷ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 79.

Casas) à l'égard de l'entreprise américaine. L'auteur exhibe ainsi deux représentations de l'histoire de la Conquête. L'une, traditionnelle, triomphaliste et eurocentriste, voire mythique, portée notamment par Chanfalla et Chirinos, deux Espagnols qui n'ont pas vécu cet épisode tragique, est sans cesse déconstruite. L'autre, formulée par le conquistador oublié de l'histoire, à la fois témoin, bourreau et victime d'un épisode historique dont l'ampleur le dépasse, vacille entre l'approbation de la version officielle et sa sévère condamnation.

La voix de l'Autre dans l'histoire de l'épopée américaine

Si Sinisterra met en scène et confronte plusieurs images, parfois antagoniques, de l'histoire américaine, il montre par ailleurs l'absence d'un autre discours, pourtant essentiel, celui de la population victime de cet épisode historique. Lors du Retable, les « grands personnages » de l'histoire incarnés par les acteurs appartiennent systématiquement au camp espagnol, tels Cortés ou le dominicain Vicente de Valverde qui accompagna Pizarro dans la conquête du Pérou, tous deux représentés par Chanfalla⁹²⁸. À l'inverse, les personnages d'Indiens « véritables », comme Atahualpa et Moctezuma, ne sont pas joués par des acteurs de chair et de sang : le premier est figuré par une marionnette ridicule⁹²⁹, tandis que le second est simplement évoqué. Les seuls Indiens représentés sur scène sont des individus anonymes, pantins stéréotypés servant à planter un décor exotique, comme lorsqu'est figurée l'arrivée de Rodrigo aux Indes⁹³⁰. Dans l'ensemble, les représentations historiques proposées sont celles d'Espagnols sur des Espagnols. Ce qui occupe l'espace scénique du Retable, ce sont les histoires de don Rodrigo et les plaisanteries de Chanfalla et de Chirinos. Mais la voix de l'Autre, la voix de l'Indien, où est-elle ?

En vérité, cette voix n'est pas absente, elle est dans « l'ombre ». Elle est portée par le personnage de « Ahuaquiti-clán Cuicatotl »⁹³¹, bien nommée « Sombra », qui ne s'exprime qu'en nahuatl. Par ce tour de force, l'auteur déstabilise le spectateur espagnol sourd devant un message qu'il ne peut comprendre. Sinisterra a d'ailleurs précisé qu'au départ, Sombra devait

⁹²⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 329 et p. 343.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 343.

⁹³⁰ La scène sur la conquête de Tenochtitlán fonctionne de la même manière : elle s'ouvre sur une peinture devant laquelle se tient le personnage de Sombra, vêtue en aztèque, dans une posture cérémonieuse et en train de chanter (*Ibid.*, p. 334).

⁹³¹ Qui signifie « Pájaro que Canta Junto a la Fuente Seca » (*Ibid.*, p. 289). Virtudes Serrano souligne le caractère anonyme de ce personnage dont le véritable nom, mentionné une seule fois au cours de l'œuvre, « ne perdurera pas, car personne n'est capable de le retenir » (SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 9-77, p. 69 ; nous traduisons).

être un personnage muet⁹³². Si le lecteur bénéficie de traductions, qu'en sera-t-il du spectateur ? Car une seule phrase est traduite par don Rodrigo, personnage quelque peu métissé qui, dans la pièce, est le seul à comprendre la langue de Sombra⁹³³. D'ailleurs, lorsque l'Indienne apparaît, c'est tout enveloppée dans cette inintelligibilité, comme le texte didascalique l'indique: « *Se escucha, desde el fondo, una voz femenina que canta una arcaica melopea en lengua ininteligible* »⁹³⁴. Cet autre, qui n'a pour ainsi dire ni nom, ni voix, brille par son imperceptibilité au sein d'un discours historique espagnol. Il semble qu'il y ait là, de la part de Sinisterra, dans une pièce pourtant anti-illusionniste à bien des égards, une volonté de ne pas « trahir » l'Autre, dans la logique de la documentation historique et des précisions linguistiques présentées dans le paratexte, dans les remerciements et le glossaire notamment. Plus encore, cette insaisissabilité du discours de Sombra semble souligner l'absence de l'Autre dans le discours historique formulé sur la Conquête depuis l'Espagne. Loin d'être transparente, ou, à l'inverse, totalement masquée, Sombra est un personnage du « translucide ». Plus « authentique » que les représentations indiennes dépeintes par la petite troupe de théâtre, elle incarne l'insaisissabilité de l'altérité. Elle peut figurer, ainsi, l'incompréhension surgie de la « rencontre » entre l'Espagne et l'Amérique.

Malgré son inintelligibilité pour le spectateur espagnol, Sombra, symbole de la « voix » du peuple indien, investit et mine le discours tout puissant de l'Espagnol. Car si les propos de Sombra semblent avoir moins de poids que les voix de sombres *pícaros* et d'un obscur et parfois grotesque conquistador, son discours n'en est pas moins présent. Et il vient s'opposer, par moments, aux discours des autres personnages, comme lorsque Chirinos, au cours de la représentation du Retable, tente de convaincre Rodrigo de supprimer plusieurs passages de son histoire, et notamment celui où il évoque l'esclavage du peuple indien :

CHIRINOS. – ¿Y qué me dice de los tres años que pasó en ellas [en aquellas islas] pacificando indios alzados y llevándolos a vender como ganado?

RODRIGO. – ¿Qué te he de decir?

CHIRINOS. – No me parece que ganara en ellos mucha honra... Y más que, a mi entender, es en este paso donde el Retablo más descaece...

RODRIGO. – ¿Descaece?

CHIRINOS. – Sí: por la mucha monotonía y tristura que causa la cuenta de tantos indios muertos como moscas. (*Va pasando hojas.*) Los unos en escaramuzas, los otros en castigos, los otros agobiados por el trabajo... [...]

(*Sombra ha salido del teatrillo y se acerca a Rodrigo, que parece consultar con ella sin palabras.*)

RODRIGO. – Tal puede ser... Pero importa para mis propósitos que este singularísimo auditorio sepa cómo y por qué fueron despobladas estas islas de sus naturales de ellas.

⁹³² Cf. apostille de Sinisterra dans MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, op. cit., p. 51.

⁹³³ « RODRIGO. – (*Extrañado, mirando la sala.*) Dice que ahí en las sombras hay espíritus de otros tiempos que nos miran y ríen de vuestra necedad » (SANCHIS SINISTERRA, José, *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 301).

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 270.

CHIRINOS. – (*Medrosa.*) Pues... ¿no bastaría con decirlo en cuatro palabras?
 RODRIGO. – (*Indeciso, casi dirigiéndose a Sombra.*) Tal vez bastara, sí...
 SOMBRA. – (*A RODRIGO.*) Zan quézqui tlahtólli intechcópa in miec mimihqueh ahmo nelli tlahtólli. In tlaixnamictilli ocachi tlanehnehuilian. (Pocas palabras para muchas muertes no son palabras verdaderas. Lo contrario sería más justa proporción.) [...]
 RODRIGO. – (*A SOMBRA.*) ¿Cuix ahmo zan miequintin mimihqueh oncateh in cemmantoc tlapan? (¿No serán suficiente los muertos de Tierra Firme?)
 CHIRINOS. – (*A SOMBRA.*) Pero, hija, mujer, ¿aún no has deprendido las dos docenas de palabras que te enseñé?
 SOMBRA. – (*Sin hacerle caso, a RODRIGO, señalando al público.*) In yehvantin mochi quinequi quimatizqueh. Yehuan quinequi in timoyolchicahuaz inic mochi tictenehuaz. (Ellos quieren saberlo todo. Ellos quieren que tengas el valor de decirlo todo.)⁹³⁵

Dans cette scène où la question de la représentation de l’histoire de la conquête est directement débattue par les personnages – rare cas de métahistoricité de commentaire dans cette pièce –, Sombra incarne cet autre discours, ce discours que la conscience espagnole préférerait taire. Ce discours de l’Autre, intrahistorique, altéré, présent mais en grande partie inintelligible, peut symboliser cette mémoire pressante, dérangeante, qui « ne passe pas », cette mémoire concurrente qui bat dans les interstices d’une histoire construite et imposée depuis l’Espagne. Sinisterra disait vouloir « aborder théâtralement la rencontre traumatique entre l’Espagne et l’Amérique »⁹³⁶. Il figure les tensions engendrées par la violence de cet événement au sein du discours historique qui, depuis la Péninsule, tente de le raconter. L’auteur semble ainsi suggérer que le discours historique sur la Conquête reste un espace de conflits non résolus, un espace où s’entrecroisent, dialoguent et se font face des interprétations historiques divergentes.

Cette première halte le long du théâtre métahistorique espagnol contemporain illustre la complexité que peut revêtir le métahistorique au sein d’une œuvre dramatique. Elle met également en évidence un thème privilégié de la production espagnole – la représentation de l’histoire de la conquête américaine – et l’originalité d’écriture d’un auteur comme Sanchis Sinisterra qui croise volontiers, dans une perspective hybride, des questions touchant aussi bien le théâtre que l’historiographie. Fondée sur une métahistoricité de représentation, cette pièce métahistorique et métathéâtrale problématise la représentation de l’histoire par le discours dramatique ; discours impuissant devant l’impossibilité de figurer fidèlement un temps révolu, mais formidablement efficace à l’heure d’évoquer, par le langage de l’imaginaire, les méandres de mémoires meurtries par un événement historique tragique. Par ailleurs, l’œuvre expose et oppose scéniquement, à travers une métahistoricité dialectique, deux grandes représentations de la Conquête. La première, triomphaliste et eurocentriste, est portée par le couple des deux *pícaros* qui cherchent à contenter un public espagnol devant

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 321-322.

⁹³⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 78.

lequel le spectacle est censé se jouer. La seconde, construite sur une tension entre discours officiel et discours de la mémoire, est tenue – retenue parfois – par le conquistador, complice et victime des crimes commis au cours de l'expédition. L'œuvre figure en outre l'absence de la voix de l'Indien dans le récit historique formulé sur la Conquête depuis l'Espagne, et souligne l'impossibilité de dire l'histoire de l'Autre dans le langage de Soi.

La force métahistorique de ce texte réside donc dans l'exhibition et dans la confrontation de plusieurs discours portant sur l'histoire de la conquête américaine. À travers cette opposition, l'image apologétique de cet épisode, qui a longtemps dominé l'historiographie européenne, se retrouve profondément mise à mal. Par une pluralité de procédés esthétiques et sémantiques, elle est malmenée, déconstruite. C'est souligner la complexe fabrication de la « Conquête » comme événement historique, tout en incitant le spectateur à s'interroger sur les possibles impacts de cette construction discursive et sur la possibilité – et la nécessité – de la redéfinir.

L'œuvre que nous allons à présent étudier offre bien des similitudes avec celle de Sinisterra. Composée à la même période, elle s'inscrit dans le cycle des pièces métahistoriques qui mettent en perspective, à l'approche de la Commémoration de 1992, la représentation artistique de l'entreprise américaine. Mais là où Sinisterra évoque la mise en scène de l'événement à l'époque baroque – quoiqu'également dans le présent de la représentation –, Martínez Mediero condamne, avec *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, la façon dont la dictature franquiste a pu instrumentaliser l'histoire de la conquête américaine.

1.1.2. *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero : une démythification de l'historiographie franquiste et de la dictature par le grotesque

1.1.2.1. Manuel Martínez Mediero : un théâtre engagé

El propósito del dramaturgo es desengañarnos frente a las falsas apariencias de la realidad cotidiana y desenredar el exterior enigmático de la misma para elevar nuestra conciencia. La materia prima del teatro de Martínez Mediero es nada menos que el drama de la vida, razón por la cual su teatro merece ser clasificado de teatro de urgencia social.⁹³⁷

Membre de ce que les critiques ont nommé le « Nouveau Théâtre Espagnol », qui regroupe des auteurs ayant débuté leur production dans les années 1960-75⁹³⁸, Manuel Martínez Mediero est l'une des principales figures du théâtre historique espagnol contemporain. Dramaturge prolifique, sa production constante lui a valu de nombreux succès, aussi bien auprès de la critique que du grand public. Né le 12 mars 1939 à Badajoz, le jeune Mediero prend goût au théâtre en assistant aux spectacles donnés dans sa ville natale, qui lui font découvrir le génie créatif d'auteurs comme Valle-Inclán, Miguel Mihura et Jardiel Poncela⁹³⁹. Après une scolarité au Collège des Frères Maristes de Badajoz, il part étudier à l'Université de Sciences Économiques de Madrid, puis à Barcelone⁹⁴⁰ et enfin à Bilbao où il obtient une Licence de Sciences Économiques⁹⁴¹. Tout en poursuivant une carrière de fonctionnaire – il sera notamment Directeur des Services Territoriaux du Ministère de la

⁹³⁷ GABRIELE, John P., *Manuel Martínez Mediero. Deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid, Fundamentos, 2000, p. 16.

⁹³⁸ RECK, Isabelle, *Nuevo teatro español (1965-1978): De l'enchantement textuel au désenchantement - Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Antonio Martínez Ballesteros*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010 : « Ni école, ni courant clairement identifié, le "nuevo teatro español" rassemble un groupe hétérogène d'auteurs dramatiques espagnols nés entre 1922 et 1942-1944 qu'anime la volonté d'écrire un théâtre en liberté, théâtre de résistance et de subversion esthétiques et politiques, dans le contexte "agonique" de la dernière décennie du franquisme. Les symboles, les valeurs, la langue et les rituels du franquisme sont particulièrement mis à mal dans des cérémonials sacrificiels et sadomasochistes, ludiques et parodiques, où la passion du pouvoir trouve à s'exprimer à travers les scénarios fantasmatiques les plus délirants et transgressifs ». On compte notamment, parmi les membres de ce mouvement qui fut aussi désigné, selon Jerónimo López Mozo, « théâtre underground » ou « génération symboliste », outre M. Martínez Mediero, le propre J. López Mozo, Alberto Miralles et Carmen Resino (LÓPEZ MOZO, Jerónimo, « Prólogo », in GABRIELE, John P., *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, KRK Ed., Oviedo, 2009, p. 9-38, p. 14).

⁹³⁹ Cf. déclarations de Mediero reproduites dans *Ibid.*, p. 72 et GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 291.

⁹⁴⁰ Sur ce cheminement madrilène et barcelonais : MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « El caos de la memoria », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. XII, 2005, p. 7-28.

⁹⁴¹ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 9.

Culture et du Patrimoine de la Communauté d'Estrémadure –, Mediero, depuis sa première pièce *Jacinta se marchó a la guerra*, publiée en 1967 et récompensée la même année par le Prix National Universitaire (partagé avec *Dionisio* de Hermógenes Sainz), se livre sans relâche à l'écriture théâtrale. Sa production compte aujourd'hui soixante-quatorze pièces, si l'on en croit les quatorze volumes de ses « Œuvres complètes » édités entre 1999 et 2009 ; Mediero étant « le seul de sa génération à avoir reçu un tel honneur éditorial »⁹⁴². Ce magma créatif d'un auteur « impatient »⁹⁴³ semble s'organiser, selon J. P. Gabriele, autour de trois grandes étapes correspondant aux trois périodes de l'histoire espagnole récente que sont la dictature, la Transition et la Démocratie.

La première étape, qui s'étend de l'écriture de *Jacinta se marchó a la guerra* en 1965 (intitulée initialement *La gaviota y el mar*) à celle de *El bebé furioso* en 1974, et qui regroupe notamment *Espectáculo siglo XX* (1967), *Mientras la gallina duerme* (1968), *El convidado* (1968), *El último gallinero* (1968), *El regreso de los escorpiones* (1969), *Las planchadoras* (1970), *Perdido Paraíso* (1971), *Las hermanas de Búfalo Bill* (1972) et *El automóvil* (1973), annonce plusieurs constantes du théâtre de Mediero : la veine contestataire, tournée contre toute forme de régime politique autoritaire, l'engagement envers les démunis, qui rapproche son écriture de la préoccupation de la « Génération Réaliste » pour la condition des classes populaires⁹⁴⁴, et la propension esperpentique où, dans une logique valleinclanesque, la déformation grotesque met à jour les travers de la réalité⁹⁴⁵. Les symboles abstraits et les « fabulations animales » ne sont pas rares dans ce théâtre subversif contraint de déjouer la censure du régime franquiste⁹⁴⁶. Comme le précise Gabriele, de tous les dramaturges espagnols « silenciados », ou « marginados »⁹⁴⁷, Mediero est celui qui obtiendra le plus grand succès commercial. Il aura par ailleurs reçu, au début de sa carrière, plusieurs prix dont, outre le Nacional de Teatro Universitario, le Festival de Sitges (1969), le Nacional de Autores

⁹⁴² *Ibid.*, p. 11 (nous traduisons).

⁹⁴³ MONLEÓN, José, « Mitos de la España ácida », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 7-98, p. 93.

⁹⁴⁴ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 19 ; sur la « génération réaliste », voir note 757 p. 170.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25 et p. 42.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁴⁷ Pour Gabriele, ces dramaturges « [s]on autores de un teatro revolucionario de fuerte protesta social y caracterizada por un radicalismo perspicuo en cuanto se refiere a forma y fondo. Nacidos y educados bajo la dictadura franquista, estos dramaturgos se oponen desde un principio a la situación política totalitaria que les tocó vivir en su juventud. Se empeñan en desarrollar un teatro de denuncia social y libre expresión ideológica, un drama que se opone en la teoría y en la práctica al teatro oficial de evasión y conformista que venía ganando terreno desde los primeros años de la posguerra. La formación artística e ideológica de los dramaturgos marginados está íntimamente relacionada con la España franquista. Son autores comprometidos con su época y motivados por un fuerte sentido de ultraje frente a la deshumanización que acompaña la opresión de la España de la posguerra. [...] En términos sencillos, se trata de urgir un encuentro crítico con la situación social del momento » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 13-15) ; « El teatro marginado fue severamente censurado durante los años del franquismo. Gozaba de poco o ninguno éxito comercial » (*Ibid.*, p. 16).

Universitarios (1970), le Ciudad de Alcoy (1971), le Radio España de Teatro (1974), le El Espectador y la Crítica (1975) et le Long Play (1975)⁹⁴⁸.

La seconde étape créatrice de l'auteur, qui, selon Gabriele, s'ouvre en 1975 avec la mise en scène, à grand succès, de *Las hermanas de Búfalo Bill*, pour s'achever en 1980, et réunit *El día que se descubrió el pastel* (1975), *Los viajeros del tren fantasma* (1977), *Los clandestinos* (1978), *La novia* (1978), *Un rollo de papel higiénico marca Elefante* (1979), *La patria está en peligro* (1979) et *Las bragas perdidas en el tendedero* (1980), témoigne toujours de l'influence valleinclanesque. Ainsi, l'auteur dira des trois pièces *El día que se descubrió el pastel*, *Los clandestinos* et *Las bragas perdidas en el tendedero*, regroupées dans la trilogie *Teatro de la Libertad* : « Mi intención era contarles una historia lo más deformada posible que fuera real como la vida misma »⁹⁴⁹. Ces trois pièces illustrent par ailleurs la relation que l'œuvre de Mediero peut établir entre sexe et pouvoir. Monleón cite à ce sujet Fernando Povedano de Burgos expliquant que si ces deux figures sont si présentes chez Mediero, c'est parce qu'elles permettent à l'auteur de dénoncer la frustration d'une société vidée des libertés humaines :

[...] la verdadera obsesión de Martínez Mediero es la de poner en evidencia la desigual lucha que el hombre occidental se ve obligado a mantener contra una sociedad que le condiciona y reprime sutil e inexorablemente y es en la política o en el sexo donde reiteradamente cabe expresar parabólicamente esta situación dramática de represión y de insatisfacción.⁹⁵⁰

Mediero, à travers les pièces de cette période, continue de déconstruire les mythes du franquisme et dénonce certains écueils de l'Espagne de la Transition démocratique. *Un rollo de papel higiénico marca Elefante*, par exemple, confronte des postures antagoniques face au passage de la dictature à la démocratie, et alerte sur le danger que représentent les individus nostalgiques du régime franquiste. L'acharnement de Mediero à condamner toute forme d'oppression vaudra à la mise en scène de certaines de ses œuvres la réaction violente de secteurs conservateurs. Ce fut le cas de *Las hermanas de Búfalo Bill*, farce où l'on pouvait percevoir, dans le protagoniste Amadeo, vieux tyran grotesque et moribond, une caricature du général Franco, et dont la représentation fut menacée d'attentat par un groupe d'extrême droite, quelques mois après la mort du dictateur. Et lorsque ce n'est plus la tyrannie du franquisme que Mediero attaque à travers son théâtre, c'est celle du « néo-capitalisme », cible déjà présente dans sa production antérieure⁹⁵¹. Dans certains de ses textes de cette époque en

⁹⁴⁸ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 80-81.

⁹⁴⁹ Cité dans MONLEÓN, José, « art. cit. », 1999, p. 55.

⁹⁵⁰ POVEDANO DE BURGOS, Fernando, « Prólogo », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Teatro de la libertad*, Esquina Viva, Badajoz, 1979, p. 7-8 ; cité dans MONLEÓN, José, « art. cit. », 1999, p. 57.

⁹⁵¹ En témoignent *Espectáculo siglo XX* et *El automóvil* (MONLEÓN, José, « art. cit. », 1999, p. 22-23 et p. 45).

effet, comme *Las bragas perdidas en el tendadero* qui offre une satire de la spéculation immobilière, la dictature de la société de consommation a remplacé celle de Franco. Les figures de la violence et de la cruauté continuent d'être, quant à elles, les principaux ressorts sur lesquels Mediero construit sa critique politique et sociale⁹⁵².

Cette vision désenchantée de la société moderne se prolongera dans plusieurs de ses œuvres écrites sous la Démocratie, comme *Heroica del domingo* (1984) où l'auteur condamne les excès capitalistes du monde footballistique contemporain. Au cours de cette ultime période, où le thème de la liberté, la perspective critique et l'engagement politique restent au cœur de son théâtre⁹⁵³, Mediero montrera un intérêt particulier pour le personnage féminin, l'histoire et les mythes classiques : en témoignent *Lisístrata* (1980), *Fedra* (1981), *Juana del amor hermoso* (1983), *Lola la divina* (1988), *Tito Andrónico* (1983), *Aria por un Papa español* (1985), *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* (1987), *Carlo Famoso: sueño histórico* (1987), *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar* (1990), *El Niño de Belén* (1991), *César y Cleopatra* (1995), *La Edad de Oro de mamá* (1996), *Wilhelm Reich o Cómo morir hablando del sexo* (1997) ou *Toda la vida bailando con Rita Hayworth* (1997). À travers une écriture démythificatrice, Mediero propose un théâtre d'« urgente critique sociale »⁹⁵⁴. Selon Gabriele, « [l]as obras de esta etapa se unen por el objetivo de descomponer a nivel de raíz ciertas creencias, prácticas e ideologías de la realidad española presente y pasada »⁹⁵⁵.

Si la production foisonnante de Martínez Mediero peut sembler bigarrée, elle présente néanmoins plusieurs constantes qui font la marque d'une écriture personnelle et originale. Du point de vue sémantique, son théâtre révèle un intérêt continu pour la réalité espagnole, d'hier et d'aujourd'hui, et pour la question de la liberté individuelle entravée par divers systèmes d'oppression politique et sociale⁹⁵⁶. C'est bien un théâtre « politique » que propose Mediero, théâtre qui ne se réduit cependant pas à une idéologie déterminée⁹⁵⁷. Du point de vue

⁹⁵² GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 41.

⁹⁵³ « Aún después de la transición lo político sigue siendo un tema fundamental y debe ser así. El simple hecho de que se pasa de una época de restricciones a una de más libertad o de más prosperidad no quiere decir que se deba abandonar lo político. Es precisamente en esos momentos de tranquilidad, de despreocupación, cuando nuestras defensas se relajan, que debemos seguir pensando en lo político porque las crisis vienen cuando menos se esperan » (cité dans *Ibid.*, p. 30, d'un entretien de 1995).

⁹⁵⁴ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 81-82 (nous traduisons).

⁹⁵⁵ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 42.

⁹⁵⁶ « Martínez Mediero escribe un teatro informado por la contienda entre la opresión política y la libertad personal. La defensa inexorable de la libertad personal, sea a nivel social, político o bien psicológico, y la condenación resoluta de toda táctica opresiva emergen como temas más concretos de su dramaturgia » (*Ibid.*, p. 27).

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 28-30. Gabriele, en reprenant les théories de Graham Holderness, distingue deux formes de théâtre politique, liées à l'objectif du dramaturge : un théâtre politique « par accident », où l'intérêt de l'auteur est de représenter une réalité politique de façon mimétique, neutre, ce qui exclut toute prise de partie ; un théâtre politique « implicitement ou explicitement polémique, partisan ou tendancieux », « un théâtre qui propose une

esthétique, ses pièces abondent en situations et en personnages à la fois extrêmes – absurdes parfois – et pourtant si réels et quotidiens, et sont investies par l’ironie et par l’humour, un humour esperpentique qui dévoile les travers de l’homme par le truchement de la déformation grotesque. Mediero, ancré dans son temps, croise plusieurs traditions théâtrales, comme le soulignait Gabriele au milieu des années 90 :

En cuanto a la visión de la realidad que se expone en su obra, podemos decir que Martínez Mediero enlaza con la dramaturgia innovadora y esteticista del esperpento de Valle-Inclán, formando a la vez un puente ineludible entre el teatro contestatario de la Generación Realista de los primeros años sesenta y la dramaturgia más libre de hoy.⁹⁵⁸

Influencé non seulement par Valle-Inclán, mais aussi par Brecht, Artaud, Pinter, Arrabal, Beckett, Buero Vallejo, Mihura et Jardiel Poncela, Martínez Mediero, tout en s’attaquant à des situations politiques concrètes – le franquisme et ses avatars en particulier – offre une « exploration critique de cet absurde existentiel et social de la condition humaine »⁹⁵⁹. « He intentado hacer un teatro lo más cercano posible a la sociedad española que me ha tocado vivir », explique-t-il⁹⁶⁰. « Théâtre d’urgence sociale », « théâtre de résistance », « théâtre de transgression », « art dramatique rebelle »⁹⁶¹, sa pratique théâtrale offre une vision souvent amère et tragique de la nature humaine où l’homme apparaît, dialectiquement, en bourreau et en victime⁹⁶², et où l’esthétique de la violence révèle les instincts primitifs auxquels il ne peut se dérober⁹⁶³. Néanmoins, le théâtre de Mediero ne se résout pas à une version univoque de la réalité, ni à une morosité monocorde : pleine de vie, son écriture court toujours sur le fil de la tragi-comédie. Hautement colorée, elle offre une explosion d’images : « Me considero un creador de imágenes a través de mis palabras », confiait l’auteur dans un entretien de 1995⁹⁶⁴. Cette charge vitale, spontanée, emportée, de son théâtre sera d’ailleurs interprétée par certains de ses détracteurs comme la marque d’une écriture non maîtrisée⁹⁶⁵. Cela n’empêchera pas l’auteur d’être salué par une bonne partie de

vision alternative et profondément contestataire face à n’importe quelle réalité officiellement approuvée » (p. 29 ; nous traduisons) ; la première forme n’a de politique que son référent, la seconde est politique en soi. C’est bien entendu dans la seconde catégorie que Gabriele range le théâtre de Mediero.

⁹⁵⁸ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 81. Sur l’*esperpento* valleinclanesque : cf. note 1007 p. 266.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 82 (nous traduisons). Voir aussi FLOECK, Wilfried, « *¡¡¡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*, 2003, p. 235-249, p. 238.

⁹⁶⁰ Cité dans GABRIELE, John P., *op. cit.* 2000, p. 13.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 10-13 (nous traduisons).

⁹⁶² Cf. la déclaration de Martínez Mediero dans GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 87.

⁹⁶³ Cf. la déclaration de Martínez Mediero dans *Ibid.*, p. 91.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁶⁵ Cf. critiques de F. Ruiz Ramón à l’égard des premiers textes de Mediero (GABRIELE, John P., *op. cit.* 2000, p. 22-23).

la critique, ni de recevoir en 1999 la Médaille de la Communauté d'Estrémadure pour l'ensemble de sa production.

Concernant le thème de l'histoire, si plusieurs de ses œuvres écrites jusqu'au début des années 1980 évoquent la réalité historique espagnole, il faut attendre *Juana del Amor Hermoso* (1983) pour parler de sa « première pièce qui traite et interprète explicitement un épisode de notre histoire »⁹⁶⁶. On perçoit, au sein du traitement théâtral que Mediero fait de l'histoire, deux grandes directions. L'une tend vers la dégradation grotesque de personnages historiques, comme dans *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* que nous étudierons tout à l'heure, ou dans *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar* où Mediero se livre à une caricature de l'ancien dictateur portugais. L'autre dépeint de façon vraisemblable le quotidien d'un personnage historique dont l'auteur semble, au moins en partie, soutenir la cause. C'est notamment le cas dans *Juana del Amor Hermoso, Aria por un Papa español* (1985) ou *Carlo Famoso* (1987)⁹⁶⁷. Ces deux tendances s'enracinent, en vérité, dans une même volonté de questionner le discours officiel et de préférer, aux grandes fresques historiques, les petites histoires du quotidien et de l'intime. Le théâtre historique de Mediero se fonde ainsi sur une double veine démythificatrice et intrahistorique. L'auteur expliquera d'ailleurs qu'il cherche à interroger et à déconstruire certaines versions de l'histoire ou certains mythes :

En mi caso, en cuanto se refiere a la historia o el mito, es cuestión de reivindicar o reevaluar cierta imagen que ha proliferado durante la historia. Es mi forma de proponer otra vertiente del asunto o cuestionar lo que nos ha llegado como supuesta realidad relevando las cualidades humanas, quizás olvidadas, de ciertas figuras históricas ya universales.⁹⁶⁸

On le voit, l'approche de Mediero à l'égard des thèmes historiques est d'abord réflexive et révisionniste, et porte finalement moins sur le passé lui-même que sur les images qui en ont proliféré. Cette perspective est bien entendue tout à fait propice à la pratique métahistorique, dans laquelle l'auteur versera notamment avec sa pièce *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*.

⁹⁶⁶ MONLEÓN, José, « art. cit. », 1999, p. 71.

⁹⁶⁷ *Ibid.*, p. 71-74.

⁹⁶⁸ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 92-93. Aussi : « Martínez Mediero se preocupa por la falsedad, o sea la cualidad no auténtica de los mitos. Empezando con sus días de dramaturgo censurado y llegando hasta el momento actual, el objetivo de todo el teatro de nuestro autor ha sido *desconstruir* ciertos mitos, sean del pasado o presente, nacionales o universales, sociales o políticos » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 208-209 ; les italiques sont de l'auteur).

1.1.2.2. *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*

Écrite en 1987 et représentée pour la première fois à Mérida en 1989, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* s'inscrit dans le contexte de la Commémoration de 1992. Elle évoque l'histoire de l'expédition de Martín Fernández Enciso et de Vasco Núñez de Balboa au Darién (1510-1519)⁹⁶⁹. Son action dramatique ne se situe cependant pas au XVI^e siècle, ni même sur le sol américain, mais en Espagne, dans la ville de Badajoz, en 1945, soit en plein franquisme. Et la pièce ne propose pas une reconstitution historique directe de l'épisode en question. Elle met en scène un groupe de dirigeants franquistes, à la tête desquels le Jefe Provincial, en train de créer, dans la Casa de Todos de la ville d'Estrémadure, un spectacle théâtral : il s'agit de représenter l'excursion d'Enciso et de Balboa, à l'occasion de l'imminente visite de Franco à Badajoz. Comme chez Sinisterra, l'auteur emploie un dispositif de mise en abyme fondé sur l'existence de deux plans : celui de la création de la pièce historique et celui de la pièce historique emboîtée. Les personnages-acteurs mis à contribution sont nombreux – vingt-deux individus peuplent cette étrange troupe – et figurent soit l'autorité franquiste, comme membres du Movimiento ou de l'Église (Jefe Provincial, Folgueras, Penitenciario, don Pedrito, doña Dolorita, Ponciano, Regidor), soit la marginalité (les quatre prostituées, Muda, Bocadebronce, Maruchi et Encarna, et les onze soldats « réformés »). Le premier acte présente les préparatifs de la répétition générale et le tout début de la représentation, tandis que le second est consacré à la suite et à la fin de la répétition générale. Ce nouvel exemple de fiction métahistorique métafictionnelle ne porte donc pas sur la conquête américaine à proprement parler, mais sur la représentation de la Conquête par le théâtre franquiste. Sa métahistoricité relève ainsi de deux procédés : d'une part, de la mise en scène d'une pièce historique ; d'autre part, de l'exhibition de certaines stratégies de la politique historiographique franquiste. Comme l'affirmera José Monleón :

Escrita en 1987, cuando ya soplaban los aires de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento, *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaa!!!* ocupa un lugar destacado en el constante propósito de Mediero de enfrentar la realidad de la sociedad española moderna con la imagen histórica creada por la ideología oficial. Hemos de tener presente que el Descubrimiento y la Conquista de América son dos piezas clave en nuestro discurso nacionalista [...].⁹⁷⁰

L'originalité de ce texte d'un point de vue métahistorique est donc de mettre en perspective non seulement le théâtre historique, mais aussi les rapports ambigus pouvant exister entre écriture de l'histoire et pouvoir politique dans le cadre particulier d'un régime

⁹⁶⁹ Pour un résumé des circonstances de l'expédition et des passages précisément évoqués dans la pièce de Mediero : cf. FLOECK, Wilfried, « *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaa!!!*: Manuel Martínez Mediero y la deconstrucción paródica del discurso de la Conquista », « art. cit. », p. 239-240.

⁹⁷⁰ MONLEÓN, José, « art. cit. », 1999, p. 75.

autoritaire. Car si certains personnages-acteurs finissent par remettre en question la version historique dictée par le Jefe Provincial, ce dernier reste longtemps l'énonciateur principal d'un discours historique unique. On observe ainsi chez Martínez Mediero un déplacement du débat historique sur la Conquête vers une problématisation de l'histoire construite par le franquisme : une histoire autoritaire, triomphaliste et légitimatrice, mais aussi une histoire hantée par la mémoire des « vaincus » qu'elle cherche à passer sous silence.

Nous tenterons de mettre en évidence la façon dont la pièce, apparemment tournée vers le passé américain, offre une implacable critique de la réappropriation de l'histoire américaine par la dictature franquiste. Pour cela, nous verrons tout d'abord comment Mediero mine de l'intérieur la représentation imposée par le dirigeant franquiste, par un jeu cocasse d'anachronismes et d'anatopismes trahissant le fait que tout discours historique s'écrit depuis un ici et maintenant qui le détermine. Nous nous arrêterons ensuite sur les procédés dramaturgiques qui figurent et anéantissent la façon dont le Jefe provincial utilise la conquête américaine comme outil de propagande franquiste. Enfin, nous tenterons de mettre à jour la manière dont la pièce fait émerger, dans les fissures d'une entreprise artistico-historiographique autoritaire, la mémoire refoulée des crimes de la dictature et de l'expérience traumatisante que la guerre civile espagnole a pu supposer.

Hic et nunc : présentéité de l'histoire

Comme chez Sinisterra, l'auteur met en évidence le caractère construit de la représentation proposée en intrapièce. Il s'attarde sur les préparatifs de la répétition générale qui occupent la quasi-totalité du premier acte. Ce dernier exhibe, par une série de procédés métathéâtraux, le processus de création de la pièce : le Jefe Provincial présente le projet de son spectacle⁹⁷¹ et distribue les rôles⁹⁷², on finalise les décors, les costumes et les accessoires⁹⁷³, avant que le Padre Vera n'annonce finalement le début de la « répétition générale » de « Tierraaaa aaaa laaaa vistaaaaa...!!! »⁹⁷⁴. Cette métathéâtralité exacerbée ne décline pas dans le deuxième acte où la représentation chronologique et relativement fidèle de l'expédition de Vasco Núñez de Balboa, du départ de La Española le 5 octobre 1510 à l'arrivée au Darién, est sans cesse interrompue par les nombreux commentaires formulés par le metteur en scène ou par les interprètes. Ces va-et-vient permanents entre la situation de

⁹⁷¹ MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 24-30.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 30-38.

⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 38-39.

l'action dramatique de la pièce de Mediero – le présent des dirigeants franquistes – et l'univers fictionnel mis en scène par la petite troupe – l'Amérique du temps de la Conquête – rappellent au spectateur que l'histoire américaine dépeinte n'est qu'une illusion théâtrale intimement liée à l'époque où elle est formulée. D'ailleurs, l'auteur insiste sur le fait que cette représentation historique est avant tout subjective. Elle émane de l'imagination d'un seul homme, le Jefe Provincial, qui annonce, pour présenter son projet à ceux qui vont en être les acteurs : « El gran espectáculo delante de nuestro Caudillo lo tengo en mi imaginación totalmente concebido »⁹⁷⁵.

Si la présentéité du discours historique est soulignée par le cadre dans lequel l'intrapièce s'inscrit et par les rapports que cette dernière entretient avec sa situation d'énonciation, elle est par ailleurs mise en évidence par le contenu du spectacle créé par le Jefe Provincial. Son spectacle est en effet traversé par de nombreux anachronismes qui débouchent sur un eurocentrisme exacerbé. Nous parlerons même d'« anatopismes » lorsque la réalité du continent américain est confondue avec les us et coutumes de l'Espagne. On peut ainsi apprécier les distorsions temporelles présentes dans les répliques ou dans les comportements des personnages des conquistadors et des Indiens. Ces infidélités historiques sont même parfois soulignées par les propres personnages-acteurs. C'est le cas lors de la scène présentant l'arrivée des Espagnols au Darién. Lorsqu'il assure que son peuple ne se soumettra pas au *requerimiento* imposé par les Espagnols, l'« Indien 1 » emploie une expression impropre à la réalité précolombienne, comme le soulignera Núñez de Balboa :

INDIO 1°. – 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...⁹⁷⁶

Un peu plus tôt dans le spectacle, alors que les conquistadors s'apprêtent à débarquer sur les terres du Darién, les personnages des Indiens qu'ils aperçoivent sur la côte, non seulement s'expriment dans la langue de Cervantes, mais sont en train de danser le pasodoble *Gallito*, comme le texte didascalique l'indique, un pasodoble espagnol datant vraisemblablement du début du XX^e siècle⁹⁷⁷. Ces procédés donnent à l'intrapièce une dimension profondément eurocentriste, dimension d'ailleurs présente dès son titre. « ¡Tierra a la vista! » (« Terre en vue ! ») suggère que l'histoire de la Conquête est présentée depuis le point de vue des « découvreurs », les Espagnols.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁹⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 66.

L'eurocentrisme de l'intrapièce tient par ailleurs à l'intégration d'une série de clichés propres à une mentalité européenne. On le voit notamment dans le traitement des personnages des Indiens. Les personnages-Indiens, au nombre de sept – et parfois simplement désignés par « Indio » ou « India » suivi d'un numéro, de 1 à 3 pour les personnages masculins, de 1 à 4 pour les personnages féminins –, possèdent néanmoins des noms propres qui mettent en évidence l'assimilation toute européenne des exotismes américain et asiatique. Cet anapisme onomastique est mis en lumière par Encarna, l'une des actrices incarnant une Indienne, lorsqu'elle se moque du commentaire de sa comparse Maruchi :

MARUCHI. – Yo seré Flor de Loto, la inda más bella del descubrimiento de América.
ENCARNA. – Pero si el descubrimiento es en Oceanía, so pasmá.⁹⁷⁸

La représentation théâtrale du Jefe Provincial prête par ailleurs à ces personnages des comportements et des propos stéréotypés, tout droit sortis, là aussi, de l'imaginaire européen. Ainsi, Penitenciario, régisseur du spectacle, prévient les actrices qui interprètent les Indiennes qu'elles sont autorisées à faire des « contorsions du ventre », en assimilant la réalité américaine à l'exotisme oriental de la danse du ventre.

En outre, certaines scènes de la Conquête sont figurées par des représentations issues des traditions littéraires et cinématographiques européennes ou nord-américaines. Mais, lorsque l'auteur emprunte à ces traditions populaires, c'est pour les subvertir par la caricature et par la parodie. Parmi les clichés convoqués, figure le mythe du « bon sauvage » hérité du XVIII^e siècle que Martínez Mediero exhibe et déconstruit par l'emploi de dialogues parodiques et révisionnistes, comme celui où les deux Indiens Comagre et Piel de Sapo commentent :

COMAGRE. – Nosotros estar felices en nuestras tierras y no necesitar descubridores... Nosotros estar ya descubiertos por nosotros mismos... Nosotros vivir felices sin pecados ni propósito de la enmienda ni arrepentimiento... Nosotros no necesitar matrimonio... Nosotros correr felices por la selva como corzos salvajes... Nosotros estar totalmente salvajes.
PIEL DE SAPO. – Si descubridores venir en son de paz, indios recibir como hermanos, pero si traer canon como ése, nosotros perder las amistades.⁹⁷⁹

Un peu plus loin, lors de la scène « d'amour » entre Núñez de Balboa et l'Indienne Anayansi, incarnée par une prostituée surnommée « Muda », apparaissent plusieurs stéréotypes d'une représentation romantique de la Conquête. Ils seront finalement déconstruits par quelques allusions scabreuses. C'est ainsi que, dans un cadre idyllique, où le fond sonore, la lumière et le décor définissent un tableau propice à l'exaltation des sentiments amoureux (« *llega un solo de ocarina y una mujer a lo lejos canta* » ; « *La luna se dibuja en lo alto*

⁹⁷⁸ *Ibid.*, p. 25. Remarquons par ailleurs que, contrairement aux conquistadors, tous les Indiens ont des noms fictifs, ce qui revient à nier le souvenir de la « véritable » histoire indienne.

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 28-29.

acariciando una palmera »⁹⁸⁰), Muda livre crument quelques détails sur son métier⁹⁸¹. On observera par ailleurs une facétieuse subversion de la tradition des films de western hollywoodiens. Certains Indiens portent en effet des noms qui évoquent ce genre, comme « Piel de Sapo » ou « Ojo de Buitre », recourent à des syntaxes sans conjugaison (« Mi ser Ojo de Buitre »)⁹⁸² et qualifient les Européens de « visages pâles »⁹⁸³.

Par ces procédés métathéâtraux et par les nombreux anachronismes, anapopismes et clichés insérés dans la représentation orchestrée par le Jefe Provincial, Mediero semble suggérer que toute représentation objective, réaliste et neutre du passé est impossible. S'agissant d'une construction discursive, elle est nécessairement dépendante de l'individu qui la formule et de l'espace-temps où elle est tenue. Mais si la pièce porte une réflexion métahistorique épistémologique influencée par la pensée postmoderne, elle renferme surtout une métahistoricité politique, concrètement centrée sur la période franquiste. Ainsi Mediero dénonce-t-il certaines stratégies employées par la dictature pour mettre l'histoire au service de ses valeurs.

Du franquisme à la conquête américaine : exhibition et déconstruction de la réappropriation de l'histoire par la dictature

C'est bien l'historiographie franquiste que cette œuvre met d'abord en perspective, comme l'auteur le suggérait lorsqu'il expliquait à propos de la pièce : « [...] es una obra de conquistadores, y de una España reciente, aunque sobre todo lo es, de recuerdos del colegio »⁹⁸⁴. Remarquons que Mediero ne se contente pas de mettre à nu les rouages de la politique historiographique franquiste. Tout en les figurant, il les subvertit. C'est ainsi que l'autoritarisme, le triomphalisme, la dimension providentielle et la nature propagandiste qui caractérisent la représentation franquiste de la Conquête sont sans cesse renversés à mesure

⁹⁸⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 75 :

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – Y con esa voz tan hermosa, ¿por qué te llaman la Muda...?

MUDA. – Por los señoritos de Badajoz... Los señoritos de Badajoz me pusieron la Muda y me quedé así...

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – Qué señoritos tan raros...

MUDA. – Cosas del comercio... Muda vale el polvo tres duros y largando siete cincuenta... El día que tengo mucha ocupación hasta saco quinientas pesetas... Uy, a veces llega la cola a la calle de la Encarnación...

La Abastos me llaman...

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – ¿Y por qué...?

MUDA. – Por lo de las colas...

⁹⁸² *Ibid.*, p. 28 ; le personnage de Penitenciario relève d'ailleurs l'origine des ces noms issus des « films de l'Ouest » (*Idem* ; nous traduisons).

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 69.

⁹⁸⁴ L. de M., « Mérida fue la primera que divisó *Tierra a la vista* », *ABC*, 31/01/1989, p. 77.

qu'ils apparaissent sur la scène de la Casa de todos de Badajoz à travers, notamment, l'usage de la caricature, de la parodie et du grotesque.

La mainmise du pouvoir franquiste sur l'histoire est d'abord symbolisée par le fait que la représentation de l'expédition pour le Darién est soumise au bon vouloir du Jefe Provincial : symbole du régime franquiste au niveau local, il est, tout à la fois, auteur et metteur en scène du spectacle créé. Rappelons par ailleurs, comme nous l'avons précisé dans la première partie de ce travail, que c'est tout l'espace scénique de l'intrapièce qui se retrouve, métaphoriquement, soumis au contrôle de la dictature, puisque le metteur en scène choisit de situer près de la scène le « trône du Caudillo », dont l'illumination précèdera celle de l'aire de jeu⁹⁸⁵. De plus, il est fait allusion, au début du deuxième acte, à la censure imposée par la dictature à travers certaines institutions telles que la « Junta de Orden Público ». Ainsi Folgueras, haut gradé franquiste qui incarne le personnage du capitaine Enciso, proteste-t-il lorsque le personnage de Vasco Núñez de Balboa fait son entrée en scène. Il assure que ce passage a été interdit par la censure franquiste, ce que le Jefe Provincial finit par démentir :

([Garabito] choca el tonel con el que se abre como una granada por sus dovelas apareciendo entre ellas Vasco Núñez de Balboa.) [...]

ENCISO.– *(Que está intratable.)* Corten, corten. Esto no es lo acordado en la Junta de Orden Público...

RAMÍREZ.– ... Está en el texto, Folgueras...

ENCISO.– ... La censura lo prohibió.

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA.– ¿Pero cómo va a prohibir la censura mi existencia?

JEFE PROVINCIAL.– Madrid lo puede todo, pero se le ha consultado y ha hecho silencio administrativo.

ENCISO. – *(Llorando.)* ¿Por qué, por qué no puedo ser yo el que descubra Panamá y el Mar del Sur, por qué, hay alguien que me lo pueda explicar? ¿Qué mano negra lo impide?⁹⁸⁶

Mais cet extrait ne met pas seulement en exergue la toute puissance d'une censure qui peut falsifier l'histoire au point d'effacer l'existence d'un personnage historique. Il suggère que pour Folgueras qui interprète Enciso, ce désir de voir l'histoire réécrite ne répond pas à une aspiration morale ou politique – rappelons que Núñez de Balboa s'opposa, par un coup d'état, au pouvoir royal incarné par Enciso – mais à une simple soif de gloire. Folgueras, qui s'identifie à son personnage, veut briller sur la scène de l'histoire et sur la petite scène de Badajoz. Ainsi, dans cette pièce, si le pouvoir du franquisme sur l'écriture de l'histoire est sans cesse souligné, il est systématiquement dégradé. Et c'est d'ailleurs le personnage du Jefe Provincial, incarnation suprême de l'autorité franquiste, qui est le plus malmené. Soumis à une subversion par le grotesque, il apparaît sur scène en parodie cocasse de l'autorité franquiste :

⁹⁸⁵ MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, op. cit., p. 38-39.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 44.

*(Han hecho entrada [...] al Jefe Provincial, un tipo enjuto y cetrino, con chaquetilla blanca cuajada de condecoraciones y fajín verde con aguililla, gafas oscuras y pelo negro estirado con gomina y bigotito. Un trasunto joseantoniano. [...])*⁹⁸⁷

Rabaissé aux besoins les plus vils, ce personnage soumis à la déformation esperpentique – comme les autres représentants franquistes (Folgueras, Penitenciario, doña Dolorita, Ponciano, don Pedrito et Policía) – a des problèmes d’incontinence qui l’obligent, faute de trouver des toilettes, à uriner dans un pot de fleur⁹⁸⁸. À la fin de la représentation, le gouverneur et capitaine général de la « Castille d’Or » – qui comprenait la zone du Darién –, Pedro Arias Dávila, incarné par le Jefe Provincial, condamne à mort Vasco Núñez de Balboa pour avoir transgressé l’autorité de la Couronne espagnole. Mais le roi Fernand le Catholique, qui apparaît de façon surréaliste, puisqu’il n’est pas précisé qu’il soit incarné par un personnage-acteur, vient renverser l’autorité du Jefe Provincial. La pièce se solde ainsi par un *happy end* dont le Jefe Provincial est exclu. Dans cette célébration finale mêlant fiction et « réalité », où les deux niveaux de la mise en abyme se superposent, c’est finalement une condamnation du franquisme, une sorte de revanche imaginaire sur le dictateur mort quelques années auparavant, que Martínez Mediero propose à ses spectateurs⁹⁸⁹ :

REY. – ¿Y tú qué tienes que decir?

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – Que sólo pido un proceso digno y una defensa imparcial.

REY. – ¿Se te condena sin proceso ni defensa? O eres el peor de los criminales o el más grande hombre de la tierra. Se debe castigar a aquel que lo merece, pero no sin defensa ni proceso, que es entonces vil asesinato de Estado. [...] La vida de los demás no nos pertenece; la vida es de uno mismo y sólo uno la debe dar cuando así lo decide libremente... Quedas pues libre quien seas y como te llames... [...] Y ahora que el pueblo cante y baile. Pues si algo hemos descubierto en el Nuevo Mundo es a otros seres, con la misma alma que la nuestra que es inmortal. [...]

(Vivas y hurras al REY. Todos se felicitan. La compañía portando flores se desparrama por el teatro y cantará la canción de Luis Advis “América tiene amores” de la Sinfonía de los tres Tiempos de América.)

PEDRO ARIAS. – ¿Pero este final? ¿Quién ha manipulado la escena final...? ¿Y el Rey, quién ha introducido al Rey en el texto, aunque sea el mismísimo Felipe II, que siempre impone respeto? Esto sin lugar a dudas obedece a una confabulación marxista o judeomasónica, o... o monárquica, que éstos son como las ratas para abandonar el barco...⁹⁹⁰

Les derniers mots du Roi, personnage pacificateur apparu par un *deus ex machina* dans la tradition des *comedias* espagnoles, mettent à mal l’image de la Conquête défendue par l’historiographie franquiste qui en faisait une croisade évangélisatrice contre un peuple néophyte ou hérétique, contraint d’embrasser la religion chrétienne. En réalité, c’est toute la pièce de Mediero qui déconstruit cette représentation de la Conquête : le spectacle imaginé

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁸⁸ Notamment *ibid.*, p. 21-22.

⁹⁸⁹ Soulignons que dans la première version du texte, publiée en 1991, l’ordre établi s’impose de nouveau à la fin de la pièce où deux gardias civiles entrent en scène pour arrêter l’acteur incarnant Vasco, accusé d’avoir dérobé la montre de don Pedrito.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 98-99.

par le Jefe Provincial s'écrit sous le joug d'un providentialisme et d'un triomphalisme conformes aux valeurs franquistes, qui sont sans cesse renversés par le révisionnisme, la distorsion grotesque ou la parodie. De fait, si, au cours de la répétition générale, certains Indiens incarnés par des comédiens espagnols vont jusqu'à s'autoproclamer « pueblo lelo »⁹⁹¹, l'intrapièce s'ouvre sur une image christocentriste immédiatement subvertie par les propos de Pedro Garabito :

Lentamente aparece la proa del barco con Enciso sobre la proa vestido de negro y rezando el santo rosario. La marinería hace una cuerda humana para avituallar el barco con barriles, pacas de paja para los caballos, imágenes de santos, etcétera. [...]

JUAN DE CASTAÑEDA. – Venga, más deprisa, que estáis dormidos...

PEDRO GARABITO. – La primera india que vea, la destrozo.

PADRE VERA. – No seas bestia, Garabito... Eso se hace, pero no se dice.⁹⁹²

L'intervention du Padre Vera n'entend pas défendre quelques valeurs morales, mais assurer une impunité à l'histoire de la Conquête. Cela souligne la nature falsificatrice d'une représentation historique édulcorée qui élude la barbarie de cet épisode. Et toute l'intrapièce offrira une glorification de la Conquête, minée par plusieurs intromissions révisionnistes, comme lorsque l'Indienne Ayanansi rappelle à Vasco la torture à laquelle les Espagnols, assoiffés d'or, ont soumis le peuple indien⁹⁹³.

Comme chez Sinisterra, si la mythification de l'histoire de l'épopée américaine est parfois renversée par le révisionnisme historique, elle est par ailleurs subvertie par la caricature. Ce procédé opère surtout, chez Mediero, sur la figure du conquistador. Ainsi, lors de la préparation du spectacle, les dirigeants franquistes sacralisent hyperboliquement ce personnage transformé en héros, en lui prêtant une apparence mythifiante :

PENITENCIARIO. – Vasco Núñez de Balboa era un mocetón rubio de ojos azules y la cornea blanca como una dalmática de Zurbarán.

JEFE PROVINCIAL. – Luego está claro que no se puede ser rechoncho y conquistador al mismo tiempo, aunque haya excepciones.⁹⁹⁴

La glorification du conquistador est immédiatement dégradée par la trivialité du commentaire du Jefe Provincial. Cette exhibition-subversion de l'héroïsation du conquistador apparaîtra, lors de la représentation du spectacle, de façon exacerbée, à travers, notamment, des effets scéniques reproduisant parodiquement la sacralisation de ce personnage. C'est par exemple le cas lors de la scène où Núñez de Balboa sauve Enciso de la noyade :

⁹⁹¹ C'est le cas lorsque l'Indien 1 reconnaît l'autorité de Núñez de Balboa comme gouverneur du Darién, en lui disant : « Comagre, en nombre de todos, quiere hacer hincapié en los tradicionales lazos de amistad de la Madre Patria y el pueblo lelo que somos nosotros. (*A los indios queriéndose tirar el pegote de que sabe indio.*) Tamuta debale... (*Que no entienden.*) Venga, vamos... » (*Ibid.*, p. 87).

⁹⁹² *Ibid.*, p. 39.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 90.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

ENCISO. – [...] Quiero vivir, quiero vivir, Dios mío... (*Se agarra como una ventosa a Vasco Núñez que lo saca del agua como Clark Gable a Ava Garder.*) ¡Soy libre, libre como el vientoooooo...! (*Cuando ya está cerca del barco se deshace de Vasco Núñez de mala manera, incluso poniendo sus botas encima de la cabeza de éste, que lo hunde en las olas del mar.*) ¡Soy imprescindible, único, genial...!

(*El Padre Vera, Castañeda, Garabito saludan y le dan palmadas en la espalda mientras dejan ahogarse a Vasco Núñez de Balboa...*) [...]

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – Glub, glub...

CONQUISTADOR 3°. – ¡Eh, Vasco Núñez se está ahogando! [...]

FRANCISCO PIZARRO. – Apartaos, hombre... Ayúdame, Colmenares...

BOA DEL AMAZONAS. – Yo hago el boca a boca...

COLMENARES. – Uf...

(*Sacan a Vasco Núñez de Balboa y lo tienden sobre cubierta. Al oprimirle el pecho le sale un chorro de agua y un pez.*)

ENCISO. – La próxima vez que organice otra expedición, todo el mundo tendrá obligación de saber nadar, al menos como yo...⁹⁹⁵

Cette scène illustre très bien la façon dont la pièce opère, par la caricature, une subversion de l'héroïsation du conquistador. Si, au départ la didascalie le compare à un « Clark Gable » sauvant une « Ava Gardner », cette perspective triomphaliste, déjà fragilisée par l'assimilation anachronique et incongrue des couples Balboa/Enciso et Gable/Gardner, implose lorsque le personnage du conquistador, sur le point de se noyer à son tour, est hissé sur le pont du bateau et recrache, dans un procédé digne de la farce ou de la bande dessinée, « un jet d'eau et un poisson ». Le discours apologétique devient burlesque, ce qui conduit tout naturellement à une démythification de la figure du conquistador.

Enfin, Mediero ne se contente pas de mettre en abyme une représentation théâtrale marquée par un imaginaire de la Conquête en accord avec l'idéologie du régime de Franco. Le spectacle du Jefe Provincial va jusqu'à évoquer l'histoire de la dictature à travers l'histoire de la conquête américaine. L'intrapièce devient alors un outil de propagande offrant une légitimité au franquisme. Ainsi, la première scène du spectacle, qui s'ouvre sur le fond de « l'hymne national » de la dictature⁹⁹⁶, voit apparaître un chœur de conquistadors espagnols qui entonnent le chant phalangiste « Y al marchar, con un cisne plateado voy »⁹⁹⁷. L'intertextualité franquiste se projette également sur la rhétorique employée par certains personnages incarnés par des dirigeants franquistes. Le personnage d'Enciso, interprété par Folgueras, tente de convaincre ses hommes de lui rester fidèle, alors que Vasco Núñez de Balboa a défié son autorité, à travers un discours empreint d'un vocabulaire évoquant directement l'idéologie franquiste. Enciso est même désigné par le Padre Vera comme représentant du « Partido Único », du même nom que celui de Franco :

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 57-58.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 41 ; chant issu d'un recueil de la OJE (Organización de la Juventud Española) qui, comme d'autres structures créées sous le franquisme (Frente de Juventudes, etc.), fonctionnait notamment comme lieu d'endoctrinement idéologique de la jeunesse espagnole.

PADRE VERA. – Tiene la palabra por el partido único el capitán Enciso.

ENCISO. – (*Carraspea y mira una chuleta.*) Y yo os digo, y no me duelen prendas decirlo, que no os dejéis arrastrar por aquellas luchas de clase agotadoras y estériles, porque ser español no es lo mismo que ser norteamericano o griego, por ejemplo... Ser español es mucho más. Después de ser cristiano, lo que más se puede ser en el mundo es español. Porque ser español es un orgullo, un don de Dios. Es, sencillamente, una de las cosas más serias que se pueden ser en este mundo.⁹⁹⁸

Par ces multiples parallélismes entre histoire de la Conquête et histoire de la dictature, Mediero semble rappeler, malicieusement, la façon dont le régime franquiste a instrumentalisé l'histoire pour la mettre au service d'un endoctrinement de masse. Si la Conquête est présentée comme une croisade providentielle, évangélisatrice et, par conséquent, « juste », le régime franquiste qui lui est assimilé se retrouve, à son tour, légitimé. On voit même certains épisodes de l'expédition pour le Darién, qui auraient dû être contestés par l'ensemble des dirigeants franquistes, valorisés, comme lorsque Núñez de Balboa renverse le pouvoir d'Enciso, pourtant représentant de la Couronne espagnole. Si le Jefe Provincial tente finalement de rétablir l'ordre en condamnant le « putsh » de Núñez de Balboa par l'intervention de Pedro Arias, cet acte de rébellion, au moment où il est réalisé, est célébré par plusieurs personnages qui semblent rendre hommage, en vérité, au coup d'état de 1936 :

JUAN DE CASTAÑEDA. – Lo siento, Enciso, es un alzamiento...

PADRE VERA. – Es por el bien de España, Enciso...

PEDRO GARABITO. – Y de los españoles.⁹⁹⁹

En légitimant la rébellion du conquistador, cette scène autorise le *pronunciamento* à l'origine de la dictature de Franco.

Finalement, Mediero, en révélant par le biais d'une écriture métahistorique quelques stratégies de l'« automythification » franquiste, déconstruit précisément le mythe que la dictature a cherché à s'allouer. En outre, les analogies établies entre la conquête américaine et le régime franquiste conduisent, par les multiples procédés de démythification de la Conquête que nous avons vus, à désacraliser, en parallèle, le régime de Franco. La subversion du souvenir de la dictature tient donc, dans cette pièce, non seulement aux déformations grotesques auxquelles sont soumis les personnages incarnant l'autorité franquiste, mais aussi aux stratégies du métahistorique. On voit là l'une des forces du métahistorique : en mettant à jour la nature falsificatrice et propagandiste d'un discours historique sur lequel s'érige un régime autoritaire, on désautorise ce régime, on sape un pilier par lequel il cherche ou a cherché à se légitimer.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

Il y a dans la pièce de Mediero, comme dans plusieurs fictions métahistoriques contemporaines, une tension entre histoire et mémoire. Toute la pièce est une pièce historique puisque, écrite au milieu des années 1980, elle situe son action au temps du premier franquisme. Elle convoque néanmoins des stratégies de représentation qui échappent à l'esthétique du théâtre historique conventionnel et à sa prétention réaliste. Les événements représentés sont purement fictionnels et les personnages sont déformés, réduits à des archétypes ridicules. Plus qu'une pièce historique, c'est une pièce « de la mémoire » que nous offre Mediero. N'avait-il pas confié, d'ailleurs que ¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!! était une œuvre issue de « souvenirs de collègue » ?

Aussi, le spectacle historique que la pièce met en abyme est lui-même troublé par le discours de la mémoire. Dans les failles d'une représentation historique autoritaire, contrôlée, du moins au départ, par le Jefe Provincial, émerge cette mémoire refoulée par l'autorité franquiste : la mémoire des victimes de la dictature. Ce phénomène, dans une pièce largement dominée par l'humour, est rare. Son décalage avec le reste de l'œuvre le rend d'autant plus éloquent. De nombreux personnages acteurs de la pièce organisée par le Jefe Provincial sont en réalité des soldats « réformés ». Nous sommes en 1945. La violence de la guerre civile n'est pas loin. L'étrange scène que nous souhaiterions commenter est celle de leur première entrée. Voilà le texte didascalique qui décrit leur apparition scénique :

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. Ellos son los máximos representantes del Reformado de la Casa de Todos de Badajoz.¹⁰⁰⁰

C'est par le biais d'un langage métaphorique que ce groupe d'hommes est décrit. Cette longue didascalie présente un tableau cauchemardesque où, à travers un lexique de l'irréel (« como si »), une synesthésie visuelle et sonore (« écho de leurs pas, de leurs voix), la picturalité (référence aux toiles d'Adelardo Covarsí et de Francisco Pedraja), une image surréaliste (les réformés portent des bavoirs), émerge une représentation à la lisière de la vie et de la mort, et assimile le souvenir refoulé du traumatisme de la guerre civile au passage en boucle d'un film « absent », symbole de ce « passé qui ne passe pas ». Bien que la mémoire

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 14.

refoulée du franquisme semble rester, dans la pièce de Mediero, en marge de la représentation historique, sans percer le spectacle monté par le Jefe Provincial, elle installe néanmoins la mise en scène qui va suivre dans une tension entre un passé lointain que l'on veut montrer et un passé récent occulté, réprimé, qui se laisse tout juste percevoir dans les personnages étranges des réformés, enfermés dans ce « choc » – nous reviendrons sur ce terme cher à Mayorga – qu'a provoqué chez eux la guerre civile espagnole¹⁰⁰¹.

En conclusion, si la pièce de Mediero se centre sur la reconstitution de l'histoire de la conquête américaine par le théâtre, et invite à s'interroger sur la représentabilité du passé, la réflexion sur la théâtralité qui semblait au cœur de *El retablo de Eldorado* laisse ici la place à une virulente condamnation du franquisme. En dévoilant et en dégradant certaines stratégies par lesquelles le franquisme a pu manipuler l'histoire, en particulier au temps du premier franquisme où Mediero découvrait à l'école la « grandeur » de l'épopée américaine, l'auteur déconstruit le discours historique imposé par le régime et démythifie la dictature. La visée métahistorique de *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* semble donc avant tout politique. Et c'est moins sur une métahistoricité de commentaire que sur une métahistoricité de représentation, fondée sur le révisionnisme historique, la parodie et le grotesque de tradition valleinclanesque, qu'avance ce portrait de l'écriture de l'histoire au temps de la dictature. De plus, la multiplicité des discours sur la Conquête, qui fondait chez Sinisterra une métahistoricité fortement dialectique, est ici presque réduite à néant. Le franquisme impose un discours historique unique.

Dès lors, si chez le dramaturge valencien, le métahistorique semblait servir une meilleure compréhension des conflits survenus autour du souvenir de la Conquête, dans le désir d'un apaisement des mémoires et d'un possible vivre ensemble, chez Mediero, le métahistorique devient une arme, contre la dictature passée et contre les vestiges d'une idéologie franquiste ayant pu survivre à la mort du dictateur. Aussi, quoique cela apparaîtra de façon plus pressante chez d'autres auteurs comme Boadella, on voit émerger dans le texte de Mediero le souvenir du traumatisme engendré par la guerre civile espagnole, la manifestation d'une mémoire en souffrance étouffée par une interprétation glorificatrice du conflit. L'image que Mediero donne du discours historiographique franquiste dans l'Espagne d'après-guerre, s'il peut paraître invraisemblable, colle finalement de près à l'interprétation catholique,

¹⁰⁰¹ Citons à ce sujet cette déclaration de l'auteur, datant de 1999 : « Creo que he vivido en una sociedad que nunca ha superado el trauma de la guerra civil. Siempre he tomado conciencia de que nuestra sociedad se ocultaba los hechos relacionados con la guerra. Por consiguiente, para mí lo más importante era revelar lo ocultado, lo escondido, lo oscurecido » (in GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2000, p. 290).

nationaliste, impérialiste et autoritaire de l'histoire promue par la dictature ; interprétation que nous évoquions dans la première partie de ce travail lorsque nous rappelions l'évolution de la représentation de la guerre civile dans les manuels scolaires du premier franquisme.

Remarquons justement qu'une importante rupture s'opère entre les pièces de Sinisterra et de Mediero que nous venons d'analyser, et celles de Boadella et de Riaza sur lesquelles nous terminerons cette première série d'études. Les deux premières œuvres s'offrent en effet comme des pièces historiques qui questionnent la représentation du passé. Cet apparent paradoxe – qui n'en est pas un en vérité car ce que ces œuvres critiquent c'est un théâtre aux prétentions réalistes, qu'elles abandonnent au profit d'un langage « mémoriel » – n'a plus cours dans les deux textes suivants. La pièce de Boadella et celle de Riaza, écrites quelques années plus tard, mettent en abyme la mise en scène de l'histoire de la Conquête au temps présent, à l'époque même de la Commémoration de 1992.

1.1.3. Une parodie de la Commémoration de 1992 : *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella

1.1.3.1. Boadella et Els Joglars face à l'histoire : témoins, acteurs et chroniqueurs facétieux

Artiste aux multiples facettes, Albert Boadella, acteur, dramaturge, metteur en scène et scénariste, se définit comme un « bouffon » de la cour¹⁰⁰², dans le sens ancien du terme, un bouffon qui, selon les mots de Milagros Sánchez Arnosi,

se permite todas las extravagancias, locuras y críticas que pasan por la mente de los burladores y rompe el tabú abierta e ingeniosamente, como en la época de Velázquez, cuando los reyes tenían un bufón que, además de ser contemplado como un ser sagrado, gozaba del privilegio de decir al monarca todo lo que quería y se le ocurría.¹⁰⁰³

S'efforçant de conserver son indépendance face aux modes, au marché et à la politique, Boadella crée, avec la troupe catalane Els Joglars dont il est le metteur en scène, des spectacles qui ne cessent de surprendre, de transgresser les normes et de faire grincer des dents bien des secteurs conservateurs qui s'en sont parfois violemment pris au groupe. La compagnie, l'une des plus pérennes des troupes privées d'Europe, a connu une trajectoire extrêmement riche qui tient, selon Boadella, à la permanence de deux aspects essentiels :

[...] de todo lo acaecido sobre la escena, destacaría sólo dos aspectos esenciales que se han mantenido inamovibles en el tiempo: la libertad expresada en los contenidos artísticos y una minuciosa atención en el desarrollo de la formas de lenguaje.¹⁰⁰⁴

Liberté de ton et précision formelle : deux constantes au cœur d'une pratique théâtrale qui dure aujourd'hui depuis plus de cinquante ans.

Né à Barcelone en 1943, Boadella étudie le théâtre à l'Institut del Teatre barcelonais, au Centre Dramatique de l'Est de Strasbourg, et à Paris où il suit une formation d'expression corporelle. C'est en 1961 qu'il fonde, avec Carlota Soldevila et Anton Font, la compagnie Els Joglars, où chacun participe à la mise en scène et à l'interprétation. Le nom de la troupe augure déjà une pratique en rupture avec les codes du théâtre bourgeois largement dominant dans une Espagne soumise à la censure franquiste. Enrique Herreras, qui a récemment publié un ouvrage sur la compagnie, dégage quatre grandes étapes dans sa trajectoire.

¹⁰⁰² BOADELLA, Albert, *Memoria de un Bufón*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

¹⁰⁰³ SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in BOADELLA, Albert, *Ubú president / La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla / Daaalí*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11-74, p. 15.

¹⁰⁰⁴ BOADELLA, Albert, « El sedimento de 50 años de Joglars: reflexiones en torno al teatro », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 773, mai 2011, p. 34-36, p. 34.

La première, c'est celle du théâtre du mime, qu'Els Joglars pratique jusqu'en 1974, date de sa première œuvre parlée. Face au théâtre conventionnel prédominant sous le franquisme, et dans l'esprit du Théâtre Indépendant¹⁰⁰⁵, Els Joglars propose des créations dont la scénographie épurée exalte la poésie et la richesse expressive¹⁰⁰⁶. Ses productions successives, *Mimodrames* (1962), *L'art del mim* (1963), *Deixebles del silenci* (1965), *Pantomimes de music-hall* (1965), *Mimetismes* (1966), *Calidoscopi* (1967), *El diari* (1968), *El joc* (1970), *Cruel Ubris* (1971) et *Mary d'Ous* (1972), s'affranchissent progressivement du mime académique, en accordant une place croissante à la musique, aux sons humains, aux mots et à l'humour grotesque, et en croisant le mime et la tradition espagnole de l'*esperpento*¹⁰⁰⁷. Avec *Cruel Ubris*, où l'esthétisme avait laissé place à un style « plus populaire », « volontairement moins parfait », « la “ligne Joglars” était en train de se profiler. Une ligne qui passait d'un formalisme esthétique à la nécessité d'un spectacle plus informel,

¹⁰⁰⁵ Le mouvement du « Théâtre Indépendant » surgit en Espagne dans la seconde moitié des années 1960 ; enraciné dans le théâtre amateur, semi-professionnel et universitaire, il a considérablement modifié le panorama théâtral espagnol des dernières années du franquisme, comme l'a souligné W. Floeck : « La importancia del movimiento del Teatro Independiente en los últimos años del régimen de Franco radica en que representa una alternativa potencial al sistema de teatro oficial y en que sus pocas puestas en escena, en el marco de un pequeño círculo de conspiradores, se convirtieron en el símbolo de un movimiento de protesta antifranquista y subversivo » (FLOECK, Wilfried, « El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica », in DE TORO, Alfonso et FLOECK, Wilfried (éds.), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Reichengerber, 1995, p. 1-46, p. 5). On compte parmi ses compagnies : l'*Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual*, *Els Joglars*, *Los Cátaros*, *Els Comediants*, *Teatro Experimental Independiente*, *Los Goliardos*, *Tábano*, *La Cuadra* et le *Teatro Universitario de Murcia* (*Ibid.*, p. 3). Tout en soulignant les divergences esthétiques et idéologiques des compagnies du Théâtre Indépendant espagnol, W. Floeck identifie, à partir notamment du « manifeste » de *Los Goliardos* – « Hacia el Teatro Independiente. Veintisiete notas anárquicas a la caza de un concepto », *Primer Acto*, n° 104, 1969, p. 9-12 – les traits communs suivants : « la oposición ideológica frente al Estado de Franco ; el rechazo del teatro comercial ; la propagación de un teatro de crítica social ; la oposición al teatro burgués convencional y con ella –simultáneamente– la propagación de un teatro popular y la búsqueda de un público popular nuevo ; la búsqueda de posibilidades de expresión nuevas y de innovaciones estéticas tomando en consideración la teoría y la práctica internacionales correspondientes ; el rechazo del teatro de autor y del teatro literario y con ello la preferencia por un teatro de director y la consideración especial de signos teatrales no lingüísticos ; la búsqueda de lugares nuevos, no convencionales ; la aspiración a la descentralización del trabajo teatral ; la aspiración a la profesionalización del teatro ; el esfuerzo por crear grupos estables con un repertorio fijo y lugares de representación propios ; el intento de llevar a la práctica un principio vital de democracia de base por medio de una organización en cooperativas ; el intento de puesta en práctica de un principio democrático también en lo referente a la elaboración colectiva de la producción teatral, que condujo a finales de los años 60 y principios de los 70 al florecimiento de la creación colectiva » (*Ibid.*, p. 4).

¹⁰⁰⁶ BOADELLA, Albert, « art. cit. », 2011, p. 34

¹⁰⁰⁷ HERRERAS, Enrique, *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars: reflexión litúrgico-estético-política sobre cuarenta años de gran teatro y prodigiosos escándalos*, Alzira, Algar, 2005, p. 38. Sur la polysémie de l'*esperpento* et sur ses propriétés dans la production de Valle-Inclán : cf. MARTINEZ THOMAS, Monique, *op. cit.*, 1993. Parmi les spécificités de cette forme polymorphe chez Valle-Inclán, M. Martinez explique que l'*esperpento* agit comme un « miroir déformant » qui témoigne de la réalité espagnole et de la « situation tragique de l'existence humaine » (*Ibid.*, p. 66-67) ; s'il se présente comme un avatar de la tragi-comédie, il s'en distingue par le fait qu'il ne se contente pas de juxtaposer le comique et le tragique : il les fonde, suscitant un « rire amer » chez le public (*Ibid.*, p. 70-72) ; par ailleurs, l'*esperpento* valleinclanesque intègre des « formes infralittéraires » et des individus issus de couches populaires (*Ibid.*, p. 72), et les personnages apparaissent généralement typifiés : « il y a chez les personnages de l'*esperpento* une atrophie du discours au profit de signes kinesthésiques qui les rapprochent du guignol et de la *commedia dell'arte* italienne » (*Ibid.*, p. 73).

vulgaire et déchiré [*desgarrado*] »¹⁰⁰⁸. Boadella devient, en 1966, l'unique metteur en scène, même si, dans son fonctionnement, la compagnie, composée désormais de six comédiens, conserve un caractère collectif¹⁰⁰⁹. Cette période est aussi celle de la professionnalisation de la compagnie, qui marque le départ d'Anton Font et de Carlota Soldevila. Et c'est à l'occasion du montage de *Mary d'Ous* que la troupe s'installe dans son nouvel espace de création : Pruit, dans les montagnes catalanes, loin de l'agitation de Barcelone, qui accueillera en 1976 la fameuse « cúpula geodésica », lieu privilégié où se dérouleront désormais les répétitions¹⁰¹⁰.

Cette première étape muette prend fin avec *Àlias Serrallonga* (1974), première pièce parlée d'Els Joglars. Centrée sur la vie du *bandolero* Joan Serrallonga, la création, qui échappe à l'abstraction des spectacles antérieurs en évoquant une réalité concrète, n'abandonne pas le travail sur l'expression corporelle qui reste, jusqu'à aujourd'hui, la marque de la compagnie. L'« inventivité dramatique », la « rigueur de l'interprétation » et la « surprise visuelle », identifiées par plusieurs critiques comme trois lignes de force de la troupe, cohabitent avec le monde de la farce et de la parodie¹⁰¹¹. Herreras, qui a assisté à une représentation de la pièce en 1975, parle d'« impact », d'un « monde nouveau, visuel, magique et amusant »¹⁰¹². L'impact le sera d'autant plus pour certains spectateurs de la *La Torna*, montée en 1977, en pleine Transition démocratique, qui vaudra aux membres d'Els Joglars un passage en prison pour « blasphème » contre l'armée¹⁰¹³. La pièce questionnait les agissements de l'armée espagnole sous le franquisme, en évoquant la mise à mort d'un certain Heinz Chez, un Polonais inconnu qui aurait été fusillé en même temps que l'activiste antifranquiste Puig i Antich, afin d'estomper la charge politique de l'exécution de ce dernier.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 38 (nous traduisons).

¹⁰⁰⁹ Herreras précise la forme de travail choisie par le groupe : « A estas alturas, no podemos dejar de mencionar el modo de crear, de confeccionar los montajes de Els Joglars. Y este modo no era otro que lo que entonces se llamaba creación colectiva. A partir de las ideas (o de la falta de las mismas, como ocurrirá con *El joc*) el grupo iba improvisando hasta que, poco a poco, iba saliendo, perfilándose el montaje. Pero en el caso de Els Joglars era el director (Boadella) el inspirador del humor, quien comenzaba las bromas, animaba los gags y encontraba las soluciones. Ese será el modelo de creación que se seguirá en el grupo. Y se sigue » (*Ibid.*, p. 40).

¹⁰¹⁰ « Como no se aguanta con ningún elemento de sustentación, la cúpula permite un espacio redondo, totalmente limpio, sin ninguna orientación privilegiada, lo que configura un correlativo espacial al método de trabajo, que tampoco no empieza con direcciones marcadas. La cúpula es un vacío como un vientre creativo preñado de posibilidades que irán surgiendo de la improvisación de los actores. [...] La cúpula geodésica es un recinto construido a partir del núcleo real donde tiene que surgir el drama: el actor. Limpia, al empezar un proceso de creación, el espacio produce un gran interrogante y a la vez una maravillosa confluencia de múltiples posibilidades espaciales de interacción. Se trata de un espacio sin acotaciones de entrada que determinen el lugar del juego escénico ni la perspectiva visual de quien tiene que conducirlo con doble alma de taumaturgo y espectador: es decir, del director » (ABELLAN, Joan, *Els Joglars/Espais*, Barcelone, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002 ; disponible sur la page « Espacio de trabajo » du site internet d'Els Joglars : http://www.elsjoglars.com/laCompania_espacio.php [consulté le 08/08/2012]).

¹⁰¹¹ HERRERAS, Enrique, *op. cit.*, p. 27-28.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 27.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 41.

Boadella parvint à s'échapper de prison, en feignant une maladie qui lui permit d'être transféré dans un hôpital dont il réussit à s'enfuir, avant de s'exiler en France.

Et puis c'est le retour avec, en 1978, un nouveau spectacle, *M-7 Catalònia*, représenté pour la première fois au Théâtre Municipal de Perpignan. Cette troisième étape, que Herreras situe entre 1978 et la fin des années 1980, est celle d'une production prolifique, audacieuse, corrosive et novatrice, où la richesse expressive relève toujours d'une pluralité de procédés linguistiques et scéniques : *La Odisea* (1979), *Laetius* (1980), *Olympic Man Movement* (1981), *Operació Ubú* (1981), *Teledium* (1983), *Gabinete Libermann* (1984), *Virtuosos de Fontainebleau* (1985), *Visanteta de Favara* (1986), *Bye, Bye Beethoven* (1987) et *Columbi Lapsus* (1989). Si les thématiques sont variées, l'approche satirique est constante. *Laetius*, de facture poétique et futuriste, évoque la vie sur Terre après un « holocauste nucléaire »¹⁰¹⁴ ; *Operación Ubú* se moque allègrement, sur le ton de la farce, du président de l'époque de la Generalitat de Catalogne, Jordi Pujol ; *Olympic Man Movement* se fait la parodie d'un meeting néofasciste ; tandis que la comédie *Teledium* met en concurrence plusieurs communautés religieuses pour participer à une messe télévisuelle. Évidemment, certaines pièces de cette période font grand bruit, notamment *Teledium* qui ne laissa pas de provoquer de vives polémiques, comme le résume Enrique Herreras :

Els Joglars, en tiempos de abandono, disparan con sátira contra creencias absolutas, contra la uniformización de la masa, contra los símbolos considerados como sagrados por el dominio mediática de la opinión pública que pervierte el sentido democrático, y contra un nuevo modelo teatral que se va imponiendo en las nuevas compañías, más apegado al humor blanco. [...] Se pueden ver ya a estas alturas unos temas recurrentes, como la amenaza del control social, de la sociedad tecnificada y controlada, y del final de la civilización, pero siempre dentro de una forma crítica al poder real, fáctico, político, económico y mediático... Y del Papa.¹⁰¹⁵

C'est avec *Yo tengo un tío en América* (1991) que commence la dernière étape du groupe, l'étape de « maturité » selon E. Herreras. Toujours là où on ne l'attend pas, Els Joglars propose, à travers cette pièce, une véritable parodie de la Commémoration de 1992 à laquelle le spectacle, initialement commandé par la commission de l'Exposition de Séville, devait prendre part. S'ensuivra, entre le début des années 1990 et aujourd'hui, la création¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁴ *Ibid.*, p. 45 (nous traduisons).

¹⁰¹⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁰¹⁶ Ou « construction » selon le choix terminologique de l'auteur : « Notarán que utilizo el término "construcción" en vez de "creación" [...]. Mi rechazo a este término, referido a nuestro concepto del teatro, parte de un hecho incuestionable, y es que ya existe todo en nuestro entorno y no parece necesario, ni posible, inventar nada en cuanto al comportamiento humano. [...] Bajo esta óptica, no seríamos creadores de nada, pero nos convertiríamos en unos especialistas en la manipulación del lenguaje » (BOADELLA, Albert, « art. cit. », 2011, p. 36). Cette conscience de la discursivité inhérente à toute représentation du réel est à rapprocher de la conscience métahistorique à l'œuvre dans *Yo tengo un tío en América*. On remarque par ailleurs la foi de l'auteur en la capacité du langage, non pas à refléter exactement la réalité, mais à en dégager l'essence, à « extraire les aspects fondamentaux de cette réalité ». Le miroir déformant du théâtre permet de « dévoiler » des « nuances » de la réalité « indéchiffrables » à au premier coup d'œil. Aussi : « Para propiciar el acceso a procesos semejantes, la

d'une dizaine de pièces. *El Nacional* (1993) fait la satire du dirigisme culturel – celui-là même contre lequel Els Joglars s'est toujours rebellé – *Ubú President* (1995)¹⁰¹⁷ se raille, de nouveau, de la figure omnipotente de Jordi Pujol, *La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997) et *Daaalí* (1999) évoquent deux grandes figures de l'art catalan, et *El retablo de las Maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes* (2004) revisite et actualise l'entremés cervantin. Conservant la même ligne éthique et esthétique, sans néanmoins céder à la répétition, Els Joglars maintient, dans ses dernières œuvres, *La Torna de la Torna* (2005), *En un lugar de Manhattan* (2005), *Controversia del toro y el torero* (2006), *La Cena* (2008) et *2036 Omena-G* (2010), un regard critique et truculent sur les pratiques politiques, socioculturelles et religieuses de leur temps. Si Boadella est avant tout homme de théâtre, il aura également participé à plusieurs projets pour la télévision et pour le cinéma. Mentionnons notamment *Buenaventura Durruti, anarquista*, film documentaire réalisé par le cinéaste français Jean Louis Comolli, qui, dans une veine métahistorique, présente le travail de création d'Els Joglars autour de la vie du personnage historique Durruti. Citons enfin le premier film écrit et réalisé par Boadella, *¡Buen viaje, Excelencia!* (2003), qui offre un portrait, empreint d'ironie et d'humour, des deux dernières années de la vie de Franco¹⁰¹⁸.

Si la troupe a suscité bien des controverses, son œuvre aura néanmoins reçu de nombreux prix, tels le Prix National de Théâtre pour *El Nacional* (1994), refusé par Els Joglars qui juge la reconnaissance trop tardive, le Prix Max des Arts de la scène remis en 1998 à Boadella pour *Ubú President*, la Médaille d'Or du Mérite dans les Beaux-Arts décernée en 1999 à Els Joglars, le Prix de la Culture 2005 (section théâtre) attribué à Boadella par la Communauté de Madrid, ou le Prix d'honneur du Théâtre Juan Bravo de Ségovie remis à l'auteur « por su dedicación y amor de toda la vida a las artes escénicas »¹⁰¹⁹.

idea de “crear” es totalmente inadecuada porque, subliminalmente, excluye la existencia previa del hecho. Quizá desde un punto de vista comercial resulte un eslogan efectista, pero puestos a encontrar términos más precisos en teatro, o en arte en general, prefiero el término “desvelar”, lo que puede indicar algo más cercano a iluminar lo oculto ». Boadella ne nie donc pas l'existence d'une « réalité » et l'accès à une possible « vérité » : « En definitiva, debemos conseguir que aparezca como una simple verdad aquello que no percibíamos previamente » (*Idem*).

¹⁰¹⁷ Revisitée et renommée *Ubú president o els últims dies de Pompeia* lorsqu'elle intègre en 2001 la trilogie qui regroupe par ailleurs, autour de la thématique catalane, *La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Pla* et *Daaalí*.

¹⁰¹⁸ Des propres mots de Boadella : « En definitiva, se trata de una historia que huye de cualquier impulso revanchista o del simple divertimento. La película pretende aportar una reflexión, no sólo específicamente sobre la sombra de un caudillo degradado, sino también sobre la miseria mental y la ridiculez que entraña la decadencia del poder absoluto. En este caso, el humor no es obstáculo para la reflexión, sino todo lo contrario; contribuye a facilitar una visión distanciada y quizá didáctica de la historia » (site internet d'Els Joglars : http://www.elsjoglars.com/produccion_cine.php?idPag=viaje [consulté le 08/08/2012]).

¹⁰¹⁹ Cf. page « Premios y reconocimientos » sur le site internet d'Els Joglars, qui dresse la liste des prix obtenus par la compagnie : http://www.elsjoglars.com/laCompania_premios.php [consulté le 08/08/2012].

Il est difficile de résumer en quelques mots l'univers d'Els Joglars – désormais constitué des acteurs Jesús Agelet, Ramón Fontseré, Pilar Sáenz, Minnie Marx, Begoña Alberdi, Xavi Sais, Lluís Olivé, Dolors Tuneu et Enrique Sánchez –, d'autant que, pour plusieurs critiques, les spectacles de la compagnie « doivent être vus, ne peuvent pas être expliqués »¹⁰²⁰. Doté d'une esthétique identifiable, marquée par un savant équilibre entre farce et poésie, une profusion de signes scéniques, l'expression corporelle, une plasticité très soignée, la musicalité, le rythme, la parodie, la satire, les gags visuels et linguistiques et la métathéâtralité, le théâtre de Boadella, pourtant si réfléchi et si minutieux dans son exécution, offre une sensation de spontanéité qui séduira un panel varié de spectateurs, et notamment ceux peu coutumiers des salles de théâtre¹⁰²¹. Car loin de toute prétention esthéticiste, sa dramaturgie se veut humaine et populaire, dans le sens original du terme¹⁰²². Provocatrice, transgressive, indépendante, multiforme mais néanmoins cohérente, son écriture repose sur un équilibre permanent entre « inclinaison populaire et recherche scénique »¹⁰²³. « Boadella y el teatro que realiza tienen el atractivo del transgresor y del artista coherente, que ha invertido mucho tiempo en buscar nuevas fórmulas y en contradecir las existentes », affirme M. Sánchez Arnosi¹⁰²⁴.

La singularité du théâtre de Boadella peut finalement se résumer dans les « dix commandements » d'Els Joglars que l'auteur présentera, non sans un brin d'ironie, lors de l'Encontre de Teatre a l'Estiu de 2001, à l'occasion des quarante ans de la compagnie : être individualiste (travailler en collectivité tout en respectant les individualités de chacun) ; être « agropecuario » (en s'isolant de l'agitation urbaine pour acquérir une hauteur de vue et se protéger des modes) ; se montrer sceptique (être antidogmatique et se méfier des belles paroles) ; être provocateur ; avoir un esprit vengeur (rendre justice à certaines figures du passé ou, au contraire, condamner les personnages aux agissements répréhensibles) ; être contradicteur (à l'égard des modes, des idées préétablies, du discours officiel, etc.) ; mépriser la « fantaisie » (la réalité doit être la principale source d'inspiration, et ce même si le langage scénique privilégie l'abstraction au réalisme) ; faire œuvre de « mauvais goût » (fuir la

¹⁰²⁰ SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « art. cit. », 2006, p. 13 (nous traduisons).

¹⁰²¹ HERRERAS, Enrique, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰²² « Albert Boadella, como creador, pocas veces se ha permitido el lujo de hacer una obra difícil de digerir, pero no por ello ha perdido su esencia. Cosas de la auténtica magia teatral y no de la retórica. Porque la esencia del teatro, como dice Peter Brook, consiste en crear una relación con el público a partir de unos elementos muy concretos » (*Ibid.*, p. 55).

¹⁰²³ SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « art. cit. », 2006, p. 13 (nous traduisons).

¹⁰²⁴ *Idem.*

bienséance) ; promouvoir les inimitiés (renoncer à la complaisance et être libre de déplaire) ; fuir le monde du théâtre (éviter l'endogamie théâtrale)¹⁰²⁵.

Si l'histoire semble de plus en plus présente dans l'œuvre de Boadella, auteur engagé à questionner la réalité actuelle et passée, son théâtre, enclin à la « critique et [à] la satire contre le pouvoir, contre les croyances absolues, contre les éléments et les symboles considérés comme sacrés et intouchables »¹⁰²⁶, met par ailleurs en perspective les malversations de discours historiques – régionaux, nationaux ou universels – dans une veine métahistorique. *Yo tengo un tío en América*, qui propose une relecture critique, réflexive et subversive du récit traditionnellement tenu depuis l'Espagne sur l'histoire de la conquête et de la colonisation de l'Amérique, en est un fabuleux exemple.

1.1.3.2. *Yo tengo un tío en América*

À l'approche de 1992, Els Joglars se voit commander une pièce par la Commission des Actes de la Commémoration de 1492, destinée à intégrer le programme de l'Exposition de Séville. Mais voilà, après un an de création ponctué de stages de flamenco et de percussions, mais aussi de visites régulières à l'hôpital psychiatrique de Sant Boi, l'œuvre que la compagnie de Boadella offre aux membres de la Commission se voit finalement écartée de la programmation. Elle sera représentée dans un théâtre de la ville, le Théâtre Lope de Vega, et jouira par la suite d'une tournée internationale, mais n'intégrera pas le programme officiel de l'Exposition sévillane¹⁰²⁷. Et pour cause, la pièce n'offre pas une représentation d'un épisode de la « découverte », ou de la « rencontre » entre les peuples indiens et européens, mais donne à voir, dans un schéma provocateur faisant écho au *Marat-Sade* de Peter Weiss, le

¹⁰²⁵ Cf. HERRERAS, Enrique, *op. cit.*, p. 22-23 et p. 59-157 ; HERRERAS, Enrique, « Teatro, provocación y diez mandamientos », *Ínsula*, n° 773, mai 2011, p. 24-28.

¹⁰²⁶ HERRERAS, Enrique, *op. cit.*, légende de la photo située en bas de la page (sans numéro) précédent la p. 97 (nous traduisons).

¹⁰²⁷ Els Joglars indique sur son site internet, sur la page consacrée aux représentations de la pièce : « La obra es vetada en la Expo 92 de Sevilla pero se representa igualmente en Sevilla, en el Teatre Lope de Vega, encubierta dentro de la programación de baile flamenco » (cf. page « *Yo tengo un tío en América*. Cronología » sur le site internet d'Els Joglars, http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=tio_cronologia [consulté le 08/08/2012]). Concernant le parcours scénique de *Yo tengo un tío en América*, la première s'est tenue le 15 novembre 1991 au Théâtre Municipal de Gérone, et la troupe l'aura montée, après plusieurs représentations en Espagne au cours de l'année 1992, au Venezuela, en Colombie, en Allemagne, au Royaume-Uni et en France, avant d'achever sa tournée par de nouvelles représentations, en 1993, sur les scènes espagnoles. L'œuvre remportera le Prix de la Critique du Concours du Festival Européen des Arts d'Edinbourg et le Prix Fondation HAMADA d'Edinbourg également (*Idem*).

déroulement d'une séance de psychodrame où huit malades mentaux sont contraints de mettre en scène l'histoire de la conquête et de la colonisation de l'Amérique.

Précédée d'une dédicace « au fou inconnu » et d'une pièce paratextuelle intitulée « Frenopático de Pruit », faisant office de didascalie initiale, l'œuvre, constituée de vingt-sept tableaux, figure une séance thérapeutique se déroulant le « 14 octobre 1992 » dans le gymnase de l'« hôpital psychiatrique de Pruit ». Une équipe médicale, constituée des docteurs Navarro, Cañizares, De la Vega, Sánchez, Iglesias et Carrasco, organise une séance de psychodrame à laquelle participent Conde, un pyromane notoire, Damián, souffrant de psychose maniaco-dépressive, Espasa, schizophrène « avec des délires de grandeur », Flaco, atteint d'un grave trouble mental, Manolo, paranoïaque, Matías, attardé mental, Jordi, autiste et Paqui, seul personnage féminin de cette étrange troupe, souffrant de nymphomanie et de grossesses nerveuses. Le thème de cette « psychothérapie de groupe consistant à faire participer les sujets à des représentations où ils jouent des rôles comportant des situations conflictuelles proches de leurs conflits »¹⁰²⁸, n'est autre que l'histoire américaine. C'est ainsi qu'à travers les vingt-six premiers tableaux¹⁰²⁹, les patients, incarnant la tribu imaginaire des « Paquis », représentent successivement plusieurs étapes de l'histoire américaine, de l'époque précolombienne à nos jours (l'époque précédant l'arrivée des Européens, la Conquête, la Colonisation, l'Évangélisation, l'acculturation et l'exploitation touristique du peuple indien), sous le contrôle des médecins que les malades perçoivent, dans leurs visions hallucinées, comme les conquistadors d'antan. Leur « spectacle » mêle au théâtre d'autres arts scéniques, tels que la musique et le flamenco. Seul le dernier tableau, « Épilogue », s'écarte, comme nous le verrons, de l'univers du petit hôpital de Pruit.

La métahistoricité de la pièce repose donc sur la mise en scène d'une représentation théâtrale – le psychodrame – de l'histoire américaine. Comme dans les pièces antérieures, le dispositif convoqué est celui d'une mise en abyme fondée sur l'existence de deux plans, celui de la création d'une fiction historique et celui de la fiction historique elle-même. Il faut observer le contraste existant entre la reconstitution de la réalité de l'hôpital psychiatrique, où les personnages des malades mentaux et des médecins sont interprétés de façon réaliste, et la

¹⁰²⁸ D'après la définition de « psychodrame » donnée dans le *Petit Robert* (Édition 2008).

¹⁰²⁹ Soit, dans l'ordre : « Relajación », « Ejercicios rítmicos », « Inicio psicodrama », « Parto múltiple de Paqui », « Intervención del Dr. Cañizares », « Los Paquis atraviesan la selva », « Los Paquis se sienten encarcelados », « Intervención del Dr. Cañizares », « El territorio de los Paquis », « El curandero de los Paquis », « El oráculo de la tribu de los Paquis », « Se acusa al Conde de traidor », « El Dr. Navarro es Hernán Cortés », « Llegada de los conquistadores », « La exhibición de los Paquis », « Encuentro del Dr. Navarro-Cortés y Manolo-Moctezuma », « Destrucción del territorio de los Paquis », « En la catedral », « Genocidio », « Los vencedores, vencidos », « Mestizaje », « Se tortura a los Paquis con electroshocks », « Los Paquis van a misa », « Las vírgenes de los Paquis », « Mestizaje cultural » et « Visita de la Directora General de Sanidad ».

représentation du monde américain où l'anti-illusionnisme n'a d'égal que la folie des patients qui l'imaginent. Ce deuxième niveau est par ailleurs empreint d'une métathéâtralité extrême qui rompt constamment l'illusion théâtrale et rappelle sans cesse l'artificialité de la reconstitution historique proposée par les patients. Car finalement, ce qu'Els Joglars cherche à mettre en perspective, ce n'est pas tant l'histoire américaine passée que le discours tenu sur cette histoire en Espagne au début des années 1990. Le titre de la pièce, *Yo tengo un tío en América*, traduction du titre d'une chanson de *West Side Story*, qui installe l'œuvre au XX^e siècle et souligne la perspective eurocentriste adoptée (« yo »), annonce déjà cette mise en abyme. Boadella, en présentant la pièce, expliquait ainsi : « Tenía que contar una historia épica, pero a mí la épica no me gusta en teatro, y de siempre, más que la historia me interesa la manera de contarla »¹⁰³⁰. C'est donc finalement sur la Commémoration de 1992 elle-même que l'auteur semble centrer son œuvre :

El Quinto Centenario sabía que nunca haríamos apología de la conquista de América. Y la obra es una visión desde el subconsciente colectivo de los españoles de la colonización americana. No es una visión detractora sino una reflexión a distintos niveles.¹⁰³¹

Si, dans cette citation, Boadella semble affirmer que la vision qu'il offre n'est pas « détractrice », il faut avouer qu'elle est subversive à bien des égards. Car sa pièce met en scène deux discours historiques. Bien que la métahistoricité ne soit pas vraiment dialogique au début de l'œuvre, elle le devient lorsque les patients s'écartent progressivement de la représentation de l'histoire américaine dictée par les médecins, symboles du pouvoir. Nous allons donc voir comment cette tension, rendue possible par l'emploi du personnage traditionnellement démystificateur qu'est le « fou », mine peu à peu le discours de l'autorité. Plus précisément, il s'agira d'étudier la façon dont Boadella, à partir d'une métahistoricité métathéâtrale et à travers le « regard du fou », déconstruit le discours historique véhiculé par la Célébration de 1992, pour offrir une véritable parodie de cet événement commémoratif. Pour cela, nous analyserons tout d'abord les procédés par lesquels l'auteur exhibe et renverse l'image triomphaliste et eurocentriste de l'histoire américaine que le pouvoir espagnol a traditionnellement cherché à imposer. Puis nous examinerons la manière dont Els Joglars démasque l'écran de fumée que la Commémoration de 1992 semblait jouer face à une réalité

¹⁰³⁰ SERRA, Catalina, « Boadella ambienta en un frenopático una reflexión sobre la colonización », *El País*, Barcelone, 12/09/1991 (http://elpais.com/diario/1991/09/12/cultura/684626403_850215.html [consulté le 08/08/2012]).

¹⁰³¹ FERNÁNDEZ SANTOS, E., « Albert Boadella califica como incompetencia el veto de la Sociedad Estatal a Els Joglars », *El País*, Séville, 02/07/1992 (http://elpais.com/diario/1992/07/02/cultura/710028013_850215.html [consulté le 08/08/2012]).

indienne non assumée, et face à une mémoire du passé national récent encore, au début des années 1990, largement « empêchée ».

Une parodie de la Commémoration de 1992 : le regard démystificateur du fou

Bien sûr, l'univers de la Commémoration de 1992 n'apparaît pas de manière évidente. Si quelques références l'évoquent directement, c'est surtout par l'analogie qu'il émerge sur scène. Après avoir mis en évidence les multiples procédés par lesquels Boadella pose, malicieusement, le cadre de 1992, nous verrons la façon dont il en parodie le discours sur la conquête et la colonisation de l'Amérique : un discours irrémédiablement partial, triomphaliste et eurocentriste, qui peine à occulter la tragédie que ces événements ont supposée. De manière générale, c'est de façon *joglaresque*, à travers la déformation provoquée par le regard du fou, du « bouffon » de la cour, que Boadella exhibe et déconstruit la représentation de l'histoire américaine traditionnellement formulée depuis l'Europe.

L'espace-temps de la Commémoration espagnole de 1992 investit ainsi l'ensemble de la pièce : l'action se déroule dans le gymnase d'un hôpital psychiatrique situé à Pruit, en Catalogne, le « 14 octobre 1992 », soit au moment du V^e Centenaire de la « découverte » de l'Amérique, et les personnages-acteurs, les patients de l'hôpital, sont tous de nationalité espagnole. Si l'événement commémoratif apparaît essentiellement de façon métaphorique, il est parfois explicitement mentionné, comme lors du dixième tableau intitulé « El curandero de los Paquis ». Dans cette scène, tandis que Conde s'auto-désigne « grand guérisseur » de la tribu¹⁰³², les autres malades se présentent à lui pour qu'il les soigne. Mais plutôt que de conserver leur propre identité ou de revêtir celle de leur personnage Paqui, ils imitent des malades mentaux logés dans d'autres pavillons. Paqui est désormais la « Pepa, la valenciana, la del cuarto pabellón »¹⁰³³, Espasa devient « Pepe, el militar del noveno pabellón »¹⁰³⁴ et Manolo, après s'être fait passer pour Matías, l'un de ses comparses, enfile le costume d'Alfonso Riera Gallar, directeur du Département de Programmation des Spectacles de l'Exposition de Séville, ce qui déclenche chez Conde une réaction violente :

MANOLO. – (*Adoptando la actitud de un fascista calzonazos con graves problemas de personalidad*) Hola, buenas tardes. Soy Alfonso Riera, del pabellón de la Expo.
CONDE. – ¿Alfonso Riera? ¡Joder, qué asco, qué esperpento!¹⁰³⁵

¹⁰³² BOADELLA, Albert, *Yo tengo un tío en América*, op. cit., p. 39 (nous traduisons).

¹⁰³³ *Idem.*

¹⁰³⁴ *Idem.*

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 40.

La déformation grotesque du personnage imité, et son assimilation au fascisme, ridiculise et censure, dans un esprit de revanche, l'une des personnalités qui a vraisemblablement évincé la pièce d'Els Joglars de la programmation de l'Exposition de Séville.

Si Boadella semble finalement mettre en scène le discours de la Commémoration espagnole de 1992 sur l'histoire américaine, il ne se contente pas de l'évoquer. Comme le précédent exemple le suppose, il en exhibe les principaux rouages et en fait la satire. Aussi rappelle-t-il, dès le seuil de l'œuvre, à quel point la reconstitution historique qui va suivre est soumise au contrôle du pouvoir, pouvoir qui, incarné dans la pièce par les médecins de l'hôpital, impulsera, organisera et rectifiera la mise en scène de l'histoire des « Paquis ». Le texte qui précède le premier tableau de la pièce, figurant un surprenant *dramatis personae*, adopte ainsi, tout en livrant les traditionnelles informations sur le temps et l'espace dramatiques, et sur les personnages, la forme d'un rapport médical. Cela peut suggérer au lecteur que c'est toute la pièce qui a été écrite, ou retranscrite, par un médecin, figure suprême de l'autorité dans la pièce. En voici les premières lignes :

FRENOPÁTICO DE PRUIT

(14 de octubre de 1992)

*Observaciones sobre la conducta de un grupo de internos del tercer pabellón recogidos durante una sesión de psicodrama terapéutico.*¹⁰³⁶

Puis l'anonyme auteur précise les « Caractéristiques de l'espace où la séance est réalisée », le « Matériel indispensable au déroulement de la thérapie », le « Portrait clinique individualisé des patients », et, après quelques « Observations », la composition de l'« équipe médicale » qui « a dirigé la séance »¹⁰³⁷. Soulignons que l'auteur de ce rapport ne semble pas faire partie de ces docteurs, puisque ces derniers ont été « expulsés de l'Institution » et sont actuellement jugés pour « négligence et manquement à leur contrat »¹⁰³⁸.

Lorsque l'œuvre commence, c'est précisément l'équipe des médecins qui orchestre la marche de la pièce historique représentée par les internes : la séance d'« Exercices rythmiques » qui précède le début du psychodrame est organisée et contrôlée par les docteurs Cañizares, Iglesias et Navarro¹⁰³⁹, le Dr. Cañizares définit le sujet du psychodrame en précisant aux patients qu'ils représentent « una tribu [...] de... América Latina »¹⁰⁴⁰, et la mise en scène de l'histoire américaine est sans cesse interrompue par les interventions des

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 9-10 (nous traduisons).

¹⁰³⁸ *Ibid.*, p. 10 (nous traduisons).

¹⁰³⁹ « *El Dr. Cañizares conduce a Falco hacia uno de los timbales y, dándole un par de baquetas, le indica el ritmo de seguirillas que debe tocar. [...] Flaco inicia el ritmo. La Dra. Carrasco dirige los movimientos. [...] El Dr. Navarro entra en el gimnasio y haciendo sonar unas llaves da por acabado el ejercicio* » (*Ibid.*, p. 14-16).

¹⁰⁴⁰ *Ibid.*, p. 27-28.

médecins qui recadrent les personnages-acteurs dès que leur interprétation s'écarte de la décence et de la rationalité attendues. Ainsi, la pagaille sur laquelle se termine le quatrième tableau où la Paqui avait allégoriquement donné naissance à sa tribu, est immédiatement refreinée dans le tableau suivant par l'autorité médicale qui impose le calme à une foule d'internes infantilisés, usant d'une certaine violence, et « resitue le sujet du psychodrame » :

DR. CAÑIZARES. – (*Con acento argentino*) ¡Calma...! ¡Calma...! ¡Calma...!
El Dr. Navarro, creyendo que el Conde es el culpable del alboroto, lo agarra por un brazo y llevándose aparte lo abronca y sale. El Conde sabe que pronto le saldrán moratones en el brazo. A veces, por la noche, después de situaciones parecidas, se ha llegado a contar entre siete y nueve cardenales. [...]
 ... ¡qué pasa! ¡Qué ocurre! ¡Espasa! ¡Calma, Manolo!
Los pacientes se sossiegan poco a poco hasta que se consigue el silencio.
 ¡Calma...! Estamos haciendo terapia. ¡Terapia! te-ra-pia... Para pasárselo bien, para jugar, para divertirse. Conde, ¿qué pasa? ¿Os habéis perdido?
 CONDE. – Hace bastante tiempo que estamos perdidos, doctor Cañizares.
 DR. CAÑIZARES. – (*Sonriendo*) Ya..., eso lo sé yo, Conde. (*A los pacientes*) Bueno, ¿Qué hacemos? ¿Cambiamos de terapia?
 INTERNOS. – ¡No! ¡No! ¡No!
 DR. CAÑIZARES. – Entonces, vamos a seguir, que lo estabais haciendo muy bien. (*Resituando el tema del psicodrama*) Acordaos: sois una tribu feliz.¹⁰⁴¹

Ces constantes interruptions de la représentation historique, qui impliquent d'incessants va-et-vient entre la « réalité » de l'histoire évoquée et la « réalité » de la mise en scène, mettent en perspective, dans une veine métathéâtrale, le processus de création de l'œuvre historique et soulignent l'artificialité de l'histoire figurée. Cette reconstitution historique apparaît comme un discours construit depuis le présent et soumis au contrôle du pouvoir.

Si l'autorité encadre la représentation théâtrale, son discours en infiltre par ailleurs le contenu qui se fait le relais d'une histoire triomphaliste et eurocentriste. Les personnages-acteurs n'incarnent pas une véritable tribu américaine, mais le peuple imaginaire des Paquis, censé figurer, dans une uniformité historiquement caricaturale, l'ensemble de la communauté indienne de la période précolombienne à nos jours. Par ailleurs, nombre de leurs représentations émanent de l'esprit du patient « Espasa », incarnation d'un objet métahistorique, l'encyclopédie espagnole Espasa-Calpe, comme le suggère notamment le seizième tableau, lors de la rencontre entre Cortés et Moctezuma :

MANOLO. – ¿Si éste es Hernán Cortés, yo quién soy?
 ESPASA. – El Manolo.
 MANOLO. – ¡Qué coño el Manolo!
 ESPASA. – ¡Ah, no, no, no...! Espera... espera. Déjame pensar... (*Sin ánimo de exhibir su portentosa memoria*)... A, B, C... J, K, L, LL, M..., M... Sí... Mariscal, maricón, microbio, moco, mosquito, moqueta, ¡Moctezuma! Moctezuma primero. ¡Moctezuma segundo!
 MANOLO. – “Mortezuma”. Y... ¿eso qué es?
 ESPASA. – (*De carrerilla*) Moctezuma segundo, dos puntos. Noveno emperador azteca, punto. Se enfrenta a la invasión castellana y pacta con Hernán Cortés, puntos suspensivos...¹⁰⁴²

¹⁰⁴¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 62.

Comme cet exemple en donne un aperçu, dès que l'histoire officielle apparaît sur scène, elle est immédiatement subvertie par le regard déformant du « fou », comme l'augurait la dédicace initiale qui, par un malicieux renversement, faisait hommage non pas au « soldat » mais au « fou inconnu ». Ce regard loufoque se manifeste notamment dans les exagérations auxquelles les patients soumettent l'histoire de la Conquête et de la Colonisation. Comme Sinisterra et Mediero, Boadella se sert de la caricature et de la parodie pour exhiber et déconstruire le triomphalisme et l'eurocentrisme sous-jacents à l'histoire américaine traditionnellement formulée depuis l'Europe. Cela apparaît notamment dans la pléthore d'anachronismes et d'anatopismes qui inondent la représentation historique des patients, dénonçant en cela la perspective eurocentriste et actuelle qui est la leur. Dans le neuvième tableau, par exemple, intitulé « El territorio de los Paquis », les internes insèrent dans l'espace fictionnel qu'ils sont en train de construire des objets extrêmement contemporains, tels qu'une tronçonneuse, un parking ou une moto, dont Conde, peut-être le plus lucide de tous ces « fous », souligne le caractère anachronique :

CONDE. – A ver, Espasa. Si somos una tribu americana de hace quinientos años, se puede saber, ¿qué coño pinta aquí esta moto roja?

ESPASA. – Bueno..., pues... si no es antropológica, la aparco y acabamos.

*Espasa pliega la moto y se la guarda en un bolsillo.*¹⁰⁴³

Dès lors, si les internes suivent une organisation globalement chronologique, comme nous l'avons mentionné en introduction, ils superposent volontiers des réalités historiques et géographiques disparates. C'est en bons Européens qu'ils associent à la réalité américaine des référents réels ou imaginaires d'Afrique et d'Asie, pourvu que ces derniers aient une résonance exotique. Ils installent dans leur jungle précolombienne des épices telles que la cannelle et le musc¹⁰⁴⁴, un python et même le personnage de Tarzan¹⁰⁴⁵. Ils font par ailleurs coexister des personnages historiques issus de réalités spatio-temporelles différentes, tels Cortés et Pizarro¹⁰⁴⁶, ne cessent d'invoquer, tout au long du psychodrame, des passages de l'histoire espagnole du XX^e siècle¹⁰⁴⁷ et s'expriment dans un castillan familial empreint d'actualité :

MANOLO. – Dice Don Hernán [Cortés] ¡que no está por hostias! ¡Que estamos con él o estamos contra él! Y que estamos con Dios, con el Papa y con el Rey o ¡nos fusila a todos! Y yo digo que no va a pasar de ahí, ¡por mis huevos! (*Se los toca.*)¹⁰⁴⁸

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 30-31.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁴⁷ Ce point sera développé dans la seconde partie de l'analyse.

¹⁰⁴⁸ *Ibid.*, p. 51.

La dimension apologétique de leur mise en scène est tout aussi caricaturale. On peut notamment l’apprécier lorsque Conde décrit, très sérieusement, le personnage de Cortés comme « l’un de ces conquistadors d’antan, de Badajoz, mesurant deux mètres, deux mètres vingt »¹⁰⁴⁹, reprenant hyperboliquement l’image mythifiante du personnage laissée par la tradition dans la mémoire collective. Enfin, lors de l’avant dernier tableau, tandis que le psychodrame est terminé et que vient d’entrer en scène la Directrice Générale de la Santé, présentée par le texte didascalique comme la « reine Sophie d’Espagne, de la maison des Bourbons, vêtue comme Isabelle la Catholique »¹⁰⁵⁰, Manolo affirme à ce personnage qu’il prend pour la reine de Castille et de León :

“Majestá”: Nosotros éramos los salvajes de la tribu de la Paqui y teníamos el “cerebro” lleno de mierda. Queremos dar las gracias a los señores “psiquiatras” [...]. Pues gracias a estos conquistadores del “cerebro” humano, tenemos los cráneos “colonizaos”. [...] le vamos a ofrecer a “usté”, doña Isabel la Católica, un concierto de música importante, es decir, de compositor, “pa” que vea que tenemos los cráneos “colonizaos” y que somos dignos de vivir en su reino europeo. “Majestá”, la conquista ha sido un éxito. Descanse en paz.¹⁰⁵¹

Comme on peut l’observer, la portée légitimante de la représentation glorificatrice de la conquête et de la colonisation américaine, celle de déculpabiliser l’autorité politique qui les a commanditées, est ici dénoncée et subvertie par le discours parodique et loufoque de Manolo.

L’exagération n’est pas l’unique procédé qui permet de déconstruire le discours traditionnellement tenu par le pouvoir espagnol sur l’histoire américaine. En effet, ce récit est par ailleurs miné, comme dans la pièce de Sinisterra et dans celle de Mediero, par un révisionnisme historique qui révèle les horreurs de la Conquête et, ce qui est spécifique à l’œuvre de Boadella, de la Colonisation. C’est une autre capacité démystificatrice du « fou » : celle de dire ce que l’on tait, celle de révéler ouvertement les failles d’une histoire consensuelle et bien pensante. La vision hallucinée des malades mentaux mettra à jour, en confondant univers de l’hôpital et réalité américaine, les violences commises par les « civilisateurs » espagnols sur la population indienne, comme le suggérait Boadella dans la présentation de sa pièce :

Los psiquiatras del frenopático de Pruit proponen como de costumbre a sus enfermos una terapia de psicodrama, consistente esta vez en representar la vida de una tribu americana antes del descubrimiento. Los enfermos mentales reproducen de manera muy particular su especial concepción del mundo tribal, pero los más visionarios erigiéndose en líderes por su potente histerismo empezarán a confundir los médicos por los conquistadores españoles. A partir de aquí el espectador recibirá la visión de los locos. Aparecerán Hernán Cortés, Pizarro y otros conquistadores, siempre bailando flamenco. Pelearán, destruirán y colonizarán en un doble juego de dirigir y colonizar el cerebro de los enfermos.¹⁰⁵²

¹⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 63 (nous traduisons).

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 98-99.

¹⁰⁵² ELS JOGLARS, « *Yo tengo un tío en América. Argumento* », « art. cit ».

Dès lors, la représentation des patients laissera entrevoir, de façon de plus en plus évidente, l'horreur de la Conquête et de la Colonisation. C'est déjà sous une image menaçante qu'apparaissent les conquistadors – que les patients prennent comme tels, sauf Conde qui explique qu'il s'agit des médecins se dirigeant vers le réfectoire –, comme il est indiqué dans le texte didascalique qui évoque un étrange tableau aux couleurs surréalistes :

*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 cubiertos por un gran velo negro que disipa la sobrecogedora imagen. Al galope, sale por la izquierda, dejando tras de sí una espesa polvareda que vaticina asedio y destrucción. Manolo se lleva consigo el velo negro y baja rápido de la cuerda.*¹⁰⁵³

Nous nous trouvons à cet instant dans la quatorzième scène. La menace espagnole va se concrétiser dans la dix-septième scène, intitulée « Destrucción del territorio de los Paquis ». C'est d'abord par le biais de chants et de danses espagnoles que les personnages pris par les malades pour les conquistadors s'emparent du territoire des Paquis pour y bâtir leurs églises et entreprendre ainsi le processus d'évangélisation :

El canto por tangos de una española hace retroceder a los Paquis.

ESPAÑOLA. – “Venimos del mar,
venimos de lejos,
a conquistar,
a conquistar,
¡a conquistar...!”

Pizarro entra en el territorio presentando batalla. Inicia el saragüete bailando por tangos al compás de la española, mientras Cortés y la legión de mujeres le jalean dando palmas. Pizarro, enarbolando el estandarte de la superioridad, asesta golpes de tacón contra el suelo avasallando a los sin razón. Nadie se rinde y el matasiete se repliega con los suyos combinando la retirada con un desplante. [...] Los españoles penetran en el territorio zapateando por alegrías. Los Paquis corren hacia los timbales escudándose tras ellos.

MANOLO. – (*Plantando cara*) Señora capitana generala de la armada de la artillería de los...

Los españoles avasallan a Manolo que corre hacia sus compañeros.

ESPASA. – (*Haciendo valer sus derechos*) Óigame señora. Si han venido aquí para...

Los españoles continúan zapateando y Espasa corre hacia los timbales. Damián intenta cortarles el paso, pero aterrizado, huye llorando. Los invasores continúan la contienda avanzando en formación hacia el Conde. Se le disparan palmas...

CONDE. – (*Jaqueando a los doctores*) ¡Bueno...! Bueno. Ya me voy, ya me voy. ¡Pero yo no me he “meao” en el gimnasio! ¡Que conste!

Deja libre el columpio y se une a los Paquis. Detrás de los timbales, los Paquis, asaltados por una inmensa angustia, contemplan aterrados la destrucción de su territorio. La horda de españoles despliega una fuerza devastadora. Corriendo aquí y allí destrozan el paridero de la Paqui, demolen el columpio de Damián y arrasan las cabañas del Flaco. El dolor atormenta a los Paquis y por cada golpe que los españoles dan, ellos se defienden con lacerantes alaridos.

LOS PAQUIS. – ¡Asesinos...! ¡Ay...! ¡Españoles asesinos...! ¡Ay...! ¡Me hacéis daño...! ¡Ay...! ¡Fuera de aquí...! ¡Invasores...!

El saqueo, la matanza y el botín continúan. A los Paquis, vencidos, todavía les quedan fuerzas para golpear los timbales, que retrueñan como una tormenta de sangre. Los españoles levantan en las ruinas del territorio Paqui, y de entre las cuerdas, tres grandes

¹⁰⁵³ BOADELLA, Albert, *Yo tengo un tío en América*, op. cit., p. 54.

*columnas y seis capillas, y colocándose en ellas, parecen imágenes de santos. El redoble de los timbales se pierde en el silencio de una catedral.*¹⁰⁵⁴

La violence de la Conquête est ici figurée par les « coups » que les danseurs espagnols donnent avec leurs mains ou avec leurs talons. Ils envahissent et détruisent l'espace de la tribu des Paquis au son et aux pas du tango. La souffrance des populations indiennes est symbolisée par les réactions épouvantées des Paquis terrorisés, comme en témoigne le lexique de la peur et de l'affliction qui inonde le texte didascalique. On peut par ailleurs observer l'art théâtral d'Els Joglars où la « réalité » dramatique peut subitement se métamorphoser par un habile jeu de mise en scène. De façon extrêmement fine, Boadella parvient à faire cohabiter, dans une même scène, le monde de l'hôpital et celui imaginé par les malades mentaux. Et lorsque Conde, qui refusait jusque-là d'entrer dans l'univers imaginaire des autres patients, se « range du côté des Paquis », le public est invité à basculer du plan de la « réalité » du gymnase espagnol à celui des terres américaines, aussi déformée que soit l'image donnée par les « fous ». Les scènes suivantes rappellent la violence dont les Indiens ont été victimes, violence physique – les scènes 19 et 22 s'intitulent respectivement « Genocidio » et « Se tortura a los Paquis con electroshocks » –, mais aussi psychologique et culturelle. Ainsi, le processus d'évangélisation débouche sur un état d'acculturation, comme il est parfois souligné de façon cocasse par les personnages :

MANOLO. – Y los conquistadores nos han « dao » las corrientes « pa » ablandarnos los sesos y quitarnos todas nuestras fantasías y nuestros dioses de la cabeza y meternos uno solo, único, verdadero y italiano.¹⁰⁵⁵

La scène 25 figure l'exploitation économique de la population indienne, les Paquis étant contraints, toujours par le biais de la musique espagnole, de tisser du « macramé » :

Los españoles cambian los timbales por unas castañuelas y haciéndolas repicar a ritmo de bulerías se colocan entre las cuerdas de la segunda hilera como un cuadro flamenco. Tocando los palillos, anuncian a los Paquis la siguiente actividad.

FLACO. – (Sin entender las palabras que se esconden tras la música) ¿"E.to que é, .onde"?

CONDE. – Macramé.

ESPASA. – ¡Vaya, hombre! ¡Nos hacen trabajar como esclavos! ¡Siempre macramé, macramé, macramé!

Los Paquis, de mala gana, se dirigen hacia la primera hilera de cuerdas y comienzan a trenzarlas.

DAMIÁN. – ¡Pues a mí no me gusta ni el macramé ni las lentejas!

PAQUI. – ¡Los españoles siempre acaban dominándonos!¹⁰⁵⁶

Finalement, la culture Paqui est annihilée par la culture de l'envahisseur, comme le souligne la dernière scène du psychodrame où les Paquis, ensorcelés par la musique des Espagnols, se mettent à danser avec eux :

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 65-67.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 89-90.

*La fiesta parece que delira. De improviso las palmas dejan de oírse y todos, confundiendo los Paquis con los conquistadores, se despliegan para bailar conjuntamente. El ritmo atronador del recio “zapateo” suena la victoria del conquistador.*¹⁰⁵⁷

Les Espagnols ont définitivement vaincu les Paquis. Ces derniers ont désormais leur « cerveau colonisé », tel que l’assurera Manolo, comme nous l’avons vu, à la Directrice Générale de la Santé. Et c’est sur le concert dédié par les patients à la « reine Isabelle », déjà repartie, que s’achèvera la vingt-sixième scène, dernière séquence consacrée à la « réalité » de l’hôpital de Pruit. Sur le fond de *Music for the funeral of Queen Mary*, les malades mentaux donneront leur concert qui, tristement intitulé *Funeral por la muerte del reino Paqui*, rappelle la responsabilité des colons dans la destruction de la civilisation indienne.

Du passé au présent, de l’Autre à Soi : la Commémoration, un écran de fumée ?

Boadella a fait le choix d’achever sa pièce non pas sur la fin du psychodrame marquée par l’entrée en scène de la Directrice Générale de la Santé, mais sur un « Épilogue » en grande partie désolidarisé, spatialement parlant, de l’anecdote fixée dans l’asile psychiatrique. En effet, si, à la toute fin de la séquence précédente, tous les personnages renvoyant à l’univers de l’hôpital sortent de scène et si l’espace du gymnase « prend l’aspect d’une jungle », l’épilogue présente, à travers une courte séquence, deux forces militaires, celle des États-Unis et celle d’un État sud-américain indéfini, complices dans l’extermination du peuple indien. Qu’il nous soit permis de reproduire cette fulgurante scène :

EPÍLOGO

Cinco indígenas corren atemorizados, y ocultándose tras los árboles permanecen inmóviles. Un paramilitar sudamericano les sigue, amenazándolos con una pistola.

PARAMILITAR. – ¡Aquí hay más, gringo!

Un yanqui vestido de camuflaje prepara su fusil ametrallador mientras se escuchan las órdenes del alto mando.

VOZ EN OFF. – Hey, James! Seen any more fucking “indios” around here?

YANQUI. – Yeah!

VOZ EN OFF. – Kill them and leave no wounded!

YANQUI. – Die! You motherfucking indios.

Los indígenas huyen mientras se dispara contra ellos.

PARAMILITAR. – (Riendo) ¡Salen como hongos, los muy hijos de puta!

Sigue a los indígenas disparándoles.

Por la derecha se interna en la selva otro yanqui con una sierra mecánica preparada para ser utilizada.

VOZ EN OFF. – George, you can start the work! Come on!

YANQUI. – O.K., Johnny, that’s right!

El yanqui sierra los árboles y sale. Un potente estruendo provoca la alarma y el pánico. Tras un cegador resplandor, las cuerdas se desploman y en pocos segundos la selva enloquece de terror en la oscuridad.

FIN¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

Rompant avec l'esthétique précédente, c'est de façon à la fois réaliste et corrosive qu'Els Joglars jette brutalement au visage du spectateur de 1992 toute la violence qui continue d'être perpétrée, dans la plus grande actualité, contre le peuple indien. Dotée d'un réalisme linguistique où l'intégrité de la langue de l'étranger est respectée et où seule est audible la parole de ceux qui détiennent le pouvoir, cette scène ne montre pas les crimes commis par plusieurs gouvernements américains à l'égard de la population indienne de façon détournée, par l'écran de la métaphore, mais explicitement : les armes sont présentes sur scène et l'on constatera, si l'on visionne des extraits des représentations de la pièce, que les armes à feu « tirent » pour de vrai, tandis que l'action finale de la tronçonneuse symbolise, en figurant la destruction de l'espace de la jungle, l'anéantissement de l'univers indien. L'ultime didascalie déploie un réseau synesthésique qui inonde d'horreur et d'effroi tous les éléments de l'espace scénique désormais vide : la violence et la terreur submergent les procédés sonores, réduits à un « puissant vacarme », source d' « alarme » et de « panique », et les jeux de lumière qui éblouissent, dans un « éclat aveuglant » le parterre de spectateurs, tandis que la file de cordes « s'écroule » subitement. On observera la dimension profondément picturale de cette didascalie qui s'achève, par une métaphore finale, sur une image mêlant folie, terreur et obscurité.

Quelle place faut-il accorder à cet épilogue dans l'économie de la pièce ? Les scènes qui le précèdent, même si elles évoquent de façon révisionniste plusieurs passages sanglants de la « véritable » histoire indienne, occultés par une historiographie consensuelle, demeurent, à travers le dispositif de la mise en abyme métathéâtrale, la représentation d'une représentation : la mise en scène de l'histoire américaine à travers le prisme de la Commémoration de 1992, aussi altéré soit ce prisme par le regard des « fous ». À travers cette dernière séquence, il semble que Boadella balaie d'un seul coup cette image de l'histoire indienne proposée par la Commémoration, pour montrer violemment « l'envers » du décor. Cela semble suggérer que la reconstitution historique antérieure, celle de Pruit, n'était qu'un écran de fumée occultant la réalité actuelle du monde indien. C'est faire la critique du V^{ème} Centenaire de la « découverte » de l'Amérique qui, en rendant hommage aux Indiens d'hier, masquerait les persécutions subies par les Indiens d'aujourd'hui. La présentation que Boadella donne de la pièce sur le site de la Compagnie va dans ce sens :

Al final desaparecerá la imagen del frenopático, apareciendo por entre la selva unos indios auténticos que corren aterrorizados perseguidos por unos individuos de habla inglesa que los van

ametrallando, mientras otros ponen en marcha una motosierra. Los extranjeros simularán cortar la selva. Las 80 cuerdas caerán de golpe sobre el escenario. Será el auténtico 1992.¹⁰⁵⁹

La « réalité » de la Commémoration n'est plus présentée par le biais de la métaphore que constitue l'hôpital de Pruit, mais « directement », dans la limite de la médiatisation théâtrale, bien sûr. Elle est comme « mise à nu ». Si le spectateur espagnol est confronté, pour la première fois, à une représentation vraisemblable de l'Indien, il est aussi mis face à sa propre réalité. Il n'est en effet pas difficile de voir que, dans cet épilogue, aucun Espagnol n'est présent. Le public semble ainsi renvoyé à sa position de spectateur passif face à une terrible réalité, attitude dont la Commémoration de 92 se ferait complice.

Démarche métahistorique totale, Boadella met en scène un discours historique imposé par le pouvoir, dans ses modalités, ses limites, mais aussi dans ce qu'il peut cacher. Il faut constater que la représentation historique de l'histoire indienne, emboîtée dans cette grande satire de la Commémoration de 1992, n'occulte pas uniquement la réalité actuelle des peuples indiens. Elle semble également masquer le souvenir d'un passé récent et douloureux : la mémoire de la guerre civile et du franquisme à laquelle les autorités espagnoles du début des années 1990 n'étaient pas encore disposées à offrir un espace d'expression. Si la pièce peut nous inviter à réfléchir sur le discours historiographique comme moyen de parler du passé pour masquer le présent, elle semble nous pousser à nous interroger, par ailleurs, sur les modalités de ce même discours pour combler, par l'histoire de l'Autre, une histoire de Soi que l'on cherche à occulter.

Ainsi, la mise en scène de l'histoire indienne par les patients de Pruit est parsemée de références à l'histoire espagnole récente, la majorité d'entre elles concernant la guerre civile et le franquisme. Les Paquis qualifient les conquistadors de fascistes et emploient des thèmes républicains tels que le fameux « ¡No pasarán! » ou le chant « El pino verde » (« Yo me subí a un pino verde / para ver si Franco pasaba [etc.] »¹⁰⁶⁰), une des batailles de la Conquête est baptisée « Bataille de Belchite », du nom de l'un des célèbres combats de la Guerre Civile¹⁰⁶¹, tandis que les conquistadors espagnols, après leur victoire sur les Indiens, les torturent à grands coups d'électrochocs¹⁰⁶² et que Manolo assimile l'exploitation de la population indienne par les colons à la réalité d'un « camp de concentration »¹⁰⁶³. Enfin, alors que le psychodrame vient de s'achever et que la Directrice de la Santé est entrée en scène, Jordi se met à jouer à la flûte l'*Himno de Riego*, hymne officiel de la Première et de la Seconde

¹⁰⁵⁹ http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=tio_argumento [consulté le 08/08/2012].

¹⁰⁶⁰ Respectivement *Ibid.*, p. 58, p. 61 et p. 65.

¹⁰⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁶² *Ibid.*, p. 79.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, p. 91.

République, que le docteur Cañizares s'empresse de censurer¹⁰⁶⁴. *Yo tengo un tío en América* semble porter ainsi en filigrane, sous la représentation de l'histoire américaine, l'histoire des horreurs du franquisme, cette histoire conflictuelle que l'autorité, ici incarnée par le corps médical, cherchait à garder enfouie. Boadella semble condamner cette stratégie historiographique en dénonçant le fait que la mémoire « empêchée », pour reprendre la terminologie de P. Ricœur, persiste et revient, obsédante, à la surface, déstabilisant l'équilibre d'une identité en souffrance. Les « fous » pourraient ainsi symboliser une société espagnole victime, voire complice, de l'occultation d'un passé trop violent pour être remémoré directement.

En conclusion, cette pièce s'inscrit parfaitement dans l'univers Joglars, engagé à révéler, par le truchement de la farce, ce que les pratiques sociales, un discours politique ou un récit historique occultent sous leur apparence. L'œuvre mène ainsi une démystification du discours de la Commémoration de 1992, exhibé à travers la représentation que les patients d'un hôpital psychiatrique catalan sont contraints, en ce jour du 14 octobre 1992, de mettre en scène sous le contrôle de l'autorité de l'établissement. Mais les internes se libèrent du joug du pouvoir par leur « folie », par le regard déformant et révélateur qu'ils portent sur l'histoire de la conquête américaine. À travers l'exagération hyperbolique, ils dénoncent et déconstruisent le triomphalisme et l'eurocentrisme inhérents à la version officielle construite depuis l'Espagne. Ce faisant, ils soulignent l'irreprésentabilité d'un passé révolu dont la reconstitution ne peut être que partielle, subjective et partisane. Mais la parole du bouffon, ce n'est pas uniquement celle qui déforme. C'est aussi celle qui dit ce qu'une société bien pensante préfère taire. Par un révisionnisme historique, la pièce expose la violence de l'épopée américaine, finissant de faire implorer la version de l'histoire américaine traditionnellement véhiculée par le pouvoir péninsulaire. On peut se demander, au fond, si ces « fous », ces « bouffons » de la cour, ne figureraient pas les membres d'Els Joglars, cette troupe de Pruit à qui les organisateurs de l'Exposition de Séville ont cherché à imposer une version de l'histoire ; cette troupe qui s'est opposée au dogmatisme, comme à son habitude, pour proposer, tout en se raillant métahistoriquement du discours de la Commémoration, une représentation *joglaresque*, démystificatrice et provocatrice de l'histoire américaine.

En situant l'action dramatique au temps présent, il ne s'agissait pas seulement de parler du passé américain. Quand les cordes tombent, quand l'écran de fumée de la

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*, p. 97.

Commemoration s'estompe, c'est toute la violence dont sont actuellement victimes les populations indiennes qui est jetée au visage des spectateurs de 1992. De plus, la mémoire refoulée de la guerre civile et du franquisme, occultée derrière un acte commémoratif imposé, revient, lancinante, à la surface. Mais qu'ont-ils, au fond, ces fous ? Et pourquoi se prêtent-ils à une séance de psychodrame ? Ces malades, ce pourrait être, aussi, les spectateurs espagnols à qui l'on tente de faire oublier, par le subterfuge d'un théâtre officiel exaltant les prouesses passées, les tragédies de l'histoire récente, et dont le souvenir demande encore, au début des années 1990, une reconnaissance publique permettant un véritable travail de mémoire et de deuil. La société espagnole d'alors avait-elle besoin d'une thérapie ? Et le théâtre pouvait-il en être le vecteur ? Voilà peut-être des clés d'interprétations face à la polysémie que renferme cette étourdissante création.

1.1.4. *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza : démystifier la représentation historique par la mise en scène de l'histoire de Christophe Colomb

Nous souhaitons clore ce cycle de pièces centrées sur la représentation de l'histoire américaine par l'analyse de *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, un texte inédit pour lequel nous disposons d'une bibliographie critique très mince. Moins engagée à dénoncer la réappropriation politique du récit de la conquête américaine que les autres pièces que nous avons étudiées, l'œuvre semble porter, à partir d'une mise en scène intemporelle et métathéâtrale de l'histoire de Christophe Colomb, une réflexion sur la nature fallacieuse de toute représentation historique, qu'elle passe par le théâtre, les récits populaires ou le discours historiographique. C'est du moins ce que nous tenterons de montrer après avoir esquissé un bref portrait de son auteur.

1.1.4.1. Luis Riaza : théâtre, métathéâtre et antithéâtre d'un dramaturge poète

No se hace literatura sobre la realidad (que hemos quedado que no existe) sino literatura sobre literatura.¹⁰⁶⁵

Né à Madrid le 5 mars 1925, Luis Riaza appartient au « Nouveau Théâtre Espagnol »¹⁰⁶⁶. Initiée à la fin de la dictature franquiste, la production dramatique des auteurs regroupés sous cette appellation allie critique sociopolitique et esthétique symboliste, dans la continuité de leur engagement contre un régime répressif, où le langage allégorique permettait de déjouer les rouages de la censure. Cette dimension poétique relève par ailleurs d'une expérimentation formelle profondément avant-gardiste et d'une réflexion sur le théâtre ou, plus généralement, sur les rapports entre langage et « réalité »¹⁰⁶⁷, comme chez Riaza où le métathéâtre a une place essentielle.

Il n'est pas aisé de broser en quelques lignes le portrait d'un auteur qui se dérobe à toute tentative d'appréhension directe, immédiate et facile. Les biographies de Riaza sont,

¹⁰⁶⁵ Luis Riaza cité dans RUIZ PÉREZ, Pedro, « Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza », *Anales de Literatura Española*, n° 5, 1986-1987, p. 479-494, p. 485 (de RIAZA, Luis, *Medea es un buen chico, Pípirijaina*, n.° 18, janv.-fév. 1981, p. 10).

¹⁰⁶⁶ Cf. note 938 p. 246.

¹⁰⁶⁷ Cf. GABRIELE, John P., *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 17-19 et p. 44-45.

coïncidence ou non, relativement rares, et les nombreux « prologues » que le dramaturge adjoint à ses œuvres semblent davantage là pour dérouter le lecteur, tout en éveillant sa curiosité, que pour lui offrir des informations paratextuelles ou des orientations de lecture. Si Riaza se livre à l'écriture poétique et dramatique dès son adolescence, il ne s'y consacrera véritablement qu'à partir du milieu des années 1960. Après avoir abandonné le lycée à quatorze ans pour subvenir aux besoins de sa famille, il entre en 1948 au Service Espagnol de la Poste, où il travaillera toute sa vie. Entre le début des années 1950 et 1966, Riaza, désormais marié et père de cinq enfants, se dévoue entièrement à son travail et cesse d'écrire. L'année de ses quarante et un ans, il tombe malade. Alité pendant quelques temps, il renoue avec la pratique littéraire et présente quelques-unes des ses compositions à des concours. Son recueil *Como la araña, como la anaconda* remporte en 1966 le Prix Guipúzcoa de Poésie, tandis que son *Libro de cuentos* reçoit deux ans plus tard le Prix Vizcaya de Poésie¹⁰⁶⁸.

Poète, Riaza s'affirme également à cette période comme auteur de théâtre. C'est dans le milieu du théâtre indépendant et du théâtre universitaire que ses premières œuvres sont jouées, et notamment dans le cadre du Festival de Sitges où sont montées *Los muñecos* en 1968 par le Théâtre Universitaire de Murcia, *Las jaulas* en 1970 par le groupe el Jocs en la Sorra, ou *El Fernando*, dont Riaza est co-auteur, en 1971 par le Théâtre Universitaire de Murcia. Sa pièce *Los Círculos* sera représentée à Madrid et au Maroc par le Grupo de Teatro Aguilar en 1971, et, un an plus tard, par le groupe Tabanque à Séville, tandis que *El desván de los machos y el sótano de las hembras* sera donnée en 1974 par le groupe TECH de Séville, et, en 1975, par le Corral de Comedias de Valladolid à Madrid et par l'Aula de Teatro de l'Université de Valladolid à New York et au Smith College¹⁰⁶⁹. Marquées par une écriture poétique, à l'image de ce que sera l'ensemble de sa production dramatique, ses premières œuvres revisitent la tradition théâtrale et la renversent par le jeu de la satire, comme on peut l'observer dans sa première pièce publiée, *Representación de Don Juan tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*. Autre caractéristique de ce texte, qui deviendra une constante chez Riaza : le métathéâtre, identifiable dès le titre. Ses premières créations annoncent par ailleurs d'autres aspects définitoires de sa dramaturgie, tels que « l'usage de la matière mythique classique », « l'irruption sur scène d'objets inanimés, masques, pantins et substituts d'animaux » ou « une structure orientée vers la cérémonie »¹⁰⁷⁰.

¹⁰⁶⁸ Pour ces informations biographiques : CASTILLA, Alberto, « Introducción », in RIAZA, Luis, *El desván de los machos y el sótano de las hembras / El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 9-40, p. 11-12.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 12-13 et « Bibliografía », in *Ibid.*, p. 119-120.

¹⁰⁷⁰ RUIZ PÉREZ, Pedro, « Introducción. La escritura de Luis Riaza y las exequias del teatro », in RIAZA, Luis, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, p. 15-58, p. 24 (nous traduisons).

D'après Pedro Ruiz Pérez, une première rupture s'opère dans la production de l'auteur à partir de l'écriture de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* qui, tout en poursuivant une réflexion sur l'écriture théâtrale, se charge d'une dimension politique :

A partir de 1970 Riaza parece haber encontrado ya su auténtica y personal voz dramática. En este año escribe una de sus obras más logradas y que, indiscutiblemente, abre un período de madurez dramática, superada ya la etapa de tanteo y preparación. Se trata de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, en la que la temática del teatro como alienación se encarna en una problemática más concreta y delimitada: el enfrentamiento entre el principio del poder y el principio de la libertad, y los mecanismos de que aquél se vale para seguir garantizando su predominio. Lo que en la primera etapa no llegaba a incardinarse más allá de la dimensión puramente teatral, alcanza en las obras de este período una mayor profundización y complejidad, ya que, sin abandonar esa reflexión sobre el teatro hecha desde dentro del propio teatro que caracterizaba sus obras primeras, la dimensión política en la que se mueven las piezas comprendidas entre *El desván* y *El palacio de los monos*, de 1977, aporta una multiplicación de las valencias semánticas de los elementos que componen la teatralidad riazca.¹⁰⁷¹

El desván de los machos y el sótano de las hembras marque ainsi le début du « cycle du pouvoir » dans l'œuvre théâtrale de Riaza, constitué par ailleurs de *El palacio de los monos* (1978), *Retrato de dama con perrito* (1980) et *Los perros* (1986)¹⁰⁷². Loin de toute représentation réaliste ou manichéenne du pouvoir, le théâtre de Riaza compose allégoriquement sur cette problématique, invitant le récepteur à s'interroger sur le pouvoir de la représentation elle-même, sur la capacité du spectacle et du langage à fasciner et à aliéner les individus. Au seuil d'une analyse des quatre pièces de ce cycle, Carole Egger annonce en effet :

Pour ce théâtre, qui pourrait se définir à partir de sa composante métathéâtrale, plus que nous donner à voir une représentation du pouvoir, nous verrons qu'il s'agit avant tout d'engager la réception dans une pluralité de voies, ambiguës, parallèles ou ambivalentes. On passe ainsi de la représentation du pouvoir aux pouvoirs multiples, fascinants, complexes mais aussi illusoires de la représentation¹⁰⁷³.

Les pièces du « cycle du pouvoir » partagent d'autres traits communs, comme l'emploi d'un langage « néobaroque », au style ampoulé mêlant le sublime et le trivial et versant massivement dans l'intertextualité, ou la mise en œuvre d'une « ritualité cérémonielle »¹⁰⁷⁴. Si, pour P. Ruiz Pérez, cette seconde étape de l'œuvre dramatique de Riaza s'achève avec *Antígona... ¡cerda!* et *Revolución de trapo*, les pièces suivantes, telles que *Mazurka*, *Medea es un buen chico*, *Retrato de niño muerto* et *Epílogo*, se distinguent par la prégnance qu'elles accordent au thème de la solitude :

El cierre de este auténtico ciclo de piezas de subyacente temática política conduce la dramaturgia de Riaza hasta una nueva etapa, en la que el autor ha venido trabajando hasta el momento actual

¹⁰⁷¹ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 479-494, p. 481-482.

¹⁰⁷² EGGER, Carole, « De la représentation du pouvoir aux pouvoirs de la représentation dans le théâtre de Luis Riaza », *Les cahiers du GRIMH*, n° 2, 2001, p. 301-309.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 302 ; voir aussi RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 482.

¹⁰⁷⁴ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 2006, p. 25-26 ; EGGER, Carole, « art. cit. », 2001, p. 49-57, p. 302 ; RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 49-50.

y que se centra con insistance en el problema de la soledad, provocada por un enajenante sentido de la emulación competitiva que impide una comunicación efectiva entre los miembros de una colectividad, tal como el propio Riaza formula, siguiendo el pensamiento del pensador francés René Girard.¹⁰⁷⁵

Par ailleurs, ces œuvres semblent témoigner d'un glissement progressif du « baroquisme de l'excès » vers une « rhétorique de la nudité », marquée par la réduction du nombre d'acteurs et par la dépuración de l'espace scénique. Comme le souligne Ruiz Pérez, c'est un « théâtre cérémoniel » qui s'affirme toujours plus :

El resultado es un modelo de teatro ceremonial que, mediante recursos cada vez más visualizados, profundiza en los mecanismos de la máscara, el fingimiento, la violencia y la desintegración de la personalidad individual. La presencia creciente de una figura de narrador o "didascálico", más que a una dimensión épica brechtiana, apunta, junto a la economía de medios, a una teatralización de intensidad aumentada en su desnudo esquematismo, donde la evidencia del artificio sirve al tiempo como seducción y denuncia.¹⁰⁷⁶

La dimension métathéâtrale s'accroît par ailleurs dans les dernières créations de Riaza, telles que *Retrato de gran almirante con perros* que nous étudierons dans les pages suivantes, qui témoignent, d'après le critique, d'une « œuvre extrêmement libre dans ses formes et dans ses conditions »¹⁰⁷⁷. La production la plus récente de l'auteur montre par ailleurs une préoccupation pour les personnages mythiques, notamment Œdipe et Prométhée, et accorde une place croissante à la figure de la mort¹⁰⁷⁸.

On l'a dit, résumer en quelques mots l'univers théâtral de Luis Riaza n'est pas chose facile. Son œuvre dramatique, en effet, outre l'évolution que nous venons d'évoquer, présente une série de constantes qui croisent les contraires. « Novateur »¹⁰⁷⁹, « insolite »¹⁰⁸⁰, complexe et ambigu¹⁰⁸¹, le théâtre de Riaza marie la farce à la poésie, le comique au tragique, et se nourrit d'une tradition dramatique panachée, « du mystère médiéval au théâtre de l'absurde, en passant par la *comedia*, le drame romantique ou l'*esperpento* »¹⁰⁸², et le théâtre antique¹⁰⁸³. Profondément intertextuelle, son écriture dramatique est aussi fortement métathéâtrale. C. Egger identifie ainsi, dans les quatre pièces constituant le « cycle du pouvoir », les différents cas de métathéâtralité dégagés par R. Horny que sont le « théâtre dans le théâtre »,

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 483-484.

¹⁰⁷⁶ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 2006, p. 26.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 27 (nous traduisons).

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 27 et p. 33.

¹⁰⁷⁹ EGGER, Carole, *Le théâtre de Luis Riaza*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 (thèse), p. 15.

¹⁰⁸⁰ CAMPOS GARCÍA, Jesús, « Presentación », in RIAZA, Luis, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, p. 5.

¹⁰⁸¹ EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 41.

¹⁰⁸² EGGER, Carole, *Théâtre et Théâtralité : du « nouveau théâtre » des années 70 aux dramaturgies espagnoles postmodernes*, Toulouse, Université de Toulouse, 2008 (dossier pour l'Habilitation à Diriger des Recherches), p. 17.

¹⁰⁸³ Cf. DE PACO, Diana, « Nuevos procedimientos de recepción de la tradición clásica en *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza », *Estudios Clásicos*, n° 124, 2003, p. 71-92.

la « cérémonie ou le rite dans le théâtre », la « représentation dans la représentation ou le jeu dans le jeu », l'« intertexte littéraire, ou même prosaïque, c'est-à-dire renvoyant à des réalités de la vie quotidienne » et « l'autoréférence »¹⁰⁸⁴. Marquées par une esthétique baroque, ses œuvres recourent à de multiples « structures d'emboîtement » et mettent en perspective le théâtre lui-même¹⁰⁸⁵. Mais là où la complexité du théâtre de Riaza est la plus grande, c'est dans le fait qu'il subvertisse, par la parodie, la satire, le pastiche ou l'ironie, l'ensemble de la tradition théâtrale, y compris les courants les plus avant-gardistes :

[...] como ocurre en *Los círculos*, obra en la que el tema fundamental y la forma en que éste se desarrolla coinciden completamente: se trata de la contraposición dialéctica de dos enfoques teatrales diferentes, el naturalista-burgués y el esperpéntico-no-burgués, como el propio autor confirma explícitamente. La preocupación esencial es el diseño y desarrollo de una dramaturgia que soslaye, superándolos, los defectos inherentes a las formas teatrales hasta entonces en vigor. Así, no sólo el teatro burgués es sometido a una dura crítica, sino que lo mismo ocurre también con las corrientes de moda más recientes y de carácter más vanguardista, tan en boga en la década de los sesenta, desde Brecht a Grotowski, desde Artaud hasta el "happening", según más tarde Riaza recordará en uno de sus prólogos.¹⁰⁸⁶

Ne prenant le parti d'aucune tradition, le théâtre riacesque questionne toute forme d'écriture dramatique, au point de se questionner lui-même. Au cœur de cet apparent paradoxe, réside une volonté de mettre le théâtre « à nu », de démasquer l'artifice que suppose l'art dramatique : « Il y a chez Luis Riaza non seulement une remise en question radicale des postulats idéologiques de tout type de théâtre (théâtre bourgeois, théâtre commercial mais aussi théâtre à message, théâtre didactique, etc.), mais également du lieu même où s'exprime le théâtre »¹⁰⁸⁷. Théâtre « de signifiants »¹⁰⁸⁸, le théâtre de Riaza s'efforce de révéler au spectateur les leurres d'un art qui ne reflète pas le réel mais crée une réalité, une réalité postiche et fallacieuse¹⁰⁸⁹ :

Veo que el teatro es un ejemplo concreto de dar signo por realidad, gato por liebre, para que tal signo sirva de consuelo [...]. El teatro, como género, ha sido a través de los tiempos un consolador, un ocultador de la verdadera realidad. Hay que tener en cuenta que ha sido la televisión del siglo XVI. Se ha servido siempre como sucedáneo de la realidad.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁴ EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 10-11 (HORNY, Richard, *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg, Bucknell, University Press, 1986, p. 31).

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 10 et p. 30-32.

¹⁰⁸⁶ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 481 ; aussi : EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 44.

¹⁰⁸⁷ EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 44.

¹⁰⁸⁸ « Théâtre poétique, le théâtre de Riaza est avant tout un théâtre de signifiants, un théâtre de formes plastiques, visuelles et sonores, mouvantes et fascinantes » (EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 349).

¹⁰⁸⁹ Selon les mots de l'auteur : « el teatro –más todavía que las otras artes– es la invención de una libertad, no el concienciador de un mundo exterior ni el reflejo de una realidad deformada por callejones de gatos o de perros – sino eso: el inventor de una realidad » (RIAZA, Luis, *Retrato de dama con perrito*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 17 ; cité dans EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 46).

¹⁰⁹⁰ L. Riaza cité dans RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 490.

Riaza dénonce l'aliénation théâtrale par un théâtre démystificateur¹⁰⁹¹. Il entend, comme il le déclarait dans le prologue de *Retrato de Dama con perrito*, « démonter les mécanismes de fascination »¹⁰⁹². De façon générale, l'auteur mine tout dispositif falsificateur, le théâtre bien sûr, mais aussi le mythe¹⁰⁹³ ou, plus simplement, le langage : « Convertido en metadiscursio, el lenguaje se enfrenta de lleno, tal como postulara Wittgenstein, al problema de la significación: ¿qué se puede significar? Es más, ¿se puede significar algo? »¹⁰⁹⁴. C'est donc la médiatisation elle-même, le prisme déformant que suppose l'appréhension ou la représentation du monde extérieur, qui semble véritablement intéresser le dramaturge, comme P. Ruiz Pérez le soulignait :

Como Ortega y Gasset afirmaba de Kant, Riaza retiene su mirada no para ver el paisaje, sino para ver el cristal a través del cual podemos contemplar ese paisaje. Esto es, el análisis del teatro de Luis Riaza no se centra tanto en la realidad misma, como en los mecanismos que encauzan, filtran y deforman su percepción, es decir, el prisma al que antes nos referíamos y que Riaza introduce en su teatro como estética deformante, como un verdadero espejo del callejón del Gato.¹⁰⁹⁵

Plusieurs critiques voient ainsi dans l'œuvre de Riaza, qui questionne la tradition dramatique tout en démontant l'illusion théâtrale, une forme d'« antithéâtre »¹⁰⁹⁶. Certains la relient même à la pensée postmoderne, marquée notamment par « un renversement épistémologique qui conduit du discours référentiel à la réflexion sur les procédés discursifs »¹⁰⁹⁷, et qui peut se traduire, d'un point de vue esthétique, par le bouleversement des conventions, le mélange des genres, la fragmentation, le décentrement, l'autoréflexivité, la parodie ou le pastiche¹⁰⁹⁸.

« Théâtre en liberté », comme on a pu le désigner aux côtés de celui de Miguel Romero Esteo et de Francisco Nieva, le théâtre de Riaza invite son public à s'interroger sur la discursivité du réel et sur le pouvoir, sans jamais tomber dans un discours didactique. Au contraire, le dramaturge engage le récepteur à devenir co-créateur de l'œuvre en participant à

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 485.

¹⁰⁹² GARCÍA PINTADO, Ángel, « El Dante Riaza: entre el más allá y el más acá », interview de Luis Riaza, *Primer Acto*, n° 172, sept. 1974, p. 10 (cité dans RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 490 ; nous traduisons).

¹⁰⁹³ DE PACO, Diana, « Nuevos procedimientos de recepción de la tradición clásica en *Calzetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza », *Estudios Clásicos*, 124, 2003, p. 71-92, p. 92.

¹⁰⁹⁴ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 2006, p. 38.

¹⁰⁹⁵ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 486. Ruiz Pérez distingue l'écriture de Riaza de celle de Valle-Inclán, chez qui, à l'inverse de chez Riaza, la déformation est plus un moyen qu'une fin : « Lo que diferencia a Riaza de Valle-Inclán es que aquél introduce la visión deformante no como un medio, sino como un fin en sí mismo. Valle pasea a sus personajes delante de sus esperpénticos espejos para comprobar la nueva imagen que éstos reflejan. Convirtiéndolo en un proceso de indagación epistemológica, Riaza, por el contrario, lo hace para analizar y mostrar los mecanismos de deformación a que estos espejos someten la realidad » (*Ibid.*, p. 485).

¹⁰⁹⁶ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 1986-1987, p. 492-493 ; EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 377.

¹⁰⁹⁷ RUIZ PÉREZ, Pedro, « art. cit. », 2006, p. 23 (nous traduisons).

¹⁰⁹⁸ EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 380.

l'élaboration du sens¹⁰⁹⁹ et en s'émancipant d'une attitude réceptive passive. C'est là, selon Ruiz Pérez, toute la portée cathartique du théâtre de Riaza :

La participación del receptor exigida por la dramaturgia riacesca revierte sobre él mismo a la manera de un efecto catártico, para poner fin a una situación de enajenamiento producida por la fascinación ante los mecanismos teatrales. La intención con que se plantea esta dramaturgia no es en absoluto ajena a esta suerte de « catarsis » que, por seguir hablando en los términos de la magia que el autor requiere para el teatro, actúa como un conjuro o, mejor dicho, como un contra-conjuro frente a la ocultación y el escamoteo de la realidad: al poner al descubierto los mecanismos de fascinación que utiliza el teatro para su sustentación, [...], éstos pierden su poder sobre el espectador, produciéndose ese “desmontaje” que Riaza confiesa pretender con su teatro.¹¹⁰⁰

Ce faisant, Riaza renoue avec une pratique théâtrale primitive, originelle, qui engendre une sorte de communion avec le spectateur. Perçue par de nombreux spécialistes comme rituelle, cérémonielle, son écriture revêt une dimension universelle et transcendante¹¹⁰¹. Si ce théâtre moins référentiel qu'autoréférentiel¹¹⁰² semble peu favorable à la composante historique, il paraît propice, à l'inverse, à la métahistoricité. En effet, il n'est pas étonnant qu'à l'aube de la Commémoration de 1992, Riaza, un auteur si attaché à démasquer les discours aliénants feignant de reproduire fidèlement le réel, s'intéresse au passé américain moins dans ce qu'il a été que dans la façon dont il a pu, et peut encore, être représenté.

1.1.4.1. *Retrato de gran almirante con perros*

Retrato de gran almirante con perros fait partie des pièces de Riaza les moins considérées par la critique. Inédite et, à notre connaissance, jamais portée à la scène, elle constitue néanmoins une approche de l'histoire très originale et, en même temps, très riacesque. Écrite en 1991, soit à l'époque de la Commémoration de 1992, elle donne à voir la mise en scène de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb, des pérégrinations du marin pour organiser son voyage à l'évocation de la mort du « grand amiral » déchu. Dans un univers profondément métathéâtral où espace scénique et espace dramatique tendent à se confondre, un « Commentateur » relate l'histoire de Colomb à partir de deux documents, une sorte de chronique et un ensemble d'estampes, situés de part et d'autre de la scène, tandis que neuf « acteurs » désignés par des lettres allant de A à H se lèvent du fond de l'espace scénique pour interpréter les scènes décrites par le Commentateur – « scènes » rythmées par les

¹⁰⁹⁹ EGGER, Carole, *op. cit.*, 2000, p. 30-32.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 492.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 349-350.

interventions du Commentateur sans qu'aucune division typographique ne vienne fragmenter le texte. Marquée par une métahistoricité métafictionnelle, mais également historiographique, la pièce repose sur une mise en abyme superposant deux plans : celui de la représentation (Commentateur, Acteurs) et celui de l'histoire représentée (Colomb, etc.).

Si l'espace-temps du second niveau est clairement défini – il s'agit de l'Espagne ou de l'Amérique, de la fin du XV^e au début du XVI^e siècle –, celui du premier niveau reste très indéterminé. Les adresses au public formulées par le Commentateur et la composition de l'espace dramatique qui figure une scène de théâtre laissent penser que le cadre spatio-temporel de ce premier plan est celui de l'ici et maintenant de la représentation théâtrale. On est, en ce sens, face à un cas de métahistoricité métathéâtrale « totale ». En effet, si dans les trois textes précédents, l'espace de représentation figurait une réalité relativement précise (l'hôpital de Pruit en 1992 dans le texte de Boadella, etc.), chez Riaza ce premier niveau semble renvoyer, ni plus ni moins, au processus de la représentation historique, qui se déroule devant les yeux du spectateur dans un univers théâtral intemporel et universel. D'ailleurs, comme dans d'autres pièces de Riaza, les personnages-acteurs n'incarnent pas des « personnes ». Ils ne sont que des fonctions théâtrales, des actants qui s'exécutent, tels des pantins dénués de toute profondeur humaine et de tout libre-arbitre, au rythme des mots prononcés par le Commentateur qui dirige la représentation.

Comme nous allons tenter de le démontrer, l'une des originalités de ce texte est de dévoiler l'illusion du discours historique par le jeu d'une métahistoricité métathéâtrale qui occupe le cœur de la pièce, et par le biais d'une métahistoricité historiographique et populaire qui encadre l'action dramatique. Il s'agira d'identifier plus précisément la façon dont cet anéantissement de l'artifice théâtral et cette exhibition de la discursivité de l'histoire invitent à s'interroger sur la possibilité de représenter le passé, tout en déconstruisant le mythe « Colomb ». Dévoiler les leurres du théâtre historique, du discours historiographique et du mythe, voilà trois directions que prend le métahistorique dans ce texte de Riaza. Précisons que nous travaillerons à partir de la première version de la pièce, en laissant de côté la seconde version, rebaptisée *Prólogo. (Preparativos de un viaje para salvar al salvaje)*¹¹⁰³.

¹¹⁰³ RIAZA, Luis, *Prólogo (Preparativos de un viaje para salvar al salvaje)*, inédit, p. 1. Il s'agit d'une version remaniée vraisemblablement en vue d'une représentation. Plus courte, elle est pourvue d'un « prolijo prólogo » en vers, faisant office d'« improbable » « programme ».

Métahistoricité métathéâtrale, historiographique et légendaire : les limites de la représentation de l'histoire

Ainsi, cette pièce se centre sur la représentation de l'histoire et, en premier lieu, sur la représentation de l'histoire au théâtre. Aussi les rouages de la pratique théâtrale sont-ils exhibés par une utilisation massive de la métathéâtralité. La didascalie initiale pose le cadre autoréflexif de la pièce :

El espacio escénico se encuentra totalmente vacío a excepción de una mesa alargable –e incluso dividible [sic] y con las patas extensibles o encogibles– y diversos taburetes que se encuentran esparcidos por toda su superficie.

Los objetos que serán utilizados a lo largo de la representación se encuentran al fondo de la escena y a la vista del público. Unos transportadores (TRAS. en las acotaciones) se encargarán de llevarlos adonde indiquen aquéllas, a medida que sea necesario utilizarlos. El vestuario estará colgado de una percha que se extienda a todo lo largo del fondo escénico.

Todos los actores y actrices, también sentados en taburetes en el repetido fondo, entre los objetos escénicos y los vestidos –si éstos están colgados pueden ocultarlos parcialmente– se encuentran, asimismo, –con la posible excepción ya dicha de estar semitapados por los vestidos– a la vista del público. Visten con traje de ensayo y cuando han de representar un determinado personaje tomarán una prenda o un tocado que se supone propio del mismo, señalándose así su cometido pero sin completar el “disfraz”, haciendo comprender su ambigua situación, entre persona y personaje. [...]

Lógicamente, los actores que no actúan contemplan la representación de sus compañeros. En el lugar donde se señalan, en este texto, los personajes figurará una letra –la propia del actor o de la actriz correspondientes– seguida del nombre del personaje que en aquel momento representen.¹¹⁰⁴

On le voit, tous les ingrédients de l'illusion théâtrale, des décors aux accessoires, des costumes aux acteurs, sont montrés pour ce qu'ils sont. Les grands mécanismes de la machinerie dramatique sont exposés au regard du public et l'illusion théâtrale, affichée en tant que telle, s'évapore. En même temps, cette didascalie initiale marque le souhait de l'auteur d'établir l'action de la pièce à la frontière de la fiction et de la « réalité » des spectateurs, dans un espace où le statut des actants se situe entre celui de personnage et celui de personne, sans être complètement ni l'un, ni l'autre. De cette façon, l'auteur semble vouloir maintenir l'univers de sa pièce dans l'espace intermédiaire que constitue le théâtre lui-même. Ce n'est ni la réalité des spectateurs qui est représentée, ni une réalité imaginaire, mais le « prisme » théâtral par lequel on tente de (re)construire une réalité. Installé dans l'univers de l'antithéâtre dès le départ, le spectateur est contraint d'adopter une attitude active et réflexive face à ce qui va lui être montré.

Et ce que qu'on va lui offrir, c'est, précisément, du théâtre historique. La singularité de cette pièce tient à ce que la représentation historique emboîtée émerge de deux objets métahistoriques, un livre d'histoire de nature « patriotique » et une série d'imprimés comme

¹¹⁰⁴ RIAZA, Luis, *Retrato de gran almirante con perros*, inédit, p. 2-3.

ceux anciennement criés par les colporteurs, aveugles ou feignant de l'être. L'œuvre ne repose donc pas uniquement sur une métahistoricité métathéâtrale, mais, également, sur une métahistoricité historiographique et sur une métahistoricité iconographique populaire. Il est en effet indiqué, à la fin de la didascalie initiale :

En la delantera de la escena, a un lado, se encontrará un facistol, algo elevado sobre la escena y a manera de pequeño púlpito, sosteniendo un historiado libro, con alegorías patrióticas en las tapas. Al otro extremo de la citada escena, un artilugio con un cartelón de los utilizados por los ciegos fingidos o reales, para mostrar en las ferias –con un puntero que se encontrará a los pies del artilugio– los cuadros de la historia pintada en ellos. Al principio el cartelón está cubierto por una especie de teloncillo enrollable.¹¹⁰⁵

La pièce qui va s'ouvrir n'aura de cesse, dans la continuité de ces informations préliminaires, de souligner le fait que la représentation historique proposée est médiatisée par le théâtre, le livre d'histoire et l'imagerie populaire. L'action débute ainsi sur le discours du Commentateur qui, dans un va-et-vient entre récit historiographique et estampes, déclenche une reconstitution historique profondément métathéâtrale :

(Al comenzar la representación se encuentra en pie, únicamente, COMENTADOR. Abre el libro que se encuentra sobre el facistol y recita con voz campanuda)

COMENTADOR. – En este libro esculpiéronse

las proezas de mi raza
y con pluma inmarcesible
su Gran Gesta aquí se traza.

(Pausa)

Y entre las egregias sombras
de ese pasado glorioso
el soplo del Arte a una
viene a quebrar su reposo
ya que, de cien en cien años,
se celebran sus hazañas
derramándose de nuevo
su fama por las Españas.

(Realiza un gesto hacia ACTOR-A, que se levanta y busca entre los vestidos algo que le señalice como Colón. COMENTADOR sigue recitando)

[...]

(Cierra el Gran Libro y se dirige hacia el artilugio del otro lado y enrolla el teloncillo. Se pone unas gafas y un gran sombrero negro. Voz de recitador de aleluyas según los cantares de "ciego". Señala con el puntero el primer cuadro en que un hombre escribe sentado en una mesa)

Nobilísimo auditorio:
ya que el Señor os ha dado
la más valiosa prenda
que concedió a los humanos,
dos ojos para mirar
lo que en el mundo ha pasado,
y que a mi se me negó
con gran rigor y harto daño,
auditorio nobilísimo
aquí os iré mostrando
los hechos de cierto hombre...

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

(Seña hacia ACTOR-A que ya se ha “medio-disfrazado” de Colón y se ha sentado en la mesa que se encuentra a la izquierda [...] de la escena. Colón saca pluma, tintero y un libro de uno de los cajones de dicha mesa y escribe en las márgenes de dicho libro) en este cartel pintados.¹¹⁰⁶

Cette première structure d’emboîtements (le Commentateur joue un aveugle qui commente une illustration figurée par l’Acteur A interprétant Colomb) sera immédiatement suivie d’une autre, puisque le contenu du livre parcouru et annoté par Colomb, dont l’auteur n’est autre que Marco Polo, sera représenté par l’acteur « B » incarnant le voyageur vénitien. Ce que semblent suggérer ces imbrications métathéâtrales et le triple dispositif métahistorique – théâtral, historiographique et populaire – qui sera la marque de la pièce, c’est, d’abord, que l’histoire n’est accessible qu’à travers une série de représentations. Par conséquent, elle ne peut être appréhendée que de façon déformée, partielle et subjective.

Aussi, l’auteur ne cessera, dans le reste de l’œuvre, de souligner les limites du théâtre dans la figuration de la réalité, notamment lorsque cette dernière est éloignée dans le temps ou dans l’espace. Infidèle à la réalité historique, le théâtre l’est tout d’abord parce que la durée du spectacle impose de faire des choix dans les événements à évoquer. Le Commentateur indique ainsi que la réunion d’experts, convoqués par le roi du Portugal dans le but d’évaluer le projet de Colomb, ne sera pas montrée « pues, en otro caso, la duración del libro del Marco Polo iba a ser *peccata minuta* comparada con la presente pieza »¹¹⁰⁷. Ce manquement à la vérité historique, si l’en est une, apparaît également dans la construction de l’espace, comme le souligne parfois le Commentateur. Juste avant l’évocation du départ de Colomb pour les Indes, par exemple, le Commentateur s’attarde dans une longue digression scénographique où il explique qu’il est impossible, d’une part, de reproduire l’intégralité du trajet effectué par Colomb, et, d’autre part, de représenter les espaces européens et américains sur une même scène de théâtre, puisque la nature sphérique de la terre imposerait de figurer deux plans, l’un à la vue du public, l’autre derrière, en coulisses. Ainsi précise-t-il aux spectateurs :

COMENTADOR. – [...] Y, ahora, respetable hermanitos, se nos presentan ciertas dificultades representables. Hasta este momento se daba por sobreentendido que este escenario representaba un mapa que representaba al queso de marras, debidamente aplastado y desparramado, eso sí, por el suelo. O, mejor dicho, el cacho de queso conocido cuando nuestro héroe era todavía jovenzuelo, es decir, el que contenía solamente las Europas, las Asias y un cacho, también, de las Áfricas. [...] Mas hete aquí, y en esto estriban las dificultades de marras, que ahora hay que incluir en el negocio a las Américas de marras toda vez que ya están a punto de ser descubiertas. Y la inmediata singladura de nuestro héroe, para encontrarlas, se ha de dirigir hacia el oeste, como los carromatos de los rostros pálidos en las películas de los otros indios, aplastados más tarde y a menor inri sin curas que los defendieran. El encaminamiento sería, por tanto, desde allá
(Señala la izquierda)

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 4-5.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 14.

a más para allá, desde la extremosa izquierda a más a la izquierda todavía, lo cual, de suyo, es imposible... A no ser que hiciéramos dar la vuelta a los atareados cómicos por detrás del escenario para que alcanzasen la cara oculta de la canica terráquea. Lo malo del caso es que la cara oculta del escenario de marras está llena de trastos teatrales y de trozos de *attrezzo* con la consiguiente dificultad de hacer avanzar entre ellos esa mesa. Aparte de que, con tanta cara oculta, los hermanitos respetables nada verían y se iban a quedar en la purita inopia.¹¹⁰⁸

Cette rupture brutale de l'illusion théâtrale, renforcée par l'anachronisme (la référence aux Indiens des westerns), le comique de répétition (« de marras »), l'incongruité d'une métaphore fromagère de la terre, l'emploi d'un vocabulaire théâtral et un imbroglio explicatif particulièrement cocasse, souligne l'aporie du genre théâtral à l'heure de représenter l'espace. Ce passage débouchera, finalement, sur une série de conventions imposées par le Commentateur à un public contraint de les accepter pour pouvoir suivre l'histoire évoquée¹¹⁰⁹.

Mais revenons un instant à la première scène de la pièce. Le triple dispositif métahistorique qui y est posé ne semble pas suggérer uniquement l'irreprésentabilité de l'histoire. On peut également voir dans ce procédé une stratégie pour dénoncer le fait que le théâtre historique est intimement lié aux versions de l'histoire formulées dans les récits historiographiques et dans les représentations populaires. Ainsi, toutes les scènes jouées par les Acteurs seront systématiquement amorcées par le Commentateur qui, à chaque fois, lira d'abord le livre d'histoire, puis commentera, à la manière d'un colporteur aveugle, une des estampes. En outre, ce dispositif semble indiquer que le théâtre historique demeure traditionnellement très conventionnel, et d'autant plus dans le cadre de la Commémoration de 1992, puisque les documents maniés par le Commentateur sont dotés d'une forte charge « patriotique », pour reprendre l'adjectif attribué au livre d'histoire dans la didascalie initiale. La seconde strophe de l'œuvre, que nous avons citée plus haut, évoque en effet le triomphalisme des manifestations artistiques organisées autour du Centenaire de 1992 : « Et entre les illustres ombres / de ce passé glorieux / le souffle de l'Art en même temps / vient rompre son repos / puisque, tous les cent ans / on célèbre ses exploits / en répandant à nouveau / sa gloire dans les Espagnes ». Par ailleurs, le ton ronflant que le Commentateur prend lorsqu'il lit le livre d'histoire, ou l'expression grave qu'il adopte quand il décrit les estampes, comme il apparaît dans les didascalies, accentue la dimension apologétique que les représentations historiographiques ou fictionnelles de la conquête américaine revêtent traditionnellement. Et c'est parfois le Commentateur lui-même qui trahit, à demi-mots, l'eurocentrisme falsificateur sous-tendant les documents auxquels il se réfère et la pièce qu'il

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁰⁹ Le Commentateur propose d'inverser l'espace scénique : la table figurant la situation de l'Espagne sera donc déplacée, par les transporteurs, du côté gauche de la scène au côté droit. L'Europe sera désormais à droite sur la « carte » scénique qui pourra dès lors inclure l'espace des Amériques, situé à gauche.

met en scène. C'est le cas lorsqu'il fait état des biens que l'Espagne aurait apportés aux Indes :

(COMENTADOR se acerca al facistol. Recita. [...])

COMENTADOR. – España le dio a sus hijas

del otro lado del mar
la rueda que no tenían,
el hierro de guerrear,
los animales de tiro,
la escritura y el papel,
en vez del tizón, la vela,
el mijo, la mies, la miel,
los molinos de los ríos,
lana para la cabeza
el cuero para los pies,
barcos de más de una pieza,
los zafiros y los ajos,
el jazmín, y la lenteja,
la teja de los tejados
para el arado, la reja,
la aritmética y el álgebra,
de cuerda los instrumentos,
ovejas, becerras, cabras,
los caballos y jumentos,
monedas para el comercio
y el metro para medir:
¿un poco de oro, por ello,
acaso es mucho pedir?

(Se encamina al "artilugio", hablando como para sí por el camino)

En realidad, alguna de esas minucias ya las tenían los indios y otras no las poseían todavía los hispanos, pero esto es una pobre pieza de teatro y no un tratado de arqueología precolombina.¹¹¹⁰

Puissance évocatrice des mots et révisionnisme historique : le pouvoir démystificateur de l'artefact théâtral

Mais si le texte souligne continuellement l'incapacité du théâtre à reconstituer fidèlement le passé, Riaza ne renonce pas pour autant à créer un univers archaisant qui fera voyager le spectateur. Il émerge ainsi, au sein de cette forme d'antithéâtre, une image de l'histoire. Comme nous le verrons par ailleurs, cette évocation historique, à l'apparence pourtant conventionnelle, finit par éclairer les zones d'ombres du passé. L'histoire évoquée semble finalement d'autant plus vraie qu'elle passe par une esthétique anti-illusionniste.

Ainsi, si la pièce exhibe les limites de l'illusion théâtrale, elle montre également le pouvoir évocateur des mots. Forçant son récepteur à osciller entre distanciation et fascination, Riaza semble l'inviter à s'interroger sur la capacité du théâtre non pas à « recréer » une réalité historique, mais à en inventer une. Il faut en effet observer la façon dont le texte opère un savant équilibre entre les stratégies anti-illusionnistes – métathéâtrales en particulier – et les

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p. 55-56.

procédés « réalistes », linguistiques notamment. Ainsi, le Commentateur s'exprime presque exclusivement en vers, et, qui plus est, en octosyllabes portant une rime assonante sur les vers pairs, soit en romance, poème de tradition orale caractéristique de l'Espagne médiévale. Ce réalisme linguistique apparaît par ailleurs dans les répliques des personnages interprétés par les acteurs, qui regorgent d'un vocabulaire et d'une syntaxe archaïsants. Cet échange entre Colomb et l'aubergiste pourra ainsi rappeler l'univers quévédien :

C-MESONERO. – ¿Qué se le ofrece al maese gritón? Seguro que tienes más voz en la boca que maravedís en la menguada bolsucha.
A-COLÓN. – ¿Qué antro asqueroso es éste en donde a los caballeros no se les trata de vos?¹¹¹¹

La référence à une ancienne monnaie, l'emploi d'un mot tombé en désuétude (« maese » pour « maestro ») et le renvoi au vouvoiement par le « vos » (employé tout au long de l'intrigue) confèrent à ce tableau, pourtant joué par des acteurs à « moitié » déguisés (Riaza insiste sur ce point dans les didascalies), une aura historique poignante¹¹¹². Un peu plus loin, le langage prêté aux habitants de l'île de Guanahani offre là aussi un certain réalisme. Quoiqu'il ne s'agisse pas d'un « véritable » réalisme mais d'un réalisme que nous qualifierons d'« allégorique », puisque les personnages semblent s'exprimer dans un langage pseudo-indien¹¹¹³, qu'importe : ce qui est « réaliste », c'est l'imperceptibilité de la langue de l'Autre pour les conquistadors ibériques et, par extension, pour le public espagnol. Soulignons, enfin, que la puissance évocatrice du théâtre est parfois mise en évidence par la métathéâtralité elle-même. L'anti-illusionnisme exacerbé devient le propre ressort de l'illusion théâtrale. On peut observer ce tour de force à plusieurs reprises, comme lorsque le Commentateur explique pourquoi les acteurs ne doivent être qu'à « moitié » déguisés :

COMENTADOR. – Y, de ahora en adelante, no nos vamos a andar con explicaciones sobre si se trata de tal o cual prójimo el que se levanta de su escabel inicial, pues bastará con mirar los trapajos que se plantifique para medio completar el disfraz. Y decimos “medio completar”, porque dejamos a la reconocida imaginación cocreadora de los hermanitos el acabado de personaje y, además, para agilizar debidamente la buena marcha del asuntillo que tenemos entre tablas...¹¹¹⁴

Si l'intérêt d'un tel dispositif métathéâtral est, d'un côté, scénique (« accélérer » la représentation), d'un autre, il permet d'attiser l'imagination du récepteur qui devient « co-créateur » de l'œuvre. De la même façon, on appréciera un peu plus loin la façon dont

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 7.

¹¹¹² La construction de l'adjectif possessif (par exemple : « manteneis que nuestra la tierra es redonda », *Ibid.*, p. 13) ou l'emploi du subjonctif imparfait en –ra à valeur de plus-que-parfait, sont d'autres exemples de la précision de cette création langagière archaïsante.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 41. Nous le déduisons du fait que l'auteur ne propose, à la différence par exemple de Sinisterra, aucune traduction ni aucune note. C'est un point qui demande néanmoins à être vérifié.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 9.

l'espace fictionnel peut se dessiner sous les yeux du spectateur par les simples mots et les simples gestes du Commentateur :

([...] COMENTADOR abarca con un gesto toda la escena.)

COMENTADOR. – Aquí estaba el campamento real del Real de Santa fe.

(Señala, con otro gesto, el ámbito de una “tienda de campaña”)

Aquí la tienda real del campamento real del Real de Santa fe.

(Coloca dos taburetes “debajo” de la “tienda de campaña”)

Y estos son los reales asientos de la tienda real del campamento real del Real de Santa fe...

Todo expuesto con el más real de todos los realismos habidos y por haber...

(Se sientan los Reyes en los taburetes y se acerca a ellos Colón)¹¹¹⁵

Malgré un antiréalisme souligné ironiquement par la remarque finale du Commentateur, l'espace chimérique « apparaît » progressivement à l'intérieur du texte didascalique. Par cette tension entre anti-illusionnisme et réalisme, Rianza semble finalement suggérer que la « réalité » historique est d'autant plus crédible aux yeux du spectateur, et d'autant plus investie par ce dernier, qu'il la construit dans son imaginaire. On ne peut pas reproduire le réel sur scène, et encore moins le passé, alors pourquoi le laisser croire ? Voilà la grande leçon métathéâtrale et métahistorique que le dramaturge semble vouloir nous offrir.

D'autre part, si la représentation de l'intrapièce paraît soumise, à première vue, à une perception conventionnelle de l'histoire, relayée par la voie unique, démiurge, du Commentateur qui contrôle et rythme le spectacle, le dispositif dramatique que Rianza propose semble peu à peu se railler de lui-même, minant, par le jeu de l'ironie et de la parodie, le triomphalisme initialement annoncé. En cela, le théâtre ne semble pas voué à l'échec dans sa tentative d'évoquer l'histoire. La puissance évocatrice des mots peut en effet, tout en démasquant la supercherie de la représentation historique, proposer une relecture de l'histoire traditionnelle. C'est par la voie du démasquement métathéâtral et métahistorique que s'opère précisément la révision du discours officiel sur la « découverte » de l'Amérique. Ainsi, lors de la première scène où Colomb parcourt le livre de Marco Polo, les remarques du Commentateur, soulignant ironiquement la vénalité du futur « découvreur », rompent, dans un habile contrepoint entre fond et forme, avec la tonalité solennelle induite par la locution « aleluyera » et l'expression en vers. Encore que la rime en « ón », relativement peu élégante et associée au nom de « Colón », ébrèche formellement la grandeur du personnage dépeint :

COMENTADOR. – *(Con voz aleluyera, siempre señalando el primer cuadro con el puntero)*

Se huele la aparición
del oro negro el Colón.

B-MARCO POLO. – Al oriente de Armenia la Chica se encuentra Armenia la Grande y al oriente de Armenia la Grande se encuentra el reino de Mosul. Baldach es la ciudad más noble de aquella región. El califa que señorea en ella se sienta en un trono de oro.

(Colón escribe en el libro)

A-COLÓN. – Califa sentado sobre el oro.

¹¹¹⁵ *Ibid.*, p. 18.

[...]

B-MARCO POLO. – Al término de veinte jornadas están las regiones que llaman Gog y Magog.
En las comarcas de esta montaña hay grandes minas de plata.

A-COLÓN. – Minas de plata...

COMENTADOR. – No es de oro tal filón,
mas vale una anotación.

[...]

A-COLÓN. – Oro.

COMENTADOR. – La aurífera obstinación
sigue sin interrupción.¹¹¹⁶

Et lorsque Colomb se rend au Portugal et rencontre, dans une taverne, un vieux marin qui assure avoir vu une île au-delà des terres connues, le providentialisme traditionnellement associé à l'entreprise colombine est sapé par l'exagération parodique. En effet, ce qui, pour le vieux marin, n'est que le « vent » qui les empêche d'accoster, est perçu par Colomb comme la manifestation d'une force divine qui aurait préféré lui assurer la paternité de l'île :

A-COLÓN. – ¿Y no saltasteis a tierra? Tal vez fuera, solamente, una ballena dormida...

D-VIEJO MARINO. – No saltamos. Un viento, aun más furioso y bravío que el que hasta allí nos llevara, comenzó a soplar, aunque en dirección contraria.

A-COLÓN. – El que designa y dirige, El que os puso el pez delante de vuestra proa, El que para llevaros sopló y sopló para traeros, así lo quiso y dispuso.

D-VIEJO MARINO. – ¿A quién queréis referiros?

A-COLÓN. – ¿Aun lo dudáis? Al mismo que reservó la virginidad de vuestra isla a otro predestinado.¹¹¹⁷

Si, dans cette scène, c'est le futur découvreur et son projet qui sont démythifiés par la parodie, ce sont, un peu plus loin, les Rois Catholiques que Colomb s'appête à rencontrer, n'ayant pu obtenir le soutien du roi Jean du Portugal. Par le jeu de la déformation triviale, les deux monarques se retrouvent, à leur tour, désacralisés :

COMENTADOR. – [...] Nuestro Gran Protagonista

no sale en este recuadro
pero si salen los Reyes
al que les pide los cuartos,
aunque resulta notorio
que no andan muy sobrados
ni de cuartos ni de quintos
ni la Isabel ni el Fernando
pues los poquitos que había
han tenido que emplearlos
en arrojar la morisma
hacia el desierto africano
y pronto no habrá judíos
para pedir adelantos
pues darles por la diáspora
ya se lo tienen pensado.

(Isabel se sienta en un taburete y realiza la mímica de bordar. Fernando saca del cajón de la mesa papeles y escribe sobre ellos)

E-FERNANDO. – Y doce mil escudos más para pagar las soldadas.

I-ISABEL. – Sois tan buen contable como conductor de nuestros católicos ejércitos.

E-FERNANDO. – Muy católicos serán, pero también hartos caros.

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

I-ISABEL. – Arrojar al infiel de nuestra patria no resulta, ciertamente, una simple bagatela a comprar con cuatro cuartos. Como nunca lo ha sido ninguna Santa Cruzada. Pero Dios sabrá perdonar nuestras deudas como nosotros perdonamos a todos nuestros deudores.

E-FERNANDO. – Por cierto que el de Sidonia aun no nos abonó su contribución a los gastos de la presente campaña. ¿Sugerís que habremos de perdonársela o solamente rezabais?¹¹¹⁸

Le prisme déformant et cocasse à travers lequel est proposé le portrait de ces deux souverains, Isabel en béate naïve et Fernando en « comptable » qui ramène la « guerre sainte » à des préoccupations pécuniaires, rappelle, dans une veine aussi prosaïque qu'intrahistorique, la dimension financière de toute « croisade ». Il révèle en même temps la violence et l'injustice des actions commises par ces monarques à l'encontre des musulmans et des juifs espagnols. Et c'est encore par la déformation parodique que Riaza met en lumière, dans la scène suivante, l'ignorance et l'intolérance des « experts » de l'époque, qui, mandatés par les Rois Catholiques, devaient évaluer la faisabilité de l'entreprise colombine. Ainsi rappelle-t-il, tout en s'en raillant par un jeu d'accumulations hyperboliques, le ridicule des débats scolastiques fondés sur une inlassable confrontation de discours d'autorités¹¹¹⁹. Cette scène aux dimensions farcesques est d'ailleurs qualifiée d'« entremés » par le Commentateur¹¹²⁰.

Et lors de la scène où les marins se plaignent, entre deux verres de vin et en jouant aux cartes, du long voyage qui les attend s'ils embarquent avec Colomb, qui risquerait de les priver de leur breuvage, l'intervention métathéâtrale du Commentateur rappelle, sous forme de litote, la présence de nombreux vauriens parmi les rangs des conquistadors espagnols :

(COMENTADOR se acerca al artilugio y señala con el puntero un cuadro con cuatro hombres jugando a las cartas. Ahora habla sin ponerse las gafas ni el sombrero y con voz irritada)

COMENTADOR. – En este último cuadro,
como en algunas estampas
(Abarca todo el cartel con el puntero)
se ha faltado a la verdad
de lo que pasó en España
haciendo leyenda negra
con la gente de mi patria,
declarándola indolente,
sin suficientes agallas
y totalmente incapaz
de seguir en sus hazañas
al gerifalte genial,
que el nuevo mundo alcanzara,
prefiriendo beber vino
y jugar a la baraja.

*(Tacha de un brochazo negro la estampa de los jugadores. [...])*¹¹²¹

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 21-25.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹²¹ *Ibid.*, p. 32. Notons que c'est la seule scène qui semble échapper initialement au contrôle du Commentateur.

La tentative de censurer l'estampe que les acteurs étaient en train de figurer, la rend finalement d'autant plus visible et mémorable aux yeux du spectateur. Si l'écriture métathéâtrale et caricaturale dévoile, chez Riaza, les vices de personnages historiques mythifiés par la mémoire collective, l'auteur recourt aux mêmes procédés anti-illusionnistes, et non moins démystificateurs, pour mettre à jour la terrible brutalité avec laquelle la « rencontre » des peuples européens et indiens s'est déroulée. C'est dans le miroir de l'antithéâtre que semble pouvoir se montrer la véritable histoire de la « découverte ». L'horreur qu'a pu représenter la Conquête est annoncée, dans un jeu de clair-obscur, à la suite de la scène figurant l'arrivée des Espagnols aux Indes. Le Commentateur prend la parole. Seul personnage à être éclairé, tandis que le reste de l'espace scénique est dans le noir, il lit à voix haute le livre d'histoire, où est célébré le jour du 12 octobre. Lorsqu'il termine, la lumière s'éteint et la scène est plongée dans l'obscurité. C'est alors que l'on entend un enfant réciter :

El cielo que me encontré
cuando a « rayuela » jugaba¹¹²²
cualquiera lo podrá ver
aunque tinieblas lo tapan,
cualquiera lo podrá ver
jugando a la “adivinanza”
con su destino terrible,
como en las tragedias clásicas,
pagando con sangre y más sangre
el origen de sus razas
ambas de sangre cubiertas
antes de que se mezclaran
y se verá con el tiempo,
así que pasen jornadas,
se verá el sangriento baile
de las hijas liberadas
de la ávida tutela
de su sangrienta madrastra
para en las garras caer
de un águila ensangrentada.¹¹²³

Ce passage figure la façon dont le discours officiel, symbolisé par le livre d'histoire, offre une version célébratoire de la Conquête, qui en occulte la face sanglante. C'est de l'obscurité, des coins sombres niés par l'officialité, qu'émergera la « véritable » histoire du continent américain. Ainsi, c'est à travers un langage antiréaliste et parfois décalé, mêlant comique et pathétique, que Riaza fait surgir sur scène la cruauté des Espagnols à l'égard des Indiens. Après avoir évoqué la violence des premiers contacts¹¹²⁴ et notamment la brutalité

¹¹²² Tandis que les acteurs représentaient l'expédition de Colomb aux Indes, l'enfant, qui interprétait un mousse, figurait l'avancée du voyage en jouant à la marelle.

¹¹²³ *Ibid.*, p. 40.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 45.

avec laquelle les Espagnols ont imposé le baptême aux Indiens¹¹²⁵, c'est au cours de la scène qualifiée par le Commentateur de « scène de scandale »¹¹²⁶, de « scène la plus sordide de cette pièce »¹¹²⁷ et de « scène si perverse »¹¹²⁸, que la violence des « découvreurs » atteint son paroxysme. Le Commentateur propose d'ailleurs d'intituler le passage « Brevísima relación de la destrucción de las Indias »¹¹²⁹, d'après l'œuvre de Bartolomé Las Casas, qui devient l'intertexte de la scène, lu par le Commentateur devenu « Comentador/Las Casas ». Commentateur/Las Casas lit à voix haute un extrait de l'ouvrage du dominicain et les acteurs le figurent. Toute l'horreur de cet épisode de l'histoire est figurée soit par le jeu anti-illusionniste des acteurs, soit par le texte prononcé par le Commentateur, soit par les deux. Si Riaza fait référence aux injustices du *repartimiento* et de l'*encomienda*, et à l'absurdité d'un *requerimiento* prononcé en castillan à des Indiens incapables de le comprendre, légitimant ainsi une guerre « juste »¹¹³⁰, c'est encore les crimes gratuits qui sont « montrés » avec le plus de brutalité, comme lorsqu'un capitaine espagnol viole une Indienne devant les yeux de son mari¹¹³¹, ou lorsque des soldats espagnols font le pari de découper un Indien en deux, d'un seul coup de couteau, s'exerçant sur une série de pantins qui figurent les natifs de l'île¹¹³². Mais le passage le plus effroyable est encore celui où les Espagnols, sadiques, s'amuse à livrer à leurs chiens féroces des Indiens vivants, parmi lesquels des femmes, des personnes âgées et des nourrissons :

COMENTADOR/LAS CASAS. – Hombres tan inhumanos enseñaron y amaestraron lebreles, perros bravísimos que, en viendo a un indio, lo hacían pedazos en un credo.

(*Vuelven a oírse múltiples ladrido de perros enfurecidos. Por medio de perros amaestrados –si los hay– o, en caso contrario, haciendo uso únicamente de mímica y sonido, los nativos ocultos son sacados de sus “escondites” entre los trapos. Las nativas vuelven con los muñecos infantiles en los brazos e intentan protegerlos “de los perros”*)

Cuando hubieron a los indios huidos ya traídos por los perros volvieron a sus crueldades [...]. Y tomaban a las criaturas de las tetas de sus madres, por las piernas y daban con sus cabezas en las peñas y luego se los daban de comer a los perros.

(*Se coge al muñeco que lleva la nativa C, se lo golpea contra el suelo y se le echa a los “perros”. Sin que termine esta escena se lleva a cabo la siguiente*)

y a otras criaturas las dieron de comer a los perros aun estando todo vivas.

ESPAÑOL 2. – (A un “perro” muy ladrador)

No te impacientes, ángel mío. Ya sé que es llegada la hora de tu comidita y que hoy te espera un exquisito bocado consistente en otro dulce angelito.

(*Coge el muñeco infantil a la Nativa D y lo arroja al suelo al “perro” ladrador. Calla el “perro”*)

Ya no gruñes mientras te llenas la panza ¿Eh, Becerrillo...?¹¹³³

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹¹²⁷ *Ibid.*, p. 67.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 69.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹¹³⁰ *Ibid.*, p. 62-64.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 61-62.

¹¹³² *Ibid.*, p. 64-65.

¹¹³³ *Ibid.*, p. 65-66.

La tension entre vie et mort est à son comble, et la perversion des actes et des propos des Espagnols est extrême. Le rythme dramatique s'accélère et l'on glisse subitement du vocabulaire lié au corps de l'enfant et à la protection maternelle (« tomaban a las criaturas de las tetas de sus madres, por las piernas ») à celui des coups et du massacre (« y daban con sus cabezas en las peñas y luego se los daban de comer a los perros »). Si les mots du Commentateur n'étaient pas suffisants, l'action évoquée est immédiatement représentée, réitérée en somme, par le jeu des acteurs. La proximité entre vie et mort s'accroît dans la seconde partie de l'extrait où ce sont désormais des nourrissons vivants qui sont livrés aux chiens. Et, cette fois, la réalisation de l'acte décrit par le Commentateur est comme mise en suspens, dans une perversité insoutenable, par la réplique de l'Espagnol 2. Par une inversion monstrueuse, le chien est comparé à un « ange », tandis que le nourrisson est associé à un met « exquis », le tout dans une réplique où l'emploi de diminutif met en exergue, par contraste, la boucherie sur le point d'avoir lieu. Ainsi, malgré le cadre métathéâtral et l'esthétique anti-illusionniste de l'ensemble de la pièce, malgré le fait que, dans cette scène, les « chiens » peuvent n'être que mimés et que les nourrissons sont figurés par des pantins, l'atrocité est bien là. Le dégoût que peut inspirer ce passage est suggéré par les mots ou par le jeu des personnages. C'est l'imaginaire du récepteur qui transforme ces discours et ces actions en scène d'effroi. On voit là encore toute la magie – qui nous conduit vers l'abominable cette fois – de l'art théâtral. Parfois même, l'horreur est uniquement insufflée par le récit du Commentateur, comme lorsque ce dernier reprend les passages de l'œuvre de Las Casas décrivant certaines représailles cruelles des Espagnols envers les Indiens qu'ils soupçonnaient de cacher de l'or¹¹³⁴, ou évoquant l'esclavage auquel les conquistadors ont initialement tenté de soumettre la population indienne¹¹³⁵.

L'insaisissable « grand amiral » : exhibition et déconstruction d'un mythe

Colomb, puisqu'il s'agit bien dans la pièce de son « portrait », selon le titre, mérite un traitement à part. Difficilement cernable, le personnage oscille entre des comportements et des

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 65 : « Y entre las infinitas maldades que fueron a hacer aquellos enemigos del linaje humano era prender a quienes creyeran que tuviera más oro que el que le hubieran sacado y ponerle atado en el suelo y atarle los pies y ponerle fuego en ellos para que diese más oro y si no diera más oro porque no lo tenía, tenerle de aquella manera hasta que los tuétanos le saltaban por las plantas y así muriera ».

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 69 : « Y después de ponerles a fuego la marca de esclavos en la cara o en los muslos henchían los navíos con ellos hasta meter cuatrocientos en cada nave y no había vez que no echasen a la mar un ciento y aun más de ellos por no darles de comer y de beber pues tanto se cargaban de aquellas infelices personas que o quedaba lugar para agua y bastimento ».

valorisations opposés. Dans la première partie de la pièce, malgré une certaine cupidité qui lui est imputée, il reçoit un traitement plutôt positif : là où presque tous le croient « fou » (le mot est utilisé plusieurs fois, notamment par le roi du Portugal et par plusieurs marins¹¹³⁶), Colomb est visionnaire puisque, même s'il ne parviendra pas jusqu'en Asie, il atteindra tout de même de « nouvelles » terres ; là où certains se montrent timorés face à l'ampleur du voyage¹¹³⁷, Colomb montre une ténacité et un courage sans faille ; enfin, là où de nombreux esprits, y compris ceux d'« experts », restent fidèles aux vieilles croyances, Colomb rompt avec la tradition et fait preuve de génie¹¹³⁸. Mais si par ces procédés le personnage de Colomb peut inspirer une certaine sympathie au public, les polarités s'inversent progressivement dans le reste de la pièce. Colomb y apparaît plus orgueilleux que jamais¹¹³⁹, et son humanité se dégrade définitivement lorsque, après le massacre des Indiens, l'« humaniste » semble plus préoccupé par ses chiens que par le sort de leurs victimes¹¹⁴⁰. Et dans les dernières scènes de la pièce, le spectateur apprend brusquement que si le navigateur semblait vouloir préserver les populations indiennes, c'était pour en tirer profit au moment de les vendre comme esclaves¹¹⁴¹. C'est finalement en disgrâce qu'il mourra, après avoir été ramené enchaîné en Espagne¹¹⁴². Cette ambiguïté du personnage, connotée à la fois positivement et négativement, est suggérée dès le titre de l'œuvre où gloire (« gran almirante ») et menace (« aux chiens ») sont juxtaposées.

Fou, humain, héros, bourreau : autant de visages pour un seul et même personnage. Finalement, ce que semble suggérer l'auteur c'est que si le personnage de Colomb est insaisissable, voire incohérent, c'est peut-être, d'une part, parce que la vérité historique est elle-même inaccessible, et, d'autre part, parce que ce Colomb ne prétend pas figurer un être de chair et de sang. Il n'est qu'un personnage, un personnage de carton pâte qui reflète les différentes images que la mémoire collective, à travers un faisceau de représentations historiques – historiographiques, populaires, littéraires –, a pu produire. Ce personnage de Colomb n'est rien d'autre qu'une représentation de représentations historiques, et oscille entre

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 12, p. 31 et p. 37.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 13.

¹¹³⁸ Cette sagacité attribuée au personnage se manifeste notamment lors de l'échange entre Colomb et le Maestresala du roi du Portugal (*Ibid.*, p. 13) :

F-MAESTRESALA. – ¿Y si os equivocaraís y las naves portuguesas, al llegar a los bordes de la Tierra, se precipitaran en un espantoso abismo donde el mar se derramase en una, no menos espantosa, catarata?

A-COLÓN. – Las aguas de tan espantosa catarata, habrían de fluir incesantemente para, así, alimentarla. Ergo: de una infinita fuente habrían de manar. ¿Podéis aclararme en dónde se encontraría esa fuente de aguas tan abundosas?

¹¹³⁹ « ¡El sol soy yo y siempre alumbro verdad! », affirme-t-il à B-Pinzón 1° (*Ibid.*, p. 34).

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁴² *Ibid.*, p. 70.

les deux « légendes » construites après la mort du navigateur, la « légende noire » et la « légende blanche », pour reprendre la dichotomie sur laquelle le Commentateur clôt la pièce :

Y que cada cual se quede,
español o americano,
con el verso que le pete:
el negro o el blanqueado.¹¹⁴³

La dimension métahistorique du personnage est parfois soulignée dans le texte didascalique lui-même, comme lorsqu'il est indiqué, à l'aube du premier voyage du navigateur pour les Amériques : « Colón, con el conocido gesto de tantas estatuas suyas de señalar el horizonte »¹¹⁴⁴. Rien d'étonnant donc, à ce que la dernière scène de la pièce soit celle de la béatification du « découvreur ». Comme l'annonce le Commentateur :

[...] y, así, al Colón genial
el Satanás de la envidia
oscureció su final:
tras morir abandonado,
en una ignorada cama
le elevaron a la gloria
las trompetas de la fama.
Su genio impercedero
ya siempre relumbrará
y su cristiana persona
al altar se llevará,
como a la reina católica,
casi su santa mitad,
y ambos gozarán de Dios
por toda la eternidad.¹¹⁴⁵

Mais, après ces mots, ce n'est pas « un » Colomb qui est apporté sur scène par les Transporteurs, et déposé, à l'horizontale, sur une partie de la table, mais trois :

COMENTADOR. – [...] En cierto culo del mundo,

Valladolid apelado,
nuestro héroe fue a parar
y allí reventó ignorado
y de allí ya se lo llevan
en ataúd emplomado
al sevillano sepulcro
[...]

(Los Tras. entran a A-Colón, con su hábito franciscano, llevándole uno por la cabeza y otro por los pies, lo tumban en la primera mesa y colocan un trozo de cadena paralelo al cuerpo)

Mas, sin sacar el cadáver
del sepulcro ya citado
llevan al Colón Segundo
a colocarle apaisado
en la capital de Cuba
[...]

(Los Tras. llevan un muñeco "adulto", idénticamente vestido al "Colón primero", es decir con un hábito franciscano, a colocarle sobre la segunda mesa, con otro trozo de cadena a su lado) y, sin demorarnos más,

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 72.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

el trío lo completamos
con un cadáver tercero
que dejamos estirado
en la misma capital
del país dominicano,
en su iglesia catedral
y en su sepulcro recamado.

(Mismo juego con un segundo muñeco y un tercer trozo de cadena. Dejan ambos sobre la tercera mesa)

Solamente en un cadáver
no cabe el egregio hermano
con un signo tan insigne...

(Pausa)

con un signo tan vitando.¹¹⁴⁶

Tout en exhibant la sanctification du « pieux » héros mort dans le dénuement, Riaza, par l'usage d'un langage vulgaire en contrepoint avec la teneur de la scène, et, surtout, par la démultiplication de la sépulture de Colomb, soulignée par la pointe d'ironie finale, renverse malicieusement la glorification du navigateur. Il expose le mythe dans ce qu'il peut avoir de falsificateur – outre le fait que soit béatifié un homme « odieux » (« vitando »), deux reliques sont nécessairement des contrefaçons – et, par-là même, le déconstruit.

En conclusion, *Retrato de gran almirante con perros*, pièce métahistorique avant tout métathéâtrale, porte une réflexion sur le théâtre et, plus précisément, sur le théâtre historique, tout en abordant la question de la représentation de l'histoire par le récit historiographique et par l'imagerie populaire. Ainsi Riaza souligne-t-il les similitudes entre ces trois formes de discours historiques, empreintes de triomphalisme et d'eurocentrisme à l'heure d'évoquer l'histoire de la « découverte » de l'Amérique. Se faisant, l'auteur met à jour les leurres de la représentation historique et, en particulier, du théâtre, démunis devant l'irreprésentabilité du passé et parfois complices des malversations de l'histoire mises en œuvre par le discours officiel. Mais si Riaza exhibe les limites de l'art dramatique, il montre par ailleurs ses capacités d'évocation et de subversion. Ainsi crée-t-il, par le biais d'une esthétique fortement métathéâtrale et anti-illusionniste, un univers qui ne laissera pas de fasciner le spectateur, à condition que ce dernier se prête au jeu de l'imaginaire et accepte de devenir co-auteur de l'intrigue proposée. Par ailleurs, si la représentation de l'histoire de Colomb semble lancée sur les rails des conventions, Riaza fait « dérailler » sa machine à bien des moments, en usant allègrement de l'ironie, de la parodie ou de la farce. Les « héros » de l'histoire en ressortent amoindris, ridiculisés, démythifiés. L'écriture de Riaza, qui verse volontiers dans l'antiréalisme et dans le comique, n'en conduit pas moins une révision de l'histoire officielle.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 71-72.

Elle le fait en sortant des sentiers traditionnels et en s'affichant pour ce qu'elle est : du théâtre. Par ailleurs, c'est par le biais de l'antithéâtre que l'auteur dévoile l'horreur que la « Découverte » et la Conquête ont supposée pour la population Indienne. En outre, l'approche métahistorique choisie par le dramaturge offre un portrait non pas de Colomb lui-même, mais des deux visages, « blanc » et « noir », que la tradition – historiographique, populaire, littéraire – lui a attribués. Riaza propulse le mythe sur le devant de la scène et le démantèle.

On ne peut que souligner l'incroyable originalité de cette pièce qui met en évidence la place que peut avoir la préoccupation pour l'écriture de l'histoire dans l'œuvre d'un auteur comme Luis Riaza. Il ne s'agit pas d'une œuvre prétexte à l'approche du v^e Centenaire de 1492. Au contraire, on retrouve dans ce texte l'obsession de Riaza pour l'écriture théâtrale, transposée ici au cas singulier du théâtre historique, et ouverte à une réflexion plus globale sur la représentation du passé. L'auteur examine et déconstruit les rouages de discours aussi captivants que manipulateurs, tout en incitant les spectateurs à prendre part à la tâche et à se libérer de leurs mauvais réflexes de récepteurs paresseux et dociles.

Au terme de ce premier groupe d'analyses, remarquons l'extrême diversité esthétique de ces quatre pièces qui se rejoignent néanmoins sur, au moins, un aspect : celui de susciter une réflexion sur la mise en discours de l'histoire à travers le genre théâtral. Métahistoriques et métathéâtrales, certaines abordent la question de l'écriture de l'histoire dans le cas de l'historiographie, ponctuellement comme dans *Yo tengo un tío en América*, ou de façon continue comme dans *Retrato de gran almirante con perros*. Les frontières entre fiction métahistorique métafictionnelle et fiction métahistorique historiographique ne sont pas étanches. Si certaines œuvres témoignent d'une thématique métahistorique particulière, on le voit, c'est bien la problématique de la mise en discours de l'histoire en général qui semble intéresser les dramaturges. Curieusement, toutes les pièces métahistoriques métafictionnelles que nous avons rencontrées traitent, en premier lieu, de l'écriture de l'histoire de la « découverte », de la conquête ou de la colonisation de l'Amérique et semblent toutes, même celle de Sinisterra pourtant composée entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, avoir été motivées par l'approche de la Commémoration de 1992 et par la crainte de voir s'imposer une version aseptisée de l'histoire. Ainsi, si les quatre pièces que nous avons étudiées questionnent les possibilités du théâtre à reconstruire fidèlement et objectivement un passé à jamais inaccessible – sinon au travers de discours –, elles proposent une révision de la version de l'histoire américaine longtemps défendue depuis la Péninsule. Les dramaturges

exposent cette version triomphaliste, eurocentriste et providentialiste et la déconstruisent en la soumettant notamment à la déformation parodique et en évoquant les passages « oubliés » de l'histoire. Certains d'entre eux, Sinisterra en particulier, offrent une place à l'histoire et à la voix de l'Autre, l'Indien. Précisons enfin que pour deux de ces textes, celui de Mediero et celui de Boadella, l'histoire américaine, au centre de la pièce, en cache une autre : celle de la guerre civile et du franquisme, histoire refoulée ou histoire empêchée, occultée derrière l'évocation d'un passé lointain et exotique. Les dramaturges mettent dès lors en perspective les modalités de la mise en discours de l'histoire américaine et son instrumentalisation. De façon générale, les quatre auteurs condamnent de concert l'appropriation de l'histoire que le pouvoir espagnol a cherché à mener autour de la Célébration du V^e Centenaire, et affirment, par-là même, leur liberté face au discours officiel.

1.2. Théâtre métahistorique historiographique (1). L'historien sur la scène de théâtre

Nous allons maintenant aborder le cas de pièces métahistoriques historiographiques centrées sur le personnage de l'historien. Les œuvres traitant des questions liées à la politique historiographique des États (enseignement de l'histoire, etc.) seront étudiées dans une troisième partie. Comme nous le verrons, les trois premiers textes intègrent un chroniqueur de la conquête américaine, tandis que la dernière pièce met en perspective un historien espagnol actuel. Même si les trois premières œuvres relèvent d'une thématique similaire, chacune d'elles présente des singularités significatives au regard de notre travail : *Yo, maldita india...* illustre magistralement l'ambiguïté du chroniqueur témoin, *Naufragios de Álvar Núñez* problématise l'écriture de l'histoire dans ses rapports au passé et au présent, et *Lope de Aguirre, traidor* s'articule autour de la contradiction d'un personnage historique à la fois désavoué et célébré par la mémoire collective.

1.2.1. *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo : le témoin-chroniqueur et ses fantômes

1.2.1.1. Jerónimo López Mozo : expérimentation formelle et remise en cause du théâtre réaliste

Dramaturge prolifique, Jerónimo López Mozo est aussi l'auteur de plusieurs contes et nouvelles, d'un roman, d'un essai sur le théâtre et de nombreux articles parus dans diverses revues spécialisées. Membre du « Nouveau Théâtre Espagnol », son écriture dramatique mêle engagement social et expérimentation formelle, dans une recherche artistique permanente¹¹⁴⁷. La réflexion sur l'écriture de l'histoire ne devait pas échapper à un auteur sensible à son

¹¹⁴⁷ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 11 et p. 15-17. Sur le « Nouveau Théâtre Espagnol », voir note 939 (p. 246) de ce travail.

époque et toujours en quête de nouveaux esthétiques, et pour qui, comme nous le verrons, l'intérêt de l'histoire se situe d'abord dans son rapport au présent.

Né à Gérone en 1942, J. López Mozo s'installe, avec sa famille, au début des années 1950 à Madrid, où il vit toujours aujourd'hui. Lecteur invétéré dès son plus jeune âge, grâce notamment aux nombreux romans de son grand-père, issus de la génération de 98 pour la plupart, Mozo découvre le théâtre dans les salles madrilènes. Il voit d'abord *Le journal d'Anne Franck* qui lui « plaît », puis la zarzuela *Doña Francisquita* qui le « fascine ». Dès lors, le jeune spectateur, passionné, court les spectacles qu'il voit et revoit depuis les coulisses, tout en tenant dans un carnet la liste des représentations auxquelles il assiste et qui peuvent s'élever jusqu'à trois cents par an. Animé par le besoin d'écrire, il se lancera dans la composition de plusieurs pièces, perdues depuis. C'est finalement le théâtre de l'absurde, qu'il découvre avec *En attendant Godot* de Beckett et *Les chaises* de Ionesco, qui, en faisant naître chez lui une fascination pour le théâtre d'avant-garde, l'engagera définitivement vers l'écriture¹¹⁴⁸.

Ainsi confie-t-il à J.P. Gabriele, au cours d'un entretien de 2002, que c'est en voyant *Les chaises* de Ionesco que lui vint l'envie d'écrire *Los novios o la teoría de los números combinatorios*, sa première pièce connue¹¹⁴⁹. Composée en 1964, l'œuvre sera représentée l'année suivante au Théâtre San Fernando de Séville. Évoquant le théâtre de Ionesco, elle présente un échange entre deux personnages indéfinis, Él et Ella, situés à la « terrasse d'un bar », un « après-midi d'un jour de printemps »¹¹⁵⁰. Baignant dans l'univers de l'absurde par la multiplication de répliques incongrues, l'emploi massif de la répétition et un déroulement relativement arbitraire de l'action dramatique, la pièce questionne la logique cartésienne en remettant en cause l'infailibilité de l'opération mathématique. Mozo s'écarte d'une forme classique de théâtre, réaliste, rationnelle et univoque, en offrant un casse-tête ludique qui reflète l'impossibilité d'expliquer mathématiquement la réalité et dénonce la vacuité d'une telle tentative, préjudiciable à une réelle communication entre les êtres¹¹⁵¹. Les premiers textes de ce dramaturge « plus préoccupé par la forme que par le fond » au début de sa carrière, comme il le confiera plus tard à Isasi Angulo¹¹⁵², relèvent d'une grande recherche

¹¹⁴⁸ Cf. GABRIELE, John P., « La voz perenne del “nuevo teatro español”: entrevista con Jerónimo López Mozo », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, n° 1, 2003, p. 37-42 ; d'après la version reproduite dans GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 215-235.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹¹⁵⁰ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 59.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 57-67.

¹¹⁵² ISASI ANGULO, Amando Carlos, « Entrevista con Jerónimo López Mozo », in ISASI ANGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 331-343, p. 332 (cf. GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 121).

formelle qui fait écho à l'univers des avant-gardes de l'époque. Son troisième texte, *Los sedientos* (1965)¹¹⁵³ condamne, à travers l'image beckettienne d'un monde dévasté, l'abus de pouvoir et les injustices infligées aux plus pauvres, tandis que *La renuncia*, composée l'année suivante, exhibe, dans une tonalité absurde marquée par l'indéfinition, la fragmentation et la circularité, l'inanité de dialogues saugrenus qui privent les sujets d'un échange véritable¹¹⁵⁴. L'expérimentation se poursuit dans les pièces suivantes : *El testamento* (1966), *Moncho y Mimí* (1967) – qui lui vaudra la même année le Prix Sitges de Théâtre, le premier d'une longue série de récompenses théâtrales –, *Collage occidental* (1967), *Blanco en quince tiempos* (1967), *Negro en quince tiempos* (1967), *Crap, fábrica de municiones* (1968), *El retorno* (1968), *Guernica* (1969), *Matadero solemne* (1969), *Maniquí* (1970), *Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben* (1970) ou *La gota estéril* (1970), écrite en collaboration avec Luis Matilla, Ángel García Pintado et Miguel Arrieta.

Collage occidental par exemple, récompensé en 1968 par le Prix National de Théâtre pour Auteurs Universitaires, se construit sur une série de douze tableaux relativement indéterminés dont le seul point commun est le thème de la crise occidentale, et sur la projection de plusieurs collages, dans une esthétique qui se rapproche, selon Gabriele, de l'happening et du théâtre document¹¹⁵⁵. D'ailleurs, les textes brefs *Blanco en quince tiempos*, *Negro en quince tiempos*, *Guernica* et *Maniquí* seront regroupés, lors de leur publication conjointe en 1986, sous le titre évocateur *Cuatro Happenings*. À la croisée de formes artistiques variées, ils s'offrent ainsi comme des textes « expressionnistes » :

También al igual que *Collage occidental*, los cuatro happenings [...] rompen con las prácticas ortodoxas del arte teatral y cuentan con la participación activa e indispensable de los espectadores para sacarles su mayor significado estético y social. Son textos puramente expresionistas, obras que toman algo prestado de las demás artes (música, pintura) y el uso de colores y luces para insinuar, inspirar y proponer.¹¹⁵⁶

Quant à la pièce *Matadero solemne*, centrée sur le thème de la peine de mort, elle « synthétise », toujours selon Gabriele, « des traits formels caractéristiques du théâtre de la cruauté d'Artaud, du théâtre épique brechtien et du Living Theatre, formes théâtrales avant-gardistes dont la fin ultime est de fondre la dimension dramatique et la dimension sociopolitique afin d'impliquer les spectateurs dans l'expérience théâtrale de façon à ce qu'ils se responsabilisent socialement en devenant conscients des injustices qui les entourent »¹¹⁵⁷.

¹¹⁵³ Les dates entre parenthèses sont, pour ce chapitre sur López Mozo, celles de l'écriture des pièces.

¹¹⁵⁴ Cf. GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 67-76.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 122-129.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 129.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 140 (nous traduisons).

Viendront ensuite des œuvres explicitement ancrées dans la réalité espagnole et son histoire, sans que Mozo renonce pour autant à une esthétique non conventionnelle. Si dans *El testamento*, perçu par la critique comme le plus politique des premiers textes de l'auteur¹¹⁵⁸, Mozo opposait deux postures idéologiques, le crédo franquiste incarné par Viejo et Vieja et les valeurs libérales portées par leur petit-fils Nieto, et si *Guernica* évoquait un triste passage de l'histoire espagnole, avec *Anarchía 36* (1971), le dramaturge offre une grande fresque historique – on y compte plus de quarante personnages – centrée sur les tensions entre anarchistes et communistes durant la guerre civile espagnole. Brouillant les frontières entre scène et salle, cette pièce s'offre, par sa structure fragmentaire, comme un collage¹¹⁵⁹. Selon Gabriele : « En *Anarchía 36*, reina el caos artístico en el puro sentido de la palabra, reflejo del caos histórico generado por el mismo acontecimiento histórico en que se enfoca la obra »¹¹⁶⁰.

La production de Mozo se tournera de plus en plus vers la réalité contemporaine, même si l'approche déconstructiviste demeure constante. Des cinq pièces écrites en 1984 et regroupées dans le recueil *Tiempos muertos, Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada* porte sur la mort de Luis Buñuel, *La viruela de la humanidad* fait référence aux « disparus » de la dictature argentine et *Sociedad Limitada, S.A.* fait la satire des pratiques inhumaines des grandes entreprises modernes. La réflexion sur l'écriture dramatique n'en est pas moins présente, comme le montre notamment *El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós*, autre texte de *Tiempos muertos*, qui met en scène, dans un dispositif autoréflexif, un personnage se remémorant le déroulement d'une représentation théâtrale dont plusieurs passages sont figurés sur scène.

Cette perspective métathéâtrale, déjà présente dans certains textes de l'auteur comme *La diva* (1982), réapparaîtra avec force dans plusieurs de ses pièces suivantes telles que *D. J.* (1986), *A telón corrido* (1988), *Madrid-París* (1988), *El engaño a los ojos* (1997) ou *El olvido está lleno de memoria* (2002). La préoccupation de Mozo pour la pratique artistique ne se limite pas au genre dramatique : son « poème théâtralisé »¹¹⁶¹ *La flor del mal* (1980) et *Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa* (1986) mettent en perspective le genre lyrique, et *La Infanta de Velázquez* (1999) notamment, la peinture¹¹⁶². Par ailleurs, sa production la plus récente offrira de plus en plus de place aux thèmes de société : *Ahlán*

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 76-83.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 158.

¹¹⁶² Encore que ce dernier texte reflète également le monde du théâtre puisqu'il intègre, parmi ses personnages, le metteur en scène polonais Tadeusz Kantor.

(1995) porte sur l'immigration maghrébine en Espagne, *Eloídes* (1990) se centre sur le problème du chômage, *Ella se va* (2001), sur la violence machiste, *El arquitecto y el relojero* (1999) et *El olvido está lleno de memoria* (2002) évoquent la mémoire de la guerre civile et du franquisme au temps de la démocratie, et *Hijos de Hybris* (2001) et *Bajo los rascacielos (Manhattan cota-20)* (2006) abordent la question du terrorisme.

S'il n'est pas aisé de dégager une périodisation dans la trajectoire artistique de López Mozo, c'est que, tout au long de sa carrière, l'auteur convoque des stratégies d'écriture multiples et des traditions diverses, avec, comme principal fil rouge, la recherche d'une rénovation formelle permanente. Certes, comme nous l'avons suggéré, le premier théâtre de Mozo relève davantage d'une expérience artistique ludique que d'un engagement à l'égard d'une réalité sociale, politique ou historique, qui semble se manifester plus tard. En outre, l'auteur a mentionné une certaine évolution dans les influences qu'il a pu recevoir : de Beckett, Ionesco, Brecht ou Peter Weiss pour ses premières textes, à, plus tardivement, Tadeusz Kantor, Joan Brossa ou des dramaturges espagnols comme Valle-Inclán¹¹⁶³. Quand bien même, son théâtre apparaît comme une variation continue de thèmes et de styles, dont l'unique constante semble être, à en croire Gabriele, la déconstruction du modèle réaliste¹¹⁶⁴.

Aussi, Mozo, qui a écrit plus de soixante pièces au cours de ces cinquante dernières années, récompensées par de nombreux prix dont le prestigieux Prix National de Littérature Dramatique pour *Ahlán*, s'est intéressé à des thèmes très variés. Parmi les plus fréquents figurent, des propres mots de l'auteur, la liberté et les problèmes communicationnels – les deux thèmes principaux de son théâtre selon lui –, les régimes oppressifs, l'Église, l'armée, la monarchie, la guerre et ses victimes, les questions de société comme la violence envers les femmes, le chômage ou l'immigration, et, enfin, le monde du théâtre¹¹⁶⁵.

D'un point de vue générique cette fois, ses créations ont épousé des formats dramatiques éclectiques :

Ha cultivado una variedad de técnicas teatrales y formatos escénicos a lo largo de su carrera, entre ellas el *living theater*, el *happening*, la minipieza, el drama en un acto, el monólogo, el teatro del absurdo, el teatro épico y de la crueldad y el teatro colectivo.¹¹⁶⁶

Ses pièces reposent ainsi sur des procédés esthétiques variés. On trouvera, parmi les plus récurrents : la fragmentation, l'indéfinition spatiotemporelle, l'indétermination du personnage, la communication en crise, le déroulement non linéaire et non causal de l'action dramatique, l'exploitation de divers signes scéniques, la confusion entre passé et présent, le

¹¹⁶³ GABRIELE, John P., *op cit.*, 2009, p. 220.

¹¹⁶⁴ GABRIELE, John P., *op cit.*, 2005, p. 119.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 228-229.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 215.

pluriperspectivisme, la structure ouverte, la dépuration scénique, le mélange des genres, l'intertextualité, la mise en abyme, le brouillage des frontières entre réalité et fiction, la conséquente intégration du récepteur dans la création et l'interprétation de la pièce ou encore la métathéâtralité¹¹⁶⁷. Pour Gabriele, le théâtre de Mozo relève en ce sens d'une esthétique postmoderne, que le critique perçoit dès les premières productions du dramaturge¹¹⁶⁸. Ce faisant, l'écriture dramatique de López Mozo traduirait une vision postmoderne du monde :

[...] la forma y el contenido del teatro lopezmoziano se contextualizan por una determinada y resuelta propensión de experimentación artística cuyo fin último es alejarnos de una conceptualización realista del mundo y guiarnos hacia una visión más bien posmoderna del mismo.¹¹⁶⁹

Précisons que le théâtre de Mozo ne nie pas la possibilité de représenter la réalité. Il redéfinit cette réalité : elle y apparaît morcelée, éclectique, subjective et instable. Dès lors, l'évocation du réel doit passer par un langage qui rompt avec le réalisme canonique :

Se trata de una expresión teatral enfáticamente desorientada y desconcertante cuyo fin último es –sucintamente dicho– revelar las limitaciones del desgastado credo del arte realista. Nuestro autor utiliza el arte teatral como mecanismo para conceptualizar la fragmentación y la disyunción fundamental de la realidad [...].¹¹⁷⁰

E. J. Doll parle en ce sens d'un réalisme « empreint de symbolisme », d'un « nouveau réalisme d'avant-garde », ou d'un « néoréalisme » en reprenant la terminologie de W. Floeck¹¹⁷¹.

L'incursion de Mozo dans le genre historique se fera, là aussi, par la voie de l'innovation. Pour E.J. Doll, son maniement de l'histoire témoigne d'une certaine évolution :

[...] en los años sesenta y setenta, obras anti-ilusionistas y burlescas de crítica directa del presente asfixiante; y, en los ochenta y noventa y el nuevo milenio, una crítica social y una llamada a recordar el pasado doloroso para no caer en los mismos errores ni permitir que continúen los abusos del poder político. La evolución concluye con las obras más recientes (desde *D. J.* [...]) de una mayor complejidad que implica y entreteje todos los sistemas teatrales [...]. Se combinan en ellas los recursos y las técnicas de vanguardia postmodernas con el contenido postmoderno y de crítica social, para crear obras de una densidad de muchos niveles de interpretación.¹¹⁷²

De façon générale, le rapport du théâtre de Mozo au passé, tout en témoignant d'un révisionnisme aussi bien sémantique que formel, relève davantage d'un théâtre « historiciste » que d'un théâtre historique à proprement parler¹¹⁷³. Les plans temporels se croisent, comme

¹¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 23-54.

¹¹⁶⁸ *Idem.*

¹¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁷¹ DOLL, Eileen J., *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo. Juegos temporales e intermediales*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2008, p. 18 et p. 25-26 (nous traduisons).

¹¹⁷² *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁷³ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 214. Sur le concept de théâtre « historiciste », défini notamment par José María Rodríguez Méndez, voir p. 170 de cette thèse.

dans *Yo, maldita india...* (1988) et *La infanta de Velázquez*, et, comme c'est le cas dans cette dernière pièce, l'époque historique est parfois évoquée de façon très floue. Car, pour cet héritier de Buero, l'évocation du passé est intéressante en cela qu'elle éclaire le présent. Ce n'est pas une reconstruction fidèle du passé que l'auteur recherche, mais le recul critique que la distance temporelle peut favoriser, comme il l'explique lui-même :

Yo no he utilizado nunca la historia en mis textos para recrearla. Eso no me interesa. En cuanto al teatro histórico, tengo el modelo de Buero, aunque no soy seguidor de Buero. Obras como *Las meninas* y *El concierto de San Ovidio*, entre otras, me han enseñado cómo uno se puede acercar al mundo contemporáneo desde el pasado. Utilizo lo histórico en mis textos porque me permite distanciarme de mi tiempo y hablar de mi tiempo desde una perspectiva más bien ajena. Se trata de establecer paralelismos entre presente y pasado, sea reciente o remoto, y sondear el presente con cierto alejamiento y bastante más objetividad. Fundamentalmente, recorro a lo histórico porque creo que es una manera eficaz de hablar de lo inmediato.¹¹⁷⁴

De cette manière, López Mozo évoque, dans plusieurs de ses pièces telles que *Yo, maldita india...* ou *El arquitecto y el relojero*, l'incidence de l'histoire sur le présent, tout en recourant fréquemment à une perspective moins historique que mémorielle. C'est d'ailleurs sur une tension entre histoire et mémoire que se construisent les deux pièces de l'auteur, que nous étudierons dans ce travail.

1.2.1.2. *Yo, maldita india...*

Achevée en 1988, *Yo, maldita india...* n'a, à notre connaissance, jamais été représentée. C'est en collaboration avec le metteur en scène Antoni Malonda que Jerónimo López Mozo écrit la pièce, initialement intitulée *Proyecto Malinche*. Aboutissement de nombreuses recherches documentaires, *Yo, maldita india...* se centre sur deux figures de la conquête américaine, le conquistador et chroniqueur Bernal Díaz del Castillo et le personnage controversé de la Malinche, Indienne qui assista Cortés, en tant qu'interprète, dans la prise de Mexico. L'œuvre met en scène le personnage de Bernal, désormais âgé, dans sa maison du Guatemala, en train de rédiger sa célèbre *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, vraisemblablement terminée autour des années 1570, tandis que surgissent sur scène les fantômes du passé, parmi lesquels la Malinche. L'histoire de la Conquête est ainsi représentée, de façon chronologique et fragmentaire, à partir des souvenirs formulés par les deux personnages. Peuplée de vingt-six personnages individuels et de six personnages collectifs, et dépourvue de toute division typographique, la pièce se construit sur deux plans : la situation spatiotemporelle où se trouvent Bernal et la Malinche, et celle où se tiennent les

¹¹⁷⁴ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 230.

passages de la Conquête du Mexique, plans susceptibles de se superposer grâce aux deux protagonistes qui peuvent se situer simultanément sur les deux niveaux. Comme dans les pièces antérieures, le schéma théâtral adopté n'est pas celui du théâtre historique traditionnel. Plutôt que de représenter l'histoire de la conquête américaine directement, Mozo choisit de la médiatiser par des discours, qui sont ici historiographiques et mémoriels, semblant suggérer en cela que le passé, à jamais inaccessible, ne peut être appréhendé que de façon rétrospective, subjective, partielle et polyphonique.

Si la nature métahistorique de cette pièce tient au fait qu'elle met en scène le processus d'écriture d'une chronique portant sur un épisode de la Conquête, sa grande originalité est de se centrer sur un personnage à la fois chroniqueur et témoin. Ainsi, le discours historique rédigé par Bernal émane de sa propre mémoire. En outre, si Bernal est *a priori* l'unique auteur de la chronique, son récit est contredit, nuancé ou complété par la Malinche, personnage intrahistorique, en tant que femme et indienne, et contradictoire, d'après l'image de traîtresse et d'héroïne que l'histoire a conservée d'elle. La dimension métahistorique de la pièce s'articule donc sur une tension entre mémoire et histoire, et sur la confrontation de deux voix appartenant à deux sujets que tout – origines, fonction, sexe – semble à première vue opposer. Néanmoins, comme nous le verrons, les deux personnages partagent, depuis des perspectives différentes, un objectif similaire, celui de réviser l'histoire officielle de la conquête américaine.

Nous allons nous intéresser aux procédés qui, dans ce texte révisionniste d'un point de vue sémantique et formel, peuvent inciter le récepteur à s'interroger sur la mise en récit de l'histoire de la conquête américaine dans son immédiate postériorité. Nous examinerons, dans une première partie, la façon dont Mozo exploite le personnage du chroniqueur témoin comme support de friction entre historiographie officielle et mémoire individuelle, ce qui lui permet de saper le triomphalisme et l'eurocentrisme de l'histoire traditionnelle sur la Conquête, et de miner les principes de l'historiographie positiviste. Nous étudierons dans une seconde partie les stratégies utilisées par le dramaturge pour, tout en réhabilitant le personnage de la Malinche, dénoncer la place accordée aux femmes dans le discours historique et renverser le monopole de la voix masculine sur l'énonciation historiographique.

Le chroniqueur témoin : entre histoire et mémoire

Jerónimo López Mozo a choisi d'axer sa pièce sur un personnage polémique de la conquête américaine, la Malinche, et sur un chroniqueur de cette période, Bernal Díaz del

Castillo. Ce faisant, il ne convoquait pas n'importe quel chroniqueur mais un individu relativement controversé, dont l'œuvre divise encore les historiens¹¹⁷⁵. Dominique de Courcelles, qui s'est intéressée à l'historiographie espagnole classique, souligne la complexité de cet homme de la Contre-Réforme. Marié à une jeune veuve de l'aristocratie guatémaltèque et père de deux enfants métis, Bernal Díaz del Castillo (env. 1495-1584) s'écarte des pratiques de l'historiographie officielle. Préférant le castillan au latin, et incluant, dans sa chronique, certains vocables indiens, il « revendique une écriture ressortissant à l'art du conteur qui ne s'acquiert ni à l'université ni dans les traités érudits »¹¹⁷⁶. S'il compose son *Historia verdadera*, inédite de son vivant¹¹⁷⁷, c'est justement pour contredire certaines versions de la conquête américaine formulée par des historiens qui, depuis leurs chaires espagnoles et sans l'avoir vécue, prétendent en faire la chronique :

Une des raisons pour lesquelles Bernal Díaz del Castillo écrit, depuis sa retraite au Guatemala, son *Historia verdadera* est la publication, en 1552, de l'*Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara. Bernal Díaz est violemment opposé à l'interprétation des événements et de l'histoire de la découverte et de la conquête du Nouveau Monde, telle que la donne Gómara. [...] Contre l'historiographie érudite de Pedro Mártir ou de Gómara s'affirme ainsi une tendance plus populaire, représentée par Oviedo ou Díaz del Castillo qui valorisent l'expérience et prétendent offrir, parce qu'ils sont les témoins oculaires, la vérité des faits.¹¹⁷⁸

Bien documenté sur la période en question, Mozo ouvre son œuvre sur une réplique où Bernal, à l'apparence d'un vieillard et dans l'espace clos de sa maison, soit dans une situation spatiotemporelle propice à la remémoration, et vêtu de son habit de soldat, preuve de son statut de témoin, s'insurge contre les récits de certains historiens d'alors, dont Gómara :

Da con una vela. La enciende en el rescoldo y la planta en un candelero que hay en la mesa entre libros, papeles y el servicio con los restos de la cena. Llena una taza con vino de la jarra que no encontraba y la apura de un trago. La llama ilumina el rostro arrugado del octogenario Bernal y su margo cuerpo cubierto con remendadas prendas de soldado.

¡Putos Illescas y Juvio! Putos y no quito ni una letra¹¹⁷⁹. Cuanto habéis escrito de lo sucedido en La Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habrías de estar. (*Coge un libro y arranca las hojas.*) Os desharía con mis manos como deshago vuestras obras. ¡Malditos vosotros y los que os las han dictado! ¿Así engañáis a vuestros confiados lectores? ¡Pobres! Cronistas de mierda. No volveré a poner los ojos en tan sucias páginas. No turbaréis más mi sueño.

¹¹⁷⁵ DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 216.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 210. *Ibid.*, p. 205-206 et 215 pour les informations biographiques.

¹¹⁷⁷ Díaz del Castillo envoie le manuscrit au Conseil des Indes vers 1575, mais n'obtiendra aucune réponse. L'œuvre sera finalement publiée à Madrid en 1632 avec plusieurs ajouts de Fr. Gabriel de Adarzo y Santander (*Ibid.*, p. 206-207).

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 207 et p. 211.

¹¹⁷⁹ Gonzalo de Illescas et Paolo Giovio [à qui renvoie certainement « Juvio »] ont été, eux aussi, décriés par Bernal Díaz : « Son travail doit empêcher que ceux qui écrivent l'histoire de la Nouvelle-Espagne ne s'inspirent seulement des "confusions et choses qui ne sont pas vraies (*que no son verdaderas*)" de Gómara, "ce qui a fait beaucoup de tort à de nombreux écrivains et chroniqueurs qui, à la suite de Gómara, ont écrit sur les choses de la Nouvelle-Espagne, tels le docteur Illescas et Paul Jove, qui reprennent ses propres mots et écrivent ni plus ni moins que Gómara : de sorte que ce qu'ils ont écrit dans ce domaine ramène aux erreurs de Gómara" (chap. XVIII) » (*Ibid.*, p. 212 ; D. de Courcelles cite B. Díaz del Castillo, en le traduisant).

Destrozado el libro, toma otro y lo arroja lejos. Contempla en silencio un tercero. Lo abre por el principio y va pasando las hojas.

Mientes tanto como ellos, Gómara. Cierto, cierto que la conquista de México puede y debe ponerse entre las historias del mundo. Fue grande, sí. Fue grande porque se conquistaron muchos reinos. ¿Pero quién te contó que hubo poco daño o que porque se bautizó a millones de naturales no murieron otros tantos?¹¹⁸⁰

La portée métahistorique de ce passage porte aussi bien sur la méfiance d'une historiographie se voulant scientifique à l'égard du témoignage, que sur le triomphalisme qui accompagne traditionnellement l'histoire officielle de la Conquête. Mozo souligne ainsi les apports de ce que l'on nomme aujourd'hui l'histoire orale, réhabilitée lors de ces dernières années, et condamne la version apologétique de l'histoire américaine qui a dominé l'historiographie officielle espagnole jusqu'à la fin de la dictature franquiste. Ces commentaires métahistoriques initiaux annoncent par ailleurs le révisionnisme qui sous-tendra l'ensemble de la pièce, en évoquant notamment les crimes des conquistadors espagnols.

La suite de la tirade de Bernal, qui feint toujours de s'adresser à Gómara, dénonce la tendance de l'historiographie traditionnelle à faire l'histoire des « grands hommes » qu'elle convertit en mythe, laissant dans les arcanes de l'oubli les anonymes de l'histoire. Conformément à la pratique historiographique du véritable Bernal Díaz¹¹⁸¹, c'est donc sur la défense d'une perspective intrahistorique que l'œuvre débute :

¿A qué viene que sólo hables y alabas a Cortés y calles y encubras lo bueno que los demás hicimos? ¿Será verdad que te untaron las manos para que nos dejaras en blanco, para que borraras la memoria de nuestras personas? [...] Yo relataré lo que pasó. Sin poner ni quitar nada. [...] Por si no hay tiempo para otra cosa, mejor será decir antes que nada quién soy y cómo me hallé en muchas más batallas que Julio César. En cincuenta y tres estuvo él. Yo paso de cien. Una en la punta de Cotoche; otra en Champotón, cuando nos mataron cincuenta y siete soldados y salimos todos heridos; la tercera cuando íbamos a tomar agua en la Florida... ¡Tente, Bernal! Por este camino lo que escriba será más falso que el libro de Gómara. Él pone a Cortés en las nubes y yo, a fuerza de ensalzarme, acabaré subido en ellas. No es de ley. Reciba cada uno su prez y su honra. Donde ponga mi nombre no faltarán los de los que estuvisteis allí peleando, ni diré bien de unos a costas de despojar de méritos a otros. A cada cual lo suyo. ¡Juro que así haré y nada, si no es la muerte, me hará faltar a la palabra que empeñó!¹¹⁸²

Ouvrant sa chronique à l'histoire des soldats espagnols délaissés par l'historiographie traditionnelle, Bernal Díaz l'étend également à l'histoire indienne, quoique, dans le cas de la Malinche, ce soit la jeune femme qui semble imposer sa mémoire au chroniqueur. À la suite de ce monologue apertural, Bernal, imbibé d'alcool et disposé à laisser émerger les images du

¹¹⁸⁰ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, *op. cit.*, p. 100.

¹¹⁸¹ « Bernal Díaz n'organise pas, ne compose pas, ne sélectionne pas, ne cache pas ; il déclare les faits passés. Il est fier de son travail d'écriture en tant que justice rendue à tous les combattants de la conquête du nouveau monde. Il ne s'agit plus, désormais, d'écrire seulement l'histoire des empereurs ou des capitaines, comme l'a fait Gómara ; il faut aussi écrire, déclarer celle de leurs hommes, et donc la sienne, à lui Bernal Díaz » (DE COURCELLES, Dominique, *op. cit.*, p. 212).

¹¹⁸² LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, *op. cit.*, p. 100-101.

passé, reçoit en effet la visite de la jeune Indienne dont l'apparition mystérieuse, d'abord médiatisée par la voix puis par l'indéfinition d'une ombre, rappelle celle d'un spectre :

(*Se levanta, se sirve vino, alza la taza y bebe.*) ¡Salud! Y ahora, manos a la obra.
VOZ DE MUJER. – ¿Qué dirás de mí?
BERNAL. – (*Volviéndose.*) ¿Quién anda ahí? No te veo. Aguarda.
Bernal alza la vela. Vislumbra una silueta femenina.
MUJER. – ¿Qué dirás de mí, Bernal?
BERNAL. – Nada si no sé quién eres.
MALINCHE. – ¿No reconoces a Malinche?
BERNAL. – ¡Doña Marina! ¡Cielos! ¿Tú aquí?
Malinche, joven de ojos muy vivos y negros y larga cabellera, vestida con túnica de basto tejido, ocupa el centro del patio, todavía vacío. [...]
MALINCHE. – ¿No me esperabas?
BERNAL. – Tan pronto no. Antes mi memoria ha de convocar a otros.
MALINCHE. – No me trae tu memoria, sino mi voluntad.¹¹⁸³

Et l'on glissera peu à peu, dans une superposition spatiotemporelle où le personnage de la Malinche jouera un rôle transitionnel entre le présent de Bernal et le passé de la Conquête, vers une scène où, esclave à Tabasco, la jeune femme est vendue à Cortés. La représentation historique imbriquée commence donc par l'histoire de la Malinche. Mémoire du conquistador ou mémoire de la fantomatique indienne qui s'impose à celle de Bernal¹¹⁸⁴, dans les deux cas, le fait de passer par un discours mémoriel plutôt qu'historiographique favorise une perspective intrahistorique permettant l'émergence de l'intime, de la vie quotidienne et de l'histoire de ces « autres » délaissés par l'historiographie officielle – les petits soldats, les femmes ou les Indiens.

La rédaction de l'*Historia verdadera* s'accompagnera ainsi de l'évocation de l'histoire et des mythes indiens. La figuration de l'échange entre El Tameme et El Pochteca est l'occasion de mentionner la mort de l'empereur aztèque Ahuizol et l'accession au trône de Moctezuma, la sombre prophétie pesant sur le règne de Moctezuma ou, encore, une série de détails sur les légendes des dieux Quetzalcoatl et Tezcatlipoca¹¹⁸⁵. Un peu plus loin, Mozo rappellera, à travers le présage d'El Tameme, les tensions existant entre les peuples amérindiens et qui expliquent en partie l'aide que les Espagnols ont reçue de certaines communautés indiennes :

EL TAMEME. – A Moctezuma lo conoceréis y le tendréis miedo. Lo conoceréis bien pronto porque sus ejércitos llegarán a Paynala. Os exigirán tributos y se apoderarán de vuestros guerreros. No los matarán en combate, no. Se los llevará vivos para sacrificarlos a sus dioses. Necesitan víctimas. Miles de víctimas.¹¹⁸⁶

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 101-102 ; cette citation suit immédiatement la citation précédente.

¹¹⁸⁴ C'est encore de la mémoire de la jeune Indienne que surgissent El Pochteca et El Tameme (*Ibid.*, p. 108).

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 109-111. Plus tard, c'est la légende des origines du peuple aztèque qui est rappelée par Cuauhtémoc (*Ibid.*, p. 141).

¹¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 110. Cette crainte à l'égard des Aztèques et de leurs pratiques religieuses est réitérée par le « Cacique Gordo » qui rend visite à Cortés pour lui demander sa protection (*Ibid.*, p. 126-127).

Cette citation illustre un autre aspect essentiel de la pièce de Mozo. Si, comme nous allons le voir, le dramaturge rompt avec le traditionnel triomphalisme de l'histoire de la Conquête en rappelant les agissements condamnables des conquistadors, il ne verse pas pour autant dans un portrait idyllique et univoque des peuples indiens. Dans une démarche « réaliste » qui concerne davantage le sens que la forme de la pièce – marquée par une esthétique mémorielle de facture symboliste et fragmentaire –, Mozo rappelle la complexité de l'histoire amérindienne et l'oppression exercée par l'Empire aztèque sur les communautés voisines. Même Moctezuma, dépeint au départ comme un être sanguinaire, sera traité à travers un panel de nuances qui vont jusqu'à le doter, au cours de la pièce, d'un certain pacifisme¹¹⁸⁷. Le point de vue du témoin favorise ainsi la représentation historique complexe, voire contradictoire, qui échappe à tout manichéisme.

La perspective intrahistorique et non officielle de Bernal conduit par ailleurs à une désacralisation des conquistadors et surtout de Cortés. Ce dernier apparaît en effet comme un être profondément vénal. On le voit notamment lors de la scène où les messagers aztèques envoyés par Moctezuma identifient le conquistador au dieu Quetzalcoatl. La mythification de Cortés rend sa préoccupation pour l'or d'autant plus vile. Ce dispositif en contrepoint atteint son paroxysme lorsque les Aztèques décrivent, tel un chœur psalmodiant, la réaction de Cortés assimilé, dans une animalisation grotesque, à un singe et à un porc :

MALINCHE. – ¡Ya saben que eres el dios! Lo han adivinado por el casco. Tendile dice que es como el que tenía Quetzalcoatl.

[...]

TENDILE. – Recibe esto más en nombre de Moctezuma y repártelo con los hombres que te acompañan.

Cortés junta las manos, las llena con el oro del casco y lo deja escapar lentamente entre los dedos.

AZTECAS. – Se le pone risueña la cara.

- Está deleitándose.
- Levanta el oro como si fuera un mono.
- Se le ensancha el cuerpo por eso.
- Tiene hambre furiosa de oro.
- Como un puerco hambriento lo ansía.
- Tiene hambre de oro.
- Se le ensancha el cuerpo.
- Está deleitándose.
- Como un puerco hambriento...
- Se le pone risueña la cara.
- Levanta el oro como si fuera un mono.¹¹⁸⁸

Symbole de cupidité, Cortés est aussi assimilé à une menace. De fait, malgré les quelques scènes qui lui prêtent une humanité, comme lorsqu'il protège la Malinche ou tente

¹¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 142. « Certain » pacifisme car il s'agit d'un stratagème de Moctezuma qui préfère attendre que s'attisent les tensions entre les Espagnols. Il explique ainsi à Cuauhtémoc : « Cuando los españoles se destrocen unos a otros, sacrificaremos a los que quedan aquí y plantaremos sus cabezas en postes » (*Ibid.*, p. 157).

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 115-117.

de préserver la dignité de ses ennemis¹¹⁸⁹, sa « faim furieuse d'or » le pousse à commettre de terribles violences contre la population indienne. Si certains peuples acceptent de l'aider, ceux qui s'y refusent subissent son courroux. Et ce sont à nouveau les voix indéfinies des Aztèques qui décrivent ces sévices, comme si l'atrocité était trop grande pour être représentée :

- AZTECAS. – El bravo guerrero Xicotécatl se prepara para caer sobre los extranjeros cuando sea noche cerrada.
- El bravo guerrero dice: mostraré como no son dioses. Mostraré como son hombres que mueren.
 - ¡Silencio!
 - Son dioses. Son teules.
 - Han descubierto los planes de Xicotécatl. Los dioses han cortado las manos de dieciséis soldados de Tlaxcala. Los dieciséis soldados van al campamento para mostrar a Xicotécatl lo que les han hecho.
 - Los señores de Tlaxcala dicen a los teules: habéis llegado a vuestra tierra. Tlaxcala es vuestra casa.
 - [...]
 - Los de Cholula se reúnen en el patio del templo. Le piden al dios que destruya a los que vienen con rayos y fuego.
 - Todos están reunidos.
 - Se cierran las entradas.
 - Los dioses blancos cierran las entradas.
 - El dios que más manda dice: he venido como amigo y vosotros queréis matarme. La traición se castiga. Hoy moriréis y la ciudad será destruida.
 - ¡Hay golpes! ¡Hay acuchillamiento!¹¹⁹⁰

Comme dans un jeu de miroirs, Cortés devient le double du terrifiant Moctezuma. Aussi, en faisant prisonnier l'empereur aztèque, il n'en fait pas plus libres les autres peuples indiens, désormais contraints de payer leur tribut aux Espagnols¹¹⁹¹, et conduit le peuple aztèque dans un terrible état de désolation. C'est à travers la voix de la Malinche, qui traduit les propos de Cuauhtémoc, que cette vision d'horreur est énoncée :

- MALINCHE. – Hombres, mujeres y niños flacos, amarillentos y sucios iban sin saber adónde. Era lástima verlos con andrajos o desnudos. Mandaste que su esposa y las mujeres que iban con ella fueran atendidas con respeto, pero nada dijiste a los soldados de que no corrieran tras las demás, las que huían asustadas, abriéndoles las faldas, pasándoles las manos por todos lados, por las orejas, por el pecho, por los cabellos, apartándolas de sus padres y de sus maridos...
- BERNAL. – (*Bajo los efectos de la droga que mastica.*) Lo hicimos, sí. Peor no hay por qué decirlo tan alto.¹¹⁹²

La fin de cet extrait montre que le révisionnisme mis en œuvre par Mozo n'épargne pas le propre Bernal Díaz, même si c'est surtout sur le personnage de Cortés qu'il porte, comme il apparaîtra clairement à la fin de la pièce. La grandeur de Cortés, désormais capitaine général et gouverneur de la Nouvelle Espagne, y est totalement déconstruite par la réplique de Cuauhtémoc qui, toujours prisonnier, rappelle à la Malinche la trahison de

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 123, p. 160 et p. 169.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 132-133.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁹² *Ibid.*, p. 167-168.

conquistador envers les peuples qui l'avaient soutenu, et dépeint le malheur que la Conquête a causé sur l'ensemble de la population indienne :

CUAUHTÉMOC. – Lo que encuentres te producirá más dolor que el que has sentido hasta ahora. Te cruzarás con gentes que han dejado sus pueblos para venir a México. Son las que os alimentaron con sus cosechas, os cobijaron en sus casas y os mostraron el camino más corto para llegar a nosotros. No vienen para recibir el premio de su ayuda. Vienen empujadas por los españoles y los tlaxcaltecas para acabar de construir una ciudad que no será suya. Todavía no saben que serán aplastadas por el peso de las enormes piedras que han de mover o morirán de hambre o devorados por esos granos divinos que los extranjeros llaman viruelas. [...] (*Malinche cierra los ojos.*) ¿Cierras los ojos? ¿Adónde irás a parar con los ojos cerrados? ¿A las minas de Tasco o a las de Guanajato [*sic*]? En las dos los esclavos mueren a ciento. ¿O a los pueblos en que los caciques indómitos son ahorcados para que los demás no sigan su ejemplo?¹¹⁹³

Comme W. Floeck l'a souligné, la fin de l'œuvre suggère que ce n'est pas la Malinche qui a trahi les siens, mais Cortés qui a trahi les espoirs de la Malinche qui voyait en lui celui qui pourrait permettre aux civilisations espagnole et indienne de coexister pacifiquement¹¹⁹⁴.

Mais là encore, on échappe à toute représentation manichéenne de l'histoire, puisque les conquistadors apparaissent, tel don Rodrigo chez Sinisterra, en coupables et en victimes. Ainsi, l'infamie de certains soldats espagnols est à la hauteur de la misère qui les a conduits aux Indes, comme le suggère cette intervention du soldat Cárdenas qui se plaint auprès de Cortés de ne pas être dûment récompensé pour ses actes :

CÁRDENAS. (*Tirando el arma al suelo.*) Yo vine aquí a buscarme la vida, como tantos. He batallado, he pasado penalidades y peligros y aún ahora quién nos dice que no nos esté acechando la muerte. Venga ya si todo lo que has de darme es esto. (*Muestra las manos vacías.*) Así no pensaré en que siendo mío algo de este oro, allá en Triana se están muriendo de hambre mi mujer y mis hijos.¹¹⁹⁵

Mozo rappelle ainsi que de nombreux conquistadors, abandonnés par la Couronne espagnole enrichie grâce à eux, finirent leur vie dans un grand dénuement. Bernal ne manquera pas, d'ailleurs, de le souligner¹¹⁹⁶. Et l'évocation des innombrables pertes humaines engendrées par la « Noche triste » insiste sur l'horreur que la Conquête a supposée aussi bien dans le camp indien que dans le camp espagnol¹¹⁹⁷.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 175.

¹¹⁹⁴ FLOECK, Wilfried, « El conquistador como tráfuga cultural en la película *Cabeza de vaca* de Nicolás Echeverría », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 357-382, p. 361-362.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁹⁶ *Idem.*

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 158-161. Cortés lui-même semble osciller, à la fin de la pièce, entre la figure du bourreau cruel et l'humaniste touché par le sort des Indiens contre lequel il semble ne rien pouvoir faire. Il confie, ainsi, à la Malinche : « Yo tengo puesto mi corazón aquí. Quiero lo mejor para tus hermanos. De sobra sé que les pedimos que trabajen para nosotros por nada y que les exigimos tributos de más. Son las reglas de un juego que yo no he inventado. Me debo a ellas hasta que sea lo bastante fuerte para romperlas. ¿De qué me serviría liberar a los esclavos si no puedo borrarles del rostro las señales que les pusimos a fuego? Pero sí puedo evitar que sus hijos sean marcados y hacerlos verdaderamente libres » (*Ibid.*, p. 181). Encore qu'il ne semble pas avoir, finalement, tenu sa promesse, faisant du fils qu'il a eu avec la Malinche le serviteur du fils « légitime » que lui a ensuite donné une Espagnole avec qui il s'est marié (*Ibid.*, p. 186). Il n'aura eu de cesse de trahir la jeune Indienne.

En recourant à un historien témoin des épisodes qu'il décrit, Mozo, tout en révisant l'histoire officielle, semble revendiquer une approche mémorielle et intrahistorique, en condamnant à l'inverse les préceptes d'une historiographie positiviste prétendument objective et rationnelle. Mais voilà, même si Bernal sape la représentation apologétique de la Conquête, il cherche néanmoins à ne pas entacher sa chronique. La pièce met alors en évidence les limites du discours du témoin. Outre les « oublis » involontaires dus aux difficultés qu'impose le temps à la mémoire¹¹⁹⁸, Bernal élude à dessein certains faits qu'il juge avilissants. C'est la Malinche qui le pousse alors à écrire, comme lors de la scène où les Espagnols se rendent compte que chacun d'eux, y compris le frère Juan, a les poches remplies de biens volés aux Aztèques :

ORDÁS. – Cree el ladrón que los demás somos de su condición.

ALVARADO. – Cierra la boca, Ordás, que si ahorcáramos a los que han afanado algo tú estrenarías la soga.

Hay un conato de pelea entre ambos.

MALINCHE. – ¿Esto no lo cuentas, Bernal?

BERNAL. – (*Torciendo el gesto.*) ¿Por qué no habría de hacerlo?

Mientras reanuda de mala gana la escritura, Botello, que maneja un palo en forma de horquilla, amenaza con demostrar sus dotes de zahorí.

BOTELLO. – Averigüemos lo que cada cual esconde.

VELÁZQUEZ. – Haya paz. No se hable de robos. Cuanto hay aquí nos pertenece. Lo hemos sudado. Si los bolsillos de unos pesan más que los de otros es porque han sabido cómo llenarlos. Aquí, como en todas partes, hay tontos y listos.

[...]

BERNAL. – Así íbamos los conquistadores enturbiando la noble empresa.

MALINCHE. – Eso ponlo también.

BERNAL. – ¿Tanto te importa?¹¹⁹⁹

Enfin, Bernal incarne, toujours dans une tension entre histoire et mémoire, le paradoxe du chroniqueur témoin. Il est parfois confronté à l'indicibilité d'événements trop extrêmes pour être racontés. Dès lors, Mozo semble nous inviter à réfléchir sur les limites du témoignage dans le cas d'une expérience traumatique. La fin de la pièce est en ce sens exemplaire. Elle met en scène la façon dont Bernal, à l'imminence du rappel de la pendaison de Cuauhtémoc, accusé d'avoir ourdi une rébellion contre les Espagnols, refoule un passé qu'il ne peut assumer, et en censure le souvenir qu'il exclut de sa chronique. L'extrait, un peu long, mérite néanmoins d'être cité :

BERNAL moja por última vez la pluma en el tintero y estampa su firma en el papel.

BERNAL. – Ni una palabra más. Lo firma Bernal Díaz del Castillo y lo rubrica.

ALVARADO. – ¿Qué mandas que hagamos?

CORTÉS. – Colgarle.

[...]

CUAUHTÉMOC no permite que los soldados le pongan las manos encima. Escorado por ellos, echa a andar hacia el fondo, donde se alza una ceiba solitaria.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 143-144.

BERNAL. – ¡Basta! ¡Basta! ¡Basta! Podéis marcharos. No os necesito. Ya no tenéis que repetir lo que hicisteis entonces. Todo ha sido cuidadosamente anotado, lo bueno y lo malo. ¿No me oís? ¡Que os marchéis os digo!

SOLDADOS. – Aquella rama.

- La más alta.
- Es gruesa como mi brazo.
- Resistirá.
- La sogá, pronto.
- Echadla por encima.

BERNAL. – ¡Desvaneceos! ¡Fuera de mi cabeza! Mirad que por mucho que hagáis y digáis no he de añadir ni una coma a lo que he escrito.

SOLDADOS. – Corre bien el nudo.

- Traed acá a Cuauhtémoc.
- Tus pies no tocarán más el suelo, emperador.
- No le gusta cómo aprieta el collar de esparto.

BERNAL. – Esa horca, Cortés... ¡No lo consientas!

[...]

BERNAL. – Me arde la cabeza. Se me rompe. ¿Quién la gobierna? ¿Yo, que os he convocado a vosotros, que, sin existir, andáis por ella a vuestras anchas? ¡Dejad de torturarme con vuestra presencia! [...]

SOLDADOS. – Arriba, arriba.

- ¿Dónde tienes las alas, águila?
- La rama se cimbreá.
- ¡Soltadle! ¡Ya!

Los gritos de los soldados, el de CUAUHTÉMOC, cuyo cuerpo se balancea suspendido de la cuerda, los de MALINCHE y el llanto de un recién nacido se encuentran en el espacio. Unos son como el eco de los otros y el eco de todos ellos fundidos los multiplica hasta el infinito.

BERNAL. – ¡Callad! ¡Callad al menos! Sed como estatuas, como las piedras, mudas. Deja de bailar en el aire, Cuauhtémoc. ¿No hay un hacha para talar esa ceiba? Tu cuerpo golpea mi cráneo como un badajo que doblase a muerto.¹²⁰⁰

Bernal, témoin et en partie complice de l'exécution de l'empereur aztèque, s'enferme dans un déni qui, loin de le soulager, hante sa conscience. Il ne semble plus contrôler les fantômes, symboles de ce passé « qui ne passe pas », qui le tourmentent. Dans cette scène de chaos figurée par une cacophonie de bruits et de voix, et par un entrecroisement effréné de temporalités qui débouche sur une superposition temporelle, le chroniqueur apparaît comme un être torturé par le refoulement d'une culpabilité indicible. Ce passage figure très bien l'indétermination temporelle à laquelle l'état de déni peut conduire : ne pouvant accepter le passé en tant que tel, le sujet ne peut vivre pleinement dans le présent. Il demeure dans un temps intermédiaire où la chronologie devient confuse.

La Malinche. Place et voix des femmes dans le discours historique traditionnel

Si López Mozo opère une révision de l'histoire officielle de la Conquête, ce révisionnisme porte en particulier sur le personnage de la Malinche, dont la mémoire collective a conservé une image extrêmement controversée. Comme le précise W. Floeck :

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 182-183.

La introducción de la figura histórica de la Malinche y su visión intercultural representa el intento de superar la confrontación entre dos culturas distintas, representadas por Cortés y Cuauhtémoc. Pero la visión de la Malinche desemboca en un fracaso completo. [...] Sale de la escena como “mujer maldita” y “gran chingada” [...]. Pero la visión de López Mozo no es la del “malinchismo” de Octavio Paz. A los ojos del espectador el gran traidor es Cortés. Es él quien ha traicionado la utopía de la Malinche según la cual la confrontación entre lo propio y lo ajeno habría podido transformarse en una “nostredad” y un mestizaje feliz [...].¹²⁰¹

Mozo réhabilite le personnage en lui prêtant une série de qualités et en la déculpabilisant de sa proximité avec Cortés. Dans une pièce où les autres personnages oscillent entre les pôles positif et négatif, la Malinche apparaît comme une femme déterminée, courageuse et intègre¹²⁰². Pont entre les cultures amérindienne et espagnole¹²⁰³, elle agit de manière pacifiste, nuanciant finalement son opinion sur son grand ennemi Moctezuma¹²⁰⁴, et se montrant humaine envers Cuauhtémoc lorsque ce dernier est fait prisonnier, alors qu’il l’avait à plusieurs reprises qualifiée de traîtresse¹²⁰⁵. Comme l’a souligné Virtudes Serrano, l’œuvre « expose la dynamique de la violence et de l’ambition, représentées par Cortés, Moctezuma, Cuauhtémoc et, face à eux, l’acharnement de Malinche pour obtenir la paix »¹²⁰⁶. Aussi, l’aide qu’elle apporte à Cortés ne paraît pas motivée par quelques désirs vils, mais par une utopie selon laquelle Cortés serait celui qui pourrait rétablir la paix, en chassant le tyran aztèque qui opprime les autres peuples indiens :

CORTÉS. – ¿Qué esperas de mí?

MALINCHE. – Te lo he dicho tantas veces... Que hagas que los aztecas sean iguales a los otros pueblos, que pongas paz entre ellos, que los gobiernes...¹²⁰⁷

En outre, Mozo présente l’Indienne comme la victime de la mémoire collective. À la fin de la pièce, la controverse mémorielle autour du personnage de la Malinche est ainsi figurée par l’apparition d’« ombres » qui, dans une cérémonie macabre, la blâment pour son aide à Cortés. Les fantômes de Bernal se métamorphosent ainsi en ceux de la Malinche :

MALINCHE retrocede hasta la puerta sin atreverse a franquearla. BERNAL, aturdido, sumerge la cabeza en una tina llena de agua. Se hace un espeso silencio que cae como un manto sobre objetos y personas. Cuando al poco la saca, los objetos se han desdibujado hasta ser irreconocibles y en los rostros asoma una fatiga que los va convirtiendo en máscaras inexpresivas y grises. Malinche camina esquivando como puede las sombras que se proyectan sobre ella. [...]

VOZ. – ¡Malinche nos ha vendido a los padres de su hijo!

Las máscaras, mudadas en rostros de indígenas, se animan al paso de Malinche y sus bocas entreabiertas corean con furia creciente la anónima acusación.

¹²⁰¹ FLOECK, Wilfried, « El conquistador como tráfuga cultural [...] », « art. cit », p. 361-362.

¹²⁰² Moctezuma dira d’elle qu’elle « n’a pas coutume de mentir » (LÓPEZ MOZO, *Yo, maldita india...*, op. cit., p. 150).

¹²⁰³ *Ibid.*, p. 149.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 137-138.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 168, p. 141 et p. 142.

¹²⁰⁶ SERRANO, Virtudes, « Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español », *Teatro: Revista de estudios teatrales*, n° 6-7, 1995, p. 127-138, p. 136 (nous traduisons).

¹²⁰⁷ LÓPEZ MOZO, *Yo, maldita india...*, op. cit., p. 154.

SOMBRAS. – ¡Traidora! ¡Mujer maldita! Abriste la puerta a los ladrones. Te vendiste y nos vendiste a los padres de tu hijo, gran puta. ¿Por qué no naciste muda? ¿Por qué no te arrancaron la lengua? ¿Por qué no naciste muda? ¿Por qué no te arrancaron la lengua? ¡Jesucristo te maldiga, te maldiga, Malinche! ¿Adónde iremos que no seamos esclavos? ¿Adónde? ¿Adónde que no nos persigan tus señores? ¿Adónde que no nos abrasen la piel con hierros calientes?

MALINCHE se enfrenta a un grupo de sombras y señala a una.

MALINCHE. – Te conozco. Eres mi madre. ¿También me acusas? ¿No me hiciste esclava antes de que vosotros lo fuerais?

[...]

SOMBRAS. – No te acerques. Nos has condenado al llanto y al miedo. Al llanto y al miedo no has condenado. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera! Nuestra tierra no es nuestra. Ni tuya. Ni nuestra, ni tuya. No tendrás reposo en ella. La sangre de los tuyos la empapa. ¡Que la sangre de los tuyos ahogue tu ambición! ¡Putas! ¡Putas! ¡Putas! ¡Mil veces puta!

MALINCHE. – Vosotros me regalasteis a Cortés. ¿A qué viene que por compartir su lecho me llaméis puta? ¿Quién es más culpable de vuestra desgracia? ¿Yo, que señalé a los españoles el camino de México o los que prestasteis brazos y armas para aplastar al poderoso azteca?¹²⁰⁸

Comme pour Bernal, l'affrontement de la Malinche et de ses fantômes passe par une esthétique du refoulement. Dans un tableau allégorique, les « ombres », qui se situent à la lisière de la vie et de la mort et réitèrent de façon lancinante leur mépris à l'égard de celle qu'ils qualifient violemment de « traîtresse » et de « grande pute », figurent cette « inquiétante étrangeté » qui assaille l'esprit torturé. Mais la Malinche se défend de ces spectres, symboles de la mémoire accusatrice : elle réaffirme ses intentions et rappelle qu'elle a été vendue comme esclave par les siens et que bien des Indiens ont appuyé le conquistador espagnol. Victime de mémoires qui ont laissé d'elle une image indigne, la Malinche, l'« indienne maudite », apparaît finalement en bouc émissaire d'une déculpabilisation collective.

Mais Mozo ne propose pas uniquement une réhabilitation de ce personnage. Échappant au modèle eurocentriste et androcentriste, il centre son récit sur l'histoire de la Malinche. Comme nous l'avons vu, la reconstitution historique censée refléter *La Historia verdadera...* de Bernal Díaz débute sur la vie de la Malinche, incarnation des Indiens et des femmes, deux groupes longtemps marginalisés par l'historiographie péninsulaire. De plus, Mozo ne confie pas à la jeune femme la simple fonction d'interprète, de confidente ou d'amante de Cortés. Il la présente comme l'un des moteurs clés de la Conquête du Mexique. Elle apparaît comme une véritable actrice de l'histoire, un sujet influant sur le cours des événements, dans un rôle que l'historiographie a traditionnellement réservé à la gent masculine. Fin stratège, elle relance la marche vers Mexico, alors que les soldats espagnols, découragés, venaient de convaincre Cortés de retourner à Cuba¹²⁰⁹, et insuffle à Cortés l'idée

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 184-185.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 122-125.

d'accueillir les hommes de Diego Velázquez, venus l'arrêter, avec de l'or plutôt qu'avec des armes, afin de les rallier à sa cause¹²¹⁰.

Si l'originalité historique de *Yo, maldita india...* repose sur le rôle accordé à la Malinche dans l'histoire de la Conquête, sa singularité métahistorique tient au statut donné à la jeune femme dans l'énonciation du discours historique. Comme il apparaît au début de la pièce, ce personnage n'est pas invoqué par la mémoire de Bernal mais surgit sur scène de son propre gré : « No me trae tu memoria, sino mi voluntad », lance-t-elle à Bernal. Néanmoins, elle doit s'en remettre au chroniqueur pour qu'il lui « rende justice »¹²¹¹ car, comme Mozo le suggère en la montrant impuissante devant la tâche scripturaire, la Malinche est exclue de l'écriture historiographique officielle :

*Malinche coge la pluma, la moja en el tintero y traza algunos garabatos. Frunce el ceño y golpea el papel una y otra vez con la punta hasta romperla.*¹²¹²

Cependant, si la Malinche n'est pas, à proprement parler, l'auteur de la chronique, elle assume un rôle moteur dans sa rédaction. Le dramaturge lui confie en effet un grand pouvoir sur le récit de Bernal et sur la narration historique figurée sur scène. De fait, certains tableaux émergent uniquement de la mémoire de la jeune Indienne, comme celui qui, au seuil de la représentation historique imbriquée, montre El Pochecha et El Tameme, et pour lequel la position extérieure de Bernal est soulignée par le fait qu'il apparaisse endormi¹²¹³. La mémoire de l'Indienne a ainsi le même « pouvoir générateur » que celle du chroniqueur¹²¹⁴. Et lorsque c'est Bernal qui se remémore, ce dernier sollicite quelquefois la mémoire de la Malinche, à laquelle il semble davantage se fier qu'à la sienne. On le voit notamment lors de l'incise « méta-mémorielle » où Bernal, ne se souvenant plus des personnages présents dans une scène qui suit la Noche Triste, tente de remettre de l'ordre dans sa mémoire. On peut y apprécier la place croissante que prend la mémoire de la Malinche dans le discours historique formulé par le chroniqueur qui finit par se reposer, presque aveuglément, sur le jugement de la jeune Indienne :

VELÁZQUEZ. – Son cosas de la guerra.

BERNAL. – Esa voz... ¿Quién ha hablado?

VELÁZQUEZ. – Yo.

BERNAL. – ¿No es Velázquez, doña Marina?

MALINCHE. – El mismo. Y es extraño, porque Velázquez ya no estaba entre nosotros.

BERNAL. – Barrunto que a estas alturas del relato empiezo a mezclar a vivos y a muertos. (*Se levanta y trata de identificar a los que están.*) ¿También tú aquí, Botello? ¡Fuera! ¡Fuera! (*Se golpea las sienas.*) Sal de una vez. Pongamos orden en esta jaula de grillos. (*Mirando uno a*

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹²¹² *Ibid.*, p. 133.

¹²¹³ *Ibid.*, p. 111.

¹²¹⁴ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 236.

uno a los que rodean a Cortés.) Hay mucho intruso y echo de menos algunas caras. Veamos. Quede Cortés donde está. Y tú ahí, doña Marina. [...] Ayúdame a recordar.

MALINCHE. – Cuauhtémoc estaba a mi lado.

BERNAL. – Cuauhtémoc, sí.

MALINCHE. – Y maestro Juan.

BERNAL. – Ese también. Acaso Montejo. (*Deteniéndose ante uno.*) De éste no recuerdo el nombre.

MALINCHE. – Se llamaba Julián de Alderete.

BERNAL. – ¡Tate! Era el tesorero de su Majestad. [...] ¿No fue él quien dijo “son cosas de la guerra”?

MALINCHE. – ¿No sería Narváez?

BERNAL. – ¿Narváez? (*Duda.*) Será si tú lo dices. Así pues, Narváez respondió a Cortés...

NARVÁEZ. – Son cosas de la guerra.¹²¹⁵

Parfois, la Malinche parvient même à convaincre Bernal d’écrire malgré lui. C’est notamment le cas à la toute fin de la pièce, lorsque la jeune femme vient d’apprendre que Cortés a fait de leur fils « bâtard » le domestique de son fils légitime, là-bas en Espagne, rompant définitivement avec l’espoir de paix qu’elle avait mis dans leur union. Ainsi exhorte-t-elle au vieil homme d’ajouter à sa chronique cet ultime détail qui fait de Cortés le responsable de l’impossible coexistence entre le peuple espagnol et le peuple indien. Bernal s’exécute, même s’il n’accorde à ce fait qu’un espace « marginal » dans sa chronique :

MALINCHE. – (*Señalando el manuscrito.*) Pon ahí que no pudo ser que el hijo bastardo de Cortés trajera la paz a su tierra.

BERNAL. – No queda sitio...

MALINCHE. – Para escribir eso, de sobra. (*Coge la pluma, la entinta y la pone en la mano de Bernal.*) ¿Tanto te cuesta?

BERNAL *escribe de mala gana. Lo hace en el estrecho margen de una hoja.*¹²¹⁶

On le voit, si Mozo donne à la Malinche une place essentielle dans le contenu du discours historique, il lui confère par ailleurs un rôle clé dans l’énonciation de ce discours. Comme le signale J.P. Gabriele, la Malinche devient un « sujet » à part entière de l’histoire :

Se trata de romper con la jerarquía tradicional de voces narrativas que han impelido históricamente a las mujeres a considerarse “objetos” más bien que “sujetos” y los productos de ideologías más bien que las creadoras de ideologías.¹²¹⁷

Pour le critique, *Yo, maldita india...* reflète même une conception « féministe » de l’histoire et de l’historiographie :

En términos sucintos, *Yo, maldita india...* es una reconstrucción feminista de la historia. Lo que transcurre en el drama representa el intento de López Mozo de efectuar la liberación cultural de la mujer y desafiar el poder del discurso histórico tradicional para dar cabida a la voz femenina como autoridad narrativa e histórica.¹²¹⁸

En conclusion, si l’œuvre débute sur une métahistoricité de commentaire où le chroniqueur Bernal Díaz del Castillo discrédite les travaux historiographiques de certains de

¹²¹⁵ *Ibid.*, p. 165.

¹²¹⁶ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, *op. cit.*, p. 186.

¹²¹⁷ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2005, p. 236.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 235.

ses confrères, la suite de la pièce offre, à travers une métahistoricité de représentation, une problématisation de la mise en écriture de l'histoire par un sujet mêlant perspective historiographique et expérience vécue. La rédaction de *L'istoria verdadera* est ainsi accompagnée de l'émergence sur scène des événements remémorés par Bernal, ou par le personnage de la Malinche qui s'impose à la mémoire du vieil homme. À travers son protagoniste masculin, Mozo semble prendre le parti d'une écriture mémorielle et intrahistorique qui s'ouvre à l'intime, à la vie quotidienne et à l'histoire des individus marginalisés par l'historiographie officielle – les petites gens, les femmes ou les « autres » représentés ici par les peuples indiens. Mais Bernal, tributaire de sa mémoire, s'expose aux apories du chroniqueur témoin : aux oublis involontaires, s'ajoutent l'effacement délibéré de certains souvenirs susceptibles d'entacher les actes des conquistadors et le déni face à une culpabilité trop grande pour être formulée, dans une esthétique du refoulement où les temporalités se brouillent, le rythme devient obsédant et les morts se mêlent aux vivants. C'est ainsi que Mozo met en perspective l'écriture de l'histoire mais, aussi, les mécanismes de la mémoire individuelle. Prise de position épistémologique, Bernal est également le support d'une révision de l'histoire de la Conquête, qui touche aussi bien les conquistadors, au premier rang desquels Cortés, pleinement démythifié, que les Indiens, en particulier la Malinche. Sans jamais tomber dans une représentation manichéenne de l'histoire, la réalité dépeinte par Mozo est « grise », complexe et parfois contradictoire.

Quant à la Malinche, elle permet à Mozo de réhabiliter un personnage de l'histoire. Déculpabilisée, la jeune Indienne symbolise l'espoir de paix entre les peuples espagnols et indiens, espoir frustré par Cortés. En outre, Mozo, qui rompt avec les traditionnels eurocentrisme et androcentrisme de l'historiographie péninsulaire, confie à cette femme un rôle moteur dans le déroulement de l'histoire de la Conquête. L'auteur semble ainsi inviter le récepteur à réfléchir sur la place attribuée aux femmes dans le récit historique et, en particulier, dans le récit sur la conquête américaine. Mais ce qui nous intéresse plus précisément dans la construction du personnage de la Malinche, c'est que Mozo lui offre une véritable autorité sur l'énonciation de la chronique, dénonçant par-là même le monopole de la voix masculine sur le discours historiographique. Le dramaturge sape le modèle historiographique androcentriste, cette histoire sur les hommes écrite par les hommes. Voilà une pièce métahistorique qui semble pousser le récepteur à s'interroger sur la représentabilité du passé et sur les relations entre histoire et mémoire dans le cas singulier de l'historien témoin, tout en mettant en perspective le rapport des femmes à l'écriture de l'histoire.

1.2.2. *Lope de Aguirre, traidor*: les contradictions d'un personnage historique construit par la mémoire collective

Écrite entre 1977 et 1986, *Lope de Aguirre, traidor* constitue la deuxième pièce de la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra. Intitulée dans sa première version *Crímenes y locura del traidor Lope de Aguirre*, l'œuvre sera pour la première fois mise en scène en avril 1986 par El Teatro Fronterizo. Bâtie comme une « partition musicale »¹²¹⁹, elle se compose d'une « Obertura » et de neuf monologues, dont certains sont séparés par une intervention chorale. Le texte évoque l'expédition de Pedro de Ursúa pour Eldorado (1560-1561), au cours de laquelle la mutinerie dirigée par Lope de Aguirre provoque la mort d'Ursúa. Lope de Aguirre, qui périra à son tour lors de l'expédition, sera jugé, après sa mort, coupable de lèse-majesté et des mesures seront prises pour le gommer, lui et sa famille, de la mémoire collective¹²²⁰. Traître sanguinaire pour les uns, indépendantiste avant l'heure pour les autres, Lope de Aguirre a inspiré des interprétations historiques divergentes. Plutôt que de prendre part à la controverse, Sinisterra respecte la pluralité de représentations auxquelles le conquistador a donné lieu :

La figura de Aguirre que aparece en sus [de los historiadores] declaraciones, cartas, relaciones y crónicas es la de un loco sanguinario, un hereje, un blasfemo, un tirano homicida, un absoluto transgresor del orden humano y divino. Surge, pues, inevitablemente, la tentación de redimirle, de leer “al revés” este discurso detractor y convertir a Lope en un héroe de la revuelta, en un santo maldito, en un prematuro libertador. Es lo que han hecho no pocos autores contemporáneos nuestros. [...] Mi tentación, mi tentativa al escribir *Lope de Aguirre, traidor* han sido otras. [...] He tratado de contrarrestar, o al menos atenuar, el partidismo esquemático mediante el recurso a una severa disciplina formal. [...] Me he visto obligado a respetar la pluralidad de puntos de vistas que coinciden sobre Aguirre, pero también sobre el Poder que se le opone.¹²²¹

À la contradiction historique du personnage, Sinisterra répond par une pièce dotée d'une structure mémorielle, fragmentaire et polyphonique, qui peint un portrait pluriperspectiviste et ambigu du conquistador. Le personnage de Lope de Aguirre, absent du

¹²¹⁹ SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 29.

¹²²⁰ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 217-218.

¹²²¹ Citation de J.S.S. dans SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 46. Cette vision duelle de Aguirre semble s'être imposée à Sinisterra au cours de l'élaboration de la seconde version du texte : « Los años transcurridos entre la génesis y el inicio del texto (1977-78) y su “reprise” y terminación (1985-86) modificaron significativamente mi posición sobre el controvertido personaje. En un principio, veía en él un “héroe maldito”, innegablemente cruel, pero habitado por un desesperado impulso justiciero. Las circunstancias históricas posteriores y el estudio de las siete crónicas que sobre Aguirre se conservan, me llevaron a percibir que su resentimiento paranoico había traicionado aquel primitivo espíritu de rebeldía... como en los primeros 80 era ya evidente en otros movimientos originariamente revolucionarios: ETA, Sendero Luminoso, las FARC, etc., convertidos en maquinarias del terror. A esa “traición” alude también el título » (cité dans MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras, op. cit.*, p. 57, apostille 9 de l'auteur).

dramatis personae, n'est évoqué qu'à travers les témoignages de Juana Torralva, Pedro de Ursúa, Inés de Atienza, don Fernando de Guzmán, l'anonyme Marañón, le tueur (« matarife ») Antón Llamoso, Ana de Rojas, Elvira de Aguirre et le soldat et chroniqueur Pedrarias de Alместo, ainsi que par les extraits de la lettre que Aguirre avait envoyée à Philippe II, reproduits par les voix anonymes du chœur. Mêlant les récits de personnages historiques attestés et ceux de personnages n'ayant qu'une existence fictionnelle, Sinisterra offre, dans cette évocation chronologique, mais fragmentaire et kaléidoscopique, de l'expédition d'Ursúa, une révision de l'histoire de la Conquête.

Néanmoins, conformément à l'approche choisie par le Teatro Fronterizo pour traiter le thème de la conquête américaine, le dramaturge semble moins intéressé par la réalité historique que par les discours engendrés par cet épisode. Ce sont les représentations du personnage Lope de Aguirre qui sont au cœur de la pièce, plutôt que le conquistador lui-même. Aussi, même si l'unique discours proprement historiographique est celui du personnage chroniqueur Pedrarias, *Lope de Aguirre, traidor* peut apparaître comme une pièce métahistorique à part entière. Tout en problématisant les enjeux du discours historique officiel à partir du personnage du chroniqueur, le texte met en effet en perspective la construction d'un personnage historique. Nous verrons ainsi la façon dont l'œuvre porte une réflexion sur la nature discursive, subjective et plurielle du personnage historique de Lope de Aguirre. Pour cela, nous nous arrêterons tout d'abord sur les stratégies dramatiques employées pour façonner ce portrait kaléidoscopique de Lope, et sur la réflexion métahistorique que ce dispositif peut engager. Nous nous interrogerons ensuite sur la façon dont le texte questionne la place faite aux « autres » dans le contenu et dans l'énonciation de l'histoire, avant d'analyser, enfin, le cas particulier du discours du chroniqueur, à la croisée de la mémoire individuelle et de l'historiographie officielle.

Lope de Aguirre : mémoire kaléidoscopique d'un personnage absent (polyphonie, discursivité, imagination, contradictions)

Comme nous allons le voir, la structure atypique de la pièce reflète les singularités du personnage d'Aguirre et, à travers lui, les modalités de construction du personnage historique en général, présenté comme une entité discursive nécessairement subjective, plurielle et instable. Il faut le souligner, l'évocation de Lope de Aguirre dans cette pièce passe exclusivement par le discours. Qu'il s'agisse des neuf monologues qui rythment le texte, de l'« Obertura » initiale ou des intermèdes choraux, tout dans cette pièce est discours. La parole

des personnages y est, sinon l'unique signe scénique, un signe essentiel. Le texte intitulé « La escena », qui fait office de didascalie initiale, n'offre aucun élément de décor, et l'unique indication scénique qui accompagne les répliques des personnages se limite à « (*Silencio.*) », et n'apparaît d'ailleurs que dans les pièces chorales. Si, une fois mise en scène, la pièce jouira d'autres signes scéniques que le discours (lumière, mimiques, gestuelle, costumes, etc.), dans le texte que nous livre l'auteur il n'y a, presque exclusivement, que des signes verbaux. La discursivité est ainsi poussée à l'extrême. Le *dramatis personae* présente les personnages à partir de leur intervention monologale et la scène « Obertura », comme les intermèdes choraux, convoquent en intertexte des passages de la chronique de Pedrarias, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*¹²²², et des fragments des monologues. Il faut en outre remarquer, dans ces parties, l'emploi itératif du verbe « decir » qui insiste sur le fait qu'il s'agisse, pour les répliques concernées, de discours rapportés :

OBERTURA

- Por este río Marañón abajo, dicen...
- Grandes cosas dicen del río y de sus tierras comarcanas...
- Dicen de las provincias de Omagua y de Eldorado...
- Y de la gran muchedumbre de naturales y abundantes riquezas, dicen, por este río abajo...

[...]

PEDRARIAS. – Fue Lope de Aguirre vizcaíno y, según él decía, hidalgo y natural de Oñate, pero, juzgándolo por sus obras, fue tan cruel y perverso que...

ANA. – ¿Será Lope de Aguirre, como él dice, la ira de Dios?¹²²³

L'histoire d'Aguirre apparaît ainsi médiatisée par le discours, voire parfois par un discours lui-même issu d'un discours précédent. Cette structure d'emboîtement exhibe le fait que le personnage du conquistador, comme le personnage historique en général, est une entité bâtie par le langage.

Par ailleurs, la composition de *Lope de Aguirre, traidor* souligne le fait que le personnage historique émerge de la combinaison d'une pluralité de discours appartenant à une hétérogénéité de voix, d'époques ou de genres divers. Le pluriperspectivisme et l'intertextualité sont ainsi au cœur de cette pièce qui donne du personnage de Lope l'image d'un vaste palimpseste. Personnages masculins ou féminins, déterminés ou anonymes, de la grande histoire (Pedro de Ursúa, etc.) ou de la petite (Antón Llamoso, etc.), de l'histoire événementielle (Fernando de Guzmán, etc.) ou de l'intrahistoire (la servante Juana de Torralva, etc.), métis (Inés de Atienza) ou Espagnols, nobles (« don », « doña ») ou plébéiens, vivants ou morts (Ana de Rojas), les énonciateurs de l'histoire d'Aguirre sont aussi éclectiques que le portrait qu'ils dressent du conquistador. Cette polyphonie est bien sûr

¹²²² SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traidor*, op. cit., p. 183, note 1.

¹²²³ *Ibid.*, p. 183-185.

soulignée par la structure chorale de la pièce où les monologues des personnages, comme leurs interventions au sein des intermèdes, se juxtaposent sans se répondre. Faux polylogues, leurs discours montrent à quel point le personnage historique, tributaire d'une multiplicité de regards et de voix, est condamné à fonctionner comme un objet kaléidoscopique qui ne peut se résoudre dans une identité pleine, unique et univoque. Quant aux uniques mots appartenant au propre Lope, issus de la lettre que le conquistador avait adressée à Philippe II, ils sont réduits à des bribes véhiculées par les voix indéfinies du chœur¹²²⁴.

Le personnage de Lope est en outre doté d'une forte charge mémorielle. Il se construit sur huit monologues exclusivement rattachés au discours de la mémoire et sur un monologue, celui du chroniqueur et témoin Pedrarias, à mi-chemin entre le récit historiographique et la narration remémorative. Sinisterra semble ainsi insister sur le fait que le personnage historique, tel qu'il se construit au fil du temps, dépend non seulement du labeur des historiens mais aussi de la mémoire, individuelle et collective. Ce faisant, il ne se fonde pas uniquement sur la compilation de faits tangibles, mais, aussi, sur un langage allégorique où les images et les sens ont un rôle essentiel. Les critiques ont ainsi souligné la forte charge poétique de cette pièce qui, échappant au modèle du théâtre historique traditionnel, renoue avec le chant, la musique et le genre lyrique. Comme le résume Monique Martinez Thomas :

Lope de Aguirre n'est pas en effet un texte de théâtre « classique », il est comme une symphonie dont les différents morceaux sont présentés dans l'Ouverture. Leur récurrence rythme différents moments de l'œuvre et crée des repères acoustiques et sémantiques, des micro-scénarios gravés dans l'inconscient du spectateur. [...] Les sons, les mots, les fragments de textes courent de voix en voix, changent de place, se jouent de la syntaxe dans ces longues successions de répliques inachevées des scènes qui encadrent les différents monologues. À l'intérieur même de chaque séquence, le jeu avec les sons et les rythmes continue, des vers de douze, dix, neuf pieds s'y cachent, la prose est emplie de métaphores et de comparaisons, le ton devient très souvent lyrique.¹²²⁵

Recréé par la mémoire collective, le personnage de Lope semble avant tout émerger des impressions qu'il a laissées dans la conscience et dans l'inconscient de ceux qui l'ont connu. Dans le monologue de doña Inés de Atienza par exemple, c'est à travers le langage de l'intime et des sensations du corps que la veuve de Pedro de Ursúa exprime sa méfiance et sa crainte à l'égard de Lope :

Sólo un temor me asalta algunas noches. De esta caterva de traidores y cobardes que llevaste contigo en tu jornada y que ahora, mira, parecen nuevamente pensar en Eldorado, alguien me desazona. Siento crecer su nombre, su sombra, su torcida figura. Semana tras semana, mientras se construyen las naves en este asentamiento, él parece abrasarse de no sé qué oscuro poderío. Era uno más, y ahora es más que uno. Cuando me mira, sus ojos atraviesan mi cuerpo, que nada le enardece, y escrudiñan mi oculto pensamiento.¹²²⁶

¹²²⁴ *Ibid.*, p. 234-239.

¹²²⁵ MARTINEZ THOMAS, Monique, *op. cit.*, 2005, p. 37.

¹²²⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traidor, op. cit.*, p. 205.

Figure mythifiée plus que figure humaine, le personnage historique est soumis aux distorsions inhérentes à toute récréation imaginaire. Chacun voit en lui ce qu'il veut voir. Ainsi, au milieu de cette « ronde » de personnages, pour reprendre le terme employé par Monique Martinez¹²²⁷, Aguirre reçoit une pluralité de visages pouvant être contradictoires. Pour Juan Torralva, servante du conquistador et nourrice de sa fille Elvira, Lope de Aguirre est coupable de lèse majesté, mais aussi victime d'un pouvoir politique ingrat et père inconscient qui entraîne sa fille dans ses mésaventures¹²²⁸. Pedro de Ursúa se moquait des cris de ce petit homme à l'apparence ingrate, avant qu'il ne se soulève contre lui¹²²⁹, alors que doña Inés de Atienza voit dans celui qu'on appelle « le Fou », la source d'une étrange et pénétrante menace¹²³⁰. Pour Pedrarias, ce « tyran », friand de bonne chère et impie invétéré, est « cruel », « pervers » et « ami des révoltes et des mutineries »¹²³¹. Dans le monologue de don Fernando de Guzmán, Lope est au contraire l'honorable soldat qui le protège, « loyal », « inépuisable », grand orateur à l'âme de chef et pacificateur¹²³², tandis qu'il n'est qu'un puissant parmi d'autres pour l'anonyme « marañón »¹²³³. Pour le tueur Antón Llamoso, il incarne le « Prince de la Liberté », comme le conquistador se proclame lui-même¹²³⁴, et pour la dévote Ana de Rojas, un « cruel démon acharné » ou, peut-être, « la colère de Dieu »¹²³⁵. À travers les fragments de sa lettre envoyée à Philippe II, Lope apparaît en revanche comme un homme intègre qui n'hésite pas à dénoncer l'ingratitude du roi d'Espagne, les crimes de l'administration coloniale et les agissements vils des hommes d'Église en Amérique¹²³⁶, alors que dans le monologue de sa fille Elvira, c'est un père à la fois absent et présent, protecteur et violent¹²³⁷.

Produit d'un pluriperspectivisme exacerbé, Lope de Aguirre apparaît dans la pièce comme un personnage dialogique qui oscille entre les contraires. Comme s'il renonçait à capter l'essence d'une réalité lointaine et révolue, et pour autant imperceptible, Sinisterra offre au spectateur les discours formulés par la mémoire collective autour du personnage d'Aguirre. Le public n'est donc pas dans la position rassurante de celui qui reçoit, passif, une version univoque et définitive de l'histoire. Sinisterra semble suggérer au contraire que si le

¹²²⁷ MARTINEZ TOMAS, Monique, *J. S. Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, op. cit., p. 35.

¹²²⁸ SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traïdor*, op. cit., p. 188-191.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 205.

¹²³⁰ *Idem.*

¹²³¹ *Ibid.*, p. 185 et p. 207 (nous traduisons).

¹²³² *Ibid.*, p. 212-214.

¹²³³ *Ibid.*, p. 221.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 226.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. 230-231 (nous traduisons).

¹²³⁶ *Ibid.*, p. 234-237.

¹²³⁷ *Ibid.*, p. 241-243.

personnage historique se bâtit au fur et à mesure qu'on le met en récit, ce réseau discursif peut se poursuivre à l'infini. Le personnage historique étant une entité mouvante, le spectateur peut participer, à son tour, à sa définition. Tout en proposant des versions divergentes de la figure de Lope, Sinisterra semble ainsi inciter le récepteur à prendre part à la création du sens en recourant massivement aux procédés qui assurent à la pièce une structure ouverte : la majorité des répliques des parties chorales « s'achèvent » sur des points de suspension, tout comme les monologues qui se terminent, à l'exception de celui d'Antón Llamoso, soit sur des points de suspension, soit sur des phrases interrogatives. Sinisterra insiste par ailleurs, dans le texte « Aclaración », sur la liberté interprétative laissée au metteur en scène qui pourra remanier certaines parties du texte comme il l'entend¹²³⁸, tandis que « La escena », loin de livrer des indications scéniques précises, encourage une dramaturgie polysémique :

Lugar de encuentros y fricciones entre texto, gesto e imagen, el espectáculo es una entrega de materiales heteróclitos que pugnan por unirse sin fundirse, sin someterse a una ley única y niveladora. Muy al contrario, predomina el desfase, la tensión, la dispersión de signos en bandadas. Prolifera el Sentido. La locura de Aguirre no se reduce a cifra. Cada cual la descifre.¹²³⁹

A partir de la figure de Lope de Aguirre, le texte, paradigmatique de l'esthétique postmoderne¹²⁴⁰ et révisionniste puisqu'il dénonce la violence de la Conquête et les abus de pouvoir de la Couronne espagnole¹²⁴¹, semble ainsi conduire une réflexion plus générale sur le personnage historique. Appartenant aussi bien au champ de l'historiographie qu'à celui de la mémoire collective, le personnage historique apparaît comme un être pétri d'une pluralité de discours parfois contradictoires. Entité kaléidoscopique émergeant de représentations subjectives, partielles et dissonantes, il n'est jamais complètement achevé. Si l'individu de chair et de sang qu'il est censé refléter est bel et bien mort, le personnage historique se meut et se métamorphose au gré des regards qu'on pose sur lui, comme témoin, auteur – historien, artiste –, ou récepteur d'un récit historique – lecteur ou spectateur.

¹²³⁸ « Ahora, el autor prefiere limitarse a proponer un discurso enmarcador e intersticial no determinante, abierto a soluciones diversas y susceptible de ser tratado escénicamente desde planteamientos épicos, dramáticos y/o ceremoniales. Cabe también la posibilidad de estructurarlo y redistribuirlo con ciertos márgenes de libertad » (*Ibid.*, p. 179).

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 181.

¹²⁴⁰ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 220 ; parmi les procédés postmodernes de l'œuvre, W. Floeck mentionne notamment la fragmentation « radicale », la représentation subjective et le multiperspectivisme (*Ibid.*, p. 219-220).

¹²⁴¹ Selon W. Floeck, ce révisionnisme explique l'accueil négatif que les journaux conservateurs ont réservé à la pièce lorsqu'elle fut choisie pour participer au V^e Centenaire de 1492 et lors de sa mise en scène au Centro Dramático Nacional sous la direction de José Luis Gómez (*Ibid.*, p. 222).

Si la pièce, prise dans son ensemble, se centre sur Lope de Aguirre et sur l'expédition pour Eldorado, elle se construit par ailleurs sur une ramification d'histoires personnelles. Tout en évoquant l'histoire publique, les narrateurs des neuf monologues confient certains détails de leur histoire individuelle. Parmi ces individus figurent de nombreux personnages incarnant des sujets traditionnellement marginalisés par l'histoire officielle. On compte en effet quatre personnages féminins, un « marañón sin nombre », doublement exclu par son statut social et son anonymat, et le sombre tueur Antón Llamoso. Six contre trois, les personnages historiques « marginaux » sont largement majoritaires. Ce qui nous importe ici, c'est que l'auteur les réhabilite comme personnages de l'histoire et comme locuteurs du discours historique. Ces « oubliés » de l'histoire retrouvent ainsi une place et une voix. Ils deviennent les narrateurs alternatifs de l'historiographie officielle.

Cette attribution exceptionnelle de la parole est soulignée par certains personnages qui rappellent ouvertement leur traditionnelle exclusion de l'autorité énonciatrice. C'est à travers cette perspective métahistorique que débute le premier monologue intitulé précisément « Reniegos de la Juan Torralva, privada del derecho a la palabra ». Juan Torralva met d'autant plus en évidence le « mutisme » auquel la réduit un espace public qui n'offre aux femmes du XVI^e siècle qu'un rôle subalterne, que sa narration vacille sans cesse entre le rappel du silence forcé et l'entorse à ce silence, ce qui ne laissera pas de faire sourire le spectateur :

Bueno está, bueno está: si quieren que me calle, me callaré. Punto en boca, ni más media palabra. La Juana Torralva se ha quedado muda. Muda, pero manca no, claro es, ni tampoco coja, claro es: los brazos y las piernas que no paren, que trabajo no falta. Toda la casa encima de la Juana Torralva, pero muda. A deslomarse de sol a sol, pero muda. Ella no es quién para enmendar al amo, ni para revolverle los humos a la niña. [...] Pero luego: chitón, cierra la boca, nadie te ha dado vela en este entierro. Y nunca mejor dicho, pese al cielo, que entierro ha de volverse esta locura. ¿Son años todos los que tiene encima ese hombre, que rondan los cincuenta, para extraviar los huesos por ese río del fin del mundo y para andar peleando con infinitos indios paganos?¹²⁴²

Et le monologue s'achève comme il a débuté, dans un éternel commencement qui évoque les mécanismes de la mémoire : « Pero, bueno está, bueno está: si quieren que me calle, me callaré. [...] Muda, pero manca no, claro es, ni tampoco coja, claro es... »¹²⁴³. Sinisterra confère ainsi un protagonisme aux voix de l'intrahistoire, aux « petites gens » ou mêmes aux malfrats, infâmes crapules comme Antón Llamoso qui se targue d'avoir éventré la veuve de Pedro de Ursúa¹²⁴⁴.

¹²⁴² SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traidor, op. cit.*, p. 187-188.

¹²⁴³ *Ibid.*, p. 191.

¹²⁴⁴ *Ibid.*, p. 223-224.

Quant au « marañón sin nombre » égaré dans la jungle amazonienne, s'il décide d'assumer la fonction de locuteur, c'est pour occuper l'espace de sa solitude, ne pas sombrer dans la folie et, surtout, rester vivant :

Yo, de natural, nunca hablo solo. ¡Ni que estuviera loco!... Pero ahora, me figuro que debo ponerme a hablar en voz alta porque, sino, ¿qué demonios voy a hacer? ¿Dar vueltas y vueltas y más vueltas por aquí sin abrir la boca [...]. Claro que primero tendría que encontrar a mi compadre Arrieta, que estará peor que yo, porque ése, además de no tener mis recursos, por ser un pijoverde en estas lides, es medio tartamudo, con que mira tú qué monólogo estará soltando por esas espesuras... [...] Me estás hartando, Arrieta. Ya tengo más hinchadas las borlas de aguantar esta chilindrina. Como no te muestres enseguida, remato el parloteo con dos frases galanas y hago mutis. Bien que me hayas sacado del apuro estar hablando solo, cosa que te agradezco, pero mal que me tengas aquí amarrado por la lengua, mientras pasan las horas y se acerca la noche, y a lo peor los nuestros deciden embarcarse y proseguir viaje, y ya ves qué destino nos aguarda: un marañón y medio condenados a borrarse en este merodeo. ¿A borrarse, he dicho? ¡Bórrate tú, si quieres, don Poco Más que Nombre, que yo tengo arrestos para salir airoso de tal trance!... Es más: te borro yo. Arrieta se acabó.¹²⁴⁵

On peut apercevoir dans cette mise en relation de l'expression et de l'existence de soi, la reconnaissance que le discours historiographique concède aux individus qu'ils nomment. Ceux qui n'y figurent pas subissent le même destin qu'Arrieta : effacés du discours, effacés de la mémoire, ils n'existent plus.

Le récit du chroniqueur : mise en perspective du discours historique officiel

Remarquons, avant toute chose, que c'est sur le discours de Pedrarias de Alместo, le chroniqueur-témoin, que la pièce s'achève, même si des extraits de son monologue sont déjà apparus dans les parties chorales. Le dernier portrait de Lope de Aguirre est, en toute logique, celui du personnage qui représente dans la pièce le discours historiographique, soit le discours le plus à même de perdurer, à l'inverse des mémoires individuelles généralement destinées à s'effacer avec le temps. Car ce qui différencie le récit de Pedrarias des narrations précédentes c'est, en premier lieu, le fait qu'il s'agisse d'un discours écrit. Ainsi Pedrarias lance-t-il aux spectateurs, dans une observation à la fois métahistorique et métafictionnelle :

¿Os extraña verme interpelándoos de este modo, sin otros artificios que los propios del caso? Pues así es: puedo comunicar directamente con vosotros aun a pesar del tiempo y la distancia; aun a pesar de esta ficción... o quizás gracias a ella. Así me lo autoriza la escritura, privilegio del habla que queda en un papel.¹²⁴⁶

L'autre aspect essentiel du monologue de Pedrarias, c'est qu'il représente en partie la voix de l'histoire officielle, soit celle du pouvoir. Essentiellement intertextuel, cet ultime monologue repose sur une récupération plus ou moins fidèle de la *Jornada*... du véritable

¹²⁴⁵ *Ibid.*, p. 217-221.

¹²⁴⁶ *Ibid.*, p. 246.

chroniqueur¹²⁴⁷. Sinisterra feint même d'intégrer des passages authentiques de la chronique par l'ajout de guillemets. Aussi oscille-t-on d'une métahistoricité de représentation à une métahistoricité de commentaire, qu'il s'agisse des passages où Pedrarias formule sa chronique ou de ceux où il la commente. Dans les deux cas, ce monologue, comme les monologues antérieurs, n'est fait que de discours. En ce sens, le récepteur sera d'autant plus sensibilisé au fait que la chronique en question, au même titre que toute représentation du passé, repose sur un processus de construction discursive. La chronique est ainsi subjective et s'élabore pas à pas, au fil de modifications successives. Sinisterra souligne cet aspect en faisant s'interrompre son personnage qui était en train d'énoncer une première version de la mort d'Elvira, fille de Lope de Aguirre :

No: mejor será suprimir toda nota patética. Fuera desde "la hija se le abrazaba diciendo no me matéis padre mí"... La sobriedad inspira confianza, ¿no os parece? Termine, pues, el párrafo en la frase "dar de puñaladas a una sola hija que tenía y a quien decía querer más que a sí mismo"...¹²⁴⁸

Cette intervention de Pedrarias ne met pas uniquement en évidence la discursivité de l'histoire. Elle insiste par ailleurs sur le fait que le discours historique puisse servir une instrumentalisation du passé. En effet, ce que Pedrarias choisit d'ôter de sa chronique – de censurer en somme – c'est, d'une part, la lamentation d'Elvira avant qu'elle ne soit sacrifiée par son père – « No me matéis, padre mío, que el diablo os engaña » – et, d'autre part, la réponse d'Aguirre – « No puede ser que acabe en colchón de bellacos cosa que yo quiero ». Pedrarias le chroniqueur, incarnation de la position officielle, efface ainsi de son texte ce qui pourrait en partie déculpabiliser Aguirre, que la Couronne préfère maintenir dans le rôle de « traître », tandis que Pedrarias le témoin, membre des « coquins » mentionnés par Lope, manipule l'histoire afin de ne pas entacher sa propre personne. Cette falsification de l'histoire à des fins personnelles sera mise en évidence par le propre Pedrarias qui commente :

De esta crónica, y del efecto que produzca en los señores Oidores de Nueva Granada, depende que mi nombre quede libre de toda sospecha... y mi cabeza bien sujeta sobre mis hombros.¹²⁴⁹

Il évoque d'ailleurs un peu plus loin le pouvoir rédempteur du discours historiographique :

Todo príncipe necesita su cronista, alguien que rememore sus hazañas y le absuelva de sus crímenes ante la posteridad.¹²⁵⁰

C'est souligner l'enjeu que représente le récit historiographique qui peut constituer un outil de manipulation des consciences. Mais voilà, la grande originalité métahistorique de ce monologue réside dans le fait que Sinisterra offre au chroniqueur, voix obligée de l'officialité,

¹²⁴⁷ Comme le montrent les précisions de V. Serrano en notes (*Ibid.*).

¹²⁴⁸ *Ibid.*, p. 246.

¹²⁴⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 249.

un espace d'expression officieux, celui du théâtre : « yo, Pedrarias de Alместo, diré lo que no dije por escrito. Ahora, ante vosotros, no tengo nada que perder ni ganar »¹²⁵¹. Le discours de Pedrarias devient alors celui d'un ancien soldat pour qui la Conquête a été surtout synonyme de « mort », dont le champ lexical envahit le monologue, et de « peur ». Il offre en outre, de façon privée, une image d'Aguirre bien plus nuancée que celle qu'il donne dans sa chronique. Si Pedrarias affirme au départ ne pas avoir pris le parti de ce conquistador qu'il décrit comme un fou, un criminel et un rebelle¹²⁵², il confie finalement avoir été « séduit », après la mort de Ursúa, par la « passion démesurée » d'Aguirre. S'ensuit une tirade déferlante où, désautorisant le pouvoir de la Couronne et de l'Église d'Espagne sur les terres américaines, le chroniqueur légitime l'action de Lope de Aguirre, symbole des indépendances avant l'heure :

Durante cierto tiempo, en medio de aquel delirio de ambiciones, deseos, hambre, crímenes, lejanía, de soledad e inmensidad sin límites, la locura de Aguirre me sedujo, fui contagiado y arrastrado, sí, por su pasión desmesurada. [...] Vi esta tierra infinita desasida del podrido poder de unos monarcas lejanos y voraces. Vi escapar, como ratas, la infame plaga de funcionarios, de sus virreyes, gobernadores, oidores, jueces, alcaldes, secretarios, escribanos... Vi volar en negra desbandada la turbia muchedumbre de frailes, curas, obispos, arzobispos, inquisidores...¹²⁵³

Mais le portrait de Lope n'en devient pas davantage définitif puisque le chroniqueur se reprend immédiatement pour reprocher à celui qu'il taxe de « Vieux traître » d'avoir converti « son propre rêve terrible et justicier en une absurde danse de la mort »¹²⁵⁴. Tout en permettant une révision de l'histoire officielle de la Conquête et une figuration de la controverse autour du personnage d'Aguirre, ce glissement du discours du chroniqueur vers celui du témoin met par ailleurs en lumière les lacunes du discours historiographique qui, tel qu'il apparaît ici, évacue une partie de la complexité du passé. La portée métahistorique de la pièce fait ainsi écho aux problématiques qui traversent actuellement l'historiographie, comme W. Floeck le souligne :

En este punto se tratan todos los temas que se someten a debate en la actual discusión sobre la esencia de la historiografía: el perspectivismo y la subjetivización de la representación, el sometimiento del historiador a las presiones de su tiempo, la reducción de la complejidad ante la necesidad de elegir entre un conjunto amplio de realidades.¹²⁵⁵

C'est finalement sur le paradoxe que constitue le personnage de Lope de Aguirre, encore source de conflits mémoriels aujourd'hui, que se « clôt » la pièce ; les points de suspension la laissant, en réalité, ouverte :

“Muerto el tirano, en lunes, a veintisiete de octubre del año mil quinientos setenta y uno, le fue cortada la cabeza por uno de sus marañones. Y mandaron que le hiciesen pedazos el cuerpo y lo

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 246.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 246-247.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 248.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 248.

¹²⁵⁵ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 224.

pusieran por los caminos, y así se hizo. Y su cabeza fue llevada a El Tocuyo y puesta en una jaula de hierro, y la mano derecha a la ciudad de Mérida y la izquierda a Nueva Valencia, como si fueran reliquias de algún santo. Y cierto me parece que fuera mejor echarle a los perros que lo comieran todo, para que su mala fama pereciera y más presto se perdiera de la memoria de los hombres...”¹²⁵⁶

Entre avilissement et sanctification, le sort réservé à la dépouille de Lope de Aguirre reflète celui de l’image du conquistador dans la mémoire collective.

Lope de Aguirre, traidor illustre ainsi la capacité de Sinisterra à pousser toujours plus loin l’expérimentation théâtrale, et la façon dont son rapport au passé s’inscrit dans une démarche réflexive et militante. Plutôt que de chercher à raconter l’histoire de Lope de Aguirre, Sinisterra met en scène la représentation kaléidoscopique que l’historiographie et la mémoire collective ont construite du personnage. Par une pièce chorale, intertextuelle et fragmentaire, construite comme un vaste palimpseste, le dramaturge semble exposer les contradictions d’une figure victime des tensions de l’histoire, tout en invitant le spectateur à s’interroger sur la condition du personnage historique, un personnage construit sur une somme de discours et qui demeure, en cela, subjectif, mouvant, pluriel et inachevé. Cette réflexion s’accompagne par ailleurs d’une écriture intrahistorique où les personnages marginalisés par l’historiographie traditionnelle retrouvent une voix et une place au sein du discours historique. À travers cette pièce révisionniste et métahistorique, José Sanchis Sinisterra semble inciter le récepteur à penser l’histoire de la Conquête, ainsi que les modalités et les enjeux de sa mise en récit. Le personnage du chroniqueur a, en ce sens, un rôle significatif. Son monologue, le dernier de la pièce, met en évidence les tensions inhérentes au chroniqueur témoin. Entre histoire officielle et mémoire individuelle, son discours souligne l’instrumentalisation de l’histoire par le pouvoir et renverse la version historique défendue par la Couronne, tout en intensifiant toujours davantage l’insaisissabilité du mythe Aguirre.

¹²⁵⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *Lope de Aguirre, traidor*, op. cit., p. 249 (nous laissons les guillemets qui sont présents dans le texte de Sinisterra).

1.2.3. *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* : de la chronique à l'histoire, du passé au présent

Écrite entre 1978 et 1991, *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* a connu une gestation longue et sinueuse, comme l'auteur l'a rappelé¹²⁵⁷. Pour la critique, il s'agit de la pièce la plus complexe et la plus expérimentale de la Trilogie¹²⁵⁸. Le texte, que l'auteur avait initialement intitulé, « à moitié sérieusement et à moitié pour plaisanter », *Nafragios de Álvaro Núñez o Cómo de dejar de ser blanco, español y cristiano*¹²⁵⁹, s'appuie sur la célèbre chronique de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. Ce conquistador, l'un des quatre survivants de l'expédition de Pánfilo de Narváez partie de San Lúcar de Barrameda en 1527 pour la Floride, relate dans son récit ses huit années de pérégrination au contact de la population indienne. Dédiée à l'Empereur Charles Quint, son œuvre, jugée par certains plus proche d'un « récit d'aventures » que d'une véritable chronique¹²⁶⁰, paraîtra en 1542 sous le titre *Nafragios*. Au lieu de construire sa pièce sur le modèle du théâtre historique traditionnel, Sinisterra opte pour le dispositif métahistorique. Si certains passages de la chronique sont représentés, c'est le conquistador et son rapport à l'histoire qui sont avant tout mis en scène.

Mêlant présent et passé, l'œuvre donne ainsi à voir le personnage de Álvaro Núñez de Balboa dans un espace situé au XX^e siècle, assailli par les fantômes des autres membres de l'expédition venus lui demander des comptes. La chronique que Álvaro a laissée à la postérité étant loin de leur convenir, ils tentent de la corriger en obligeant le chroniqueur à représenter avec eux les événements qui y sont décrits. « [R]econstitution et rectification de la mémoire écrite »¹²⁶¹, la pièce, divisée en deux actes d'égale longueur, compte douze personnages définis (Álvar Núñez, Castillo, Dorantes, Esteban, Narváez, Padre Suárez, Alaniz, Figueroa, Pérez, Shila, Mariana, Claudia), dont certains historiques et d'autres fictionnels (Shila notamment), et quatre personnages indéfinis (Mujeres 1, 2, 3, 4). Comme nous allons le voir, l'œuvre propose une réflexion sur la reconstruction historique et une révision de l'histoire de la Conquête, tout en mettant en perspective la problématique de l'altérité annoncée dans le sous-titre, *La herida del otro*. À l'instar des autres textes de la Trilogie, aux procédés

¹²⁵⁷ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Nafragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », « art. cit. », p. 239-243.

¹²⁵⁸ SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 29 ; FLOECK, Wilfried, « ¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra », in FRITZ, Herbert et PÖRTL, Klaus (éds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*, Berlin, Tranvia, 2002, p. 47-54, p. 53.

¹²⁵⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Nafragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », « art. cit. », p. 240.

¹²⁶⁰ SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 32.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 242 (nous traduisons).

métahistoriques s'ajoutent l'intertextualité, la confusion spatiotemporelle, la métathéâtralité, l'hybridité, la présence de personnages marginaux et le recours à la figure du témoin.

Nous nous proposons donc d'analyser la façon dont la pièce interroge, à partir du sujet métahistorique qu'est le chroniqueur-témoin, et de l'objet métahistorique qu'est la chronique, l'écriture de l'histoire dans ses rapports au passé et au présent. Il s'agira d'étudier, dans un premier temps, les stratégies par lesquelles Sinisterra opère une déconstruction du récit de Álvar, qui débouche sur un révisionnisme historique et sur la mise en scène des limites de la représentation de l'histoire. Puis nous examinerons la « théâtralité de l'échec » mise en œuvre par le dramaturge pour figurer le « naufrage » de la rencontre entre le peuple indien et le peuple espagnol, et de l'être qui porte en lui cette irrémédiable altérité.

Quand le passé demande des comptes au chroniqueur : du révisionnisme historique à la question de la représentabilité de l'histoire

La mise en perspective de la chronique de Cabeza de Vaca passe, dans cette pièce, par trois grands procédés : le texte sera cité ou commenté par les personnages, « re-présenté » (représenté et révisé) par ces derniers, ou, tout à la fois, évoqué et mis en scène. Ce faisant, Sinisterra semble orienter l'attention du récepteur vers la représentabilité de l'histoire et vers la négation des petites gens et de l'Autre – l'Indien notamment – par l'historiographie péninsulaire traditionnelle. Si la métahistoricité porte avant tout sur l'écriture de l'histoire par le chroniqueur-témoin, elle souligne par ailleurs les limites et le pouvoir du théâtre dans l'évocation du passé. Cette perspective métahistorique s'accompagne en outre, comme dans les autres pièces de la Trilogie, d'un révisionnisme historique. L'auteur réinvestit le récit de Álvar, connu pour s'écarter du discours traditionnel dans ses descriptions de la civilisation indienne et des infortunes des conquistadors¹²⁶², en accentuant son caractère alternatif. La démythification de l'autorité royale et religieuse bat son plein, tandis que retrouvent leur voix les anonymes de l'histoire, incarnés par les petits soldats et par l'Indienne Shila.

L'*incipit* annonce plusieurs stratégies métahistoriques de la pièce. L'action débute sur un tableau cauchemardesque où l'entrecroisement des voix de Shila et de Álvar, et l'image fugace de l'homme qui court nu dans la tempête, semblent figurer l'inconscient tourmenté de l'homme « du lit », Álvar lui-même, comme on l'apprendra peu après :

¹²⁶² Voir les précisions de V. Serrano in SANCHIS SINISTERRA, José, *Nafragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 158-159, notes 87 et 103 (V. Serrano cite, dans cette dernière note, un passage de la chronique de Álvar Núñez où ce dernier semble porter un regard protecteur sur les Indiens, évoquant en même temps les atrocités commises à leur encontre par les Espagnols).

(Relámpago. Trueno. Frigor de viento y lluvia. La momentánea claridad ha permitido apenas entrever, entre los vagos contornos del decorado, la figura de un hombre desnudo que cruza la escena corriendo. Decece el sonido de la tormenta. Desde la oscuridad, emerge una voz de mujer).

VOZ DE SHILA. – Cuando digas... “y en este tiempo yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios recibía”... acuérdate de mí, y de cómo en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor...

(Sobre la voz, nace una tenue luz sobre el esbozo de un dormitorio actual, en un lateral del proscenio. Yacen en la cama un hombre y una mujer. El hombre se remueve, desvelado.)

[...]

VOZ DE ÁLVAR. – Pensaba que mis obras y servicios iban a ser tan claros como fueron los de mis antepasados. Pero no me quedó lugar para hacer más servicio que éste, que es traer a vuestra Majestad la relación de lo que pude ver y saber en los diez años que por muchas y muy extrañas tierras anduve perdido y desnudo...

(Relámpago. Trueno. Frigor de viento y lluvia. En la momentánea claridad, cruza nuevamente la escena el hombre desnudo, corriendo. Decece el sonido y se escucha la voz de mujer.)

VOZ DE SHILA. – Cuando digas... “ven y oyen más y tienen más agudo sentido que cuantos hombres yo creo hay en el mundo...”, acuérdate de mí, y de mi ceguera, y de cómo no fui capaz de ver que, a partir de aquel día, ya sólo pensabas en volver con los tuyos...

(El hombre de la cama se incorpora bruscamente y queda sentado, con los pies en el suelo. Viste un moderno pijama que parece negro. Parece escuchar la voz de hombre que llega desde la oscuridad.)

VOZ DE ÁLVAR. – Éramos cuatrocientos hombres y ochenta caballos en cuatro navíos y un bergantín. A diecisiete día del mes de junio de 1527 partimos del puerto de San Lúcar de Barrameda con el gobernador Pánfilo de Narváez, para conquistar las provincias que están desde el río de las Palmas hasta el cabo de la Florida...¹²⁶³

Cauchemar d’abord, lorsque le personnage est assoupi, souvenir ou hallucination ensuite, la scène insiste sur la subjectivité de la chronique qui apparaît en intertexte, médiatisée par les voix de Shila et de Álvaro. Quant au costume de l’homme du lit, qui situe l’action dramatique à l’époque actuelle et dans l’espace de l’intime, il souligne l’appartenance du chroniqueur au temps présent et installe la pièce dans une tension entre mémoire et histoire. Enfin, l’alternance des voix de Shila, l’Indienne, et de Álvaro, l’Espagnol, annonce le thème de l’altérité, tandis que le contenu de leurs répliques, de celles de Shila notamment, présage le révisionnisme historique mis en œuvre dans la pièce. Le cadre métahistorique ainsi posé semble attirer l’attention du spectateur sur la question de l’objectivité et de l’authenticité du discours historique, et sur la place de l’Autre dans la représentation de l’histoire.

La remise en question des capacités du récit de Álvaro à figurer fidèlement le passé apparaîtra de façon manifeste avec l’arrivée de « Esteban el Negro ». Mystérieux visiteur qui semble jaillir de l’esprit de Álvaro, puisqu’il échappe à la perception de la compagne de ce dernier, Mariana¹²⁶⁴, Esteban a été envoyé pour demander des comptes au chroniqueur :

¹²⁶³ SANCHIS SINISTERRA, José, *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 93-95.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 104.

ESTEBAN. – [...] He venido a buscarte, sí. Me han enviado. Se trata de este libro que escribiste. No están conformes con lo que cuentas... o con cómo lo cuentas. Dicen que no se reconocen en tus palabras, que callas muchas cosas, que te ocultas...¹²⁶⁵

Fantômes de l'inconscient ou spectres du passé, ces étranges commissionnaires remettent en cause la forme et le fond du récit de Álvaro. Ce questionnement du bien-fondé de la chronique constitue l'élément déclencheur de l'action dramatique, qui va engendrer la mise en scène de l'expédition de Narváez.

Cette reconstitution va imposer à Álvaro des faits et des personnages qu'il a écartés de son texte, ce qui mettra en évidence les failles de son discours historique. Esteban lui reprochera notamment d'avoir tu l'existence de l'Indienne Shila :

ESTEBAN. – [...] Parece ser que ni la nombras. En el libro, quiero decir. Pero ella estuvo allí, contigo... ¿O no? ¿Tres años, cuatro, cinco...?
ÁLVAR. – (*Tirando la bolsa al suelo, a los pies de Esteban.*) Todo esto no está ocurriendo.¹²⁶⁶

Si la réaction de Álvaro figure le déni de celui qui n'assume pas de s'être mêlé à la population indienne¹²⁶⁷, coexistence symbolisée par le « sac » qui contient, comme on l'apprendra plus tard, les restes du nourrisson qu'il a eu avec Shila¹²⁶⁸, son attitude peut aussi évoquer la négation de l'Autre par une historiographie péninsulaire traditionnellement eurocentriste. En gommant Shila du discours historique, Álvaro a effacé son existence.

Cet aspect réapparaîtra de manière éclatante à la toute fin du premier acte. Dans un tableau construit en miroir, la « voix » de Shila s'oppose à celle de Álvaro. C'est la première réplique en scène de Shila que l'on avait, jusque-là, uniquement entendue. Comme on peut l'observer à travers son intervention, le révisionnisme historique qui redonne sa place au personnage de l'Indien s'allie à un questionnement métahistorique sur la place de l'Autre dans l'énonciation du discours historiographique :

(La luz descende en todo el escenario, al tiempo que se insinúan sordos fragores de tormenta, disparos de arcabuz, griteríos y, sobreponiéndose paulatinamente a todos los sonidos, golpes de tambor indio. Antes del oscuro total, una tenue claridad permite distinguir, en un lateral, a la mujer de aspecto indígena, aún con la bolsa de plástico en la mano y varios fardos de inmigrante. Intimidada, se arregla el pelo. Va apagándose el sonido del tambor.)

SHILA. – (*Al público, tras alguna vacilación.*) Esta no es mi lengua. Puedes desconfiar de todo lo que diga porque yo, en verdad, nunca lo diría así. Mi lengua es otra, muy otra. [...] Puedes desconfiar también de mí, si quieres. Nadie me nombró nunca, nadie me dijo. Estoy fuera de todas las palabras. Hablo tu lengua, pero tu lengua no me habla. No habla de mí. [...] Aquel que pudo nombrarme, no lo hizo. Me dejó allí, en el silencio.¹²⁶⁹

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹²⁶⁷ Álvaro s'était en effet reproché, au début de la pièce : « Esclavo... Mercader... Brujo... No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos... » (*Ibid.*, p. 102).

¹²⁶⁸ Shila l'explicitera à la toute fin du premier acte : *Ibid.*, p. 133.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

Tout en évoquant l'eurocentrisme des récits espagnols sur la conquête américaine, la réplique de Shila suscite une réflexion sur la possibilité de dire l'histoire de l'Autre dans la langue du Propre. On rejoint un aspect essentiel de *El retablo de Eldorado* où Sinisterra figurait l'indicibilité de l'Autre en faisant s'exprimer Sombra dans un nahuatl non traduit.

L'intervention de Shila va être suivie de celle de Álvar qui apparaît en symétrie de l'autre côté de la scène et défend, dans un monologue d'égale longueur, une perspective historique opposée. Précisons qu'à ce moment de la pièce, Álvar n'accepte toujours pas la reconstruction historique que lui imposent, depuis la moitié du premier acte environ, les fantômes du passé. Il rejette complètement ce qu'il considère comme une « mascarade » :

(En el lateral opuesto, también rescatado de las sombras por una débil luz, aparece Álvar, con las ropas del siglo XVI. Junto a él, una moderna maleta. Enciende un cigarrillo, fuma y consulta su reloj de pulsera.)

ÁLVAR. *(Al público.)* Ustedes lo está viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta... burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas... ¿Y piensan, de este modo, servir a la verdad? *(Pausa.)* Nadie la sirvió con más tesón que yo. Podría demostrarlo paso a paso... *(Mira el reloj.)* si no tuviera que irme. *(Señalando vagamente la escena.)* No así, desde luego... No a golpes de parodia, no acoplando torpemente los... restos del naufragio, abultando detalles y descuidando puntos capitales... No así. *(Pausa.)* Podría demostrarlo, pero tengo que irme.¹²⁷⁰

La structure spéculaire de ce passage figure la tension métahistorique sur laquelle la pièce se construit : face au discours reconnu par l'autorité – celui de Álvar – s'élève le récit intrahistorique des anonymes niés par l'historiographie officielle – Shila et les petits soldats. Ainsi, l'espace scénique devient le lieu d'une confrontation entre la grande histoire (« puntos capitales ») et la petite histoire (« detalles ») dans la course pour la vérité historique. Mais c'est aussi le combat d'un seul, celui qui reste et maîtrise l'écriture, contre les voix de ceux qui, logés dans sa mémoire, le torturent, l'assaillent. Le conflit métahistorique mis en scène, c'est donc celui de Álvar contre lui-même. C'est celui du chroniqueur-témoin qui semble particulièrement intéresser les dramaturges espagnols qui se sont tournés vers l'histoire de la Conquête. À la lisière du discours officiel et du discours officieux, et de l'historiographie et de la mémoire, il s'agit généralement d'un personnage torturé.

Malgré le refus initial de Álvar de participer à la représentation des événements décrits dans sa chronique, la reconstitution historique commence à poindre à partir de la seconde moitié du premier acte, pour se poursuivre, avec Álvar comme acteur, dans l'acte suivant. Cette mise en scène offrira une révision de la chronique et de l'histoire officielle, tout en exhibant, par le métathéâtre, les limites de la représentation du passé. Observons par exemple

¹²⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

l'entrée en scène de Pánfilo de Narváez, chef de l'expédition, qui marque le point de départ de la reconstitution historique :

(Nueva ráfaga de viento. Relámpago y trueno casi simultáneamente. Una luz difusa baña el centro de la escena, al tiempo que la música de Mendelssohn irrumpe en el "Allegro maestoso" final. Desde el fondo avanza un caballo de tamaño mayor que el natural, enjaezado para la guerra. Sobre él, también belicosamente ataviado con armadura, PÁNFILO DE NARVÁEZ, con un ojo cubierto por un parche. Dos actores, vestidos con ropas de trabajo actuales, arrastran o empujan el impotente conjunto, levemente caricaturesco, que se detiene al llegar cerca del proscenio. [...] Sobre el caballo, PÁNFILO DE NARVÁEZ se revuelve, irritado.)

NARVÁEZ. – ¿Alguien puede ayudarme a bajar de aquí?¹²⁷¹

La démythification de Narváez est d'autant plus forte que son impuissance à descendre de sa monture contraste avec l'atmosphère menaçante suscitée par le début de la didascalie. Parallèlement à cette désacralisation du grand capitaine, le semblant de réalisme entraîné par les jeux de lumière ou par le costume de Narváez est immédiatement déconstruit par une métathéâtralité fondée sur la présence de deux « acteurs », dont la tenue indique la fonction et l'ancrage dans le présent, qui exhibent la facticité du « cheval » du militaire. Cette métahistoricité de représentation semble suggérer que la mise en scène de l'histoire est une construction discursive nécessairement infidèle et une convention tributaire de la complicité du récepteur. Rompant le quatrième mur, Narváez affirme ainsi au public :

NARVÁEZ. – *(Al público.)* Llego tarde, lo sé... [...] Flota en el aire el gas letal de la desconfianza. Nadie cree en el juego. Todos conocen el truco, adivinan las trampas. Sólo veo miradas escépticas, gestos condescendientes, incluso algunas que otra sonrisa irónica. ¿Quién está aquí dispuesto a transigir, a poner algo de su parte, a dejarse llevar?¹²⁷²

La reconstitution historique imbriquée sera, à l'image de l'entrée de Narváez, continuellement sapée par la métathéâtralité. Un peu plus loin, les personnages se font ainsi les metteurs en scène de leur pièce en construisant pas à pas la « réalité » de l'expédition :

(Decrece la luz en la zona de Álvaro y Esteban. Reaparecen en la zona central los dos actores que empujaban el caballo, llevando ahora algunos estandartes castellanos, picas y lanzas que instalan aquí y allá, con evidente desgana y aparente arbitrariedad. Hablan entre sí mientras realizan su tarea, entrando y saliendo por ambos laterales.)

CASTILLO. – Unas cuantas cabañas entre el mar y la selva. *(Indica la sala.)* Ahí, la selva... *(Indica el fondo de la escena.)* Aquello, el mar. [...] Sugerir el ajeteo de unos preparativos febriles e inquietos.

DORANTES. – ¿Cómo?

CASTILLO. – Hombres y caballos. Las mujeres, a un lado, entre los árboles, al borde de la playa. Gritos y silencios.

NARVÁEZ. – *(Siempre sobre el caballo.)* ¿Alguien puede ayudarme a bajar de aquí?

DORANTES. – El gobernador Pánfilo de Narváez da órdenes inútiles que nadie escucha.

CASTILLO. – Imaginar.

DORANTES. – En un discreto segundo plano, sentado ante unos tableros a modo de mesa, Álvaro Núñez, tesorero y alguacil mayor, se dispone a escribir.

(En su zona, Álvaro se tapa los oídos con las manos y grita:)

ÁLVAR. – ¡No estoy ahí!

¹²⁷¹ *Ibid.*, p. 108-110.

¹²⁷² *Ibid.*, p. 109.

CASTILLO. – (*Sin registrar el grito.*) Ahí, más a la derecha...
DORANTES. – Ráfagas intermitentes hagan ondear las faldas y cabellos de las mujeres.
CASTILLO. – Difícil. (*Pausa.*) Mejor sin viento.¹²⁷³

Encore une fois, le dramaturge semble inviter le public à admettre que la réalité historique est bâtie sur le discours et que, pour « exister », elle nécessite la participation du récepteur qui finira de la créer dans son imagination. Cela suggère en outre qu'il n'y a pas « une » réalité historique, mais autant qu'il y a d'esprits pour la concevoir. C'est souligner finalement le rôle de l'imaginaire et de la réception dans la connaissance et dans la représentation du passé.

Remarquons que Castillo et Dorantes, qui font partie des quatre survivants de l'expédition avec Álvaro et Esteban, vont par ailleurs être le support d'une métahistoricité de commentaire exacerbée. Personnages historiques mettant en perspective leur propre condition, ils questionnent le récit de Álvaro, en évoquant la place traditionnellement accordée aux « petits » personnages dans le discours historique :

DORANTES. – O sea... que tú estás conforme...
CASTILLO. – ¿Conforme?
DORANTES. – Sí: con lo que cuenta, con cómo lo cuenta, con el papel que hacemos tú y yo, y los otros...
CASTILLO. – ¿Quién está haciendo un papel? ¿Y dónde?
DORANTES. – Es un modo de hablar... En ese libro que escribí... No te hagas el tonto... Por eso estamos aquí: nos dijeron que salíamos de comparsas, ¿no te acuerdas?
CASTILLO. – El libro, sí... ¿Tú lo has leído?
DORANTES. – No... Pero dicen que se vende mucho... Y que tú y yo parecemos enanos a su lado, unos don nadie, un par de pobres tipos... ¿Te imaginas? ¡Figurar en la historia de comparsas suyos! ¿No te importa?¹²⁷⁴

Un peu plus loin, les deux comparses, qui ne sont pas sans rappeler les personnages de *Los figurantes*¹²⁷⁵, soulignent l'évanescence de l'histoire non écrite, racontée ou simplement jouée :

DORANTES. – [...] [A]quí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula.
CASTILLO. – O por lo menos, tu historia, con minúscula.
DORANTES. – (*A Castillo.*) Para el caso, es lo mismo, ¿no?
[...]
CASTILLO. – Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme.¹²⁷⁶

À la fin de l'œuvre, ils reprochent ouvertement à Álvaro le rôle qu'il leur a attribué dans sa chronique, et la façon dont il a tenté, à travers elle, de se mythifier lui-même :

DORANTES. – [...] Tienes que reconocerlo... Estuvimos allí. Y en el libro parece, según dicen, que no somos más que... unas sombras tuyas. Cuando anduvimos de curanderos, por ejemplo...

¹²⁷³ *Ibid.*, p. 110-111.

¹²⁷⁴ *Ibid.*, p. 112.

¹²⁷⁵ Pièce que Sinisterra écrit entre 1986 et 1988, et qui sera jouée pour la première fois à Valence en 1989.

¹²⁷⁶ *Ibid.*, p. 121. Le pouvoir de l'histoire écrite sera rappelé par le soldat Pérez (*Ibid.*, p. 151-152).

CASTILLO. – ¡Por ejemplo! ¿No aprendí yo aquel arte de los brujos tan bien como tú? ¿No soplabá y manoseaba a los enfermos con la misma maña?

ÁLVAR. – Y aun mejor...

DORANTES. – Claro que lo del muerto no estuvo nada mal... (A Álvar.) ¿Cómo lo hiciste?

ÁLVAR. – No lo hice yo. Fue un milagro que Nuestro Señor obró por mis manos.

CASTILLO. – ¡Ésa es otra! Parece que en el libro te pintas como un segundo Jesucristo...¹²⁷⁷

Tout en mettant en perspective la représentabilité de l'histoire, la révision de la chronique de Álvar permet de désacraliser l'autorité ainsi que l'entrée en scène de Narváez l'annonçait. Comme dans les autres pièces que nous avons étudiées, les symboles du pouvoir sont dégradés par le grotesque et par les actes vils qui leur sont prêtés. Aussi, lors du premier acte, le Père Suárez, symbole de l'autorité religieuse, semble davantage animé par des ambitions politiques que par des convictions humanistes¹²⁷⁸ tandis que, dans l'acte suivant, alors que les personnages figurent le naufrage de l'expédition, Narváez, incarnation de l'autorité de la Couronne, apparaît en capitaine lâche qui abandonne ses troupes¹²⁷⁹. Et à la fin de la pièce, les conquistadors avec lesquels Álvar et ses trois compatriotes repartiront sont présentés comme une horde sanguinaire détruisant tout sur son passage. La didascalie qui décrit leur apparition indique en effet : « *La comitiva atraviesa la escena en sentido diagonal, derribando a su paso el "tipi" y el microcosmos indígena que Álvar había erigido. Al desaparecer la comitiva, el tumulto se va transformando en una tormenta que se acerca y la oscuridad lo invade todo* »¹²⁸⁰. C'est figurer allégoriquement l'anéantissement de la civilisation indienne engendré par la Conquête.

La récupération de la chronique de Álvar Núñez permet par ailleurs de rappeler les souffrances provoquées par la Conquête au sein du camp espagnol. Sinisterra suit en ce sens le récit de Álvar, qui en fait état. Si le dramaturge déconstruit le triomphalisme de l'histoire officielle, il évite néanmoins, par la distance comique et métathéâtrale, tout pathétisme exacerbé. Le deuxième acte s'ouvre ainsi sur une image de désolation renversée par l'intervention saugrenue des personnages :

(Desde los laterales, la luz destaca un grupo humano situado en el centro de la escena, algo retirado hacia el fondo. Lo constituyen todos los personajes masculinos, frontalmente dispuestos en torno al esqueleto metálico del caballo, que aún cabalga Narváez. La posición del conjunto es similar a la que representaba poco antes del final del primer acto, pero ahora su aspecto es distinto: es una tropa famélica, sucia, barbuda, derrengada, cuyo vestuario y armamento apenas recuerdan, en su escasez y deterioro, el flamante aspecto de

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 161-162. Le dernier commentaire de Castillo renvoie au point de vue très subjectif que certains spécialistes ont perçu dans la véritable chronique de Cabeza de Vaca (SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 32).

¹²⁷⁸ Ainsi explique-t-il à Narváez : « Con la venida del señor gobernador... ¿No sería cosa de ir pensando en evangelizar a un poco de esos indios » (SANCHIS SINISTERRA, José, *Nafragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 126).

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 152-154.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 172.

los conquistadores. [...] Enfermos y macilentos, nada queda en su porte de la antigua gallardía. De la envoltura del caballo, sólo se conserva la de la cabeza, y en no muy buen estado. El cuadro general no puede ser más lastimoso. Todos permanecen más o menos inmóviles durante un minuto largo. Algunos se impacientan.)

FIGUEROA. – ¿Ya?

CASTILLO. – Espera un poco.

(Se mantiene un momento más en la inmovilidad.)

FIGUEROA. – ¿Qué hemos de esperar?

DORANTES. – ¿Tienes prisa?

FIGUEROA. – ¿Prisa?

DORANTES. – Sí. ¿Tienes algo que hacer? ¿Algún trabajo urgente?

PÉREZ. – Me extrañaría mucho...

FIGUEROA. – *(Inclinándose para mirarle.)* ¿Y tú qué haces aquí?

PÉREZ. – ¿Yo? Bulto.

FIGUEROA. – ¿No te quedaste con los navíos? [...] Contesta, Pérez. ¿Qué demonios...?

PÉREZ. – *(Interrumpiéndole.)* No me llames Pérez.

FIGUEROA. – ¿Ah no? *(Sarcástico.)* ¿Melchor, entonces?

PÉREZ. – Tampoco. Llámame Miruelo. Ahora soy el piloto Miruelo.

FIGUEROA. – ¿Cómo es eso? ¿Tú Miruelo? *(A los demás.)* ¿Qué significa esta... este...?

CASTILLO. – Problemas de personal.

FIGUEROA. – ¿Qué?

CASTILLO. – Falta gente, Figueroa. ¿Aún no te has dado cuenta?

ALANIZ. – Ya éramos pocos al principio, y cada vez vamos quedando menos...¹²⁸¹

Le contrepoint entre la gravité du tableau, soulignée par les nombreux détails donnés par la didascalie initiale, et l'impatience du personnage de Figueroa, tout comme la dimension métathéâtrale qui investit progressivement la scène, ne laisseront pas de faire sourire le spectateur et d'évacuer l'horreur de l'épisode dépeint. Néanmoins, les remarques finales de Castillo et d'Alaniz, qui assimilent le manque d'acteurs au manque de soldats, superposent le plan de la « fiction » et celui de la réalité historique : si ces hommes ne figurent que du théâtre, les pertes humaines qu'ils évoquent ont bien eu lieu.

De manière générale, la représentation historique proposée alterne entre réalisme et anti-illusionnisme. L'ambiance historique créée par les costumes et le recours à un langage archaïsant est déconstruite par la métathéâtralité, la caricature, la superposition des époques et des lieux, et par l'évocation parfois narrative, plutôt que scénique, du passé¹²⁸². Les codes du théâtre historique sont remplacés par ceux d'un théâtre de la mémoire où le langage figure les failles, les imprécisions, les impressions émotionnelles et les confusions spatiotemporelles propres aux mécanismes du souvenir. La « transgression de l'espace-temps newtonien » est également une façon d'évoquer, selon les propres mots de Sinisterra, la « démesure spatiale et temporelle » de l'aventure de Álvar Núñez¹²⁸³.

En mettant en perspective la chronique de Cabeza de Vaca, l'auteur redonne par ailleurs une place à la population indienne dans l'histoire de la Conquête. Dans la continuité

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 135-136.

¹²⁸² Notamment après la scène du naufrage de la troupe de Narváez (*Ibid.*, p. 154).

¹²⁸³ Cité dans SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 17.

du récit de Álvar qui, comme l'explique V. Serrano, montre une certaine « impartialité envers l'Indien, dont il décrit les vertus et les défauts »¹²⁸⁴, Sinisterra souligne l'aide que la communauté indienne a apportée aux quatre naufragés espagnols :

DORANTES. – Y algo más tarde, ya en la anochecida, llevándonos al pueblo casi en brazos, como a recién nacidos...

ÁLVAR. – Como a recién nacidos...

ESTEBAN. – Con fuegos encendidos de trecho en trecho, a lo largo del camino, para que no muriésemos de frío...

ÁLVAR. – Como a recién nacidos.

[...]

CASTILLO. – No fue así, exactamente... Ni Dorantes ni yo estábamos allí, aquel día.

DORANTES. – ¿Qué importa ya quién estuviera o quién no? Éramos nosotros, ¿no?

CASTILLO. – Nosotros...

DORANTES. – Los nuestros, en fin. Lo que importa es la imagen, el concepto, el símbolo...

CASTILLO. – Bueno, si a eso vamos...

DORANTES. – Vamos al grano, mejor. Y el grano es esa imagen, ese cuadro: el mundo al revés, la Historia Universal patas arriba... Unos indios salvajes apiadándose de nosotros... ¡De nosotros!¹²⁸⁵

Ce passage renverse totalement le triomphalisme et le paternalisme d'une historiographie colonialiste. Le révisionnisme historique s'accompagne par ailleurs, comme souvent dans la pièce, de considérations métahistoriques. Dorantes semble ainsi préférer à l'exactitude historique la vérité de l'« image », du « concept », du « symbole », ce qui peut évoquer le potentiel allégorique de l'art qui permet de dépasser les limites de la rigueur historiographique. Cet extrait suggère en outre la part de récréation, de fiction, qu'implique nécessairement toute représentation historique.

Comprendre le présent à travers l'histoire : une « théâtralité de l'échec » pour dire l'échec d'une rencontre avec l'Autre

Figure de la dualité, Álvar ne l'est pas uniquement dans son statut de chroniqueur-témoin. Il l'est également comme personnage métissé qui ne parvient pas à définir son identité. Nous arrivons là à la deuxième grande problématique de la pièce : l'altérité du personnage de Álvar comme symbole de la catastrophe humaine sur laquelle a débouché la rencontre entre les peuples indiens et ibériques. À la fin de la pièce, alors que les personnages sont sur le point de représenter la dernière scène de leur œuvre, celle où les quatre naufragés vont enfin retrouver d'autres Espagnols, Castillo et Dorantes reconnaissent que leur projet initial, celui de rectifier la chronique de Álvar, n'a pas complètement abouti :

DORANTES. – Estamos aquí tú y yo, Castillo y Dorantes, para dejar las cosas claras...

¹²⁸⁴ SANCHIS SINISTERRA, José, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 158-159, note 87 (nous traduisons).

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 158-159.

CASTILLO. – ¿Qué cosas?

DORANTES. – ¿Qué cosas van a ser? Las que cuenta en ese libro...

[...]

CASTILLO. – Las cosas claras... ¿Qué cosas? Todo está más oscuro que antes...

DORANTES. – Por lo menos una. Una cosa, por lo menos, ha de quedar clara.¹²⁸⁶

Et cette dernière « chose », c'est, comme le précisera Sinisterra, le fait que Álvar aurait finalement voulu demeurer parmi les Indiens :

[...] hay en el propósito reivindicativo de Castillo, Dorantes y Esteban un objetivo también acusatorio, que se va insinuando en el segundo acto hasta volverse manifiesto poco antes del final, cuando se rememora el reencuentro de los cuatro supervivientes con una expedición de conquistadores españoles que está devastando campos y poblados indígenas. En esa escena, Álvar es acusado de no querer regresar con "los suyos", ya que su integración con "los otros" ha hecho de él un ser radicalmente mestizo.¹²⁸⁷

De fait, dans la scène suivante, Castillo et Dorantes mettent Álvar face à son propre déni. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de cette analyse, le chroniqueur est un personnage torturé par des souvenirs qu'il refoule, parmi lesquels le fait d'avoir vécu tel un Indien¹²⁸⁸. Ainsi avait-il lancé à Dorantes et à Castillo, au cours du premier acte : « ¡No quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo! »¹²⁸⁹. Mais dans cette scène finale, tout en le prévenant que des Espagnols approchent, ses compagnons l'obligent à se souvenir. Sous l'effet de leurs répliques, le discours de Álvar s'altère, et ce dernier finit par revivre l'indétermination identitaire provoquée par son métissage culturel :

ÁLVAR. – ¿Qué alboroto es éste? La pequeña no está bien. No la dejan las fiebres...

DORANTES. – ¡No! ¡No fue así! ¿Qué te inventas ahora? Saliste a cuatro patas, aullando como un perro, sin querer saber nada de los nuestros, que tan cerca estaban.

CASTILLO. – Y hasta dijiste: "¿Quiénes son los nuestros?"

[...]

ÁLVAR. – ¿Cómo no vuelve Esteban? Le mandé a buscar de aquellas hierbas...

DORANTES. – ¡Déjate de hierbas! (*Comienza a quitarse el disfraz y aparece debajo la ropa de trabajo de su primera escena. Castillo no tarda en imitarle.*) ¡Esto se va a acabar! Caoques, doguenes, guaycones, atayos... quitoles, cutalchiches, susolas, avavares y todos los demás... ¡adiós!

CASTILLO. – (*A Álvar.*) Te meabas encima de rabia, Álvar Núñez. Mordías los cueros que te sujetaban, Álvar Núñez... porque no querías volver con los tuyos, con los nuestros...

[...]

ÁLVAR. – ¿Quiénes son... los nuestros?¹²⁹⁰

La pièce ne met donc pas uniquement en scène la mémoire en souffrance d'un personnage-chroniqueur, mais aussi celle d'un être hybride. Le « naufrage » de Álvar est aussi identitaire. C'est la « blessure de l'autre », comme le suggère le sous-titre de la pièce. Dans une note de 1983, Sinisterra indiquait ainsi :

¹²⁸⁶ *Ibid.*, p. 168-169.

¹²⁸⁷ Note de Sinisterra dans MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras, op. cit.*, p. 61.

¹²⁸⁸ Cf. note 1267 p. 346.

¹²⁸⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, *Nafragios de Álvar Núñez o La herida del otro, op. cit.*, p. 120.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, p. 170-171.

Los *naufragios* de Álvarez Núñez no son tanto las zozobras y hundimientos de naves en el mar, como el desguace de sus coordenadas culturales, de sus esquemas ideológicos y espirituales, de sus estructuras psíquicas. Es todo su ser de europeo, español, hidalgo, cristiano, civilizado, blanco, conquistador, etc., lo que naufraga en esta insólita peregrinación a las entrañas del mundo primitivo. Y es también gracias a este naufragio como logra, no sólo sobrevivir, sino también acceder a una nueva condición humana: la de quien, habiendo experimentado una doble –o múltiple– pertenencia cultural (como español y como indio) ya no puede asumir plenamente, inequívocamente, cómodamente... ninguna. O, lo que viene a ser lo mismo, ya puede asumirlas todas... relativamente.¹²⁹¹

En ce sens, la fracture identitaire de Álvarez, symbole d'une coexistence impossible, envahit toute l'esthétique de l'œuvre, que l'auteur a voulue « altérée », à l'image de l'altérité du personnage. Sinisterra recourt ainsi à ce qu'il a nommé une « théâtralité de l'échec ». Cette théâtralité figure l'insuccès de l'union entre le peuple espagnol et le peuple indien, comme il l'explique dans son article « *Naufragios de Álvarez Núñez: La escritura del fracaso* » :

Entiendo por teatralidad “lograda” aquella organización de sus componentes que produce un efecto de consistencia, que erige en escena un microcosmos regido por leyes estables, sólidas, discernibles [...]. Por muy evanescente o caótica que sea la “realidad” representada, por muy dislocada, anómala o irrealista que sea la forma empleada, una coherencia última resuelve las tensiones e incongruencias internas, como si revelara la clave cifrada del principio teatral actuante en ellas. En “*Naufragios...*” no existe tal clave. O, al menos, el autor no la posee. Los componentes de la teatralidad, en lugar de articularse y trabarse en pos de una congruencia de cualquier naturaleza, parecen ignorarse, eludirse, negarse, contradecirse, invalidarse, confundirse... La acción dramática no quiere progresar y, cuando lo hace, no se rige por el principio de la causalidad, no respeta las coordenadas espacio-temporales, no opta por un grado u otro de realidad o de irrealidad. Los personajes, desprovistos de antecedentes, escasos de motivaciones, dotados de objetivos vagos y confusos, parecen dudar de sí mismos tanto como de los demás, por lo cual son proclives a mutaciones débilmente justificadas, a travestismos y deserciones súbitas, a graves contradicciones, a escisiones profundas. Los diálogos, además de mezclar registros lingüísticos diversos –arcaizantes y actuales, poéticos y prosaicos...–, cumplen con reticencias su función comunicativa [...]. Ésta es la forma informe con que el texto me obliga a plantear –y a plantearme– la problemática de la alteridad, el fracaso de la relación con el Otro como paradigma de la conquista de América, de toda conquista y colonización, de toda tentativa de colonizar al otro, ya sea ignorándolo, negándolo, impidiéndole ser otro o destruyéndolo.¹²⁹²

Le récepteur peut ressentir l'altérité en se voyant confronté à un langage théâtral qui se dérobe à toute compréhension directe et univoque. Comme Sinisterra l'évoque, la pièce rompt complètement avec les codes du théâtre classique. Les espaces et les époques se croisent jusqu'à se superposer¹²⁹³, la structure est fragmentaire, les répliques qui se juxtaposent sans créer aucune communication sont nombreuses, les ruptures de l'illusion théâtrale sont fréquentes et la fin ouverte de la pièce laisse le récepteur sur une absence de solution dramatique. Relativement circulaire, l'œuvre renoue par sa dernière image avec le tableau initial où Álvarez et Mariana sont dans leur chambre à coucher, tandis que la remarque finale de

¹²⁹¹ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Naufragios de Álvarez Núñez: la escritura del fracaso* », « art cit. », p. 240.

¹²⁹² *Ibid.*, p. 243.

¹²⁹³ Notamment SANCHIS SINISTERRA, José, *Naufragios de Álvarez Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 100, p. 129, p. 131, p. 132, p. 147, p. 165.

Shila – « Todo esto... todo lo que ha ocurrido... lo estoy soñando yo »¹²⁹⁴ – met en doute le rôle de Álgvar dans ce qui vient d'être représenté.

Comme le dramaturge le souligne, ce travail sur l'altérité ne porte pas uniquement sur la Conquête. À travers sa pièce, Sinisterra entend faire réfléchir le récepteur sur l'Autre du temps présent, l'immigré notamment, mais aussi sur cet Autre que nous avons tous au fond de nous et que nous cherchons d'ordinaire à nier ou à contrôler :

Y el Otro es el indio americano, sí, pero también el norte-africano que emigra con su hambre oscura a la privilegiada Europa, y también la mujer que se mimetiza en objeto del deseo del hombre, y también aquel que “merodea bajo tu ropa”, aquel que “susurra bajo tu piel”... Ese otro interior que tan frecuentemente ignoramos, negamos, impedimos y destruimos. Para representar este fracaso, este naufragio, esta impotencia, necesitaba hacer patente la imposibilidad de representar [...]. Y para escribir la imposibilidad de representar, para decir y hacer textualmente este proceso a la alteridad, necesitaba impedirme la habilidad de representar, alterarme la propiedad de la textualidad. Así fue naciendo un texto del que nunca conseguí ser dueño, un texto que sabe más que yo de sí mismo. Y quizás de mí. No me extrañaría que lo hubiera escrito alguno de los otros que me habitan.¹²⁹⁵

Ceux qui incarnent les « Autres » dans la pièce, Shila, l'Indienne, et Esteban, le Maure, apparaissent dès lors sous la figure d'immigrés des temps modernes :

*Sobre la voz entra ESTEBAN EL NEGRO. Es un norteafricano que viste un viejo abrigo, ahora empapado por la lluvia.*¹²⁹⁶

*Antes del oscuro total, una tenue claridad permite distinguir, en un lateral, a la mujer de aspecto indígena, aún con la bolsa de plástico en la mano y varios fardos de inmigrante.*¹²⁹⁷

Naufragios de Álgvar Núñez porte ainsi une réflexion sur le rapport de soi à l'Autre, et sur l'acceptation de l'Autre dans l'espace du propre. Cet espace, c'est aussi celui du récit historiographique, cette histoire d'un moi collectif où l'étranger n'a pas toujours eu sa place, comme Esteban le rappelle finalement à Shila : « Te lo diré más claro: yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco. [...] Aquello es el final de la historia. Aquí tú y yo sobramos »¹²⁹⁸.

Interdisant toute synthèse rapide et univoque, *Naufragios de Álgvar Núñez o La herida del otro* souligne la complexité des liens de l'homme à son passé, et les incidences d'un passé qui est nié sur la définition de l'identité. Álgvar a mis par écrit une version de l'histoire qui présente de multiples lacunes : envers la petite histoire, envers l'histoire de l'Autre et envers l'altérité que le chroniqueur renferme au plus profond de lui-même. Tel le retour du refoulé, cet étrange *Unheimliche* décrit par Freud, le souvenir de ceux que Álgvar a connus lors de la

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 176.

¹²⁹⁵ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Naufragios de Álgvar Núñez: la escritura del fracaso* », « art cit. », p. 243.

¹²⁹⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *Naufragios de Álgvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 104.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 131.

¹²⁹⁸ *Ibid.*, p. 175.

tragique expédition de Narváez surgit de son inconscient et le confronte aux événements qu'il refoule. Mais, comme l'a souligné Monique Martinez, « la mémoire de l'histoire s'infiltré à travers les interstices de la vie moderne, la perturbe, la déstabilise, sans arriver à s'imposer »¹²⁹⁹. Si les oublis de la chronique de Álvar sont ouvertement dénoncés et si certains personnages écartés de son récit reprennent leur droit, Álvar ne semble pas surmonter cette altérité qui le tourmente. La circularité de la pièce suggère en effet que le chroniqueur est condamné à revivre, incessamment, cette remémoration qui le hante.

Si, *a priori*, la pièce se construit sur un réseau de discours historiques qui s'affrontent – celui de Álvar, ceux de ses compagnons, celui de Shila –, on comprend peu à peu que cette tension discursive opère dans le seul esprit de Álvar. Au contenu d'une chronique se voulant officielle, rationnelle, véridique et gratifiante – Álvar aurait rédigé ses *Naufragios* pour s'attirer les faveurs du roi¹³⁰⁰ –, s'oppose le récit de la mémoire, un récit fracturé, fragmentaire et contradictoire. Mêlant le métahistorique au métathéâtral, Sinisterra met par ailleurs en exergue les limites de la représentation de l'histoire, sans renoncer pour autant à porter un jugement sur le passé. Comme dans les autres textes de la *Trilogía americana*, le dramaturge, tout en témoignant d'une conception postmoderne de l'histoire, s'engage face à la réalité¹³⁰¹. La réflexion sur l'écriture de l'histoire s'accompagne d'un révisionnisme qui touche aussi bien l'histoire de la Conquête que, pour cette pièce en particulier, l'histoire du temps présent, d'une époque de crise identitaire où le rapport à l'Autre semble de plus en plus fragilisé.

¹²⁹⁹ MARTINEZ THOMAS, Monique, *op. cit.*, 2005, p. 39.

¹³⁰⁰ SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 1996, p. 36.

¹³⁰¹ FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra [...] », « art. cit. », p. 527-528.

1.2.4. *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga : quand les débats historiographiques envahissent la scène de théâtre

1.2.4.1. Juan Mayorga, le dramaturge philosophe

Si Juan Mayorga est le plus jeune de nos auteurs, c'est aussi l'un des plus prolifiques. Il a publié une cinquantaine de pièces depuis le début des années 1990, dont la moitié sont des textes courts. Traditionnellement inclus dans la « génération Brandomín »¹³⁰², bien qu'il réprovoie cette appartenance¹³⁰³, Mayorga est l'un des dramaturges espagnols contemporains qui a abordé la question de l'écriture de l'histoire avec la plus grande diversité d'approches. Chez cet auteur, formateur et théoricien de théâtre, mathématicien et philosophe, l'intérêt pour la mise en récit du passé apparaît aussi bien dans son activité artistique que scientifique.

Né le 6 avril 1965 à Madrid, Mayorga grandit dans une famille où la littérature a une place essentielle. « Debo agradecer el hecho de que vivía en una casa poblada de palabras, poblada de imágenes, poblada de personajes, poblada de esa magia », confiera le fils de ce père qui « lisait à voix haute »¹³⁰⁴. Il fait ses premières expériences théâtrales au lycée, lors des sorties scolaires. Devant *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, le théâtre lui apparaît comme « l'art de l'imagination » et comme « le moyen le plus direct et en même temps le plus varié de partager l'expérience humaine »¹³⁰⁵. Après s'être d'abord adonné à la poésie et au genre narratif¹³⁰⁶, Mayorga se consacre au théâtre. Titulaire, en 1988, d'une licence de Philosophie et d'une licence de Mathématiques, il compose son premier texte dramatique, *Siete hombres buenos*, accessit au prix Marqués de Brandomín en 1989. Cette

¹³⁰² Cette génération, du nom du prix « Marqués de Brandomín » créé en 1984 et destiné à récompenser des dramaturges de moins de trente ans, regroupe des auteurs nés dans les années 1950-60 (FLOECK, Wilfried, « El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad », *Iberoamericana*, IV, 14, 2004, p. 7-67, p. 48).

¹³⁰³ Il juge en effet peu opportune ce qu'il considère comme une étiquette générationnelle regroupant des dramaturges, certes révélés à la même période, mais dont les écritures présentent de grandes différences aussi bien thématiques que formelles : « a mí me parece que el mero hecho de que a una generación se la caracterice por el nombre de un premio ya demuestra hasta qué punto esa generación es fragmentaria, compleja y heterogénea. [...] Si uno echa un vistazo, por ejemplo, a la gente a la que muchas veces engloban bajo la etiqueta Brandomín, gente como Rodrigo García, Antonio Álamo, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Yolanda Pallín, etcétera, allí hemos caído gente muy diversa cuya obra no tiene nada en común formal o artísticamente » (GABRIELE, John P., « Entrevista con Juan Mayorga », *Anales de la literatura Española Contemporánea*, 25.3, 2000, p. 1095-1103 [reproduit dans GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 175-188, p. 183]).

¹³⁰⁴ MAYORGA, Juan, « Teatro y cartografía. Arte y Ciencia », Fondation Juan March, 26/04/2011 ; un enregistrement de la présentation est disponible sur internet : <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2728> [consulté le 08/08/2012] ; nous traduisons.

¹³⁰⁵ *Idem* (nous traduisons).

¹³⁰⁶ SERRANO, Virtudes, « Introducción », in MAYORGA Juan, *El jardín quemado*, *op. cit.*, p. 9-25, p. 12, note 2.

recréation historique, fondée sur l'existence imaginaire d'un gouvernement espagnol républicain en exil qui apprendrait, une trentaine d'années après la fin de la guerre civile, qu'un coup d'état aurait renversé la dictature de Franco, offre une réflexion sur la lutte pour le pouvoir et sur les abus de pouvoir. Au cours des années suivantes, Mayorga ne cesse d'écrire. En 1993, il publie *Más ceniza* et *El traductor de Blumemberg*, la première lui ayant valu le Prix Calderón de la Barca en 1992. Un an plus tard, paraît *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* puis, en 1996, *El sueño de Ginebra*. Et le texte court *El hombre de oro* et la pièce *El jardín quemado* sont publiés en 1997, l'année où l'auteur écrit *La mala imagen*. Après avoir poursuivi ses études dans plusieurs villes européennes – Münster (1990), Berlin (1991) et Paris (1992) –, Mayorga achève en 1997 une thèse de doctorat intitulée *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, publiée en 2003 sous le titre *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*¹³⁰⁷. Aux études de philosophie et de mathématiques s'ajoute une formation en dramaturgie nourrie notamment par les ateliers de Marco Antonio de la Parra et de José Sanchis Sinisterra, et par un stage au Royal Court Theatre International Summer School de Londres en 1998. C'est d'ailleurs des ateliers de M.A. de la Parra que naîtra le collectif théâtral « El Astillero » fondé en 1994 et dont font partie Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Luís Miguel González Cruz, Raúl Hernández et Guillermo Heras.

Mayorga enseignera d'abord les mathématiques, à Madrid et à Alcalá de Henares, avant de devenir en 1998 professeur de dramaturgie et de philosophie à la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, poste qu'il occupera jusqu'en 2004. Le dramaturge est par ailleurs chercheur, membre de l'Institut de Philosophie du Conseil Supérieur de Recherches Scientifiques (CSIC). L'année 1998 marque également la parution ou l'écriture de plusieurs textes brefs (*Legión*, *El Crack*, *La piel* et *Amarillo*), tandis que l'année suivante signera un tournant dans sa carrière avec la mise en scène, au Théâtre María Guerrero du Centre Dramatique National, de son texte *Cartas de amor a Stalin*, récompensé par les Prix Caja España et Borne en 1998 et publié en 1999. Jusque-là limité aux scènes alternatives, le théâtre de Mayorga s'ouvre à un public plus large : « trabajar en el Centro Dramático Nacional – confie-t-il en 1999 à J. P. Gabriele – implica que se lanza un foco sobre esa obra y

¹³⁰⁷ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelone / México, Anthropos Editorial / UAM-Iztapalapa, 2003. Cette thèse, dirigée par le professeur et philosophe Reyes Mate, porte sur la production de Walter Benjamin, mais aussi sur celles d'Ernst Jünger, de Georges Sorel, de Donoso Cortés, de Carl Schmitt et de Franz Kafka.

un foco insólito sobre el trabajo de uno en general »¹³⁰⁸. Le texte met en scène le désespoir de l'écrivain russe Mikhaïl Bulgakov qui, victime de la censure stalinienne, écrit au dictateur pour le prier de lui rendre sa liberté d'artiste. L'œuvre connaîtra un succès international. Montée quatorze fois entre 1998 et 2011, elle sera représentée en Espagne (notamment par José Sanchis Sinisterra à la Sala Beckett de Barcelone)¹³⁰⁹, en Croatie, au Portugal, au Venezuela, aux États-Unis, en Roumanie, en Argentine, en France, au Brésil et en Uruguay. La pièce offre là encore une réflexion sur le pouvoir – il s'agit d'une « méditation sur le besoin qu'a l'artiste d'être aimé du pouvoir, besoin aussi fort que celui qu'a le pouvoir d'être aimé de l'artiste »¹³¹⁰ – et sur la violence, la violence sourde qu'un individu, un régime ou un système peut exercer sur autrui. Comme Mayorga l'explique, la réflexion sur la violence implicite constitue l'un des principaux moteurs de son théâtre :

Yo creo que hay un tema que vertebró mi obra. Es la indagación acerca de la violencia. La violencia es un tema que me preocupa mucho y que está en alguna medida en todos mis textos. Entiendo por violencia la dominación de uno sobre otro o de una realidad sobre un ser humano, sea hombre o mujer. Me interesa poco la violencia explícita, o sea física. Esa no creo que merezca la pena ser presentada en escena porque es evidente, es obvia. [...] Me interesan otras formas de violencia que están en la vida cotidiana [...]. La violencia es intentar matar a otro pero no a través de la muerte física sino a través de algo que pueda ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano.¹³¹¹

La mise en scène de la violence implicite et la mise en scène implicite de la violence seront au cœur de plusieurs de ses pièces suivantes, telles que *Himmelweg (Camino del cielo)*, publiée en 2002¹³¹². L'action de la pièce se fonde sur une histoire entendue par Mayorga lors d'une conférence : en 1942, le délégué belge de la Croix Rouge Maurice Rossel visite la ville-ghetto de Terezin, sur laquelle il rend un rapport favorable. Après avoir effectué de multiples recherches sur le personnage historique et sur Terezin, Mayorga compose *Himmelweg*, récréation historique qui représente la visite d'un délégué de la Croix Rouge dans un « ghetto modèle » et la mise en scène que lui offre le commandant nazi pour masquer les horreurs infligées à la population juive ; « Himmelweg », « chemin du ciel », étant le nom que les Juifs donneraient au hangar que le commandant présente comme une infirmerie. Brouillant les

¹³⁰⁸ GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, n° 2, 2000, p. 12-14 (in GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 161-174, p. 164).

¹³⁰⁹ De nombreuses données biographiques et bibliographiques nous ont été gentiment fournies par l'auteur qui a mis à notre disposition de précieux documents dont les textes de ses pièces, ses articles et essais, ainsi que plusieurs écrits critiques consacrés à son théâtre. Qu'il en soit vivement remercié.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 162.

¹³¹¹ GABRIELE, John P., « Entrevista con Juan Mayorga », « art. cit. » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 178-179).

¹³¹² Entre 1999 et 2002, Mayorga publie une dizaine de pièces dont, outre *Cartas de amor a Stalin*, *Viaje* (1999), *El Gordo y el Flaco* (2001) et les textes courts *La mujer de mi vida* (1999), *BRGS* (2000), *La mala imagen* (2000), *La mano izquierda* (2001), *La biblioteca del diablo* (2001), *Una carta de Sarajevo* (2001) et *Encuentro en Salamanca* (2002).

repères du bien et du mal, Mayorga propose, à travers cette pièce « historiciste », pour reprendre le terme utilisé par Rodríguez Méndez, une réflexion sur les problématiques universelles de la manipulation et de l'auto-persuasion face à une réalité horrifiante :

Creo que los temas más importantes de *Himmelweg* son la invisibilidad del horror, la manipulación de las víctimas y la teatralización de la vida. Todos esos temas son, me parece, intemporales. Más allá de quién fuese Maurice Rossel, me interesa un hombre confundido no tanto por lo que se le dice y por lo que se le da a ver como por su propia cobardía. Más allá de cómo viviesen la visita de Rossel los habitantes de Terezin, me interesa un mecanismo que fuerza a las víctimas a defender la versión de sus verdugos. Más allá del guión que aquellos seres humanos interpretaron, me interesa lo que sucede cuando el teatro ocupa la vida en lugar de iluminarla.¹³¹³

Honnête et pudique, le texte ne prétend pas montrer la violence physique ni « parler à la place des victimes » : « Tal cosa sería ingenua y engañosa: nada que pongamos en escena podría representar el horror de la cámara de gas. [...] Nadie puede ponerse en lugar de las víctimas, ni hablar por ellas; todo lo que podemos, a lo sumo, es hacer que resuene su silencio »¹³¹⁴, précise l'auteur. Cette œuvre métathéâtrale met par ailleurs en garde contre le pouvoir de la culture parfois « alliée à la barbarie »¹³¹⁵. Récompensée par le Prix Enrique Llovet en 2003, la pièce sera représentée en Espagne, au Royaume-Uni, en Irlande, en Argentine, en Norvège, en France, aux États-Unis, au Danemark, en Australie, en Uruguay, en Belgique, en Pologne et au Costa-Rica.

Au cours de ces dix dernières années, Mayorga a maintenu un rythme intense, composant une quinzaine de pièces, parmi lesquelles *Sonámbulo* (2003)¹³¹⁶, *Animales nocturnos* (2003), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *Job* (2004), *Hamelin* (2005), *El chico de la última fila* (2006), *La paz perpetua* (2007), *La tortuga de Darwin* (2008), *El elefante ha ocupado la catedral* (mis en scène en 2008), *Fedra* (2010), *La lengua en pedazos* (2010), *El cartógrafo* (2010), et une quinzaine de textes courts, réunis, avec des textes antérieurs, dans le recueil *Teatro para minutos* (2009)¹³¹⁷. De nombreuses récompenses viendront saluer le travail du dramaturge. Il recevra le Prix Max du meilleur

¹³¹³ AZNAR SOLER, Manuel, « Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg* », inédit, version fournie par Juan Mayorga, p. 1.

¹³¹⁴ *Idem.* Voir à ce sujet FLOECK, Wilfried, « La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria », *Don Galán*, n° 2, 2012 ; disponible sur internet : http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3 [consulté le 08/08/2012].

¹³¹⁵ *Idem* (« A menudo nos hacemos la ilusión de que la cultura podría ser un refugio seguro para resistir a la barbarie. Sin embargo, la cultura puede aliarse a la barbarie. Sólo una cultura compasiva, que vea en cada ser humano un fin y nunca un medio, nos defenderá frente a la barbarie »).

¹³¹⁶ Sauf précision, les dates entre parenthèses sont celles de la première édition.

¹³¹⁷ Le recueil rassemble les textes suivants : *Concierto fatal de la viuda Kolakowski*, *El hombre de oro*, *La mala imagen*, *Legión*, *La piel*, *Amarillo*, *El Crack*, *La mujer de mi vida*, *BRGS*, *La mano izquierda*, *Una carta de Sarajevo*, *Encuentro en Salamanca*, *El buen vecino*, *Candidatos*, *Inocencia*, *Justicia*, *Manifiesto Comunista*, *Sentido de calle*, *El espíritu de Cernuda*, *La biblioteca del diablo*, *Tres anillos*, *Mujeres en la cornisa*, *Método Le Brun para la felicidad*, *Departamento de Justicia*, *JK*, *La mujer de los ojos tristes*, *Las películas del invierno* et *581 mapas*.

auteur en 2006, 2008 et 2009 pour, respectivement, *Hamelin*, *El chico de la última fila* et *La tortuga de Darwin*, le Prix National de Théâtre en 2007 et, en 2009, le Prix Valle-Inclán pour *La paz perpetua*. On ne pourrait prétendre faire le tour de la production de Mayorga sans mentionner ses nombreuses adaptations d'auteurs classiques, parmi lesquels Calderón de la Barca, Lope de Vega, Valle-Inclán, Shakespeare, Kafka, Tchekhov ou Büchner.

S'il est des évidences, comme le fait que Mayorga est une figure emblématique du théâtre de la Démocratie et l'un des dramaturges espagnols actuels ayant le plus de résonance à l'étranger, les contours de son univers dramatique échappent à toute définition catégorique. D'un point de vue esthétique, Gabriele proposait en 1999 la synthèse suivante, qui semble toujours valable pour sa production la plus récente :

Mayorga escribe un teatro decididamente postmoderno, un teatro en el cual la confluencia de textos, contextos y significados pone en tela de juicio la noción de autoridad, sea social, política o artística. Las convergencias y divergencias que caracterizan su teatro cuestionan las formas convencionales del saber y conocer y del ser y estar. Como aspectos sobresalientes de la dramaturgia de Mayorga se destacan los siguientes: el texto teatral como producto de más de un nivel de narrativa dramática, el entrecruzamiento de los elementos espaciales y temporales a manera de palimpsesto, la superimposición de múltiples discursos de varias índoles (palabra, imagen, actuación), la construcción y desconstrucción simultánea de la representación escénica y la falta de una autoridad objetiva que pudiera servir de ancla social o histórica de lo proyectado en el escenario.¹³¹⁸

Rompant avec les codes du théâtre réaliste traditionnel, par la confusion spatio-temporelle, la fragmentation, la métathéâtralité et le langage allégorique, Mayorga ne renonce pas pour autant à représenter la réalité. Au contraire, il cherche, par son théâtre, « à montrer combien la réalité est étrange, étonnante »¹³¹⁹. L'auteur axe ainsi son écriture sur l'étrangeté du réel. Influencé par des auteurs comme Shakespeare, Calderón, Beckett, M.A. de la Parra et Sinisterra, mais aussi par le philosophe allemand Walter Benjamin pour qui « le langage est extrêmement puissant dans la mesure où le langage peut illuminer la réalité, faire visible la réalité, ou, à l'inverse, masquer la réalité »¹³²⁰, Mayorga cultive un théâtre poétique qui éclaire le versant le moins visible de la réalité :

Creo que una misión del arte es mostrar la realidad en toda su extrañeza, mostrar que la realidad no es lo que una y otra vez estamos mirando a través de esos ojos perezosos, acostumbrados a la rutina. Por eso, en mi teatro creo que se puede presenciar una fuerte carga de realidad pero no representada de forma costumbrista. Me ocupo más bien de hacerle una radiografía a la realidad. Lo que se está intentando presentar no es lo más superficial ni lo más evidente, sino otra cosa que exige un mayor esfuerzo al ojo.¹³²¹

¹³¹⁸ GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 163, note 5.

¹³¹⁹ GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », « art. cit. » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 168 ; nous traduisons).

¹³²⁰ *Idem*, p. 167 (nous traduisons).

¹³²¹ *Ibid.*, p. 168-169.

Le spectateur de Mayorga est ainsi invité à devenir « co-créateur » de la pièce¹³²². Face à une écriture lacunaire et fragmentaire, il doit remplir les vides, créer les liens, décoder les messages. Enclin à un « théâtre d'idées » plus qu'à un « théâtre à thèse »¹³²³, Mayorga le philosophe ne cède pas pour autant au relativisme postmoderne où toute interprétation est acceptable. Il explique en effet :

Acepto que la realidad social, política, individual y moral se han [sic] vuelto tan extremadamente complejas que se puede decir que ciertos lenguajes del pasado, sean artísticos, filosóficos, políticos, quedan como en suspenso o bien no son aplicables. [...] Reconocer esto puede llevar a dos actitudes. Una es aceptar eso gozosamente. Es decir, uno se dice que vale todo o que todo es igualmente valioso e inválido. Da igual, por ejemplo, un acto moral que un acto inmoral. Yo, eso no lo comparto. Para mí la complejidad de lo real no ha de llevar a un "todo vale", sino por el contrario a un mayor esfuerzo.¹³²⁴

Parmi les prises de position du dramaturge, il en est une qui semble sous-tendre l'ensemble de sa production : la mise en perspective et la condamnation de la violence. Ainsi répond-il à Gabriele qui lui demande de résumer en quelques mots son théâtre :

Diría que mi teatro es una indagación acerca de la violencia, la cual entiendo como dominación de un ser humano o de una realidad sobre otro ser humano. Esa situación violenta, digamos, la comunico en el escenario mediante un mundo poblado de personajes motivados por deseos muy elementales y que encuentran dificultades para consumir sus deseos. A veces se consuman los deseos de mis personajes, a veces no. Sobre todo en mi teatro propongo dramatizar experiencias sobre las cuales espero que el espectador pueda reflexionar y hacerlas suyas.¹³²⁵

La dernière remarque de Mayorga nous amène à une autre notion clé de son écriture, celle d'« expérience ». Il entend en effet provoquer une expérience chez le spectateur qui ne sortira par indemne du théâtre. Pour le dramaturge, l'expérience s'oppose au « shock », autre concept clé de son œuvre. Puisant dans les théories de W. Benjamin, il définit le « shock » comme un « impact sur le système nerveux » qui « ne laisse pas de trace sur une mémoire consciente »¹³²⁶. À contre-courant avec l'esthétique du « shock » envahissant selon lui les pratiques culturelles contemporaines, il défend un théâtre de l'« expérience » qui pousse le public à s'interroger sur lui-même et sur le monde qui l'entoure :

Creo que el mejor teatro de todos los tiempos, el teatro que yo desearía escribir y el teatro que alguna gente escribe hoy, busca lo contrario. En vez de tratar al ser humano como un sistema de nervios al que se conecta y desconecta como si fuese un aparato eléctrico, intenta tratar al ser

¹³²² *Ibid.*, p. 169.

¹³²³ L'auteur expliquera en effet : « Por mi formación e inquietudes mi teatro se podría decir que es fundamentalmente un teatro de ideas [...]. Cuando hablo de teatro de ideas quiero distinguir muy firmemente lo que es teatro de ideas de lo que podría ser un teatro de tesis; no pretendo presentar tesis porque no las tengo » (cité dans SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 2001, p. 18 ; de « Juan Mayorga », interview de Candyce Leonard, in LEONARD Candyce et GABRIELE, John P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 29).

¹³²⁴ GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », « art. cit. » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 171).

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹³²⁶ GABRIELE, John P., « Entrevista con Juan Mayorga », « art. cit. » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 175-188, p. 179-180 ; nous traduisons).

humano fundamentalmente como una inteligencia, intenta ofrecerle algo que se contrapone al *shock*: la experiencia. Cuando digo que intento construir en escena una experiencia, lo que quiero decir es que intento que al espectador le haya sucedido algo en su vida con esa obra. [...] Espero que sea una experiencia que el espectador pueda hacer suya y sobre la que pueda hacer memoria y conciencia. Es justo lo contrario hacia lo que está caminando el arte contemporáneo.¹³²⁷

Fort d'un langage théâtral où la parole retrouve sa place, avec une précision et une relative abstraction auxquelles sa formation en mathématiques ne semble pas étrangère¹³²⁸, Juan Mayorga cherche à établir un lien avec le public. Lorsqu'il verse dans le théâtre « historique », c'est donc avant tout pour proposer un théâtre historique « d'actualité ». S'emparant de l'histoire – un thème au cœur d'un grand nombre de ses pièces parmi lesquelles *Siete hombres buenos*, *El sueño de Ginebra*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *El hombre de oro*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* ou *El cartógrafo* –, il propose généralement, sur un fond historique avéré, une récréation où les personnages, les lieux et l'intrigue sont imaginaires. Connectant passé et présent, selon l'idéal buerrien où le passé doit éclairer le présent, Mayorga met en lumière les coins sombres de l'histoire, dans une rupture intentionnelle avec les versions officielles du passé :

[...] no me interesa nunca el caso histórico desde una aproximación documental. Lo que quiero es construir una experiencia, y la experiencia la encuentro allá donde esté. Puede ser en mi actualidad o en un pasado que me concierne y por tanto es actual en esa medida. [...] No intento aplicarme a lo que realmente sucedió sino que creo una experiencia para un espectador actual. [...] Cuando un dramaturgo se ocupa de la historia, no debe presentar la imagen ya prevista o prefigurada por el espectador sino hacer ver algo que no había sido visto hasta entonces.¹³²⁹

Révisionniste et historiciste, son approche dramatique de l'histoire offre une place centrale aux problématiques de la mémoire et de la mise en discours du passé, comme dans *La tortuga de Darwin* qui, en situant son action dans le présent, échappe à la formule du théâtre historique *stricto sensu*. Soulignons que ces questions se retrouvent dans l'activité scientifique du dramaturge. Mayorga a en effet consacré sa thèse à la pensée du philosophe de l'histoire W. Benjamin, qu'il aborde depuis une perspective métahistorique centrée sur la représentation de l'histoire, comme les premières lignes de son travail le montrent:

La representación que de la historia se hace una época es la representación más intensa de esa época. *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* indaga en algunas representaciones de la historia que compiten en la crisis de la modernidad. Quizá ningún otro tiempo problematice su relación con el pasado tanto como la modernidad en su crisis. Esa problemática relación es aquí abordada desde el texto de Walter Benjamin conocido como *Sobre el concepto de historia*.¹³³⁰

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 180-181 (les italiques sont de l'auteur).

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 181-182.

¹³²⁹ GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », « art. cit. » (GABRIELE, John P., *op. cit.*, 2009, p. 165-166).

¹³³⁰ MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, p. 3 (manuscrit ; version fournie par Juan Mayorga).

Mayorga est par ailleurs membre des groupes de recherche « El Judaísmo. Una tradición olvidada de Europa » et « La Filosofía después del Holocausto » dirigés par Reyes Mate à l'Institut de philosophie du CSIC, et anime actuellement, dans le même centre, le séminaire « Memoria y pensamiento en el teatro contemporáneo ». La réflexion sur la mémoire et sur la mise en récit du passé traverse ainsi l'ensemble de son activité et apparaît dans plusieurs de ses articles consacrés au genre théâtral. Dans un texte de 1999 intitulé « El dramaturgo como historiador »¹³³¹, l'auteur, après avoir dressé un rapide bilan du théâtre historique espagnol de ces dernières décennies, défend l'idée que le « théâtre historique dit davantage au sujet de l'époque qui le produit, qu'au sujet de l'époque qu'il représente »¹³³², et qu'il ne peut échapper, en ce sens, à une perspective subjective historiquement située :

La pretensión de escribir una Historia desconectada de intereses actuales, una Historia capaz de exponer el pasado "tal y como fue", es una peligrosa ingenuidad. Así como resulta ingenuo y peligroso aspirar a un teatro desinteresado.¹³³³

En accord avec les théories de Buero Vallejo, Mayorga souligne la nature politique du théâtre historique qui « contribue à configurer l'auto-compréhension de son époque et, par conséquent, donne une direction au futur de son époque »¹³³⁴. Dénonçant la vacuité d'un théâtre historique purement documentaire – « ni en sus mejores versiones este teatro revela nada que fuese ya evidente en los documentos sobre que se apoya. No pasa de ser ilustración escénica de los mismos. Teatro de información »¹³³⁵ –, il plaide en faveur d'un théâtre historique qui « ouvre le passé », en considérant le passé comme une entité sans cesse réinventée :

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva inexplorada en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos cuál es nuestro pasado, qué hechos nos conciernen, en qué tradición nos reconocemos. El pasado está ante nosotros tan abierto como el futuro.¹³³⁶

On reconnaît ici les marques d'une conscience postmoderne pour laquelle l'histoire demeure une construction discursive, instable et polymorphe.

¹³³¹ MAYORGA, Juan, « El dramaturgo como historiador », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 8-10.

¹³³² *Ibid.*, p. 9 (nous traduisons).

¹³³³ *Idem.*

¹³³⁴ *Idem* (nous traduisons).

¹³³⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹³³⁶ *Idem.*

1.2.4.2. *La Tortuga de Darwin*

Publiée en 2008 et mise en scène le 6 février 2008 au Teatro de la Abadía de Madrid par Ernesto Caballero, *La tortuga de Darwin* est la pièce la plus récente de notre corpus. Comédie qui ne comporte aucun acte ou scène typographiquement marqués, elle évoque un historien actuel voyant arriver chez lui un étrange personnage, mi-vieille femme, mi-tortue. Celle-ci, âgée de près de 200 ans et témoin des grands événements de l'histoire européenne de ces deux derniers siècles, propose de lui raconter son histoire à condition qu'il l'aide à rentrer dans ses terres natales, les îles Galápagos. Cette « dame » prénommée Harriet a eu l'occasion de consulter le dernier ouvrage historiographique du scientifique et lui offre d'en corriger certaines lacunes. Comme souvent chez Mayorga, l'intrigue se fonde sur une anecdote, en l'occurrence l'existence d'une tortue de 175 ans, nommée « Harriet », qui ferait peut-être partie des chéloniens géants que Charles Darwin avait découverts dans les îles Galápagos et rapportés en Angleterre. Dotée de quatre personnages – « Profesor » (l'historien), « Harriet », « Betti » (l'épouse du professeur) et « Doctor » –, la pièce s'ancre dans le présent. Son action dramatique se distribue sur une chronologie de quelques jours et sur l'alternance entre deux espaces clos, le bureau du professeur, situé chez lui, où se déroule la majorité des scènes, et la salle d'examen de l'hôpital où exerce le docteur. Les changements de lieux et les noirs qui rythment l'action permettent de dégager seize séquences.

La tension métahistorique de l'œuvre repose sur un schéma relativement simple. À travers les deux personnages qui interviennent le plus dans la pièce, Harriet et l'historien, s'offre un débat confrontant deux postures historiographiques divergentes. Le professeur symbolise, de façon quelque peu caricaturale, l'histoire académique positiviste, tandis que Harriet incarne l'histoire orale et l'intrahistoire. Tout en revisitant, par le récit de Harriet, les grandes étapes de l'histoire européenne de ces deux derniers siècles, Mayorga met ainsi en scène une controverse épistémologique que l'on a coutume de voir cantonnée à la sphère historique. Lorsque nous interrogeons l'artiste sur la portée métahistorique de sa pièce, il remarquait en effet, comme il a été démontré dans la première partie de ce travail, que les débats des historiens sont progressivement sortis, ces dernières années, des alcôves scientifiques pour passionner la société tout entière¹³³⁷. Le propre de Harriet, qui aurait progressivement évolué de l'état de tortue à celui de femme-tortue, étant d'avoir vécu l'histoire « d'en bas », Mayorga tourne le projecteur vers la petite histoire traditionnellement délaissée par l'historiographie, comme il l'a par ailleurs expliqué :

¹³³⁷ Cet entretien nous a aimablement été accordé par l'auteur en octobre 2011.

Al enterarme de que aún vivía una tortuga a la que pudo conocer Darwin en las Islas Galápagos, pensé que la vieja podía haber emigrado a Europa y asistido a ciento cincuenta años de nuestra historia. Mi Harriet, que así se llama, ha visto entrar a los nazis en París y desembarcar a los americanos en Normandía; ha sido testigo de la Revolución de Octubre y de la Perestroika; ha sobrevivido a no sé cuántos papas. Y acaso se ha fijado en cosas que los historiadores no vieron, y lo ha visto desde abajo. Es un programa posible para el teatro histórico: contar lo que los historiadores no han visto, y contarlo desde abajo.¹³³⁸

Jouant sur le réalisme, sur la fragmentation postmoderne et sur les ressorts symboliques, comiques et didactiques de la fable animalière, Mayorga invite le récepteur à s'interroger sur l'histoire, sur la mémoire et sur la mise en discours du passé. En nous centrant sur la tension entre le personnage du professeur et celui de la tortue, nous étudierons tout d'abord la nature et les enjeux de leurs débats, avant d'analyser la façon dont le discours mémoriel de Harriet déconstruit la vision téléologique de l'histoire défendue par le professeur, et de montrer que Mayorga, croisant histoire et mémoire, met en perspective certaines questions liées à l'expression de la mémoire individuelle et collective.

Débats épistémologiques : l'historien contre la tortue

La singularité métahistorique de *La tortuga de Darwin* consiste en la représentation explicite d'un débat sur la mise en récit du passé. Cette controverse repose sur la construction dichotomique des deux protagonistes, l'historien, symbole de l'histoire académique, et Harriet, figure du témoin. La symétrie entre les deux personnages opère sur les signes scéniques et les propriétés psychologiques qui leur sont attribués, sur leur rapport à la réalité historique et, enfin, sur les conceptions de l'histoire qu'ils expriment ouvertement.

Lorsqu'on s'arrête sur la constitution de deux personnages, il faut en effet constater que tout les sépare. D'un point de vue onomastique, l'historien est simplement réduit à sa fonction, tel un type, puisqu'il sera uniquement désigné, que ce soit dans l'appareil didascalique ou dans les répliques des personnages, par le titre « Profesor ». Harriet, quant à elle, est non seulement pourvue d'un prénom, mais aussi d'un nom de famille, « Robinson », comme on l'apprendra au cours de la pièce, ce qui lui confère une identité plus marquée que celle de l'historien¹³³⁹. À la nature strictement humaine de l'historien s'oppose la condition anthropomorphique et instable de Harriet qui, dans son évolution, est progressivement passée de l'état de chélonien à celui de femme-tortue. Au genre masculin du professeur, symbole d'une historiographie traditionnellement dominée par l'homme comme objet historique et comme sujet d'énonciation, répond la féminité de Harriet, dont la marginalité est renforcée

¹³³⁸ MAYORGA, Juan, « Mi teatro histórico », inédit, version fournie par J. Mayorga, p. 3.

¹³³⁹ MAYORGA, Juan, *La tortuga de Darwin*, op. cit., p. 12.

par sa condition hybride. Les deux personnages figurent ainsi deux pôles antithétiques, celui du pouvoir et du centre pour l'historien, celui de la marge pour Harriet. Cette divergence apparaîtra de façon d'autant plus évidente dans les valeurs imputées aux personnages. Renversant la supériorité traditionnellement attribuée à l'homme sur l'animal, Mayorga pourvoit Harriet d'une humanité dont il prive, paradoxalement, le professeur. Ce dernier incarne la déshumanisation d'une histoire scientifique et la cupidité d'un chercheur plus intéressé par la gloire personnelle que par l'apport de ses travaux à la postérité. Tout au long de la pièce, il apparaît comme un être froid et hautain, qui délaisse son épouse au profit de sa carrière¹³⁴⁰ et dont les manifestations d'enthousiasme se limitent à la consécration scientifique que Harriet pourrait lui apporter. Ainsi confie-t-il à son épouse Beti :

PROFESOR. – No entiendes nada. Harriet es un archivo con patas. Su cabecita encierra doscientos años de Europa. ¡Los historiadores del mundo se rendirán a mis pies!¹³⁴¹

Insensible aux souffrances de Harriet et à son désir de rejoindre les îles Galápagos¹³⁴², le professeur ne cesse d'être associé, par des jeux de miroirs, à un autre personnage de la pièce, le docteur qui a lui aussi conscience du succès scientifique que pourrait lui offrir l'étrange femme-tortue. La rencontre entre les deux hommes repose ainsi sur un dispositif spéculaire :

PROFESOR. – Usted no sabe con quién está hablando. Soy catedrático de la Facultad de Historia, miembro de la Academia de Historia y profesor invitado en la Universidad de Pittsburg. Harriet es mi colaboradora en un proyecto de enorme trascendencia. Le ruego que la haga volver a mi casa.

DOCTOR. – Es usted el que no sabe con quién habla. Además de director de este hospital, soy catedrático de Medicina Interna, miembro de la Academia de Ciencias y profesor invitado en la universidad de Michigan. La paciente se quedará aquí el tiempo que yo considere necesario.

PROFESOR. – Usted ignora el valor que tiene Harriet para la Historia. La memoria de Harriet es un tesoro. Harriet es... Harriet es la tortuga de Darwin.

DOCTOR. – ¿?

PROFESOR. – Salió de las Galápagos en 1836. Ha sobrevivido a once papas y a treinta y cinco presidentes americanos. ¡Ha visto la Revolución de Octubre y la Perestroika!

Silencio.

DOCTOR. – Así pues... Harriet no es una mujer con rasgos quelónidos, sino un quelonio que ha desarrollado rasgos antropomórficos. Una tortuga que ha adquirido la posición eréctil, el lenguaje ¡y el pensamiento! ¿Entregarle semejante archivo biológico? ¡Jamás!

PROFESOR. – Un archivo biológico, ¿eso es Harriet para usted? ¡Harriet es un archivo histórico! ¡Y es mío! ¡Mío!¹³⁴³

Comme il est manifeste lors des deux premières et deux dernières répliques de cet extrait, le texte établit un parallèle étroit entre les deux personnages, ce qui ne fait que renforcer l'inhumanité de l'historien. Miroir inversé du professeur, Harriet est un personnage humanisé

¹³⁴⁰ C'est un thème récurrent de la pièce. Voir notamment : *Ibid.*, p. 28, 31, 48.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

¹³⁴² Voir notamment *Ibid.*, p. 55.

¹³⁴³ *Ibid.*, p. 34.

et même humaniste, qui souffre lorsqu'elle se remémore des événements tragiques et se montre généreuse et courageuse lorsqu'elle raconte qu'elle a sauvé un enfant juif de la mort¹³⁴⁴, prenant part à l'histoire.

Cette remarque nous amène à une autre différence clé entre Harriet et l'historien. Ce dernier, malgré sa profession, semble en effet totalement déconnecté de la réalité historique à laquelle il ne tente d'accéder que par des documents, depuis l'espace clos de son bureau. À cette histoire des livres, Harriet oppose la matière dynamique, investie et parfois insaisissable de l'histoire vécue. À l'immobilisme du professeur répond le mouvement qu'incarne Harriet, cette grande voyageuse. *L'incipit* de la pièce figure ce rapport antagonique au passé. La construction de l'espace scénique relie en effet le personnage de l'historien à un lieu fermé, fixe, et envahi par les « livres et les documents » qui traduisent un rapport médiatisé au passé :

De noche, en el despacho del Profesor, mar de libros y documentos. El Profesor trabaja con la única compañía de un hámster enjaulado. Beti entra y se acerca al Profesor.

PROFESOR. – ¿Qué ocurre, Beti? ¿Te he pedido la cena? No recuerdo habértela pedido.

BETI. – Hay ahí una que quiere verte.

PROFESOR. – ¿Estudiante a la caza de carta de recomendación para alguna beca? ¿Licenciada aspirante a que le dirija la tesis doctoral? ¿Periodista que quiere entrevistarme acerca de mi último libro?

BETI. – No creo que aspire a ninguna beca. Es una señora mayor.

PROFESOR. – Le habrás dicho que no puedo recibirla. [...] Tengo pendientes tres artículos, dos prólogos, la ponencia para el congreso de Tokio y las pruebas del tercer volumen de la “Historia de la Europa contemporánea”.¹³⁴⁵

Malgré ses réticences initiales, le scientifique laisse entrer la mystérieuse hôte qui va mettre en question, depuis sa perspective mémorielle, l'histoire documentaire du professeur :

PROFESOR. – De acuerdo, Harriet. Quería usted verme. ¿Me ha visto lo suficiente?

HARRIET. – He leído los dos volúmenes de su “Historia de la Europa contemporánea”.

PROFESOR. – Oh, los ha leído.

[...]

HARRIET. – Es... enorme.

PROFESOR. – Es una obra sin parangón.

HARRIET. – Es imponente, sí señor. Aunque...

PROFESOR. – ¿Aunque? ¿Aunque qué?

HARRIET. – El capítulo XXVII, “El caso Dreyfus”.

PROFESOR. – Ya sé cuál es el capítulo XXVII. ¿Qué pasa con él?

HARRIET. – Con todo respeto, no fue así.

PROFESOR. – Toneladas de documentos avalan ese capítulo. ¿Cómo que no fue así?

HARRIET. – Con todo respeto, no.

PROFESOR. – ¿Y usted qué sabe, señora?

HARRIET. – Yo estaba allí, en París, cuando la tomaron con el desdichado capitán Dreyfus.

PROFESOR. – ¿Usted estaba allí? (*Se troncha.*) Perdóneme, señora, sé que usted no es culpable, la culpa es de los sucesivos ministros de Educación, ellos han conseguido que la gente sea analfabeta en Historia. La gente confunde Carlomagno con Alejandro Magno. La gente cree que Garibaldi fue un ciclista. La gente no se sabe una fecha. Señora Robinson, el caso Dreyfus estalló en 1894.

HARRIET. – El 10 de octubre, ése es el día en que arrestan al capitán, no el 13. Lo que pasa es que hasta el 13 no lo hacen público porque temen que...

¹³⁴⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁴⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

PROFESOR. – Me va a disculpar, Harriet, como puede ver estoy desbordado. Pero si me apunta aquí su teléfono, mi mujer le dará una cita y proseguiremos esta interesante conversación.
 HARRIET. – Usted escribe que sus últimas palabras ante el tribunal son: “Amo a Francia. Soy inocente”. No. Dreyfus no dice eso, ni ninguna otra cosa. El llanto no le deja hablar. También he encontrado inexactitudes en el capítulo LXXIV.
 PROFESOR. – ¿“La batalla de Verdún”?
 HARRIET. – Las trincheras no eran como usted las describe.
 PROFESOR. – Esto es demasiado. ¿Qué derecho tiene a decir eso?
 HARRIET. – El derecho que me da haber estado allí.¹³⁴⁶

Par cette ouverture métahistorique qui met en perspective l’ouvrage historiographique, Mayorga confronte l’histoire fondée sur les archives et l’histoire vécue, non théorique. La foi de l’historien en la valeur de la recherche documentaire est renversée par la parole du témoin. Dès le départ, le dramaturge semble dénoncer l’utopie positiviste et souligner l’inaccessibilité d’un passé révolu dont certains détails ne peuvent être appréhendés que de manière parcellaire et subjective à travers le témoignage de ceux qui l’ont vécu.

Après ce premier échange, le professeur, peu à peu convaincu de l’identité de Harriet, écoute avec attention le récit de la vieille dame qui, en lui racontant les étapes de sa vie, retrace les grands moments de l’histoire européenne du début du XVIII^e siècle à nos jours, dont elle présente des aspects jusque-là inconnus. L’historien prend tout en notes, assuré d’obtenir, à travers les mémoires de la femme-tortue, une reconnaissance scientifique internationale. Si les répliques de Harriet occupent la majeure partie de leurs échanges, le professeur n’hésite pas à intervenir, en particulier lorsqu’il juge que la vieille dame s’égare. À ces moments, de nouveaux débats métahistoriques s’instaurent, notamment entre une conception factuelle de l’histoire, défendue par l’historien, et une approche intrahistorique, qui est celle de Harriet, comme l’illustre le passage suivant où Harriet se remémore la première guerre mondiale :

HARRIET. – [...] Aquella guerra la pasé en una trinchera, contando los muertos: uno, dos, trescientos, cuarenta y cinco mil doscientos veinticinco... De cada uno me acuerdo. Nunca olvidaré la cara del recluta Jacques Didier cuando, mientras leía la carta en que su novia le anunciaba...
 PROFESOR. – Al grano, Harriet. No se me pierda en detalles insignificantes.
 HARRIET. – ¿Detalles insignificantes?
 PROFESOR. – La cara del recluta cuando leyó la carta de su novia. ¿Qué importancia tiene eso para la Historia?
 HARRIET. – La Historia también es eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza abajo de un gancho de carnicero...
 PROFESOR. – Las manos temblorosas, el brillo en los ojos... Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura. ¡Objetividad!¹³⁴⁷

Harriet, qui a vu l’histoire « d’en bas », littéralement au ras du sol, comme le professeur le soulignait un peu plus tôt¹³⁴⁸, défend une approche intrahistorique au passé. Pour ce témoin, la

¹³⁴⁶ *Ibid.*, p. 12-13.

¹³⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁴⁸ *Ibid.*, p. 19 :

petite histoire compte autant que la grande et la connaissance historique ne doit pas se limiter aux seuls faits. L'intime, le quotidien et les sentiments doivent être pris en compte. Contre cette conception historiographique, qui implique nécessairement une part de subjectivité, se dresse la voix de l'historien qui, dans une perspective académique privilégiant l'histoire factuelle et politique, prône au contraire l'objectivité scientifique.

Dernier aspect sur lequel les postures des deux personnages s'affrontent : la marche de l'histoire. Harriet, par son récit, remet en effet en question la vision téléologique défendue par le professeur qui voit l'histoire de l'humanité orientée vers le progrès. Nous développerons ce point dans la partie suivante, dans la mesure où il s'accompagne d'un profond révisionnisme.

Quand l'homme devient « bombe » : déconstruction de la vision téléologique de l'histoire et révisionnisme historique

Du haut de ses cent quatre-vingt-dix-neuf ans, Harriet fait état de l'histoire européenne des deux derniers siècles. À travers un discours de la mémoire, elle évoque l'Angleterre de la première moitié du XIX^e siècle et sa révolution industrielle¹³⁴⁹, la France de la fin du XIX^e, marquée par l'affaire Dreyfus et un antisémitisme croissant¹³⁵⁰, la Belle Époque parisienne¹³⁵¹, la première guerre mondiale, de l'Allemagne à la Russie¹³⁵², la Révolution Russe¹³⁵³, les avant-gardes parisiennes des années 1930¹³⁵⁴, Berlin et la montée du nazisme¹³⁵⁵, la guerre civile espagnole et Guernica¹³⁵⁶, les camps de concentration¹³⁵⁷, le ghetto de Varsovie en 1943¹³⁵⁸, Berlin en 1945¹³⁵⁹, la Conférence de Yalta¹³⁶⁰, la Pologne d'après-guerre et la construction du Mur de Berlin¹³⁶¹, la chute du Mur en 1989¹³⁶², la guerre de Bosnie-Herzégovine, la guerre du Rwanda, l'attentat du World Trade Center le 11

PROFESOR. – La señora Harriet no es docente. La señora Harriet es un testigo.

BETI. – ¿Testigo de qué?

PROFESOR. – La señora Harriet ha visto mucho. Pero lo más importante es la perspectiva. Ella ha visto la Historia desde abajo. A ras de tierra.

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

¹³⁵⁰ *Ibid.*, p. 18-20.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 23-24.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 25.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹³⁵⁶ *Ibid.*, p. 40 (ce souvenir en lien avec l'histoire européenne est le seul que Harriet raconte au docteur et non à l'historien).

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 42-43.

¹³⁵⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹³⁶⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 55-56.

¹³⁶² *Ibid.*, p. 56.

septembre 2001, la guerre en Irak et les affrontements au Liban¹³⁶³. Autant d'événements dont Harriet a été le témoin ou de lieux par lesquels elle est passée et où elle a aperçu ou rencontré diverses figures historiques, parmi lesquelles Marx, Dreyfus, Lénine, Trotski, Dali, Hitler, Staline, Truman et Churchill.

Son récit, présenté de façon fragmentaire mais néanmoins chronologique, a une portée doublement révisionniste. D'une part, Harriet rapporte certains détails inconnus dont l'historien est friand¹³⁶⁴ – détails vraisemblablement inventés par Mayorga. D'autre part, elle insiste sur les passages sombres d'une période interprétée par les partisans d'une vision téléologique et triomphaliste de l'histoire comme une ère de progrès. Harriet met ainsi en évidence la contradiction d'une modernité où les avancées techniques s'accompagnent de ce qu'elle perçoit comme une régression de l'humanité. Elle souligne ce paradoxe dès le début de son récit :

HARRIET. – [...] El caso es que tiro hacia Londres y no llevo reptadas dos yardas cuando chukuchukuchuk, por encima me pasó: ¡El ferrocarril! Al verlo, se despierta en mí una enorme admiración hacia la Humanidad. ¡Qué ignorantes están mis parientes de la isla de lo que el hombre es capaz! ¡La familia humana muy pronto dará alimento y seguridad a todos sus miembros! ¡Los humanos son realmente la última etapa de la evolución! ¡Y yo estoy aquí, asistiendo en primera fila al espectáculo del progreso! ¡Tractores, barcos de vapor, postes telegráficos! ¡Yo misma me siento irresistible, absolutamente moderna! Tan animada marcho que, sólo quince meses después de salir del jardín de Darwin, avisto las afueras de la metrópoli. ¡Qué decepción! ¡Qué desagradable sorpresa, los arrabales en que malviven seres embrutecidos de tanto trabajar y tan poco comer! ¡Qué miedo me dio, el proletariado! Por doquier, pruebas de la infinita capacidad de progreso del género humano, pero también espaldas dobladas y rostros iracundos. La luz eléctrica y el motor de cuatro tiempos; pero también niños esclavos. Angustiada por tan terrible contradicción, ruedo de taberna en taberna lamiendo por los suelos unas gotas con que atontarme [...].¹³⁶⁵

L'aporie du « progrès » est mise en lumière par la symétrie interne et les nombreux parallélismes syntaxiques qui structurent la tirade de Harriet. Après avoir dénoncé la misère et la lutte des classes engendrée par la révolution industrielle, Harriet évoque les ravages d'une technologie mise au service de la guerre : la première guerre mondiale est celle de la guerre chimique¹³⁶⁶ ; la guerre d'Espagne, celle des bombardements sur la population civile¹³⁶⁷ ; et la

¹³⁶³ *Ibid.*, p. 56.

¹³⁶⁴ Notamment sur l'Affaire Dreyfus, la bataille de Verdun (*Ibid.*, p. 12-13), le Manifeste de Marx (p. 17-18), l'entourage politique de Lénine (p. 25-26) et sur une supposée rencontre entre Hitler et Staline (p. 41).

¹³⁶⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹³⁶⁶ La contradiction du progrès technologique sera soulignée là aussi par une réplique de Harriet construite sur une série d'oppositions : « Yo había admirado sus máquinas, ¿quién iba a pensar que las usarían para matarse? ¡Progreso! Con sus máscaras antigás, arrastrándose bajo nubes de insecticida, muriendo como chinches, los europeos evolucionaban hacia el insecto. ¡Progreso! Tanta evolución para acabar enloquecidos alrededor de sus horribles himnos y sus ridículas banderas » (*Ibid.*, p. 23).

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

seconde guerre mondiale, celle des camps de concentration et d'extermination¹³⁶⁸ et de la bombe atomique¹³⁶⁹. La réaction du professeur est, en quelque sorte, celle du déni :

PROFESOR. – ¡Basta, Harriet! Tanto muerto me deprime.

HARRIET. – ¿Y qué quiere que yo le haga, si la Historia es un matadero?

PROFESOR. – No me sea pesimista. A pesar de todo, la Humanidad marcha hacia algo mejor. ¡La Humanidad progresa!¹³⁷⁰

Le récit de Harriet, qui ne fait que désacraliser davantage cette modernité, l'amène finalement à constater : « La evolución culmina en el hombre-bomba »¹³⁷¹. Dans la tradition de la fable, la femme-tortue énonce finalement une morale, qui renverse définitivement la présumée supériorité de l'homme sur l'animal :

HARRIET. – [...] De todos los animales, el hombre es el más tonto y dañino. Podrías vivir todos alimentados y seguros, pero muchos viven hambrientos y todos en peligro. Habláis y habláis de derechos humanos, pero contempláis indiferentes el dolor de los otros, el sufrimiento de los otros. Mire donde mire, sólo veo gente que se comporta como bestias y personas que son tratadas como bestias. Charly no lo previó. No previó que los humanos evolucionaríais hacia algo tan monstruoso.¹³⁷²

Les personnages de la pièce symbolisent d'ailleurs cette décadence. Tous les personnages humains sont, comme le professeur, déshumanisés par les comportements égoïstes voire barbares qui leur sont attribués¹³⁷³, tandis que le personnage de Harriet en ressort d'autant plus humanisé. Face à la cruauté de ces individus qui souhaitent profiter d'elle et qui, pensant qu'elle « involucone », vont jusqu'à envisager de la dévorer¹³⁷⁴, Harriet, fidèle à sa devise « Vivre, c'est s'adapter »¹³⁷⁵, se débarrasse de ses trois convives en leur faisant déguster une tarte empoisonnée¹³⁷⁶. C'est sur cette « victoire » de la femme-tortue face à la menace supposée par le genre humain que la pièce s'achève.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 42-43.

¹³⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁷¹ *Ibid.*, p. 57. Selon Gabriela Cordone, cette remise en cause de l'idée d'histoire orientée vers le progrès est un des aspects, parmi d'autres, qui rapprochent la pièce des idées de Walter Benjamin (cf. CORDONE, Gabriela, « *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la historia », *Estreno*, n° 2, 2011, p. 101-114, en particulier p. 107-109).

¹³⁷² *Ibid.*, p. 57.

¹³⁷³ Outre le fait que les trois personnages cherchent à s'approprier Harriet comme si elle n'était qu'un objet (*Ibid.*, p. 33, p. 35 et p. 59-60), Beti envisage de l'exploiter financièrement dans un spectacle de théâtre – bien nommé *La tortuga de Darwin* (p. 49-51) – et le médecin lui fait subir des expériences diaboliques, portant notamment sur ses parties génitales (p. 46-47) et risquant de causer sa mort (p. 54).

¹³⁷⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹³⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹³⁷⁶ *Ibid.*, p. 60-61.

Si la pièce de Mayorga nous renvoie, dans une certaine mesure, à l'universalité de l'*exemplum* médiéval, elle met en perspective les problématiques actuelles autour de la mémoire. Cet aspect, qui occupe moins de place que dans d'autres pièces métahistoriques que nous avons étudiées, est néanmoins traité de manière explicite à plusieurs reprises. C'est notamment le cas au tout début de l'œuvre lorsque Harriet expose les motivations de sa venue chez le professeur. Tout en représentant un moyen de rentrer dans ses îles natales, son acte de remémoration s'inscrit dans une prise de conscience des enjeux que la mémoire semble représenter aujourd'hui. Ainsi précise-t-elle à l'historien :

HARRIET. – [...] He ido de aquí para allá, donde la Historia ha querido llevarme. [...] Nunca pensé sacar provecho de todo eso, pero últimamente me he dado cuenta de que mi memoria es un capital. La gente se mata por el pasado, y de eso yo tengo más que nadie. ¿Por qué no ofrecérselo a un profesional a cambio de una pequeña ayuda?¹³⁷⁷

Cette réplique évoque les nombreux conflits mémoriels actuels et le potentiel politique de la mémoire. L'écriture de l'histoire est un enjeu de luttes. D'ailleurs, Harriet prie, un peu plus loin, le docteur de ne pas révéler son identité, soulignant l'enjeu que l'« oubli » constitue pour certains :

HARRIET. – Hay muchos interesados en que se olvide. Gente que querría cerrarme la boca para que nadie conozca lo que sólo yo recuerdo. Temo por mi vida.¹³⁷⁸

La parole du témoin est en ce sens essentielle. Elle permet de transformer le récit mémoriel, exposé au risque de l'oubli que le temps impose, en histoire. Tout en mettant en exergue les affrontements pouvant exister autour d'une mémoire collective, Mayorga évoque par ailleurs le conflit interne dont le témoin peut souffrir, aux prises avec des souvenirs qu'il préférerait oublier. S'aventurant dans le domaine du « shock » – que nous étudierons plus en détail dans la pièce *El jardín quemado* –, le dramaturge expose, à travers le personnage de Harriet, la tension inhérente au discours du témoin. C'est lors de la remémoration de la tragique réalité des camps d'extermination que ce dispositif est mis en œuvre :

HARRIET. – [...] Y en una de éstas, yendo de vieja, unos soldados alemanes me paran y me meten con un montón de gente en un tren de ganado. Y menos mal que se me ocurre tirarme al suelo del vagón, desnudarme y regresar a mi ser tortuga. Lo que luego veo es extraño como una pesadilla, y aún hoy me pregunto si no fue una pesadilla. El tren frena, las compuertas se abren, ladridos, luces cegadoras...

Silencio.

PROFESOR. – Vamos, Harriet, ¿qué sucede?

HARRIET. – Esto preferiría saltármelo.

PROFESOR. – Hicimos un trato.

¹³⁷⁷ *Ibid.*, p. 15-16.

¹³⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

HARRIET. – Es más duro de lo que pensaba. Yo nunca le había contado mi vida a nadie. Yo nunca había sentido nostalgia, ni melancolía. De pronto, le recuerdo todo: el brillo del Danubio un veintiocho de Marzo, los ojos de un guapo muchacho en Ponte Vecchio... Y también cosas malas, cosas que preferiría olvidar. Todas esas catástrofes, todos esos muertos, yo los llevo dentro. Para vivir hay que olvidar, y cuando se ha vivido mucho hay que olvidar mucho. Mi memoria es dura como una segunda concha, y muy pesada, el pasado me pesa como una joroba. De golpe, siento el peso de tantos muertos. Y al mismo tiempo he descubierto que tenía una deuda con ellos, que olvidarlos sería como darles una segunda muerte. Hay que recordarlos, por mucho que duela.

Silencio.

El tren frena, las compuertas se abren, y a la gente la separan en fuertes y débiles. A los flacos, a los viejos, a los niños, los hacen subir por una rampa, los desnudan, les cortan el pelo y los meten en una especie de hangar. De allí los sacan en carretillas y los queman en un gran horno. Todo, desde el tren hasta la chimenea, todo funciona como una máquina.¹³⁷⁹

Au refoulement initial, marqué par un langage essentiellement synesthésique (« ladridos », « luces cegadoras ») et un déni explicite (« preferiría saltármelo », « para vivir hay que olvidar »), succèdent la manifestation d'une souffrance liée à une mémoire empêchée et l'expression d'un sentiment de responsabilité envers les morts, qui réamorcent le récit de Harriet qui s'emplit de détails les plus atroces les uns que les autres. Par un discours presque documentaire qui semble se vouloir le plus factuel possible¹³⁸⁰, Mayorga évoque, à travers la voix de Harriet, l'horreur de la Shoah.

En conclusion, *La tortuga de Darwin*, d'une structure relativement simple, est extrêmement dense d'un point de vue métahistorique. À partir d'une représentation scénique de l'historien, le texte déploie un réseau de débats sur l'écriture de l'histoire. L'historiographie académique, caricaturalement réduite à une histoire positiviste, factuelle, politique et totalement inhumaine, et symbolisée par un scientifique uniquement animé par un désir de gloire, est mise à mal par la perspective de Harriet qui permet à Mayorga de défendre l'intrahistoire, l'histoire du quotidien et de l'intime, et l'histoire orale. Comme souvent dans les pièces métahistoriques, la réflexion épistémologique s'accompagne d'un révisionnisme qui met en lumière les travers du passé. Croisant de multiples esthétiques et renouant avec la tradition de la fable, Mayorga rappelle, à travers le récit de Harriet, les contradictions du progrès sur lequel les sociétés modernes se sont construites. En décrivant ces deux derniers siècles comme un grand massacre orchestré par le genre humain envers lui-même, la femme-tortue déconstruit la vision téléologique de l'histoire prônée par l'historien et dénonce la

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁸⁰ Souvenons-nous des paroles de Mayorga se refusant de « parler à la place des victimes » ou de prétendre être en mesure de « représenter l'horreur », ou des reproches de Lanzmann à l'égard de la récupération – banalisatrice selon lui – que Spielberg a faite de l'Holocauste (voir p. 360 et p. 116).

régression de l'humanité à l'état de « bête », de « monstre ». La figure du témoin sert par ailleurs à Mayorga à problématiser le rapport du sujet à l'histoire dans le cas d'événements traumatiques. Symbole d'une mémoire collective européenne en souffrance, Harriet oscille entre le déni et la remémoration motivée par un devoir de mémoire et de justice.

Les quatre textes que nous venons d'analyser mettent en perspective celui qui écrit l'histoire, le chroniqueur ou l'historien, en lui offrant un premier rôle comme dans *Yo, maldita india...*, *Nafragios de Álvar Núñez* et *La tortuga de Darwin*, ou un rôle secondaire comme dans *Lope de Aguirre, traidor*. Ils exhibent les liens que ce personnage entretient avec le pouvoir – qu'il sert, incarne ou subit – et avec la mémoire, dans le cas notamment du chroniqueur qui est à la fois « historien » et témoin. Dans tous les cas, ces personnages se font le support d'une critique à l'égard de l'histoire officielle et de l'historiographie positiviste, et d'une revalorisation de l'intrahistoire et du discours de la mémoire. Le récit du chroniqueur-historien fonctionne par ailleurs comme le déclencheur d'un révisionnisme historique qui entend rendre justice aux oubliés de l'histoire et déconstruire toute représentation eurocentriste, triomphaliste ou téléologique du passé. Remarquons enfin que si *Yo, maldita india...* et *Nafragios de Álvar Núñez* manifestent une certaine métathéâtralité métahistorique, *Lope de Aguirre, traidor* et *La tortuga de Darwin* en sont en revanche dépourvus. Quand bien même ces deux textes sont empreints d'autoréflexivité, cette dernière ne porte pas directement sur la mise en discours du passé. La fiction métahistorique semble ainsi s'affranchir de la métafiction, au même titre que de la fiction historique d'ailleurs, puisque la pièce de Mayorga, la plus récente, situe son action dans le présent.

1.3. Théâtre métahistorique historiographique (2). Représentations théâtrales de pratiques historiographiques d'État

Nous achevons notre parcours sur le cas de pièces dramatiques qui abordent, certaines de façon directe et d'autres de manière allégorique, le thème de l'écriture de l'histoire dans son rapport aux politiques historiographiques des États. *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra se centre sur l'enseignement de l'histoire dans le contexte répressif du premier franquisme, *El jardín quemado* de Juan Mayorga s'offre comme une parabole de la gestion de la mémoire de la guerre civile par les autorités de la Transition, *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo met en perspective la question du monument historique dans le cadre de la Démocratie espagnole, tandis que *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge propose une réflexion relativement intemporelle et universelle autour du phénomène de la commémoration. Même si la pièce de Calonge porte davantage sur un acte privé qu'institutionnel, on considérera néanmoins qu'elle fonctionne comme une vaste satire de l'ère célébratoire actuelle, de cette « commémorite » qui englobe des initiatives publiques et privées, officielles et informelles. Le texte a donc toute sa place dans cette dernière partie.

1.3.1. La manipulation de l'histoire à l'école du premier franquisme : *El sudario de tiza* de José Sanchis Sinisterra

1.3.1.1. *Terror y miseria en el primer franquismo*, un projet artistique et pédagogique entre histoire et mémoire

Plus qu'une « pièce », *Terror y miseria en el primer franquismo* est un recueil de textes courts écrits par José Sanchis Sinisterra entre 1979 et 2002. L'écart entre le début et la fin de la composition tient au fait que, si le dramaturge avait commencé à écrire quelques scènes à la fin des années 1970 pour lutter contre le silence imposé par les autorités de la Transition espagnole autour du souvenir de la guerre civile et du franquisme, avant de les laisser de côté

pour se consacrer à d'autres créations, il ne reprend le projet qu'à la fin des années 90 lorsque le retour de la droite au pouvoir présage une « politique de l'oubli » encore plus marquée. Sinisterra expliquera en effet dans un entretien avec Manuel Aznar :

Yo me di cuenta –no sólo yo, claro– de que, tras desaparecer el dictador y empezar a restablecerse las instituciones democráticas, el Estado Autonómico, la libertad de los partidos políticos, de expresión, de manifestación, etc. y, sobre todo, cuando el Partido Socialista llegó al poder, se produjo una especie de deseo generalizado de pasar la página de la historia. De alguna manera, como sabes, la transición política española fue una transición con guante blanco, que estableció el pacto de no remover el pasado, de no pedir cuentas, de, digamos, no hacer ningún tipo de justicia histórica (entre otras cosas porque el ejército seguía siendo el ejército franquista y estaba ahí). Eso hizo que no sólo los partidos, sino también los sindicatos, y yo creo también que los pensadores y creadores, muchos de ellos al menos, decidieron mirar hacia el futuro; y ese mirar hacia el futuro, que me parece muy respetable, tuvo, y creo que tiene todavía, como consecuencia, dejar de mirar el pasado, olvidar, cubrir con un velo discreto todo lo que había sido la guerra civil y el franquismo. Justamente la primera de mis obras en la que, de un modo claro, tuve el propósito de no olvidar es *Terror y miseria en el primer franquismo*. La empecé a escribir en 1979 y la retomé en 1998, casi veinte años después. ¿Por qué? En aquella primera época escribí cuatro escenas, que son como pequeños cuadros de la vida cotidiana durante la postguerra, y tomé notas para otros muchos, pero interrumpí ese proyecto para producir textos destinados al Teatro Fronterizo. Y, justamente, a finales de los noventa, cuando volvió la derecha al poder, a través de Aznar, me di cuenta de que se propagaba una especie de nostalgia del franquismo y una voluntad todavía más clara y más firme de no remover la memoria histórica.¹³⁸¹

Forme de « théâtre de la mémoire »¹³⁸², ce recueil composé de neuf textes dans son édition de 2003¹³⁸³ reste, selon les mots de l'auteur, un projet « inachevé »¹³⁸⁴. L'œuvre, qui évoque *Grand-peur et misère du III^e Reich* de Bertolt Brecht, non seulement par son titre mais aussi par sa structure et sa thématique, met en scène, à travers les textes *Primavera 39*, *El sudario de tiza*, *Plato único*, *El anillo*, *Filas prietas*, *Intimidad*, *Dos exilios*, *El topo* et *Atajo*, plusieurs aspects de la vie quotidienne du premier franquisme, dont l'école, directement figurée dans *El sudario de tiza*. Montée pour la première fois le 14 novembre 2002 au Centro de Nuevos Creadores de Madrid par la compagnie Teatro del Común, sous la direction de l'auteur, la pièce s'inscrit dans un projet théâtral et pédagogique autour de la mémoire collective. Formé par des enseignants du secondaire ayant suivi un atelier de dramaturgie animé par Sinisterra, le collectif Teatro del Común¹³⁸⁵ adjoint au spectacle des

¹³⁸¹ AMORIM VIEIRA, Elisa et ROJO, Sara, « art. cit. », p. 298-299.

¹³⁸² SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 9-67, p. 40 ; M. Sánchez Arnosi cite Sinisterra qui définit le « théâtre de la mémoire » comme suit : « es uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, [...] para entender un poco el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro [...] o incluso para luchar por él » (*Idem*).

¹³⁸³ M. Sánchez Arnosi rappelle que certains textes ont été publiés auparavant, certains d'entre eux en catalan : *Intimidad* et *El anillo* paraissent en 1981 dans la revue *Andalán* ; *Primavera 39*, *L'anell*, *Intimitat* et *El taup* sont publiés en 1983, dans leur version catalane et avec *L'autarquía ben entesa* de Jaume Melendres, par l'Institut del Teatre de Barcelone sous le titre *Terror i misèria del primer franquisme* ; et *El topo* est édité dans sa version castillane par la revue *Primer Acto* en 2003 (*Ibid.*, p. 34-35).

¹³⁸⁴ *Idem*.

¹³⁸⁵ FERNÁNDEZ Adela, « *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra. Un proyecto que ilumina la memoria », *Primer Acto*, n° 297, janv.-mars 2003, p. 64-68, p. 64-65.

activités scientifiques et didactiques destinées à un large public, et notamment aux jeunes générations :

La estructura de la obra parecía la idónea para una primera experiencia en el terreno de la interpretación. Así nació Teatro del Común, que adoptó la forma de Asociación Cultural sin ánimo de lucro para llevar adelante este ambicioso proyecto, que además de la representación teatral tiene aparejado un proyecto educativo de recuperación de memoria histórica dirigido a los más jóvenes, a menudo ignorantes de su más inmediato pasado. La representación teatral se combina con la celebración de coloquios, mesas redondas y conferencias en torno al tema de la obra. Además ellos mismos han elaborado un Cuaderno Pedagógico, que recoge trabajos realizados por algunos de los profesores en torno al primer franquismo, un glosario de términos de la época, una recopilación de testimonios sobre esos años de personalidades del mundo de la cultura, actividades didácticas para realizar con los alumnos y una sección de documentación básica con bibliografía, filmografía, discografía y direcciones de internet.¹³⁸⁶

Si, au départ, le projet a reçu de nombreux soutiens financiers publics et privés, l'Ateneo de Madrid, où le spectacle devait initialement être joué, revoit sa décision moins de deux semaines avant la première. Sous couvert d'une mesure de sécurité, *Terror y miseria en el primer franquismo* n'y sera jamais représenté. Quoique la réaction de la direction de l'Ateneo ne permette aucune conclusion définitive, Adela Fernández soupçonne une forme de « censure » devant un sujet qui semble encore controversé au début des années 2000 :

A doce días del estreno, la productora del grupo recibió una llamada diciendo que las gradas no se podían montar en ese espacio y que por tanto no se podía estrenar la obra. Era, según la dirección, un problema de seguridad. Evidentemente, nadie lo creyó, cuando hasta ese momento tanto la empresa constructora como el arquitecto no habían puesto ni un solo problema. Como los miembros del Teatro del Común no recibieron una explicación convincente, tampoco ellos se atreven a sacar una conclusión. Prefieren que cada uno saque su propia lectura. A juzgar por algunos acontecimientos ocurridos en la escena teatral madrileña durante los pasados meses, yo me asusto y pienso que existe una censura encubierta que queda diluida entre tanta información a la que tenemos acceso y que apenas genera polémica. Yo me asusto, porque tenía entendido que había nacido en el año 75 junto con la democracia y la libertad de expresión.¹³⁸⁷

A la lisière du théâtre professionnel et du théâtre amateur, le spectacle, qui joue sur des tonalités et des esthétiques diverses, convoque le passé sur scène depuis la perspective de l'intrahistoire. Théâtre de la mémoire, *Terror y miseria en el primer franquismo* ne correspond pas à l'expérience de l'auteur, né en 1940, mais, comme Sinisterra l'explique dans le programme du spectacle, à un palimpseste d'histoires orales, de mémoires et d'histoires écrites, à la croisée de la mémoire collective et de l'historiographie :

No son mis recuerdos los que me propongo compartir con el público, con vosotros. Yo nací en 1940, y las nueve escenas que constituyen *Terror y miseria en el primer franquismo* transcurren entre 1939 y 1949. Y aunque mi padre, profesor de Física y Química, fue represaliado y encarcelado, no tengo recuerdos concretos de aquellos años sombríos. Por lo tanto, he debido "fabricar" la memoria que alienta en estas escenas. ¿Cómo? Hablando con parientes y amigos de mis padres, que vivieron como jóvenes o adultos ese "tiempo de silencio", escuchando a mis compañeros y profesores de Universidad y, sobre todo, leyendo, leyendo mucho: libros, revistas, documentos, cartas...¹³⁸⁸

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

¹³⁸⁷ *Ibid.*, p. 66.

¹³⁸⁸ Cité dans SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « art. cit. », 2003, p. 42-43.

Alors que le spectacle est élu Spectacle Révélation de la Communauté de Madrid en 2003, le texte vaudra à son auteur le Prix National de Littérature Dramatique l'année suivante.

1.3.1.2. *El sudario de tiza*

Si les textes de *Terror y miseria en el primer franquismo* évoquent l'atmosphère étouffante de l'après-guerre espagnole depuis un faisceau de thèmes – la fuite et la misère dans *Primavera 39*, la faim dans *Plato único*, la corruption et l'hypocrisie dans *El anillo*, la violence fasciste et la jeunesse phalangiste dans *Filas prietas*, la répression politique et les sévices envers les prisonnières dans *Intimidación*, l'exil dans *Dos exilios*, les opposants au régime contraints de vivre reclus dans *El topo* ou l'Opus Dei dans *Atajo* –, un seul se double d'une dimension métahistorique. *El sudario de tiza*, débuté en 1981, repris en 1998 et achevé en 1999¹³⁸⁹, figure une leçon d'histoire à l'époque du premier franquisme. Seul en scène, le professeur livre, en un bref monologue, le début d'une leçon centrée sur la période allant du XIX^e siècle à l'éclatement de la guerre civile. Le discours historique mis en perspective est celui de l'école dans le contexte particulier d'un régime dictatorial. Tout en évoquant la question de l'enseignement de l'histoire, Sinisterra problématise ainsi la façon dont le milieu scolaire, lorsqu'il est contrôlé par un pouvoir autoritaire, peut servir une instrumentalisation du passé dans un grand projet d'endoctrinement des masses.

Mais alors que le statut du personnage, incarnation supposée de l'officialité, et son monopole sur le discours laissent présager une version historique en accord avec les valeurs franquistes, les procédés esthétiques déployés fissurent l'autorité du maître et, avec elle, le discours historiographique imposé par la dictature. Le professeur, contraint de reprendre sa dernière leçon que le directeur de l'école a jugée libérale, perd peu à peu le contrôle sur son auditoire et sur son propos, et voit finalement s'abattre sur lui une « pluie » de craie qui rappelle, de façon circulaire, le titre de la pièce. Nous nous proposons donc d'examiner la façon dont le dramaturge récupère et déconstruit le discours scolaire de la dictature depuis une écriture qui, versant de prime abord dans la parodie, surprend par sa vraisemblance historique. Nous étudierons pour cela les procédés par lesquels Sinisterra souligne la discursivité de la connaissance historique, dénonce les rouages de l'instrumentalisation franquiste de l'histoire et déconstruit, par le révisionnisme, l'ironie et la caricature, l'idéologie de la dictature, dans un texte qui demeure, par sa portée documentaire, étrangement « réaliste ».

¹³⁸⁹ SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « art. cit. », 2003, p. 36 ; le texte est publié pour la première fois en 2003 (édition M. Sánchez Arnosi).

La connaissance que nous pensons détenir du passé a été largement influencée par ce qu'il nous a été donné d'entendre ou de lire sur les bancs de l'école. L'un des premiers rapports de l'individu à l'histoire survenant dans le milieu scolaire, il demeure médiatisé par le discours, celui des livres et, surtout, celui du « maître ». L'ensemble du dispositif scénique et textuel de cette courte pièce rappelle ce rôle du discours dans la construction d'un « savoir » historique : au fond de l'espace scénique se dresse un « grand tableau noir » et le personnage du professeur est caractérisé, lors de son entrée en scène, par deux accessoires, une paire de lunettes et une « épaisse chemise » remplie de « livres » et de « documents »¹³⁹⁰. L'histoire est, de bout en bout, écriture, ce que semble symboliser par ailleurs la nature monologique de la scène. La discursivité de l'histoire que l'enseignant, forcé de revoir sa leçon, entend inculquer à son auditoire est soulignée tout au long du texte par l'appareil scripturaire – craie, livres, documents, cahiers – sur lequel s'appuie le personnage peu sûr de lui :

Quedaron confusos, quiero decir, algunos aspectos de mi última explicación. Y los voy a aclarar, y luego... [...] (*Se ha sentado y ha ordenado alguno de sus libros y papeles.*) Bien: ya basta. Empecemos... [...] Les decía... (*Busca entre sus papeles.*) ¿Dónde lo tengo?... Aquí está... (*Consulta uno.*) Les decía que la Historia de España es como la raíz de... Bueno: son palabras del señor director... Que, por cierto, del mismo modo que fue informado de... de mis explicaciones del último día... Que no son más, naturalmente... [...] Ahora... (*Se levanta.*) Vamos a poner en claro... (*Abre un cajón de la mesa.*) algunos de los conceptos... (*Busca en su interior.*) ¿Dónde está la tiza? (*Cierra el cajón y abre otro. Encuentra la tiza.*) De los conceptos, digo... (*Toma de nuevo la hoja de papel.*) que ayer fueron mal interpretados... por algunos de ustedes. En la última clase, quiero decir. Abran los cuadernos y revisaremos el cuadro sinóptico de las crisis políticas y económicas del siglo diecinueve que les di. [...] Se darían cuenta... supongo... no sé si lo expliqué con... con bastante claridad... o si alguno se ha molestado en revisar los apuntes, claro... (*Vuelve a sus papeles, consulta uno.*) Pero hoy van a entender que las... que los factores enumerados en el cuadro sinóptico... [...] (*Toma el papel que buscó y consultó antes.*)¹³⁹¹

Le renvoi incessant au « document » dans le texte didascalique, et la référence au discours rapporté (« son palabras del señor director », « Que no son más ») soulignent la nature construite de la connaissance et de la représentation historiques, et annoncent le caractère factice et propagandiste d'une version de l'histoire fabriquée par le régime franquiste.

¹³⁹⁰ SANCHIS SINISTERRA, José, *El sudario de tiza*, op. cit., p. 91-98.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 92-95.

Enseignement de l'histoire et pouvoir : mise en scène de l'instrumentalisation du passé par le franquisme

Dans cette mise en scène de l'enseignement au temps du premier franquisme, l'ensemble du dispositif scénique situe l'histoire sous le contrôle du pouvoir. Il faut rappeler que l'après-guerre suppose, pour le régime, d'écarter toute forme d'opposition et de défendre sa légitimité politique. L'école constitue en ce sens un enjeu majeur. Dans la continuité de la censure qu'il a fait appliquer au matériel scolaire durant la guerre civile, le régime met à son propre service l'ensemble de l'appareil pédagogique. Les programmes imposent une vision impérialiste, nationaliste, catholique et providentialiste de l'histoire qui légitime moralement et politiquement le coup d'état et l'instauration de la dictature. Les professeurs, étudiants et élèves sont surveillés à travers le Servicio Español de Magisterio, le Frente de Juventudes et le Sindicato Español Universitario, tandis que les enseignants dont les positions sont jugées contraires à l'idéologie franquiste sont expulsés de leur chaire¹³⁹². L'ascendance de l'autorité sur le discours historique est figurée dès le début de la pièce par la configuration scénique :

*(Sobre una tarima, mesa pesada y oscura. Tras ella, una gran pizarra en la que hay escrita con tiza la palabra "ROJO". De la misma pared, a ambos lados, cuelgan un retrato juvenil de franco y otro de José Antonio. Al centro, sobre la pizarra, un crucifijo. [...])*¹³⁹³

Comme nous l'avons souligné dans le premier chapitre de cette thèse, le tableau noir, symbole de l'école, est littéralement encadré par les trois piliers du régime franquiste : le dictateur, le parti unique de la Phalange incarné par le portrait de son fondateur, et la religion catholique. Cet espace dramatique, qui reflète fidèlement une salle de classe du franquisme¹³⁹⁴, figure d'ores et déjà un enseignement de l'histoire soumis au pouvoir dictatorial et à l'idéologie national-catholique. Ce premier cadre autoritaire sera suivi de deux autres : le pouvoir du directeur de l'école sur l'enseignant, et le pouvoir de l'enseignant sur les élèves. Précisons néanmoins que si le directeur semble inquiéter le professeur et si ce dernier pourrait incarner une toute-puissance à travers son monopole énonciatif, les élèves ne respectent pas l'autorité du maître. Alors que la pièce s'ouvre sur l'immuabilité d'une autorité symbolisée par trois objets fixes, l'autorité du professeur est mise à mal par, en amont, sa hiérarchie et, en aval, sa classe. Si nous réservons pour la partie suivante l'analyse des stratégies qui déconstruisent la prépotence du professeur, remarquons que cette situation donne au personnage un statut « frontalier ». Il s'agit, comme souvent chez Sinisterra, d'un

¹³⁹² SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « art. cit. », 2003, p. 50-51.

¹³⁹³ SANCHIS SINISTERRA, José, *El sudario de tiza*, op. cit., p. 91.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, note 10 p. 91.

être ambigu qui peut aussi bien inspirer au spectateur un rire moqueur qu'une certaine empathie.

Si l'espace scénique et les diverses relations d'autorité définissent l'école franquiste comme un lieu où s'entrelacent histoire et pouvoir, le discours de l'enseignant va renverser l'horizon d'attente créé par cette disposition initiale. À travers le monologue du personnage, Sinisterra va ainsi exhiber et déconstruire les procédés par lesquels le franquisme a tenté de s'appropriier le passé. Et ce n'est vraisemblablement pas un hasard si le dramaturge axe la leçon de l'enseignant sur le XIX^e siècle et le début du XX^e. Cette période marque la naissance de la tradition libérale, bête noire de la dictature, et s'achève sur le coup d'état et la guerre civile – « Alzamiento Nacional » et « Cruzada » dans la rhétorique nationaliste – qui signent l'avènement du régime de Franco. Ainsi se profilent, tout au long du discours du maître, les clichés par lesquels l'historiographie franquiste a cherché à endoctriner des générations d'Espagnols. Après avoir placé l'« Histoire de l'Espagne » sous le signe du « nouvel esprit national »¹³⁹⁵ et écarté la « légende noire que les ennemis de l'Espagne »¹³⁹⁶ ont fait courir sur la nation¹³⁹⁷, le professeur définit l'histoire espagnole selon la rhétorique et l'idéologie du régime franquiste :

[...] toda la Historia patria es una lucha entre la misión imperial de crear una unidad universal en lo trascendental... y cristiana, claro... un imperio cristiano universal... O sea, esa vocación que se expresa en el lema del Movimiento Nacional: "Por el Imperio hacia Dios" [...].¹³⁹⁸

Une fois ce cadrage posé, l'enseignant, non sans hésitation et bafouillage, reprend sa dernière leçon, avant que ne s'abatte sur lui une pluie de craie qui mettra fin à la pièce :

Una lucha de esto, decía, contra 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... (*Se vuelve y mira la sala.*) ¿Está claro? (*Saca de nuevo el pañuelo, lo sacude y se seca el sudor de la frente con una punta.*) Está claro, ¿no? ¿Han tomado nota? (*Se sienta.*) Aquí se ve muy bien cómo los... las influencias extranjeras... sobre todo de Francia, tradicional enemiga de España... y cuna de la Ilustración y de la Revolución... sin olvidar a la Inglaterra protestante, siempre envidiosa de nuestro poderío naval... Pues bien: si a estas intrigas extranjeras unimos el olvido... el abandono de los ideales nacionales... del impulso imperial... del lema "Por el Imperio hacia Dios"... (*Mira el papel.*) Que, de todos modos aún late... aún brilla en medio de la decadencia del siglo diecinueve en... en las guerras carlistas, que representan la esencia tradicionalista y católica y el... la recuperación de los valores hispánicos en pugna... (*Una tenue lluvia de polvo blanco comienza a caer sobre el profesor.*)

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 92.

¹³⁹⁶ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁹⁷ *Idem.*

¹³⁹⁸ *Idem.*

... en heroica lucha contra el debilitamiento de... contra una España agonizante que había traicionado sus... su vocación... traicionado su misión evangelizadora... Y por eso el Carlismo será la fuerza viva que mantendrá el espíritu nacional... con todas sus... con todos sus valores... en medio de la disgregación política que impera en... que impera en el siglo diecinueve...

(La luz ha ido extinguiéndose: no así la lluvia de polvo de tiza.)

OSCURO¹³⁹⁹

Relevant davantage du théâtre de la mémoire que du théâtre historique à proprement parler, comme cette fin allégorique le suggère, la pièce mime plusieurs mécanismes de l'instrumentalisation de l'histoire par le régime franquiste. Le professeur propose en effet une vision impérialiste (« grandeur de l'Espagne », « mission impériale »), catholique (« transcendance », « chrétienne », « empire chrétien universel ») et nationaliste (« Histoire patrie ») et l'aversion envers les influences étrangères incarnées notamment par l'*afrancesamiento*) de l'histoire. Son discours se fait le défenseur du totalitarisme, en proscrivant les « partis politiques », du centralisme, en condamnant le « régionalisme » (considéré source de « séparatisme »), de l'anti-républicanisme et de l'anticommunisme. Et le personnage célèbre enfin le coup d'état nationaliste, bien nommé « Soulèvement national », qu'il présente en rédempteur de l'identité espagnole (« balayé de notre patrie... avec tous les autres maux antiespagnols... par le Soulèvement National »). On voit comment, par une rhétorique bien rôdée, ce discours historique rend l'instauration de la dictature de Franco aussi providentielle que légitime, tout en invalidant les valeurs de ses opposants – républicains, communistes et régionalistes en particulier. Sinisterra semble ainsi dénoncer la façon dont le franquisme a utilisé l'enseignement de l'histoire pour justifier l'imposition d'un régime autoritaire et la mise en œuvre d'une politique antidémocratique.

Du rire aux larmes. Entre déconstruction facétieuse et théâtre document

Mais si le dramaturge exhibe le discours historiographique franquiste, c'est pour mieux le déconstruire grâce à un révisionnisme ironique et à une subversion par l'humour. Le personnage du professeur, en effet, à travers ses multiples lapsus et phrases hasardeuses, offre quelques indications sur la véritable situation du XIX^e siècle espagnol, dans une vision beaucoup plus nuancée que l'imagerie officielle. Il évoque les luttes de classe et la misère des plus pauvres, en trahissant le fait que la version qu'il avait donnée lors de sa dernière leçon « reflétait » la réalité plus qu'elle ne la « déformait » :

Pero hoy van a entender que las... que los factores enumerados en el cuadro sinóptico... Es decir: todo eso del “malestar de las clases medias”... de “los conatos de agitación obrera y campesina”... del “acceso al poder político de la burguesía industrial”, etcétera, etcétera... Lo

¹³⁹⁹ *Ibid.*, p. 96-98.

tienen anotado del otro día, ¿verdad?... Pues bien; espero que quedara claro que todo eso... esa manera de reflejar... de deformar la Historia de España corresponde... O sea: que la visión materialista y liberal de la Historia no puede... En fin: vamos al nuevo cuadro sinóptico...¹⁴⁰⁰

Les hésitations du personnage, mises en évidence par les nombreux points de suspension, traduisent par ailleurs le caractère fabriqué de cette nouvelle version de l'histoire, qui l'oblige à s'en remettre à ses notes dans un malaise grotesque qui ne laissera pas d'amuser le public.

Mise à mal par les « tours » que les élèves ont réservés à l'enseignant, en écrivant sur le tableau le mot « rouge », que le professeur ne percevra qu'après coup et ne pourra effacer complètement, ou en plaçant sur sa chaise un tampon chargé de craie qui laissera une marque sur son pantalon¹⁴⁰¹, l'autorité du personnage est anéantie par l'humour. Le discours historiographique formulé par le maître en ressort dégradé. La subversion par le comique tient notamment à la portée ironique de certaines observations du personnage – « Por el Imperio hacia... » ¿Se dan cuenta?... »¹⁴⁰² – ; aux répétitions, qui semblent traduire la mécanisation d'un langage appliqué à un discours rapporté ; ou à l'imbroglie croissant de son explication. La confusion de son propos est ainsi soulignée par des autocorrections incessantes, la réitération ironique de la question « ¿Está claro? »¹⁴⁰³ et une syntaxe qui donne à son monologue l'apparence d'un flot de paroles continu et déstructuré. Le procédé le plus drôle et le plus subversif reste peut-être le schéma caricatural et insidieux qui représente le passage de l'*afrancesamiento* au communisme, dans une gradation hyperbolique couronnée par le jugement exagérément négatif – « comble de tous les maux » – et par l'écriture en majuscules.

Si la déformation grotesque à laquelle ces stratégies soumettent le personnage verse dans l'univers de la farce, la pluie de craie finale crée une atmosphère poétique en tension entre la douceur de la « légère pluie de poussière blanche » et la couleur funèbre que le procédé prend lorsqu'il est ramené au titre de la pièce, « Le linceul de craie ». Se faisant l'obscur répétiteur d'un discours historiographique autoritaire, l'enseignant rompt avec les valeurs de l'école, telles que la liberté, l'intégrité du savoir, la justice ou l'égalité. Cette pluie de craie peut ainsi symboliser l'agonie d'un professeur victime d'une politique qui le dépasse, ou dénoncer, de façon plus générale, la destruction de l'école par la politique de la dictature. Quoi qu'il en soit, le personnage apparaît à la fois comme un lâche qui ne se rebelle pas ouvertement contre le régime, s'en faisant tant bien que mal le porte-parole, et comme une victime anéantie par un système totalitaire. C'est dès lors un personnage « frontalier » que Sinisterra offre au public, qui devrait ressentir un certain malaise devant cette ambiguïté.

¹⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁴⁰¹ Respectivement *Ibid.*, p. 91 et p. 92.

¹⁴⁰² *Ibid.*, p. 95-96.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 97-98.

Entre la distanciation qu'impliquent les stratégies de l'humour et la complicité de l'enseignant avec la dictature, et l'identification que son angoisse croissante peut engendrer, le spectateur est face à un personnage qui lui inspire des sentiments contraires. Le dramaturge semble ainsi rappeler la complexité d'un contexte d'après-guerre où la frontière entre les bons et les méchants n'est pas toujours clairement définie.

Il faut remarquer enfin que l'écriture « frontalière » n'opère pas uniquement sur le personnage du professeur, mais aussi sur le discours historiographique qu'il reproduit. Spectateurs de la fin du XX^e ou du début du XXI^e siècle, nous sommes forcés de sourire devant la reconstitution *a priori* caricaturale que l'enseignant propose de l'histoire. Le caractère national-catholique de son propos et le rapport que cette version entretient avec l'idéologie franquiste sont si aigus qu'ils en paraissent exagérés. Néanmoins, ce qui peut paraître aujourd'hui loufoque et invraisemblable est relativement proche de la réalité historique. Entre farce et théâtre document, Sinisterra joue encore sur les limites. Lorsqu'on se plonge dans les programmes scolaires ou les manuels de cette période, on constate en effet, avec amusement ou avec un certain effroi, les stratégies grossières par lesquelles la dictature franquiste a tenté de s'approprier l'histoire nationale. À titre d'exemple, voici quelques extraits du programme d'histoire du « Plan de estudios » défini, pour le secondaire, par les nationalistes en septembre 1938, six mois environ avant l'achèvement de la guerre :

PRIMER CURSO

Glorioso Reinado de los Reyes Católicos. Formación de la España Única. [...]

España realiza el mayor acontecimiento de la historia. Descubrimiento del Nuevo Mundo. [...]

Grandeza del Imperio Español. Carlos I de España y V de Alemania. [...]

Magnífico Reinado de Felipe II. [...]

La Casa de Borbón [...]. Desvío de la política españolista por las influencias francesas, el enciclopedismo y la infiltración de la masonería a través de los Ministros, a pesar del Catolicismo de nuestros reyes. [...]

La Guerra de la Independencia: su significación religiosa, monárquica y española. [...]

Las guerras civiles del siglo XIX. Su significación de repulsión del liberalismo.

La revolución del 68 y la primera república. Sus efectos desastrosos.

Don Miguel Primo de Rivera. Patriotismo, orden, autoridad [...].

La segunda república. Su política antinacional y anticatólica. Los Separatismos desmembradores de la Patria. La invasión extranjera marxista y bolchevique.

El Movimiento Nacional. [...] Su justificación histórica. Su significado patriótico, moral y religioso.¹⁴⁰⁴

Voilà toute la force de *El sudario de tiza* qui piège le spectateur en représentant une manipulation de l'histoire aussi grotesque que grotesquement vraie.

¹⁴⁰⁴ *Plan de estudios*, 20/09/1938 (ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et HARO SABATER, Juan, *op. cit.*, p. 249-251).

Pièce métahistorique centrée sur l'enseignement de l'histoire à l'école du premier franquisme, *El sudario de tiza* amuse, émeut, surprend et inquiète. Dans un jeu d'exhibition et de déconstruction de la manipulation du passé national par la dictature franquiste, dictature avide d'une légitimation par l'histoire et d'un endoctrinement qui rendent les consciences dociles, Sinisterra met en lumière la discursivité de la connaissance historique et la manière dont elle peut être instrumentalisée par le pouvoir. Mais, s'il exhibe les mécanismes d'une réécriture nationaliste, catholique, impérialiste et autoritaire de l'histoire, c'est pour mieux la subvertir par un révisionnisme qui sous-tend le discours du personnage et par un humour qui verse dans le grotesque. Néanmoins, l'écriture de Sinisterra, toujours polysémique, bouleverse les certitudes d'un spectateur incapable de se situer face à un personnage aussi pathétique que méprisable. Les temps de conflits, et la réalité de façon générale, échappent à toute interprétation dichotomique et évidente. Par ailleurs, le public se surprendra peut-être du sentiment d'étrangeté que le discours historiographique formulé par le professeur peut lui inspirer, alors même qu'il reflète, de façon relativement réaliste, la version de l'histoire imposée aux écoliers de la dictature. Installant son récepteur sur l'instabilité du doute, le dramaturge dénonce, à travers le miroir du théâtre, la politique historiographique du premier franquisme, aussi absurde et invraisemblable qu'elle puisse paraître aux yeux d'un spectateur contemporain.

1.3.2. La Transition espagnole et l'histoire de la guerre civile : malversations de la mémoire et expression du refoulé dans *El jardín quemado* de Juan Mayorga

Composée en 1996 et présentée pour la première fois sous forme de lectures dramatiques à la RESAD en 1997, *El jardín quemado* offre une reconstitution historique imaginaire ayant pour fond l'Espagne de la Transition. La didascalie initiale se limite en effet à cette indication : « *En España, a finales de los años setenta* »¹⁴⁰⁵. À la lisière de l'histoire et de la mémoire, la pièce, traversée par des thèmes universels comme la fragilité des idéaux, la violence et l'abus de pouvoir, traduit un engagement face à la réalité espagnole passée et présente. Dans la tradition buerienne, l'histoire, chez Mayorga, sert à « illuminer » le présent. Entre réalisme et symbolisme, l'œuvre est l'une des plus poétiques de notre corpus. Elle se divise en sept séquences – un Prologue, cinq scènes numérotées de « Uno » à « Cinco » et un Épilogue – et compte huit personnages : Benet, Hombre Estatua, Garay, Calatrava, don Oswaldo, Néstor, Pepe et Cal. Elle donne à voir les recherches du jeune Benet, sorte d'enquêteur-historien, sur une mystérieuse île dont nous ne connaissons pas le nom, afin de résoudre l'énigme planant sur la disparition d'un illustre poète républicain, Blas Ferrater, et de ses onze compagnons, au cours de la guerre civile. Les investigations de Benet, qui se présente comme un étudiant en médecine, vont surtout se centrer sur l'hôpital psychiatrique de l'île, dirigé par le docteur Garay. Benet soupçonne ce dernier, qui était déjà à la tête de l'hôpital du temps de la guerre, d'avoir livré les douze républicains à l'armée franquiste.

S'ouvrant dans la tradition de la littérature policière, *El jardín quemado* glisse peu à peu vers le drame psychologique, où les certitudes de Benet se brouillent. Démuni devant les archives lacunaires de l'hôpital et le silence de Garay, le jeune enquêteur interroge ceux qu'il juge être les témoins du crime : Hombre Estatua, ancien patient de l'hôpital qui s'en est échappé, et Calatrava, don Oswaldo, Néstor, Pepe et Cal, cinq internes qui déambulent dans le « jardin brûlé » de l'établissement. Les interrogatoires vont progressivement déstabiliser les postulats du jeune homme. À travers le langage allégorique des patients, la terrible vérité semble poindre dans l'avant-dernière scène : les douze républicains seraient encore vivants car ils auraient livré à leur place, avec l'aide de Garay, douze « fous » innocents au peloton d'exécution franquiste. Quand les supposées victimes deviennent des bourreaux, les

¹⁴⁰⁵ MAYORGA Juan, *El jardín quemado*, op. cit., p. 39.

convictions de Benet éclatent, même si l'absence de preuves irrévocables maintient la fin de la pièce dans la polysémie d'un conflit irrésolu.

Construite sur un conflit d'idées plus que sur un conflit d'actions¹⁴⁰⁶, l'œuvre se présente comme une allégorie de la Transition espagnole où s'entrechoquent plusieurs discours historiographiques et mémoriels. Les personnages imaginaires symbolisent diverses postures de l'Espagne postfranquiste face au souvenir de la guerre civile. Benet, vraisemblablement né à la fin du franquisme, incarne le discours historiographique et la vision historique utopique et dichotomique d'une jeunesse qui n'a pas vécu la guerre civile. Garay, figure de l'autorité, est celui qui cherche à « étouffer » la mémoire de la guerre en la tenant « recluse », que ce soit pour masquer sa responsabilité ou pour « apaiser » la souffrance d'autres coupables hantés par le souvenir de leur crime. Symbole de la politique historiographique de la Transition, le médecin joue par ailleurs le rôle de témoin. Les patients, quant à eux, glissent peu à peu du statut de victimes d'une autorité omnipotente à celui de coupables refoulant leurs actes. Si Benet se situe du côté de l'histoire, Garay vacille entre histoire officielle et mémoire, tandis que les internes versent exclusivement du côté de la mémoire. Animés par des aspirations ou des pulsions diverses, ces trois groupes de personnages produisent trois formes de discours qui s'affrontent : le récit historique, que Benet cherche à construire, se heurte à la narration des faits formulée par Garay et aux silences ou aux remémorations allégoriques des patients, lesquels apparaissent meurtris par les interrogatoires de Benet.

Nous nous proposons d'analyser les tensions discursives à l'œuvre dans cette pièce doublement métahistorique – puisqu'elle intègre un personnage faisant figure d'historien, et évoque la politique historiographique d'un État –, qui croise la question de l'écriture de l'histoire et celle de la mémoire. Il s'agira d'examiner plus précisément la façon dont le texte porte, à partir d'une métaphore de la Transition espagnole, une réflexion sur l'insaisissabilité du passé, irréductible à tout manichéisme, et sur les mécanismes du refoulement. À cette fin, nous nous centrerons tout d'abord sur la construction du personnage de Garay et de l'espace de l'hôpital, qui souligne les ambiguïtés de la politique de la Transition. Puis nous étudierons les personnages des patients, à travers lesquels Mayorga semble problématiser l'indicibilité d'une expérience extrême. L'analyse s'achèvera sur le personnage de Benet qui, engagé à

¹⁴⁰⁶ Comme souvent chez Mayorga : « Mayorga posee la característica propia de elaborar un discurso dramático de profundo contenido filosófico, en el que el conflicto lo es de ideas más que de acciones » (SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 2001, p. 18).

découvrir une « vérité » historique confortant la mythification d'un héros républicain, figure une utopie historiographique condamnée au désenchantement.

Garay ou le discours de la Transition : l'ambiguïté d'une « politique de l'oubli »

Figure de pouvoir au sein de l'île, le personnage de Garay évoque le discours des autorités de la Transition espagnole dans leur gestion de la mémoire de la guerre civile. Mayorga semble ainsi condamner une stratégie fondée sur une politique de l'oubli, critiquant allégoriquement une Transition perçue encore comme exemplaire par beaucoup d'Espagnols. La démarche révisionniste de l'auteur évite néanmoins le manichéisme. Si Garay apparaît au départ comme le « méchant » de l'histoire, double inversé de Benet, il se révèle peu à peu comme un personnage complexe dont les valeurs se troublent. Avec lui, le dramaturge évoque le paradoxe d'une politique de l'oubli qui échappe à toute vision dichotomique.

Mayorga semble vouloir piéger son spectateur en lui livrant une première image de Garay *a priori* univoque. Dans la première partie de la pièce, en effet, le docteur se profile comme un être tout à fait condamnable, figurant une autorité qui abuse de son pouvoir pour falsifier l'histoire. Lors de sa première apparition, dans la scène « Uno », il manifeste ainsi un contrôle absolu sur les patients de l'hôpital et se défile dès que Benet l'interroge à propos de la guerre civile. L'espace qui lui est associé figure son omnipotence, comme le texte didascalique ouvrant la scène « Uno » le suggère :

*(Mediodía en el despacho de Garay. Éste recibe a Benet, le invita a sentarse. El gran ventanal da a un jardín quemado.)*¹⁴⁰⁷

Le jardin brûlé représente l'espace des internes de l'hôpital, qui, selon Benet, détiennent la vérité sur la disparition de Blas Ferrater et qu'il souhaiterait interroger. Garay s'oppose à cet interrogatoire, ce que Benet souligne à plusieurs reprises comme lorsqu'il lui lance : « Ya, ya sé que tiene buenas razones para no darme acceso a los enfermos »¹⁴⁰⁸. La baie vitrée du bureau du docteur peut ainsi être interprétée comme la médiatisation exercée par le médecin sur la mémoire et sur les témoignages des patients. Garay incarne dès lors le discours officiel qui censure l'histoire officieuse. À l'interface des témoins et de l'« historien », il filtre les échanges entre les deux parties. Cette métaphore spatiale du pouvoir de Garay est d'ailleurs reprise dans la même scène par une nouvelle didascalie :

¹⁴⁰⁷ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, op. cit., p. 45.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 48.

(Como si contemplaran el interior de una gigantesca pecera, Garay y Benet observan la salida de los internos al jardín.)¹⁴⁰⁹

C'est donc de façon allégorique que le personnage de Garay se fait le symbole de l'officialité, de ce qui se donne à voir. Remarquons qu'après un Prologue qui se déroule dans un espace-temps « marginal » – le port de l'île, la nuit –, la scène qui introduit le docteur se situe, en oxymore, dans son bureau, à midi, dans l'hôpital qui se trouve au « sommet de la colline »¹⁴¹⁰. Garay ne laisse d'ailleurs pas de mépriser l'espace frontalier que constitue le port, « le coin le plus sordide de l'île » selon lui, louant, au contraire, la « ville »¹⁴¹¹.

Tout en incarnant l'ascendance de l'autorité sur l'histoire, Garay figure une attitude de déni face au souvenir de la guerre civile. Il change fréquemment de sujet quand Benet mentionne cette époque, comme lorsque le jeune enquêteur évoque l'infirmité de Néstor :

BENET.– Veo uno manco.

GARAY.– El pobre Néstor.

BENET.– ¿Una herida de guerra, quizás?

GARAY.– Un accidente.

BENET.– En todo caso, por edad, ese hombre tuvo que participar en la guerra. ¿Habla de ello?

GARAY.– Nunca le he oído. (*Abandona el ventanal.*) ¿Qué tal si damos un paseíto? ¿Le gustaría ver un rincón interesante de la playa? Conozco una roca en que los corales...

BENET.– (*Interrumpiéndole.*) Tengo entendido que la represión fue muy severa en la isla.

GARAY.– No más que en el resto del país.

BENET.– ¿No es algo especial, una guerra civil en una isla?

GARAY.– No crea lo que le cuenten. En las guerras civiles, el miedo agiganta la amenaza: la sombra de la navaja parece sombra de espada. Aunque el canalla no se vuelva más peligroso, tu hermano puede ser, de pronto, tu peor enemigo. Por suerte, aquella guerra nuestra acabó hace muchos años... Creo que sí, que le voy a sacar de paseo. Voy a enseñarle mis viñas, en la colina.¹⁴¹²

Les interventions d'abord laconiques de Garay, les structures négatives de ses phrases (« no », « nunca ») et les ruptures discursives de ses répliques, marquées par un changement spatial ou par des points de suspension, installent son discours dans une rhétorique de déni. Ces procédés de dénégation réapparaîtront dans la scène suivante, lorsque Benet accusera insidieusement Garay d'avoir falsifié les archives de l'hôpital :

BENET.– Eso simplifica las cosas. Recordará usted que algunos de esos enfermos ingresaron en San Miguel en la primavera del treinta y siete. Fue entonces cuando los fascistas ocuparon la isla, ¿no es así?

GARAY.– ¿Qué tiene que ver...?

BENET.– Años revueltos. [...] En el registro constan doce ingresos aquella primavera.

GARAY.– Puede ser.

BENET.– Falta un dato en esas doce fichas.

(*Le enseña las fichas. GARAY las mira sin interés.*)

GARAY.– En aquellos tiempos no dábamos importancia a pequeñeces burocráticas.

BENET.– ¿Pequeñeces? Es un dato importante.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁴¹¹ *Ibid.*, p. 47 (nous traduisons).

¹⁴¹² *Ibid.*, p. 51.

GARAY.– Nunca me ocupo de papeles. Ni recuerdo quién llevaba el registro en aquel entonces.
 No sé qué administrativo...
 BENET.– (*Interrumpiéndole.*) En todas falta la última fecha.
 GARAY.– No sé de qué habla.
 BENET.– Quince de mayo de mil novecientos treinta y nueve. ¿Todavía no sabe de qué hablo?
 (*GARAY niega. Pausa.*)¹⁴¹³.

Remarquons que le rapport de Garay aux archives est évoqué à plusieurs moments de la pièce. Benet lui lancera ainsi un peu plus loin, en se référant aux patients : « ¿Cree que no testificarán contra usted? ¿No ve que están deseando gritar la verdad? Hasta ahora, sus vidas sólo han sido las mentiras que usted puso en el archivo »¹⁴¹⁴. Incarnation du pouvoir censeur, Garay est présenté comme celui qui fait obstacle entre l'historien et les « lieux » mémoriels que représentent les archives et les témoins. Si Benet l'accuse, c'est parce qu'il pense que le médecin a livré les douze républicains aux franquistes, et impose le silence aux témoins de ce crime, comme on l'observe dans la scène « Dos », où il est ouvertement fait allusion à la politique de la Transition espagnole :

BENET.– Todo en el archivo es mentira, hasta los nombres. La verdad es que doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete, doctor Garay. Y que, dos primaveras después, al acabar la guerra, usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento.
 (*Pausa. BENET y GARAY se miran. Algunos internos se mueven entre los dos hombres.*)
 GARAY.– Mis manos están limpias. ¿Quién le envía a mancharlas? ¿A esto llaman "reconciliación nacional"?¹⁴¹⁵

Comme on peut l'apprécier, le personnage de Garay incarne le discours mémoriel de la Transition, dont il reproduit la rhétorique. Le concept de « réconciliation nationale » était en effet à la base de la politique consensuelle de la Transition espagnole, qui se manifesta notamment dans la « Loi d'Amnistie Générale » de 1977. Ainsi, Garay refuse toute forme de rupture, prônant au contraire la continuité, ce qui apparaît de façon allégorique, mais non moins manifeste, dans la scène « Uno ». À l'opposé de Benet qui incarne les valeurs rupturistes de la nouvelle génération, le vieux médecin est méfiant face à tout changement :

GARAY.– [...] Los muchachos viven en un equilibrio precario, pero precioso, que por nada del mundo voy a arriesgar. Sólo por esa razón le recibí a usted con alguna reticencia. Pero ha sido tan respetuoso con nuestras costumbres...
 BENET.– Al fin y al cabo, no es más que un rutinario trabajo de fin de carrera. No vale la pena molestar a los enfermos. De lo que se trata es de entrar en contacto con el centro y, a modo de ejercicio, proponer estrategias de futuro. También en la psiquiatría soplan nuevos vientos.
 GARAY.– Se acabó la dictadura y el país entero está ansioso por cambiar de arriba abajo. Usted sabe que el nuevo régimen cuenta con todas mis simpatías. Pero temo que tanta ansiedad traiga algunas precipitaciones.
 BENET.– No hay nada que temer, todo será para mejor. También para San Miguel. Me gustaría comentar con usted algunas propuestas que pienso exponer en mi informe. (*Saca una libreta.*) Voy a defender ciertas reformas arquitectónicas. (*Esboza un plano de San Miguel.*)

¹⁴¹³ *Ibid.*, p. 59-60.

¹⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 60.

El césped del patio sería replantado, y en cuanto al muro... (*A través del ventanal, señala un muro.*) ¿Qué hay detrás de ese muro que cierra el patio?
 GARAY.– Una vista al puerto.
 BENET.– Propondré que se derribe.
 GARAY.– ¿El jardín abierto?
 BENET.– Lo considero prioritario. Así como construir un gimnasio. El lugar idóneo parece ser el pabellón número seis.
 GARAY.– Tendríamos que hablar más despacio acerca de eso.¹⁴¹⁶

Cet extrait illustre l'écriture symbolique à l'œuvre dans *El jardín quemado*. Garay, allégorie d'une posture politique inscrite dans la continuité – comme Benet le rappellera, il était déjà directeur de l'hôpital au moment de la guerre et sous le franquisme¹⁴¹⁷ –, défend la notion d'« équilibre », concept clé du consensus. Il exprime ses réticences à l'égard des transformations architecturales imaginées par Benet, qui supposent l'ouverture de l'espace du « jardin » au monde extérieur. Comme nous le verrons dans la partie suivante, le patio et les malades qui le peuplent semblent symboliser le temps suspendu d'un passé « qui ne passe pas ». L'ouvrir, c'est donc faire le jour sur un passé enfoui, c'est engager un travail de mémoire qui peut, comme l'allusion à de futures plantations semble le suggérer, amorcer un travail de deuil et permettre de renouer avec la vie. Quant au « gymnase », il peut figurer un espace d'expression pour le corps et, avec lui, pour les pulsions refoulées.

Le personnage de Garay semble ainsi permettre à Mayorga de dénoncer les travers d'une politique de l'oubli où le topique de la « réconciliation nationale » légitime les malversations de l'histoire et les abus de pouvoir. Ce révisionnisme historique à l'égard de la politique historiographique de la Transition espagnole explique peut-être en partie le fait que la pièce, qui devait être représentée au Centro Dramático Nacional en 1997, ait été retirée de la programmation au dernier moment. Mayorga confie en effet, dans un entretien de 1999, que *El jardín quemado* aurait été déprogrammé suite au remaniement de la direction du CDN après la victoire du Partido Popular, partisan de l'oubli, aux élections législatives¹⁴¹⁸.

Si le début de *El jardín quemado* peut pousser le récepteur à interpréter le personnage de Garay comme un être méprisable, la suite du texte altère cette perception unilatérale. Les motivations du docteur semblent s'obscurcir peu à peu. Alors que les accusations de Benet le dépeignent comme un coupable cherchant à masquer ses crimes, l'attitude des patients lui confère un rôle de bienfaiteur : il semble en effet protéger ces hommes hantés par leur passé. Du criminel au protecteur, le personnage oscille entre les pôles négatifs et positifs, ce qui ne

¹⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 48-49.

¹⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴¹⁸ GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », « art. cit. », p. 8-11.

laissera pas de dérouter le récepteur¹⁴¹⁹. Les valeurs de Garay commencent à se troubler au seuil de la scène « Dos ». À la fin de la scène précédente, Benet annonce au médecin qu'il a fait remonter les « irrégularités » de l'hôpital en haut lieu et qu'un télégramme de Madrid vient de mettre l'établissement sous son autorité. Au grand dam du docteur, Benet entre donc, lors de la scène « Dos », dans le patio où se dérouleront les trois séquences suivantes. La réaction des patients envers Garay est, somme toute, inattendue :

*(En el jardín se mueven internos solitarios o en grupo. Abren paso a Garay con reverencia o temor; si anhelan tocarlo, no se atreven a acercarse a él. Observan a Benet con desconfianza.)*¹⁴²⁰

Ceux que Benet prend pour les victimes de Garay, et dont il pourrait être le libérateur, ont une attitude ambiguë à l'égard du médecin, qui court de l'attraction à la répulsion et du respect à la crainte, tandis qu'ils manifestent de la « méfiance » envers Benet. Et lorsque ce dernier accuse le vieux docteur d'avoir une relation « perverse » avec ses patients, Garay rétorque : « Saben que siempre pueden contar conmigo »¹⁴²¹. Le « geôlier », tel que le décrit Benet, prendrait-il soin de ses « prisonniers » ?

L'idée que Benet se fait du rapport entre Garay et ses patients s'inverse complètement quand le jeune homme interroge Calatrava, don Oswaldo, Néstor, Pepe et Cal dans les scènes « Tres », « Cuatro » et « Cinco ». Les internes, angoissés par ses questions, sollicitent systématiquement l'aide du docteur. Voici en effet la réaction de don Oswaldo lorsque Benet lui demande de se souvenir de Blas Ferrater :

BENET. – [...] Haga memoria. ¿Qué recuerdos tiene de él?
*(Angustia de don Oswaldo, que mira hacia todas partes como buscando ayuda. Sus ojos encuentran a Garay.)*¹⁴²²

Et don Oswaldo soutiendra un peu plus loin à Benet qui accuse Garay : « Está usted en un error, él no tiene culpa »¹⁴²³. Néstor et Pepe auront des réactions similaires¹⁴²⁴.

Mais le plus troublant pour Benet et, avec lui, pour le spectateur, c'est lorsque les patients, prenant la défense du docteur, se retournent contre le jeune enquêteur. Une fois que Garay a énoncé sa version des faits, selon laquelle les « héros » républicains auraient livré avec son aide des innocents à l'armée franquiste, et qu'il a expliqué à Benet que le patient dénommé « Cal » est en réalité Blas Ferrater, l'interrogatoire auquel Benet soumet Cal finit de

¹⁴¹⁹ Manuel Aznar Soler parle d'une « stratégie dramaturgique de l'énigme » visant notamment à stimuler la participation du public (AZNAR SOLER, Manuel « Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 79-118, p. 93).

¹⁴²⁰ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, op. cit., p. 57-58.

¹⁴²¹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 73.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 74.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 84-85.

renverser les rôles. Tandis que le jeune homme, convaincu de l'identité de Ferrater lorsque ce dernier lui remet la fin d'un poème qu'il avait débuté avant de débarquer sur l'île, annonce au poète qu'il est « libre », ce dernier « le regarde sans comprendre »¹⁴²⁵. Et plus en avant, quand Benet remet en question l'autorité de Garay, les internes s'en prennent au jeune enquêteur. S'imaginant être toujours sur le « bateau des Poètes » qui l'emmène sur l'île, Cal-Ferrater voit dans Benet une source de danger alors qu'il fait de Garay un « capitaine » « capable de [les] guider dans la tempête » :

- BENET.– (A CAL.) No escuche a ese embaucador. (A los internos.) ¡No escuchen a Garay!
(*Asombro de CAL y de los demás internos.*)
- CAL.– ¿Ha perdido la cabeza? ¿Pretende amotinar a la tripulación contra su capitán?
- BENET.– Ahora es en mí en quien deben confiar. (A los internos.) Ya no tienen por qué temer a Garay. Él ya no puede hacerles daño.
(*Entre los internos cunde el estupor.*)
- CAL.– (A GARAY.) ¿Por qué no lo arroja al agua, capitán?
- GARAY.– (A los internos.) Más vale que aprendáis a respetar al señor Benet. A partir de ahora, tendréis que obedecer sus órdenes.
(*Conmoción, angustia de los internos. Garay les pide silencio.*)
- El señor Benet investiga una denuncia contra mí. Una denuncia anónima. [...] (*Se interrumpe. Se dirige a BENET.*) ¿De qué se me acusa, señor Benet?
- CAL.– (A BENET.) Sólo un quintacolumnista puede haberlo denunciado. Garay ha traído la nave hasta aquí. Consiguió burlar el bloqueo, y demostró gran arrojo cuando un acorazado fascista intentó abordarnos. Si él no hubiese estado al timón, los traidores habrían cambiado al buque de bandera. [...]. Si hay un hombre capaz de guiarnos a través de la tormenta, ese hombre es él.¹⁴²⁶

A travers la métaphore de l'orage, c'est la menace franquiste que Cal semble évoquer dans son délire. Garay les aurait « sauvés », comme le médecin l'explique ensuite à Benet :

- BENET.– (A GARAY.) Tiene suerte de vivir en un país democrático. Tendrá un juicio justo y una cárcel sin torturas.
- GARAY.– ¿Piensa que la cárcel me da miedo? No me creará si le digo que sólo me preocupan ellos. ¿Qué será de mis muchachos sin mí?
[...]
- BENET.– Les robó hasta los nombres. [...] Los arrojó al vacío.
- GARAY.– ¿Sigue sin ver otra cosa que vacío? ¿Aún no ve lo que he hecho crecer en él? En el vacío, yo he construido un hogar.
- BENET.– Pagará su crimen, Garay, se lo debo a sus víctimas. (*Señala a los internos.*) A todas sus víctimas. (*Señala la fosa.*)
- GARAY.– ¿Mis víctimas? (*Mira la fosa.*) ¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? [...] Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce.
(*Benet niega, no puede aceptar lo narrado por Garay. Éste le invita a mirar a los internos.*)
- ¿Los llevará ante un juez?
- CAL.– (*Eufórico, moviéndose alrededor de la fosa como si ésta no existiese y apuntando con el índice más allá del muro.*) ¡Las luces del puerto! (*A todos.*) ¡Ved cuántos han venido a escucharnos! ¡Oíd qué griterío tan feliz! ¡Es el pueblo en pie quien nos espera!

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 98. Un peu plus loin (*Ibid.*, p. 105), une didascalie confirme l'identité de Cal, en le nommant « Ferrater » ; c'est une précision dont le spectateur sera néanmoins privé.

¹⁴²⁶ *Ibid.*, p. 99-100.

GARAY.– (A BENET.) No encontrará un juez que pueda juzgarme. ¿De qué me acusaría? ¿De plantar flores en un jardín quemado? Yo les he dado una primavera eterna.¹⁴²⁷

Au fil du texte, le paradoxe de la politique de l'oubli se profile. Selon Garay, il est préférable, pour le bien-être des malades, de maintenir enfouie la vérité que le « jardin » de l'hôpital renferme. Aliénés par le refoulement de leur culpabilité, les bourreaux apparaissent, dans le discours du docteur, comme des victimes. « Ninguna medicina cura si el enfermo quiere persistir en la enfermedad », explique-t-il à Benet¹⁴²⁸. Alors, que faire ? Les obliger à quitter l'hôpital ? Les contraindre à assumer publiquement leurs responsabilités ? Garay leur garantit un « printemps éternel » où les crimes du passé, figurés par la fosse que Benet a fait creuser et qui renferme les ossements des douze innocents, n'existent plus. Selon le médecin, l'isolement et l'oubli sont les seules solutions envisageables pour ces patients qui seraient incapables de supporter le poids du passé. Reprenant un lieu commun de la rhétorique de la Transition, il demande à Benet de « laisser les morts enterrés » :

GARAY.– [...] Hay tanto dolor al otro lado del muro... Sólo una estatua podría soportar tanto dolor. No saque a estos hombres del jardín. Ahí fuera sólo les aguarda la noche. En el jardín nos rodea la ceniza, pero fuera hay una zarza que arde sin consumirse. ¿Es allí donde quiere usted llevarlos? Su sitio está aquí. Más allá del tiempo. Más allá del dolor. No les traiga el tiempo y el dolor. No les traiga la guerra. Olvídese de San Miguel. Deje a los muertos enterrados.¹⁴²⁹

Garay demeure ainsi un personnage complexe qui interdit toute appréciation univoque, comme Mayorga l'a par ailleurs souligné :

En la transición española, un joven investiga en un sanatorio siquiátrico donde, según él cree, unos presos republicanos fueron ingresados durante la Guerra Civil. El joven investigador se enfrentará al viejo director del sanatorio, personaje ambiguo en torno al que flota la pregunta que atraviesa la obra: ¿Por qué fueron encerrados aquellos hombres en ese manicomio en que enloquecieron? ¿Para darles un castigo peor que la muerte?; ¿para salvarles de la muerte y ofrecerles una salida imaginaria por la que escapar de la derrota y de la Historia?¹⁴³⁰

Se gardant d'une représentation convenue – et rassurante – de l'histoire, Mayorga semble évoquer, à travers l'attitude de Garay et le trouble final de Benet, souligné dans l'Épilogue, les polémiques engendrées par le travail de mémoire et de justice, notamment dans le cas d'une situation conflictuelle qui a concerné toute une population sur une période relativement longue. En ravivant les culpabilités et les souffrances que certains préfèrent oublier, le travail de deuil, nécessaire pour qu'une société puisse vivre en paix, impose inévitablement de rouvrir les blessures et d'assumer de condamner ceux qui, en d'autres occasions, ont pu accomplir des actions héroïques.

¹⁴²⁷ *Ibid.*, p. 100-102.

¹⁴²⁸ *Ibid.*, p. 104.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴³⁰ MAYORGA, Juan, « Mi teatro histórico », manuscrit, p. 1.

L'indicibilité de l'expérience extrême : « shock » et retour du refoulé

Le « shock » est un concept sur lequel Mayorga a travaillé à partir des théories de W. Benjamin. Il explique dans l'article « Shock », paru en 1998 dans la revue *Primer acto* :

"Volvieron mudos del campo de batalla". Lo escribió Walter Benjamin hace muchos años. Se refería a los soldados de la Primera Guerra Mundial: hombres que habían participado en uno de los más enormes acontecimientos de la historia universal y que, sin embargo, retornaron a sus casas sin nada que contar. "Volvieron mudos del campo de batalla –escribe Benjamin–. No enriquecidos, sino más pobres en experiencia comunicable".¹⁴³¹

Si Mayorga relie le concept de « shock » à la condition de « l'homme moderne, dont le monde d'expérience est progressivement colonisé par la technique »¹⁴³², et le traite depuis une perspective essentiellement esthétique, la notion, telle que le dramaturge la définit, peut renvoyer aux conséquences d'une épreuve extrême sur le sujet qui l'a vécue :

El "shock" es un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones.¹⁴³³

Source de traumatisme, le « shock » provoque une incapacité à verbaliser ce qui a été vécu. Comme le souligne V. Serrano dans l'introduction qu'elle fait de *El jardín quemado*, la théorie du « shock » se reflète dans la construction des personnages de l'Homme-Statue et des patients de l'hôpital¹⁴³⁴. Mayorga, en effet, tout en remettant en question le bien-fondé d'une politique de l'oubli qui enferme les sujets dans un état de déni, offre une magnifique réflexion sur les mécanismes du refoulement et sur les capacités du théâtre à communiquer une réalité qui se dérobe à toute représentation directe.

Antithèse du traditionnel *locus amoenus*, le « jardin brûlé », qui donne son titre à la pièce, annonce un espace tendu entre la vie (« jardin ») et la mort (« brûlé »). C'est un lieu dont les cendres rappellent une tragédie, et où le temps, à l'intérieur de murs clos, demeure suspendu. « La guerra lo quemó para siempre » explique Garay à Benet lorsque celui-ci demande pourquoi on n'a rien replanté depuis. Le jardin apparaît ainsi comme l'espace d'un passé « qui ne passe pas », celui du crime perpétré par les patients, que l'exhumation ordonnée par Benet fera peu à peu remonter à la surface. Il se fait le symbole du refoulement qui hante les patients de l'hôpital. Refoulant une expérience traumatisante, le sujet ne parvient pas à en faire le deuil. Son identité en résulte fragilisée dans la mesure où, comme Ricœur et

¹⁴³¹ MAYORGA, Juan, « Shock », *Primer Acto*, n° 273, 1998, p. 124.

¹⁴³² *Idem* (nous traduisons).

¹⁴³³ *Idem*.

¹⁴³⁴ SERRANO, Virtudes, « art. cit. », 2001, p. 20.

Todorov l'ont indiqué, la définition de l'identité est étroitement liée à la mémoire¹⁴³⁵. Les personnages des malades, enfermés dans un « ici et ailleurs » où la temporalité n'existe plus, sont ainsi comparés à des « anges »¹⁴³⁶ par Garay et à des « ombres flottant dans le vide »¹⁴³⁷ par Benet. Reclus dans un état de déni, ils s'expriment dans une langue incompréhensible pour Benet, comme le médecin le lui précise : « Hablan distintas lenguas. Ellos hablan la de los ángeles »¹⁴³⁸. Leur langage est codé. Mayorga met dès lors magistralement en scène le langage de l'« indicible ». Inaptes à exprimer ouvertement leurs souvenirs, les personnages passent par un discours allégorique qui évoque les mécanismes du refoulement et de l'« inquiétante étrangeté »¹⁴³⁹ définie par Freud comme une sensation angoissante provoquée par « quelque chose de refoulé qui fait retour »¹⁴⁴⁰. Il faut en effet observer que lorsque les patients évoquent le temps de la guerre, ils le font par un langage abstrait marqué par des figures telles que la confusion entre la fantaisie et la réalité, l'animisme, la répétition du même et la tension entre la vie et la mort, qui renvoient précisément à plusieurs manifestations de l'inquiétante étrangeté identifiées par Freud¹⁴⁴¹.

Don Oswaldo pense ainsi être un dresseur de chiens qu'il imagine à ses côtés, Pepe et Néstor croient participer à un tournoi international d'échecs, tandis que Cal revit inlassablement l'expérience de la traversée. Et c'est à travers la métaphore de chacune de ces réalités imaginaires que les personnages laissent émerger la tragique vérité. On peut l'observer lorsque don Oswaldo affirme à Benet :

Había un lobo entre los perros. Escondidos entre las sombras, esperaban a que llegase un barco cargado de niños. Pero antes de que pudiesen atacar a los niños, Garay bajó al puerto y mató al lobo de un abrazo. Los demás rodearon a la bestia. Así conseguí Garay reunirlos y traerlos a la colina. Subieron detrás de él como un rebaño.¹⁴⁴²

Dans une réplique qui évoque la vie (« niños ») et la mort (« matar »), le personnage relate allégoriquement les meurtres commis par Garay et par les douze républicains qui purent

¹⁴³⁵ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 98 ; TODOROV, Tzvetan, « La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, n° 303, juillet-août 2001, p. 3-7, p. 4.

¹⁴³⁶ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, *op. cit.*, p. 50.

¹⁴³⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁴³⁹ FREUD, Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, V, 1919. Nous utilisons l'édition suivante : FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 2001, p. 209-263. Précisons que nous employons la traduction « inquiétante étrangeté » pour le terme allemand « Unheimliche », tout en admettant, comme le remarque J.-B. Pontalis dans la note qui précède l'édition de l'essai chez Gallimard, que cette traduction est insuffisante car « elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité » et « supprime le *un* de la censure » (*Ibid.*, p. 212).

¹⁴⁴⁰ FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 245-246.

¹⁴⁴¹ Freud cite « l'animisme, la magie et la sorcellerie, la toute-puissance des pensées, la relation à la mort, la répétition non intentionnelle et le complexe de castration », ainsi que l'effacement de la frontière entre fantaisie et réalité (*Ibid.*, p. 248 et 251).

¹⁴⁴² MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, *op. cit.*, p. 75.

échapper à la « bestia » qui semble symboliser la menace franquiste. Mais nous sommes encore dans la scène « Tres », bien avant les révélations de Garay qui auront lieu dans la scène « Cinco » et qui permettront à Benet, et au spectateur, de comprendre plus aisément la teneur de ce passage.

Dans la scène « Cuatro », lorsque Néstor évoque leur débarquement sur l'île, il passe lui aussi par un langage imagé, construit cette fois sur la métaphore du jeu d'échecs :

¿De dónde viene tanto horror? ¿De las torres de acero? ¿De los alfiles que vuelan en diagonales de sangre? ¿Del bufido rabioso de los corceles negros? No. De ese peón niño que, de frente en su columna, sonríe a nuestro rey, de él viene tanto horror. Él ya sabe que es el peón de la muerte.¹⁴⁴³

De façon détournée, Néstor semble avouer son crime et celui de ses camarades – des victimes (« peón niño ») devenues des criminels (« peón de la muerte ») –, ainsi que celui du « roi » qui pourrait figurer le personnage de Garay. À travers cette pièce, Mayorga évoque ainsi le paradoxe du retour du refoulé. Le phénomène manifeste l'incommunicabilité d'un souvenir tout en l'exprimant de façon déguisée. Sorte d'interface codée, il semble être le seul moyen d'expression pour une mémoire en souffrance qui ne peut être directement verbalisée.

Si les propos et les actions de tous les patients peuvent renvoyer aux mécanismes du refoulement, c'est l'« Homme-Statue » qui les illustre le plus manifestement. Ce personnage de la marge qui n'apparaît que dans le Prologue et l'Épilogue de la pièce, serait, selon Garay, « Periquito Lila », l'un des douze intellectuels, qui se serait enfui de l'hôpital. Marqué par une cicatrice au visage que lui aurait causée Ferrater, épris de lui et fou de jalousie¹⁴⁴⁴, l'Homme-statue est associé à l'espace du port de l'île où il mime « un homme sur le point de se jeter à la mer »¹⁴⁴⁵. Cet homme, que l'on paierait selon Garay « pour ne pas qu'il bouge »¹⁴⁴⁶, figurerait une statue pour ressentir un peu moins la souffrance suscitée par sa culpabilité :

GARAY.– El Periquito pensó que podía vivir fuera de San Miguel. Pero al pie de su pedestal aúlla el lobo, cabalgan dos corceles negros. Hay tanto dolor al otro lado del muro... Sólo una estatua podría soportar tanto dolor.¹⁴⁴⁷

Témoin et acteur d'une terrible tragédie, ce personnage répond remarquablement, dans sa construction, aux mécanismes du refoulé décrits par Freud, comme le Prologue le montre :

(Medianoche en el puerto. El joven Benet observa el reflejo de la luna en el agua.)

ESTATUA.– Es nuevo en la isla.

(Como se creía solo, a Benet casi le asusta la voz del Hombre Estatua. La estatua representa a un hombre a punto de lanzarse al mar.)

No es de la isla. Conozco a todos los isleños. Todos pasan tarde o temprano por delante de mi pedestal. Les divierte contemplar al monstruo.

¹⁴⁴³ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 47 : « Le pagan para que no se mueva » (Garay).

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 105.

(Con ademanes de anciano, el Hombre Estatua baja del pedestal.)

No tenga miedo de mi cicatriz.

BENET.– No veo ninguna cicatriz.

ESTATUA.– ¿Bromea?

(Señala su propia cara, cerca del labio. Benet niega ver cicatriz alguna. El hombre se acerca al agua y señala en ella el reflejo de su propio rostro.)

¿La ve ahora?

BENET.– Apenas se percibe, es muy pequeña.

ESTATUA.– No intente darme consuelo. [...] Si no fuera por estas aguas, pensaría que no pasa el tiempo. (Se palpa las arrugas.) Pero el tiempo pasa. (Su mirada se vuelve hacia la cima de la colina.) Muy pronto cumple años el doctor Garay. ¿Querrá transmitirle mi felicitación?

BENET.– ¿Conoce a Garay?

ESTATUA.– Él me dijo: "Ni una hora podrás vivir fuera de San Miguel". Pero ya lo ve, no necesito a Garay. (Muestra la gorra llena de dinero que tenía al pie del pedestal.) [...] (Mira el reflejo de su cicatriz en el agua.) Pensé que, con los años, perdería profundidad, que se escondería entre las arrugas. Pero no hay otra verdad que la de las aguas del puerto. Estas aguas no engañan: la cicatriz es más fuerte cada día.

BENET.– No es fea. Le hace parecer risueño.

ESTATUA.– Mi sonrisa da miedo a la gente.

(La estatua camina hacia el pedestal.)

BENET.– ¿Vivió usted mucho tiempo en San Miguel?

ESTATUA.– ¿Mucho tiempo? Es curioso que me haga esa pregunta precisamente hoy: he soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena. (Sube fatigosamente al pedestal.) No entre con Garay en el jardín.

BENET.– ¿Estuvo en San Miguel durante la guerra?

(Pero el viejo ya ha recuperado su postura de estatua que mira hacia el mar.)

¿Cómo se llama? ¿Por qué no charlamos un rato?

(La estatua no reacciona. Silencio.)¹⁴⁴⁸

On le voit, le personnage de l'Homme-Statue, installé par son nom et par ses gestes à la lisière de l'animé et de l'inanimé, rappelle plusieurs figures de l'inquiétante étrangeté. Enfermé dans un processus de déni, comme son mutisme lorsque Benet mentionne la guerre en témoin, il semble incarner les mécanismes du refoulement. Outre l'animisme, il évoque la figure de la mort à travers la cicatrice qu'il porte au visage et qui provoque l'effroi chez les passants, rappelant en ce sens le masque de Gorgô, visage horrifiant de Méduse, qui symbolise la frontière entre le monde des vivants et le monde des morts¹⁴⁴⁹. L'Homme-statue renvoie de surcroît à la figure de la répétition puisqu'il reprend à la fin du Prologue sa pose initiale et puisqu'il ne réapparaîtra que dans l'Épilogue de la pièce, qui s'inscrit dès lors dans une circularité. La posture qu'il adopte, celle d'une « homme sur le point de se jeter à la mer », n'est d'ailleurs pas sans évoquer le mythe du fleuve Léthé, fleuve des Enfers dont les eaux permettaient aux âmes des défunts de réinvestir le monde des vivants en effaçant de leur mémoire le souvenir de leur vie antérieure. Sa gestuelle peut en ce sens traduire le fait que le

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 41-43.

¹⁴⁴⁹ FRONTISI-DUCROUX, Françoise et VERNANT, Jean-Pierre, « Divinités au masque dans la Grèce Ancienne », in ASLAN, Odette et BABLET, Denis (éd.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005 [1985], p. 19-26. Rappelons que le masque de Gorgô symbolise aussi le visage du possédé, soit, en quelque sorte, celui du fou.

personnage, refoulant un passé qu'il ne peut « oublier »¹⁴⁵⁰, ne peut retourner parmi les vivants. Il est condamné à un espace intermédiaire entre la mort et la vie. Et sa cicatrice, stigmaté de son crime puisqu'elle le relie à ses complices, ne peut être perçue que par anamorphose, dans le reflet de l'eau. Elle semble suggérer que la mémoire refoulée ne peut être exprimée que de façon indirecte. Le personnage figure ainsi l'indicible du souvenir violent qui ne peut se manifester que de façon codée. Rien d'étonnant, donc, à ce que cet être enfermé dans le temps suspendu du refoulement rêve que « l'on mette toute la cendre du jardin dans un sablier ». Par cette image, Mayorga semble évoquer la reprise du temps que permettrait la remémoration du passé douloureux.

Bien sûr, cette écriture poétique, jonchée de symboles et d'indices à interpréter, est une façon, chère aux auteurs postmodernes, de maintenir le spectateur dans une attitude active et de le faire participer à l'élaboration d'un sens jamais figé.

L'historien face aux incohérences du passé : de l'utopie au désenchantement

Conformément à l'atmosphère mystérieuse de la pièce, l'identité de Benet reste, jusqu'à la fin, relativement floue. S'il est entré dans l'hôpital de Garay comme étudiant en médecine réalisant un stage¹⁴⁵¹, ses connaissances précises sur le personnage de Ferrater, le temps qu'il passe dans les archives et la teneur « policière » de ses méthodes – deux points que Garay ne manquera pas de souligner¹⁴⁵² –, ainsi que son acharnement à faire la lumière sur la disparition de Ferrater, laissent planer le doute sur sa véritable fonction¹⁴⁵³. Désireux de mettre à jour un crime passé, il apparaît comme une sorte d'enquêteur-historien. Ce qui nous intéresse dans ce personnage, c'est qu'à travers lui, Mayorga semble critiquer une conception utopique et manichéenne de l'histoire, formulée par un individu qui ne l'a pas vécue. Représentant d'une génération qui n'a qu'une connaissance théorique de la période de la

¹⁴⁵⁰ Car pour « oublier » et se tourner vers le futur, il faut d'abord se remémorer l'événement. C'est le principe du deuil.

¹⁴⁵¹ MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 46 (« ese maldito archivo no le deja pisar playa ») et p. 62 (« Me gustaría saber si hablo con un médico o con un policía »).

¹⁴⁵³ Il dira ainsi au patient Calatrava, en parlant de Blas Ferrater : « Estoy escribiendo un libro sobre él, una biografía, y necesito saber cómo le fueron las cosas por aquí » (*Ibid.*, p. 66). Néanmoins, rien ne permet de savoir s'il s'agit d'un aveu sincère ou d'une stratégie pour inciter le vieil homme à se confier, dans la mesure où Benet use de multiples subterfuges lorsqu'il interroge les patients, n'hésitant pas à mentir sur son identité ou sur ses intentions (pour provoquer don Oswaldo, le dresseur de « chiens », il lui affirme que Ferrater aurait informé les autorités qu'un de ses animaux se serait échappé et aurait attaqué un enfant [*Ibid.*, p. 72], tandis qu'il assure à Pepe que Ferrater lui aurait révélé comment le battre au jeu d'échecs, *Ibid.*, p. 84).

guerre civile, Benet entend découvrir « la » vérité et mener un travail de justice, les notions de « vérité » et de « justice » revenant fréquemment dans les répliques du jeune homme¹⁴⁵⁴.

La démarche utopique et simplificatrice de Benet sera soulignée par la question rhétorique de Garay « ¿La verdad? ¿Ha llegado usted nada menos que a la verdad?¹⁴⁵⁵ ». Si la conception historique de Benet est réductrice, c'est parce qu'elle est fondée sur une représentation dichotomique où bons et méchants appartiennent à des camps bien distincts. Ainsi, Benet idéalise le « héros » républicain, Blas Ferrater, « [le] plus grand poète de sa génération, et un homme capable de risquer sa vie pour une idée »¹⁴⁵⁶, tandis qu'il condamne vigoureusement Garay, coupable, selon lui, de la mort supposée du poète. Du haut de ses présupposés, Benet, sans avoir de preuve de ce qu'il avance, ne formule pas des hypothèses mais des certitudes. On peut notamment l'observer lors de la scène « Dos » :

BENET.— Todo en el archivo es mentira, hasta los nombres. La verdad es que doce hombres sanos le fueron entregados en abril del treinta y siete, doctor Garay. Y que, dos primaveras después, al acabar la guerra, usted los puso frente a un pelotón de fusilamiento.

(Pausa. BENET y GARAY se miran. Algunos internos se mueven entre los dos hombres.)

GARAY.— Mis manos están limpias. ¿Quién le envía a mancharlas? ¿A esto llaman "reconciliación nacional"?

BENET.— El país no lo perdonará. Uno de aquellos doce hombres era Blas Ferrater.¹⁴⁵⁷

Les temps verbaux utilisés par Benet, qui évacuent toute forme de conjecture, traduisent son degré de certitude. Convaincu, il semble ainsi faire le récit de ce qui a réellement eu lieu.

Si Benet apparaît au départ comme un personnage entièrement positif, comme le justicier auquel le récepteur tendra à s'identifier, son rôle se trouble lorsqu'il entre dans le jardin. Les patients n'ont pour lui que de la « méfiance », tel que l'indique le texte didascalique, tandis qu'ils s'en remettent à Garay pour les protéger, comme nous l'avons souligné. L'action de Benet devient d'autant plus suspecte que Garay remet en cause sa capacité à « écouter » et à supporter les témoignages des patients :

GARAY. — Aunque le gritasen la verdad, usted no podría escucharla. Ni siquiera podrá entenderse con ellos. Sólo es un burócrata del espíritu.

[...]

No es lo bastante fuerte. No es lo bastante fuerte para caminar por el jardín.¹⁴⁵⁸

Sûr de son interprétation, Benet est sourd devant une version historique qui ne lui convient pas. Dès lors, lorsque Garay lui livre son explication des faits, sa réaction est celle du déni :

GARAY.— [...] Entré en el jardín y hablé con los muchachos. Les expliqué qué querían los soldados. Y fueron ellos, los muchachos, los que encontraron una solución. Ellos mismos escogieron a los doce.

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 54, p. 56, p. 61 et p. 63.

¹⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

(BENET niega, no puede aceptar lo narrado por GARAY. Éste le invita a mirar a los internos.)¹⁴⁵⁹

Devant une réalité qui rompt avec sa vision idéaliste de l'histoire où les héros ne peuvent pas se transformer en bourreaux, Benet ressent un malaise croissant¹⁴⁶⁰ qui débouchera sur un accès de colère. Perdant tout contrôle, il effraiera les internes en se surprenant lui-même. Dans un renversement des rôles, le présumé libérateur devient dès lors l'agresseur :

BENET. – [...] (A GARAY, con un gesto violento.) Dígalas que los naranjos están secos. Basta de brujerías. ¡Dígalas la verdad! ¡La verdad!
(Con furia, obliga a CAL a mirar la fosa. La violencia de BENET asusta a los internos y le sorprende a él mismo. Pausa.)¹⁴⁶¹

Par ce brouillage des frontières entre le Bien et le Mal, Mayorga semble vouloir semer le doute chez le spectateur et souligner l'écueil des aspirations utopiques de Benet. Cette remise en cause du manichéisme auquel Benet voudrait soumettre l'histoire atteint son paroxysme à la fin de la scène « Cinco », à travers la dernière réplique de Cal-Ferrater :

BENET. – Haré que destruyan este lugar. (A los hombres de bata blanca.) ¡Derriben ese muro!
(Pero su voz es aplastada por la de CAL, que dirige sus palabras al fondo de la fosa.)
CAL. – ¿Por qué me miráis así? ¿Es que no habéis comprendido todavía? ¿Cuánto tiempo más necesitaréis para poner os en el punto de vista de la historia? (Su índice señala al fondo de la fosa, como si eligiese a doce hombres.) No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad?
(Se vuelve hacia el muro, dando la espalda a la fosa. Los otros internos se vuelven con él. Cual si ocupase la proa de un buque, arenga a los que lo esperan en el puerto. Sus palabras se alzan por encima de olas enormes.)
¡Combatimos por una causa universal! Hermanos obreros y campesinos, ¡nuestra lucha es la vuestra! ¡Aquí estamos, poetas marineros, convocados a cavar la tumba del fascismo! (Señala la rama del naranjo seco.) ¿No luce más bella que nunca la bandera de la República? ¿No brillan más intensos sus colores a través de la tormenta? Proletarios y campesinos, poetas, todos unidos, ¡a las barricadas! ¡No pasarán! ¡Es el destino de la humanidad lo que está en juego!
(Todos escuchan a CAL. En las manos de BENET, el viento deshace el manuscrito de "Entre naranjos".)¹⁴⁶²

Les « preux » républicains auraient ainsi choisi de sacrifier « une dizaine d'hommes » pour sauver leurs idéaux. En ce sens, le vent qui éparpille les pages du poème « Entre naranjos », jouant sur le symbole de paix traditionnellement représenté par l'oranger, semble figurer la destruction des valeurs humanistes que Ferrater prétendait incarner¹⁴⁶³.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 101.

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 79, p. 91 et p. 94.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁶² *Ibid.*, p. 106-107.

¹⁴⁶³ La réplique de Cal-Ferrater évoque, selon M. Aznar Soler, une conception hégélienne que Walter Benjamin, sur qui Mayorga a travaillé, ne partageait vraisemblablement pas : « Acaso convendría recordar aquí la matriz hegeliana de estas palabras del personaje en el sentido de que el sufrimiento particular se justifica en razón de un fin superior, convicción no compartida en cambio por Walter Benjamin » (AZNAR SOLER, Manuel « art. cit. », 2006, p. 107).

La fin ouverte que l'Épilogue confère à la pièce souligne la perplexité de Benet à l'égard d'une vérité historique déconcertante à ses yeux :

(De día o de noche, en el puerto. Benet, junto a su equipaje. Habla a la estatua.)

BENET.— Dígame que él no es Ferrater.

(Pausa.)

¿Por qué Garay le dejó a usted salir?

(Pausa.)

¿Por qué los demás se quedaron?

(Pausa.)

Dígame si hay otros hombres estatua.

(Pausa.)

¿Cuántos hombres estatua hay?

(Pausa.)

Mi barco está a punto de partir, ¿no va a hablarme? Si le golpease a martillazos hasta que sólo le quedasen los pies, ¿entonces me hablaría? Dígame quién quemó el jardín.

(Pausa.)

Dígame cuándo se volvieron locos.

(Pausa.)

¿Fue su sonrisa lo que les volvió locos?

(Pausa.)

¿Sonreirá siempre?

*(El Hombre Estatua no se mueve.)*¹⁴⁶⁴

La forme essentiellement interrogative des répliques de Benet et le silence absolu de l'Homme-Statue laissent en suspens la résolution de l'intrigue. Tout en poussant le public à la réflexion, ce dispositif semble suggérer que la connaissance exacte et définitive de l'histoire reste impossible. Mayorga a d'ailleurs présenté *El jardín quemado* comme une « œuvre qui met en doute la possibilité de comprendre et de juger le passé »¹⁴⁶⁵.

En conclusion, cette pièce, centrée sur la possibilité d'appréhender et de raconter le passé, offre de multiples pistes de réflexion qui croisent les problématiques de l'histoire et de la mémoire. Dénonçant la portée aliénante de la politique historiographique de la Transition, Mayorga met en perspective la complexité d'un travail de mémoire et de justice à une échelle collective. Se parant d'une esthétique parfois très poétique, la pièce évoque par ailleurs les capacités d'une écriture de l'indicible permettant d'exprimer, par un langage allégorique, une mémoire hostile à toute verbalisation directe. La formulation du souvenir refoulé appelle un discours symbolique dont l'art peut finalement se faire le magnifique support. Benet, incarnation d'une démarche historiographique idéalisante, semble étranger à cette forme de langage, à moins qu'il feigne de l'être pour se soustraire à une version historique qui rompt avec ses certitudes. Il reste démuné devant une histoire contradictoire et inquiétante, où un

¹⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁴⁶⁵ MAYORGA, Juan, « Mi teatro histórico », inédit, version fournie par Juan Mayorga, p. 1 (nous traduisons).

même personnage peut être un héros national, un bourreau et une victime. Face à cet insupportable paradoxe qui perturbe sa vision rationalisante de l'histoire, Benet décide de quitter l'île, symbole par excellence de l'utopie, laissant ce pan de la mémoire des crimes franquistes dans l'espace clos et isolé de l'oubli. Tout en abordant la question de la représentabilité de l'histoire, Mayorga questionne ainsi le rapport de l'homme à son passé, qu'il s'agisse d'un passé individuel ou collectif, d'un passé officiel ou officieux, d'un passé personnel, abordé sous le prisme de la mémoire, ou d'un passé impersonnel, approché depuis une perspective historiographique.

1.3.3. La Démocratie espagnole et l'héritage franquiste : débats historico-mémoriels et lieux de mémoire dans *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo

Écrite en 1999 et récompensée par le Prix Carlos Arniches en 2000, *El arquitecto y el relojero* est jouée pour la première fois en novembre 2006 au Teatro Principal d'Alicante par la compagnie Producciones Off Madrid, sous la direction de Luis Maluenda¹⁴⁶⁶. Huis clos de facture minimaliste, la pièce compte trois personnages individuels et un groupe de personnages, dont le nom reflète la fonction : Arquitecto, Relojero, Utilero et Tramoyistas. L'action se situe dans la tour de l'horloge de l'« ancienne Casa de Correos (aujourd'hui siège de la Communauté de Madrid) entre 1995 et 1998, bien que les faits pourraient avoir eu lieu à n'importe quel moment après 1975 », comme la didascalie initiale l'indique¹⁴⁶⁷. Divisée en neuf scènes numérotées de « Cero » à « Ocho », l'œuvre figure un débat entre l'Horloger de la Puerta del Sol et l'Architecte, chargé par la Communauté de Madrid de « rénover » l'édifice, autour de la conservation du bâtiment et des archives qu'il renferme. L'ancienne Casa de Correos, qui a véritablement été restaurée entre 1985 et 1986, puis entre 1996 et 1998, abritait durant le franquisme la Direction Générale de la Sécurité de l'État. Le bâtiment a ainsi été le témoin de la répression criminelle exercée par la dictature. Si les premières scènes montrent la rencontre entre les deux protagonistes et présentent leurs opinions divergentes, les scènes 4 et 5 sont celles où se cristallise le conflit dramatique qui éclatera dans la scène 6, tandis que la scène 8 offre un dénouement marqué par un retour circulaire à la scène 1.

Le cadre métahistorique est celui de la gestion de la mémoire du franquisme au temps de la démocratie, période que Mozo inscrit, pour les années 1990 du moins, dans le prolongement de l'« oubliée » Transition, comme la didascalie initiale le suggère. Précisons que la pièce embrasse, dans un jeu de confusions temporelles, l'histoire de la Casa de Correos du XVIII^e siècle à nos jours, évoquée par la projection de reproductions ou d'images d'archive sur un écran situé au fond de la scène¹⁴⁶⁸. À l'intérieur de ce cadre, le schéma métahistorique de la pièce repose sur une dialectique claire, marquée dès le titre de l'œuvre. Deux discours historico-mémoriels s'affrontent sur l'avenir d'un « lieu de mémoire », pour reprendre l'expression de P. Nora, lié à l'appareil répressif franquiste. L'Architecte représente le

¹⁴⁶⁶ La pièce aura auparavant été présentée, sous forme de lecture dramatique, en avril 2003 à la Bibliothèque Castilla-La Mancha de Tolède (sous la direction de Antonio Martínez Ballesteros).

¹⁴⁶⁷ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 16 (nous traduisons).

¹⁴⁶⁸ Pour E. J. Doll, cette confusion temporelle, de tendance postmoderne, donne à la pièce une portée universelle et atemporelle (DOLL, Eileen J., *op. cit.*, p. 91).

discours historique officiel, triomphaliste et bien-pensant, favorable à l'oubli d'un passé pouvant entacher le pouvoir en place. L'horloger incarne en revanche le discours de la mémoire et de l'intrahistoire, se faisant le porte-parole des victimes du franquisme et des partisans d'un travail de mémoire nécessaire à tout travail de deuil.

Si le dispositif métahistorique de *El arquitecto y el relojero* semble évident, la forme des « discours historiques » incarnés par les protagonistes est moins manifeste que dans les pièces précédentes. Le statut ou les actions de l'Architecte et de l'Horloger ne les relient pas directement à l'écriture de l'histoire, comme c'était le cas des historiens, des enseignants d'histoire, ou des personnages composant ou jouant une fiction historique. Les protagonistes fonctionnent plutôt comme les symboles d'un faisceau de discours. Figure de l'officialité, l'Architecte représente un discours politique et artistique tendant vers l'histoire, le personnage ayant un rapport impersonnel aux événements évoqués. L'Horloger incarne quant à lui un discours officieux versant du côté de la mémoire, dans la mesure où le personnage acquiert le statut de témoin. Précisons que, malgré cette dualité patente, le dénouement suggère que toute la pièce a peut-être été le songe d'un seul et même personnage, l'Architecte. Et si Mozo brouille les certitudes en insérant des éléments liés aux scènes antérieures, ce final semble indiquer que le reste de l'œuvre reflétait un conflit intérieur. On peut alors se demander si l'inconscient tourmenté de l'Architecte ne figurerait pas l'inconscient collectif d'une société espagnole qui, au tournant du XXI^e siècle, se débat encore avec ses conflits de mémoire.

À travers l'analyse de *El arquitecto y el relojero*, nous nous proposons d'examiner la manière dont le dramaturge met en scène les tensions autour de la mémoire du franquisme dans l'Espagne de la démocratie. Il s'agira d'étudier tout d'abord la dichotomie Horloger-Architecte qui, sous-tendant le texte, nourrit une réflexion sur les modalités et sur les enjeux de la conservation du passé national. En nous centrant ensuite sur le personnage de l'Architecte, nous tenterons de montrer que la pièce peut être perçue comme une allégorie du traumatisme collectif engendré par une mémoire « empêchée ». Puis nous apprécierons, enfin, la façon dont l'œuvre met en perspective la question du monument historique.

Architecte contre Horloger : débat historico-mémoriel sur la conservation du passé et révisionnisme historique

Avant d'analyser la controverse métahistorique mise en scène par López Mozo, remarquons la façon dont le dramaturge semble souligner, dès le seuil de la pièce, la médiatisation discursive sur laquelle repose toute connaissance historique :

ESCENA CERO

Escenario en penumbra.

[...] Al lado izquierdo, en primer término, hay una silla de brazos y un aparador con los útiles propios de un taller de relojería. El resto del espacio escénico está libre de todo aparato escenográfico. Únicamente, el fondo aparece ocupado por una gigantesca pantalla.

Mientras el público ocupa sus asientos, en la pantalla se suceden, una y otra vez, en orden cronológico, proyecciones de dibujos y grabados de la Puerta del Sol anteriores a 1768, cuando todavía no había sido levantada en ella la Real Casa de Correos.

ESCENA UNO

Cuando las luces de la sala se apagan, en la pantalla se muestra una panorámica de la Puerta del Sol tomada en 1768 en la que aparece, por primera vez, la Real Casa de Correos. Del suelo surge, a la derecha del escenario, un lujoso sillón ergonómico ocupado por un hombre que contempla en silencio ésta y otras imágenes del mismo edificio, que se proyectan con lenta cadencia. [...]

Coincidiendo con su aparición, entran en el escenario, por el lateral izquierdo, los TRAMOYISTAS. Detrás del aparador instalan la maquinaria del reloj, una de sus cuatro esferas, tres campanas y el templete que cobija la bola dorada. Antes de que concluyan su tarea, llega otro hombre. [...] Se trata del Relojero.

Queda fija en la pantalla, durante el tiempo que tardarían en sonar doce campanadas, una vista panorámica en la que una bulliciosa muchedumbre celebra la Nochevieja en la Puerta del Sol. Luego, el telón desprende una luz cegadora. Se oyen algunos chasquidos procedentes de un invisible proyector y, cuando cesan, la pantalla queda en blanco.

La luz del escenario crece. El hombre se levanta. [...] El sillón desaparece.¹⁴⁶⁹

Ces deux didascalies annoncent une esthétique chargée en symboles, qui oscille entre réalisme et anti-illusionnisme. Elles convoquent deux figures fréquentes dans l'œuvre, l'intermédialité¹⁴⁷⁰, provoquée par le croisement de plusieurs « médias » – théâtre, écran, images projetées –, et la métathéâtralité, induite notamment par l'entrée des « Machinistes » qui finissent d'installer le décor. Ces procédés qui déconstruisent, en l'exhibant, l'illusion théâtrale, semblent suggérer que le passé, comme la réalité en général, s'appréhende de façon médiatisée. Qu'il s'agisse d'un « écran », d'un « dessin », d'une « gravure », d'une photographie ou d'un dispositif scénique, toute représentation se fait par le biais de « discours ». Elle ne peut donc être que subjective et partielle. Cette ouverture de la pièce,

¹⁴⁶⁹ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, op. cit., p. 17-18.

¹⁴⁷⁰ L'intermédialité renvoie, d'après la définition de Jürgen E. Müller, aux rapports entre un média et un autre, ou entre plusieurs médias au sein d'un média. On peut y voir une extension du terme d'intertextualité tel que l'utilise J. Kristeva à des objets qui ne sont pas nécessairement textuels : « nous pouvons nous demander quel serait, par rapport à la catégorie de l'intertextualité, le bénéfice spécifique de celle d'intermédialité. Le potentiel de la notion d'intermédialité me paraît résider dans le fait qu'elle transgresse les restrictions de la recherche sur le média "littérature", qu'elle opère une différenciation des interactions et des interférences ENTRE plusieurs médias, et qu'elle oriente la recherche vers les *matérialités* et les *fonctions sociales* de ces processus » (MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et oppositions d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 99-110, p. 103 ; les italiques et les majuscules sont de l'auteur). J.E. Müller qualifie les relations entre divers médias d'« interactions intermédiatiques » : « Dans *La Révolution du langage poétique*, Kristeva conçoit l'intertextualité comme "le passage d'un système de signes à un autre" (p. 59). La définition reste convaincante ; alors, quel besoin de cette autre notion qu'est l'intermédialité ? Évidemment, il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première servit presque exclusivement à décrire des textes écrits. Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques » (MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 105-134, p. 106).

tout en immergeant le public dans la réalité de la Casa de Correos dont l'histoire est en partie rappelée sur l'écran, le maintient en alerte, par des stratégies de distanciation, face à ce qui n'est qu'une illusion théâtrale. Cette démystification de la nature factice de la représentation réapparaîtra plus en avant à travers les interventions métathéâtrales des Machinistes et de l'Accessoiriste : les Machinistes modifieront l'espace scénique alors que les protagonistes sont en train de jouer une scène¹⁴⁷¹, et l'Architecte leur indiquera où installer ses effets personnels¹⁴⁷², tandis qu'il demandera à l'Accessoiriste de lui apporter certains objets dissimulés par l'Horloger¹⁴⁷³. Et l'une des dernières séquences de la pièce sera précipitée par la lecture que le personnage de l'Horloger fera des dernières pages de l'œuvre¹⁴⁷⁴.

Tout en soulignant la nature discursive de la connaissance historique, *El arquitecto y el relojero* met surtout en perspective un débat sur la conservation du passé national. Quels vestiges du passé doivent être préservés et comment ? Voilà les deux grandes questions qui sous-tendent le texte. L'Architecte et l'Horloger présentent à ce sujet deux positions divergentes, sur lesquelles repose toute la tension métahistorique de l'œuvre. Remarquons que leur opposition est suggérée dès leur apparition sur scène. Si le surgissement du « luxueux fauteuil ergonomique » de l'Architecte scinde l'espace scénique, le personnage, de « trente-six ans », représente une génération n'ayant pas vraiment vécu la dictature de Franco¹⁴⁷⁵, alors que l'Horloger, de « cinquante-quatre ans »¹⁴⁷⁶, est un témoin de la deuxième moitié du franquisme. Pour ce qui est de leur costume et des accessoires qui leur sont attribués, au « luxe » et à la modernité du fauteuil et des vêtements de l'Architecte¹⁴⁷⁷, répondent la vétusté et la simplicité de la « chaise », du « costume gris d'un style ancien » et de la « blouse grise » de l'Horloger. Cette différence générationnelle, physique et sociale annonce leurs dissonances : l'Architecte incarnera un pouvoir pour qui le progrès repose sur l'effacement d'un passé jugé conflictuel, tandis que l'Horloger, symbole du peuple et de l'histoire vécue, défendra la nécessité d'un travail de mémoire. D'un point de vue onomastique d'ailleurs, l'Horloger, figure du Temps, évoque la prise en compte du temps qui passe, condition

¹⁴⁷¹ Notamment LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, op. cit., p. 62-69.

¹⁴⁷² *Ibid.*, p. 28-29.

¹⁴⁷³ *Ibid.*, p. 56-57. Ce croisement entre le plan de la fiction et le plan de la représentation théâtrale est souligné par la question de l'Architecte à l'Accessoiriste : « ¿Tiene bajo control el atrezzo? » (*Ibid.*, p. 56).

¹⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 74-76.

¹⁴⁷⁵ Né dans la première moitié des années 1960, d'après la situation temporelle de l'action dramatique, l'Architecte était vraisemblablement trop jeune pour avoir directement connu les affres du franquisme.

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 17-18 ; ces indications apparaissent dans la didascalie initiale de la scène « Uno » dont nous avons cité un extrait.

¹⁴⁷⁷ « Viste con lujoso desenfado: chaqueta deportiva de ante y pantalón de pana », indique la didascalie d'ouverture de la scène « Uno » (*Ibid.*, p. 18).

essentielle de la mémoire, ce que ne représente pas l'Architecte, symbole de l'Espace et de constructions *a priori* statiques.

Concernant la connivence entre l'Architecte et les autorités, elle sera sans cesse soulignée par les commentaires de l'Horloger – « El Presidente y usted, uña y carne »¹⁴⁷⁸ –, par les remarques de l'Architecte – « Suscribo, una a una, sus palabras », affirme-t-il en parlant du Président de la Communauté madrilène¹⁴⁷⁹ – ou par la superposition des voix du jeune homme et du Président. Ce dernier dispositif apparaît notamment dans la scène « Dos » où l'Architecte présente, en une longue réplique, le projet de rénovation de la Puerta del Sol, qui semble être le sien, avant de préciser : « Con estas palabras, el Presidente concluyó la rueda de prensa »¹⁴⁸⁰ ; l'absence de guillemet et l'étendue de la réplique accentuent l'assimilation des deux personnages. L'Horloger est en revanche totalement déconnecté de la sphère politique comme il l'indique lui-même : « Yo no conozco al Presidente. Nunca le he visto en persona. Tampoco a quienes le precedieron »¹⁴⁸¹. Figure de pouvoir contre symbole du peuple, les deux personnages défendront deux postures historico-mémorielles antagoniques, dans une pièce prioritairement fondée sur une métahistoricité de commentaire.

L'Architecte se fera en effet le garant de la « grande histoire », cette « vitrine » historique qui fait la gloire d'une nation, tandis que l'Horloger plaidera en faveur de l'intrahistoire et d'une histoire qui reconnaît les « sombres » passages du passé national. La polémique entre les deux personnages convoque bien souvent la métaphore architecturale que permet l'ancienne Casa de Correos, comme il apparaît notamment lors de la scène « Tres » :

ARQUITECTO. – [...] [E]l lujo está en la fachada, no en sus entrañas.

RELOJERO. – En las entrañas hay cosas valiosas.

ARQUITECTO. – La escalera principal tiene un bello trazado, sí.

La sala noble es magnífica. El techo conserva la decoración primitiva.

Lo demás, pasto para la piqueta.

Recovecos, tabiques que dividen habitaciones que fueron grandes, pasillos largos y estrechos...

¡Tanto laberinto!

RELOJERO. – También hay cosas que es preciso rescatar. Me refiero, en concreto, a...

ARQUITECTO. – Sean las que sean, no tema por ellas.

Nada que merezca ser salvado desaparecerá.¹⁴⁸²

On le voit, l'Architecte n'est pas disposé à mettre à jour les « recoins » de l'édifice, qui, comme l'Horloger le rappellera par la suite, renfermaient les cachots de la dictature. Cet échange figure ainsi, de façon allégorique, une controverse entre un partisan d'une histoire

¹⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁸⁰ *Idem.*, p. 27.

¹⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴⁸² *Ibid.*, p. 34-35.

superficielle, exclusivement centrée sur l'« extérieur » et sur quelques éléments d'apparats, et le défenseur d'une histoire « intérieure », authentique et révélatrice de faits jusque-là occultés.

Le bâtiment sera même parfois associé par l'Architecte à une personne « malade » dont il convient d'« amputer » certaines parties. Par cette image médicale, le personnage prône la politique de l'oubli, comme on peut l'apprécier dans la scène « Tres », où l'Architecte apprend à l'Horloger que le projet de « réhabilitation » vient d'être précisé :

ARQUITECTO. – El proyecto ha sido reformado. [...]
Personalmente, estoy satisfecho de las modificaciones introducidas.
RELOJERO. – ¿También el Presidente?
ARQUITECTO. – Cuento con su plácet.
[...]
¿Puedo confiar en su discreción?
Es lo que, en el fondo, deseaba el Presidente.
Lo que deseaba y no podía hacer.
[...]
El estudio de patología aconseja la demolición del edificio, pero ofrece otras alternativas.
Alternativas Traumáticas.
Alternativas que, por ser traumáticas, obligan a plantearse la rehabilitación como un reto que sólo se puede asumir con ciertas dosis de audacia.
Hay que amputar las partes dañadas.
Son muchas.
Muchas y muy profundas las heridas, también.
RELOJERO. – ¿Cicatrizarán?
ARQUITECTO. – Desde luego.
Pero no se pueden disimular con parches.
Los miembros amputados serán sustituidos.
[...]
Pronto quedará despejadas sus dudas. Mi obra será una muestra de luz y de transparencia que eliminará los rincones más oscuros de este edificio. Tras esa fachada que certifica su edad, surgirá [...] un espacio inocente y virgen. Un espacio en blanco, como las páginas de un cuaderno sin estrenar, puesto a disposición del hombre actual para que escriba su historia.¹⁴⁸³

Cet extrait montre la façon dont le dramaturge déploie une écriture symbolique qui multiplie les métaphores filées. La Puerta del Sol est assimilée à un corps malade qui semble figurer une mémoire en souffrance. La solution de l'Architecte, qui est celle des partisans de l'oubli, se résume à faire table rase d'un passé douloureux ou gênant. L'emploi de l'adjectif « traumatique » est en ce sens particulièrement efficace. Tout en renvoyant au « trauma », soit la « lésion locale produite par une action extérieure »¹⁴⁸⁴, il évoque le « traumatisme », le « violent choc émotionnel provoquant chez le sujet un ébranlement durable »¹⁴⁸⁵ que l'absence de travail de mémoire peut engendrer. En rappelant au début de cet extrait que le projet de l'Architecte répond à une volonté non avouée du pouvoir, le dramaturge semble dénoncer les ravages sociaux qu'une falsification politique peut engendrer.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 36-38.

¹⁴⁸⁴ *TLFI*, « trauma ».

¹⁴⁸⁵ *TLFI*, « traumatisme ».

M. de Certeau rappelait la nécessité d'un travail de mémoire, qui passe notamment par la reconnaissance des « morts » à travers l'opération scripturaire, pour offrir une place aux « vivants » :

D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un *rite d'enterrement* ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est à faire, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants.¹⁴⁸⁶

Et si le travail de deuil n'est pas fait, cela peut être la source d'un « traumatisme », comme le soulignait P. Ricœur lorsqu'il étendait les notions de « deuil » et de « traumatisme », employées par Freud pour la mémoire individuelle, au cas de la mémoire collective :

[...] il est plus important pour notre propos de regarder du côté de la mémoire collective pour retrouver à son niveau l'équivalent des situations pathologiques avec lesquelles la psychanalyse a affaire. C'est la constitution bipolaire de l'identité personnelle et de l'identité communautaire qui justifie, à titre ultime, l'extension de l'analyse freudienne du deuil au traumatisme de l'identité collective. On peut parler, non seulement en un sens analogique mais dans les termes d'une analyse directe, de traumatismes collectifs, de blessures de la mémoire collective.¹⁴⁸⁷

Précisons que l'Architecte n'entend pas effacer toutes les traces que le bâtiment garde du passé. Il souhaite au contraire célébrer les vestiges de l'histoire nationale triomphante et, surtout, non problématique. Voix du « consensus », il écarte les passages de l'histoire évoquant des tensions nationales, là où l'Horloger prône un travail de mémoire le plus juste possible. Cela apparaît dans la scène « Seis » qui fonctionne comme le climax de la pièce :

ARQUITECTO. – En el proyecto, se respeta la memoria histórica.

RELOJERO. – No.

ARQUITECTO. – En la fachada, una placa recuerda el alzamiento del pueblo de Madrid contra los mamelucos del ejército francés.

RELOJERO. – ¿Dónde pondrán la que recuerde que en 1931, desde el balcón principal, fue proclamada la segunda república?

ARQUITECTO. – Es un hecho reciente, de ayer.¹⁴⁸⁸

Comme on peut l'apprécier, l'Architecte se préoccupe surtout de la « façade » du bâtiment et des épisodes illustres du passé, qui consacrent l'union de la nation espagnole, se désintéressant à l'inverse d'un fait relativement « récent » relatif à des événements tragiques ayant divisé la population. On reconnaît là une conception consensuelle de l'histoire, qui cherche à éviter la réactivation de conflits, qui est celle des partisans de la politique de l'oubli. Cet esprit du consensus semble même poindre, métaphoriquement, dans les préférences architecturales de l'Architecte et du Président de la Communauté madrilène dont il reproduit

¹⁴⁸⁶ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 139-140 (les italiques sont de l'auteur).

¹⁴⁸⁷ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 95.

¹⁴⁸⁸ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero, op. cit.*, p. 47.

parfois les paroles. Le personnage ne cesse en effet de louer les notions d'« harmonie » et d'« équilibre »¹⁴⁸⁹.

En outre, si l'Architecte adopte une conception traditionnaliste de l'histoire où l'histoire immédiate n'a pas de place, il ne se soucie guère des « anonymes » du passé, à l'inverse de l'Horloger. Ce dernier a en effet envoyé une lettre à la Présidence madrilène pour que soit rappelé, dans une perspective intrahistorique, le sort des prisonniers politiques de la Casa de Correos. Et c'est très ironiquement que l'Architecte déconsidère ce projet :

ARQUITECTO. – Recientes o antiguos, los hechos a que usted se refiere, nada tienen que ver con plazos. (*Señalando la carta.*) Aquí habla de un individuo que se arrojó o fue arrojado por la ventana. El lugar de esa historia está en las páginas de sucesos de cualquier periódico. ¿O acaso pretende que el episodio es un acontecimiento histórico por el hecho de que la ventana por la que se precipitó pertenece a un edificio tan notable como éste?¹⁴⁹⁰

À travers la figure de l'Architecte, Mozo semble ainsi dénoncer une approche superficielle du passé, en mettant par ailleurs en perspective le rapport de l'« artiste » à l'histoire. Le personnage ne cessera de rappeler sa condition d'« artiste », un artiste qui apparaît imbu de lui-même et professant un art exclusivement centré sur l'esthétique, elle-même soumise aux canons classiques. Méndez Moya y voyait une critique envers les dramaturges – jeunes notamment – cultivant une pratique « esthéticiste » de l'art, dépourvue de toute préoccupation « politique » :

[...] la obra puede interpretarse como una metáfora del teatro actual, el cual ofrece una vertiente preocupante. La obra de gran número de autores “jóvenes” y no tan jóvenes (no su totalidad, como es lógico. Mencionemos, como notables excepciones, a Juan Mayorga, en el ámbito del español, y a Lluís-Anton Baulenas, en el catalán [...]), en su mayoría de procedencia universitaria y de Escuelas de Arte Dramático, muestra una inmensa falta de inquietud ideológica, cuando no su ausencia absoluta, y una despreocupación política, hacia el hoy y, no digamos, hacia el ayer, totales. Ellos y ellas se decantan hacia el esteticismo, hacia la forma artística “per se”. Esto es un hecho, y en ellos encontraríamos el trasunto del “arquitecto”. Por su parte, los autores más veteranos y expertos, formados desde el conocimiento del teatro [...] y su transformación en elemento vital, es decir, los integrantes de la “generación” de López Mozo, y anteriores –el “relojero”–, no presentan, en general, ese desinterés. Al contrario, centran su labor [...] en denunciar, en atacar el germen de lo establecido, en refrescar la memoria...¹⁴⁹¹

Même si l'on n'adhère pas à cette vision somme toute manichéenne de la dramaturgie espagnole, il faut reconnaître que Mozo, à travers le personnage de l'Architecte, condamne un type d'artiste déconnecté de la réalité, notamment historique, et complaisant à l'égard des falsifications politiques du passé dont il se fait le complice.

Si le débat qui anime les protagonistes porte sur une question métahistorique d'ampleur universelle – la conservation des vestiges d'un passé national –, il se centre sur une

¹⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 21, p. 25 et p. 69.

¹⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁴⁹¹ MÉNDEZ MOYA, Adelardo, « Prólogo », in LÓPEZ MOZO, Jerónimo *El arquitecto y el relojero*, op. cit., 2001, p. 9-15, p. 15.

réalité historique précise, la dictature de Franco. Mozo rappelle ainsi, à travers le personnage de l'Horloger, la violence de la répression franquiste. Comme dans les autres pièces que nous avons analysées, l'approche métahistorique s'accompagne d'une démarche révisionniste. Si les dramaturges soulignent l'inaccessibilité du passé, et la nature subjective et fragmentaire de la représentation historique, ils ne renoncent pas pour autant à dénoncer les crimes commis dans le passé. Comme le souligne J. P. Gabriele, l'approche métahistorique, emblématique selon lui de la production postmoderne, permet de remettre en cause l'histoire officielle :

El conflicto entre el Relojero y el Arquitecto refleja un principio elemental de los autores postmodernos de hoy que, como López Mozo, se preocupan por exacerbar la tensión que existe entre el hecho histórico y la ficcionalización o falsificación de lo histórico con el fin de afrontar y reprender lo que ha pasado a ser la historia oficial [...].¹⁴⁹²

On le voit, questionner l'utopie de l'historiographie positiviste et de l'esthétique réaliste ne condamne pas les auteurs postmodernes au « relativisme » qu'on leur a souvent imputé.

La répression franquiste n'est mentionnée que dans la seconde partie de la pièce. Si l'Horloger l'évoque à demi-mots à la fin de la scène « Cuatro », par le biais d'une métaphore théâtrale – « en tiempos de silencio hay otro teatro. [...] Se representa en sótanos, en lugares sórdidos, sin público. [...] Durante años, muchas, muchas sesiones tuvieron lugar aquí »¹⁴⁹³, elle n'est directement nommée qu'à partir de la scène « Seis », lorsque l'Architecte accuse l'Horloger de vouloir transformer le bâtiment « en un parc à thème de la répression franquiste »¹⁴⁹⁴. Devant l'ironie de l'Architecte, l'Horloger décrit les tortures perpétrées dans les cachots de l'édifice, tandis que des images projetées sur l'écran illustrent ses mots :

*Mientras el RELOJERO habla, en la pantalla se suceden diversas imágenes:
el calabozo visto desde el exterior a través de un ventanillo,
detalles de su interior,
su ocupante sentado en una silla y esposado,
fotografía de frente,
de perfil,
sus huellas dactilares,
otra vez sentado,
primer plano de la máquina de escribir,
[...]
el detenido recibiendo bofetadas,
incertidumbre y terror en su mirada,
sangre en la boca,
un ojo tumefacto,
sangre en la camisa,
en el suelo,
en la pared,
otro detenido con los ojos en blanco,
otro detenido,
otro,
otro,*

¹⁴⁹² GABRIELE, John p., *op. cit.*, 2005, p. 117.

¹⁴⁹³ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 41-42.

¹⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

*otros,
todos los detenidos con los rostros desfigurados,
los cuerpos rotos,
instantáneas que pasan veloces,
los rostros antes y después de los interrogatorios, las manos del mecanógrafo sobre el teclado,
en el papel, los primeros renglones de la declaración del detenido,
más declaraciones,
firmas al pie,
sellos por todas partes,
de nuevo las imágenes anteriores, en desorden.*

RELOJERO. – Los policías querían saber,
de la forma que fuera, claro,
saber, por ejemplo,
quiénes, además de los detenidos, atentaban contra la seguridad del Estado,
qué tramaban cuando fueron sorprendidos.
Les refrescaban la memoria.
[...]
Se la refrescaban ahí abajo,
seis galerías de celdas,
[...]
Todos habían posado ante la Kodak que he rescatado del contenedor,
ella captó las fotos que están grapadas a las fichas, también arrojadas a la basura,
como los guantes, los pasamontañas, las barras de hierro,
todas esas cosas que servían para que los policías hicieran su trabajo con la mayor eficacia.
A la luz cegadora de una lámpara, incluida también en el inventario, los funcionarios matones,
después de reír, de fumarse un cigarrillo para relajarse, de bostezar,
[...]
se metían en harina.
Cuenta lo que sabes,
maricón,
hijo de puta.
Plaf,
flap,
patch,
sock.
Un escupitajo a la cara,
ppptuh.
Palizas.
Vejaciones.
Hábil interrogatorio llamaban a eso.
No conocían la clemencia.
CRACK,
Aauuhh,
AAAH.
Transformaban a seres humanos en amasijos de carne.
Los que se hundían,
los que sucumbían a la tortura,
dictaban su sentencia de muerte al mecanógrafo,
y, de paso, provocaban la caída de otros.
Tac, tac, tac, tac, tac.
[...]
¡Firma ahí!
Ras, ras y ras,
un trazo temblón.
Los que lo negaban todo,
habla de una vez, leche,
nos haces perder el tiempo,
¿te ha comido la lengua el gato?,
vomitaban sangre,
sobre la camisa,

sobre el suelo,
sobre las paredes.
Los que se quedaban,
ya me entiende, eran trasladados en secreto al cementerio
o arrojados por alguna ventana al callejón de atrás,
como sucedió a ese hombre que mencionaba en mi carta.
Pesa el cabrón.
Solo falta un piso.
¡Abrid la ventana!
¡Aúpa!
¡Buen viaje!
Boum.
BOUM.
BOUM.¹⁴⁹⁵

La juxtaposition des photographies et du discours de l'Horloger accentue l'atrocité de la scène, que les images corroborent les dires de l'Horloger ou qu'elles les soulignent par contraste. L'intermédialité intensifie ainsi l'horreur, comme les répétitions et la gradation de la violence à l'œuvre dans la projection et dans la réplique de l'Horloger. En une courte séquence dont le rythme va en s'accélégrant, Mozo jette crument aux yeux du spectateur la brutalité, l'injustice et le caractère meurtrier d'« interrogatoires » qui cherchent l'« aveu » forcé. Les détails administratifs insistent sur la nature préméditée et institutionnelle de ces actes, soulignée par l'emploi de l'expression « funcionarios matones ». Et le désordre final des images semble suggérer, tout en mimant l'angoisse des prisonniers, que ces séances de torture se multipliaient à l'infini. Mozo, par la projection des photographies et par la mention de nombreux détails, tente de sensibiliser le public face à la souffrance des victimes du franquisme. Il n'évoque pas la violence du régime de façon abstraite, mais depuis l'humain et à partir de visages concrets. Tout en dénonçant les crimes de la dictature, il fait lui-même acte de mémoire. Et l'horreur résonne d'autant plus que, tandis que les détenus apparaissent sur l'écran, l'Horloger prête sa voix aux rires, insultes et remarques ironiques des bourreaux, comme si ces derniers détenaient le pouvoir sur la parole.

Si la principale cible de la pièce semble être le régime de Franco, l'auteur dénonce par ailleurs, toujours par l'intermédiaire de l'Horloger, auquel le public est amené à s'identifier¹⁴⁹⁶, le prolongement du franquisme dans l'appareil politique de la Transition et de la Démocratie. Cela apparaît notamment dans la fin du texte de la pièce que l'Horloger lit à haute voix :

Quando el Arquitecto sale de escena, el patio interior de la Casa de Correos se ilumina. El Relojero se asoma y contempla, a través de la vidriera, a los invitados que van llegando.

¹⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 50-54.

¹⁴⁹⁶ Le lecteur l'aura été dès le début de la pièce, dans la mesure où les didascalies initiales semblent adopter le point de vue de l'Horloger : alors que le nom « Horloger » est mentionné dans les didascalies, l'Architecte reste « Homme » jusqu'à ce que l'Horloger apprenne son identité (*Ibid.*, p. 18).

Reconoce a algunos de ellos cuya presencia en ese acto no llega a comprender. Frecuentaron el edificio en otros tiempos y hasta tuvieron despacho en él. Le sorprende la facilidad con que han olvidado su antigua forma de saludar, con el brazo en alto.¹⁴⁹⁷

Chacun sait que la Transition espagnole s'est faite « avec des gants blancs », pour reprendre une expression de Sanchis Sinisterra, et que, si le dictateur est mort, de nombreux responsables franquistes sont restés en place. Si l'Horloger, à travers ce processus de mise en abyme où différents niveaux de fiction se confondent, dénonce la survivance du franquisme, il rappelle en outre que l'absence de travail de justice est aussi à imputer à certains anciens opposants au régime qui ont défendu, pour beaucoup, la politique de l'oubli :

También le llama la atención que, entre los asistentes, figuren personas que fueron visitantes obligados de aquel lugar y que, por su desenfadada forma de actuar, parecen haberlo olvidado. [...] El relojero teme que los asistentes a la fiesta no se conformen con pasar algunas páginas de la historia reciente, sino que hayan pactado cerrar el libro.¹⁴⁹⁸

À la condamnation du franquisme s'ajoute donc une critique du « pacte de silence » conclu tacitement par les autorités de la Transition et de la toute jeune Démocratie, qu'elles soient de droite ou de gauche. À travers le symbole du peuple qu'est l'Horloger, c'est toute une communauté politique que le dramaturge semble juger, dans une nouvelle dichotomie.

Au consensus prôné par l'autorité politique, l'Horloger oppose le « dissensus »¹⁴⁹⁹. Comme le souligne P. Ricœur, « priv[er] l'opinion publique des bienfaits du dissensus », c'est « condamner les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine »¹⁵⁰⁰. Le « dissensus » est en effet salutaire puisqu'il assure l'expression de mémoires divergentes. Il s'inscrit dans un processus indispensable au travail de mémoire, comme le rappelle Valérie Rosoux :

[...] 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 ».¹⁵⁰¹

Aussi, l'Horloger rouvre le chapitre des conflits en brisant la verrière et en lançant dans le patio les archives qu'il a récupérées dans le bâtiment. Puis il se jette à son tour dans le vide, après avoir demandé à l'Architecte, réapparu couvert d'entailles : « ¿Hay otra forma de conseguir que el libro siga abierto? »¹⁵⁰².

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹⁴⁹⁹ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 582 et p. 588.

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 588 (les italiques sont de l'auteur).

¹⁵⁰¹ ROSOUX, Valérie, « De l'ambivalence de la mémoire au lendemain d'un conflit », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *op. cit.*, p. 203-222, p. 217-218.

¹⁵⁰² LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 76.

D'un inconscient individuel à un inconscient collectif ? Mésusages politiques de l'histoire et « traumatisme » social

Là où Jerónimo López Mozo surprendra son spectateur, c'est peut-être dans le fait qu'il « clôt » le débat métahistorique entre les protagonistes sur la figure du songe. La fin de la pièce suggère en effet que tout ce qui précède n'était qu'un mauvais rêve de l'Architecte :

El RELOJERO se arroja al patio.
El ARQUITECTO cierra los ojos.
Cuando los abre, parece despertar de un largo y profundo sueño.
A excepción del espacio ocupado por el reloj y la maquinaria, el resto está en penumbra.
Busca un lugar en que sentarse.
Lo hace en el sillón ergonómico que de nuevo ha surgido del suelo y fija la mirada en la pantalla blanca.
Poco después, entran los Tramoyistas. Uno trae la bola del reloj para reponerla en su sitio. Mientras lo hace, otro retira los atriles. Los demás introducen en escena el mobiliario del despacho del Arquitecto.

TRAMOYISTAS. – ...

ARQUITECTO. – (*Volviéndose, sorprendido.*) ¿Qué hay?

TRAMOYISTA. – ¿Dónde ponemos los muebles?

ARQUITECTO. – ¿Los muebles?

¡Ah sí!

Los muebles. Veamos.

El ARQUITECTO se levanta.

El sillón desaparece.

ARQUITECTO. – (*Señalando al lateral derecho.*) El tablero ahí.

Eso es.

El taburete delante.

Los planos, la mesita...

[...] ¹⁵⁰³

El ARQUITECTO descubre los cortes de cristales en las manos. Solo entonces advierte que viste el traje de etiqueta destrozado.

Creo que,
de momento
no
les necesito.
Gracias. ¹⁵⁰⁴

Puis l'Architecte réitère quelques-unes de ses répliques initiales et l'Horloger entre en scène en reproduisant le jeu de sa première apparition. Par la présence des entailles sur les mains de l'Architecte et de son costume abîmé, Mozo ébrèche la mise en abyme qu'il était en train de construire, laissant le spectateur perplexe face à l'ambiguïté d'une fin ouverte. Si le doute demeure quant à la nature onirique de l'action dramatique mise en scène, il s'agit néanmoins d'un retournement qui incitera le spectateur à rechercher dans l'œuvre les marques d'un langage de l'inconscient. La controverse entre les protagonistes pourrait-elle figurer un cas de conscience qui hante celui qui s'apprête à aider le pouvoir à manipuler

¹⁵⁰³ Cet échange entre l'Architecte et les Machinistes n'est pas une reprise du début de la pièce, mais de la scène « Tres » (*Ibid.*, p. 28-29).

¹⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 76-78.

l'histoire ? La voix criante de l'Horloger figurerait-elle une culpabilité qui demande à se faire entendre ? Y aurait-il, finalement, un processus de refoulement lié à ces manifestations « étranges » décrites par Freud¹⁵⁰⁵ ?

L'inquiétante étrangeté s'exprime notamment dans la « compulsions de répétition »¹⁵⁰⁶, dans la mesure où « [c]e qui se répète le fait d'ordinaire faute de pouvoir se remémorer ou se perlaborer »¹⁵⁰⁷. Remarquons que la figure de la répétition apparaît tout au long de l'œuvre, qu'il s'agisse des projections initiales – « que se suceden, una y otra vez » – des répliques des protagonistes qui usent et abusent des anaphores¹⁵⁰⁸ et répètent parfois la même action¹⁵⁰⁹, ou de la structure circulaire de la pièce dont la fin mime théâtralement la figure du « déjà vu »¹⁵¹⁰. Face au déni de l'Architecte – dans la scène « Tres », il change de sujet lorsqu'on fait allusion aux crimes dont le bâtiment a été témoin¹⁵¹¹ –, les répliques de l'Horloger expriment, de façon lancinante, cette mémoire enfouie :

ARQUITECTO. – ¿A qué tanto empeño por levantar un monumento a un montón de cadáveres pestilentes?

RELOJERO. – Cadáveres, sin más.

Cadáveres de comunistas.

Cadáveres de muchos comunistas.

También de anarquistas.

De socialistas.

De liberales.

De monárquicos.

De traidores a la causa.

De ciudadanos desagradecidos.

De españoles.

De españoles.¹⁵¹²

Quant à la confusion entre réalité et illusion, autre phénomène de l'inquiétante étrangeté¹⁵¹³, elle peut être perçue dans la nature supposément onirique de la quasi totalité de

¹⁵⁰⁵ Voir la note 1441 p. 398. Comme l'indique Freud, l'« *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement » (FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 245-246).

¹⁵⁰⁶ FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 242.

¹⁵⁰⁷ DANON-BOILEAU, Laurent, « Présentation », in DANON-BOILEAU, Laurent (éd.), *Inquiétante étrangeté*, Paris, PUF, 2009, p. 7-11, p. 8. Sur la « perlaboration », voir la note 1712 p. 471.

¹⁵⁰⁸ Notamment *Ibid.*, p. 30.

¹⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 35, p. 53, p. 55, p. 67.

¹⁵¹⁰ La circularité de la pièce engage bien sûr une pluralité d'interprétations. Si elle peut traduire une volonté de rompre, comme souvent chez Mozo, avec l'esthétique réaliste, il s'agit, pour J.P. Gabriele, d'une « convention postmoderne » ; citant Matei Calinescu, il explique ainsi : « Así se duplica, y por cierto se multiplica, el comienzo, el final y la acción narrada que acabamos de presenciar, "convención posmoderna por excelencia" cuyo propósito es "ahondar la brecha de perspectivas, [...] recalcar el ineludible diseño circular de la condición humana, y [...] obscurecer las líneas divisorias entre el original y la imitación" (Calinescu, *Fives Faces of Modernity*, pp. 303-304) » (GABRIELE, John p., *op. cit.*, 2005, p. 118).

¹⁵¹¹ Voir la fin de la citation qui correspond à la note 1482.

¹⁵¹² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵¹³ Freud explique : « un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique » (FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 251).

la pièce et dans les nombreuses interventions métathéâtrales des Machinistes et de l'Accessoiriste qui maintiennent l'action dans un étrange équilibre entre l'univers de la fiction et celui des spectateurs¹⁵¹⁴. Devant la réaction de l'Architecte qui découvre les entailles qui ne devraient pas être là – autre brouillage des frontières entre illusion et réalité –, on peut finalement appliquer au personnage l'état dans lequel se trouve, selon E. Schmid-Kitsikis, celui qui est confronté aux manifestations d'un refoulé qui fait retour :

Nous nous trouvons ainsi, en ce qui concerne surtout le *unheimlich*, face à un certain nombre de situations à la limite du familier et de l'étrange, qui activent notre sensorialité, en nous effrayant, nous troublant, nous inquiétant, nous hantant, nous insécurisant, mais surtout en suscitant en nous un état d'insécurité mentale et psychique.¹⁵¹⁵

Face à une pièce où courent les métaphores, on peut se demander si l'inconscient tourmenté de l'Architecte ne pourrait pas symboliser l'inconscient collectif d'une société encore incapable, au début des années 1990, de faire un véritable travail de mémoire et de deuil. Les institutions nationales se refusant de reconnaître officiellement certains passages du passé, elles nient par-là même l'histoire, la mémoire et l'identité de certains individus et de certains groupes. L'état de déni que nous avons évoqué lors de l'analyse de *El jardín quemado* pourrait ainsi s'appliquer à une entité collective. La société espagnole a besoin de se souvenir de ses morts pour en faire le deuil et se tourner, sainement, vers l'avenir. Le personnage de l'Horloger semble évoquer les liens entre mémoire et deuil à l'échelle collective lorsqu'il affirme à l'Architecte :

RELOJERO. – Que el hombre sin recuerdos se convierta en un ser estúpido.
En un cadáver.
Sólo vive el que recuerda.
Mirar hacia atrás desde el presente es un buen modo de asomarse al porvenir.
Más.
Que es un error relegar al olvido solo los sucesos abominables.
Ignorarlos, es como cerrar heridas en falso.
Más.
Para decirle que ser Presidente no le autoriza a hipotecar la memoria.
Que es inútil que lo intente.
La memoria es rebelde.
Rebelde.¹⁵¹⁶

Ce passage quelque peu didactique nous renvoie aux dangers de la « mémoire empêchée » définie par Ricœur¹⁵¹⁷ et à la persistance de la mémoire refoulée qui fera, quoiqu'il en soit, retour, comme semble le suggérer la répétition de l'adjectif « rebelde »¹⁵¹⁸.

¹⁵¹⁴ On peut ainsi considérer que la pièce se construit sur un emboîtement de quatre plans : celui de la fiction qui occupe la majorité de la pièce, celui de la représentation engendré par les dispositifs métathéâtraux, celui du songe qui engloberait la quasi totalité de l'œuvre et, enfin, le plan fictionnel où le personnage de l'Architecte est éveillé.

¹⁵¹⁵ SCHMID-KITSIKIS, Elsa, « Le “déjà vu”, le “déjà entendu”, les mouvements de régression onirique de l'analyste. Une familiarité qui inquiète », in DANON-BOILEAU, Laurent (éd.), *op. cit.*, p. 99-120, p. 105.

¹⁵¹⁶ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 49.

La grande originalité de cette pièce au regard des autres textes de notre corpus est qu'elle articule sa tension métahistorique autour d'un objet particulier, le monument historique. Comme l'indiquent Fiona Mcintosh-Varjabédian et Joëlle Prungnaud, « [a]u sens étymologique, *monumentum* est “ce qui rappelle le souvenir”, ce qui a été conçu, édifié pour remettre en mémoire un événement, une époque, un personnage »¹⁵¹⁹. Mais n'est pas « historique » n'importe quel monument. Il doit être reconnu comme tel par une « nation » :

Un monument historique est un immeuble ou un objet mobilier recevant un statut juridique particulier destiné à le protéger, du fait de son intérêt historique, artistique, architectural mais aussi technique ou scientifique. Le statut de « monument historique » est une reconnaissance par la Nation de la valeur patrimoniale d'un bien.¹⁵²⁰

Comme cette définition le suggère, le monument historique tend aussi bien vers l'histoire (« intérêt historique ») que vers la mémoire collective (« valeur patrimoniale »). En Espagne, on ne parle pas directement de « monuments historiques », mais de « biens culturels protégés » intégrés au « Patrimoine Historique Espagnol », parmi lesquels apparaît la catégorie « Monuments »¹⁵²¹. Ainsi, l'« ensemble des Bâtiments de la Puerta del Sol » est classé Monument du Patrimoine Historique Espagnol¹⁵²². Remarquons que la terminologie espagnole reflète clairement la dimension historique et patrimoniale du monument historique. Il faut enfin souligner que si le statut de « monument historique » dépend de la reconnaissance d'une « Nation », cette reconnaissance est celle de l'officialité, c'est-à-dire d'un pouvoir ; le monument historique se situe ainsi du côté de l'histoire officielle :

¹⁵¹⁷ La « mémoire empêchée », qui renvoie à l'« empêchement d'accéder aux trésors enfouis de la mémoire », constitue l'une des trois formes d'« us et abus de la mémoire » identifiées par Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* ; les deux autres étant la « mémoire manipulée » et la « mémoire obligée ». Comme il l'indique, ces notions relèvent de « phénomènes complexes [...] impliquant non seulement la mémoire collective mais également le jeu compliqué entre l'histoire et la mémoire » (RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 575).

¹⁵¹⁸ On peut également apercevoir une référence, métaphorique, au retour du refoulé dans cette réplique que l'Horloger lance à l'Architecte à la fin de la scène « Siete » : « El severo saneamiento a que ha sometido al edificio y el baño de luz que se anuncia han expulsado a las sabandijas. Volverán » (LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, *op. cit.*, p. 68).

¹⁵¹⁹ MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle, « Introduction », in MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle (éd.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2008, p. 9-19, p. 10.

¹⁵²⁰ Définition donnée par le Ministère de la Culture et de la Communication (France) dans son dossier consacré au « Monument historique » (cf. page « Monument historique. Présentation » sur le site internet du Ministère de la Culture et de la Communication : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Disciplines-et-secteurs/Monuments-historiques/Les-monuments-historiques/Presentation> [consulté le 08/08/2012]).

¹⁵²¹ Page internet du Ministère de l'Éducation, de la Culture et du Sport (Espagne) consacrée à la « Définition des biens culturels protégés » : <http://www.mcu.es/patrimonio/CE/BienCulturales/Definicion.html> [consulté le 08/08/2012].

¹⁵²² Base de données du Ministère de l'Éducation, de la Culture et du Sport (Espagne) : http://www.mcu.es/bienes/buscarDetalleBienesInmuebles.do?brscgi_DOCN=000002840&brscgi_BCSID=1199160e&language=es&prev_layout=bienesInmueblesResultado&layout=bienesInmueblesDetalle [consulté le 08/08/2012].

[...] les monuments historiques sont des témoins de l'Histoire, qu'une volonté centrale a élus et imposés réglementairement. [...] Ces monuments-là ne furent-ils pas des *exempla* de la Nation ?¹⁵²³

Dans l'œuvre de Mozo, l'espace de l'ancienne Casa de Correos s'inscrit d'autant plus dans une tension entre histoire et mémoire que l'édifice renferme, comme le personnage de l'Horloger le souligne, des « archives ». Ces dernières croisent en effet le champ de l'historiographie et le domaine mémoriel dans la mesure où, comme Krzysztof Pomian l'explique : « les archives, à la fois mémoire de la nation et composante inéliminable de son patrimoine historique, » assurent un « lien » entre la mémoire et l'histoire, « réactualisé par les initiatives en vue de commémorer les événements faisant partie de l'histoire nationale, c'est-à-dire dûment constatés par l'histoire savante »¹⁵²⁴. L'ancienne Casa de Correos nous amène d'ailleurs à la question du patrimoine et de la commémoration dans la mesure où elle est liée, dans les projets de l'Horloger, au dispositif du « musée ». Le personnage demande en effet à la Présidence madrilène d'installer au sein du bâtiment un musée rendant hommage aux victimes de la répression franquiste. Comme nous allons le voir, Mozo semble problématiser, à partir du monument historique, la fonction du « lieu de mémoire », instrument d'un travail de justice ou pierre angulaire d'une manipulation politique du passé, tout en soulignant par ailleurs le rapport de la mémoire collective à l'espace.

Ce qui est évident à la lecture de *El arquitecto y el relojero*, c'est que Jerónimo López Mozo situe le « monument historique » dans une tension entre la mémoire du peuple, incarnée par l'Horloger, et l'histoire officielle, symbolisée par l'Architecte et par l'autorité madrilène qu'il représente. Si les deux parties souhaitent faire du monument un lieu de commémoration historique, l'Horloger entend mettre l'édifice au service d'un travail de mémoire et de justice, conforme à la réalité des événements passés, tandis que le bâtiment représente, pour le pouvoir politique, le support d'une instrumentalisation du passé. Le projet de l'Horloger repose essentiellement sur une volonté de rendre hommage aux morts, en mettant à jour l'histoire « intérieure » du monument, tandis que l'autorité, qui n'utilise l'édifice que comme une « façade », cherche à définir une certaine identité de la nation espagnole. C'est tout l'enjeu du monument historique que Mozo met ainsi en perspective.

¹⁵²³ FABRE, Daniel (éd.), *Domestiquer l'Histoire : ethnologie des monuments historiques*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'homme, 2000 ; citation reproduite dans BOTLAN, Marc, « Le passage de la notion de monument historique à celle de patrimoine, du patrimoine ancien au plus contemporain », in ROUSSO, Henri (éd.), *Le regard de l'Histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle en France*, Paris, Fayard / Éd. du Patrimoine, 2003, p. 163-175, p. 168-169.

¹⁵²⁴ POMIAN, Krzysztof, « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », in NORA, Pierre (éd.), *Les lieux de mémoire*, Tome III « Les France », vol. 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 163-233, p. 163.

Aussi, pour le « couple » Architecte-Président, la Puerta del Sol constitue un dispositif politique permettant de commémorer la « grande histoire » espagnole, l'histoire glorieuse et fédératrice, et d'occulter une histoire conflictuelle et « gênante ». López Mozo semble ainsi mettre en évidence le pouvoir identitaire du monument historique, tout en dénonçant le fait qu'il puisse constituer la cible d'un mésusage politique du passé. La fonction identitaire du monument historique apparaît dans l'une des premières répliques de l'Architecte. Reprenant le discours qu'il a tenu au Président de la Communauté madrilène, il affirme ainsi :

ARQUITECTO. – [...] En mi opinión, señor Presidente, de lo que se trata es de reivindicar, sin negar, de dar a un edificio histórico una nueva función administrativa, conjugar su imagen tradicional con la que corresponde a una entidad que pretende ser la casa común de unos ciudadanos que se disponen a entrar en un nuevo siglo.¹⁵²⁵

Derrière ce projet apparemment progressiste qui prétend ne rien « nier », se cache en réalité une entreprise de destruction, comme il apparaît dès la scène « Cuatro » lorsque l'Horloger reproche à l'Architecte d'« être en train de vider le bâtiment », dans une manœuvre qui s'apparente à une « démolition »¹⁵²⁶. Car, pour l'Architecte, l'intérêt du bâtiment ne réside pas dans ce qu'il renferme, mais dans la « façade » qu'il offre : « Lo poco que había de valor estaba bien a la vista », rétorque-t-il aux réprobations de l'Horloger¹⁵²⁷. On a vu combien l'Architecte centrait son attention sur l'extérieur du bâtiment, une simple « vitrine » selon l'Horloger¹⁵²⁸. L'Architecte défend au contraire un projet fondé sur la « transparence », comme s'il n'occultait absolument rien, qui se manifeste à travers la métaphore du verre :

ARQUITECTO. – [...] He querido dotar a este núcleo central del edificio de una intensa luminosidad, hacer que la luz, filtrada a través de una cubierta transparente, geometría de acero y vidrio, resbale por las paredes hasta derramarse por el pavimento. [...] Odio los espacios cerrados. Por eso amo la arquitectura de cristal. El vidrio refleja el cielo, deja pasar la luz del sol, es enemigo del misterio. Suprime las sombras.¹⁵²⁹

Mais voilà, en accord avec l'Horloger qui préfère au verre des « matériaux qui vieillissent avec les personnes »¹⁵³⁰, se faisant les marqueurs du temps qui passe, l'auteur va questionner l'apport d'une structure en verre qui, si elle laisse entrer la lumière du jour, cache ce qu'il y a à l'intérieur par le reflet ou par la fascination qu'elle implique. À travers un dispositif métathéâtral, cette méditation apparaît comme énoncée par « l'auteur » démiurge :

RELOJERO. – El autor pone en mi boca algunas reflexiones sobre la arquitectura de cristal.

¹⁵²⁵ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, op. cit., p. 20.

¹⁵²⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵²⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵²⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵²⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 66 (nous traduisons).

[...]

Reconoce que es hermosa.

A él también le gusta.

[...]

Pero tanta luz y transparencia le provocan algunas dudas. Teme que, en ocasiones, el vidrio sea más opaco que el hormigón.

Es tan atractiva esa arquitectura que emplea materias duras y frágiles a un tiempo, que trapa las miradas hasta embriagar los sentidos.

Deslumbra hasta convertir en invisibles los objetos que ilumina.

[...]

Curiosa corona que no permite ver, a los ciudadanos que suben hasta ella, el interior del edificio; mientras que los políticos que les representan pueden verles a ellos desde los escaños.¹⁵³¹

A partir d'une nouvelle métaphore architecturale qui joue cette fois sur la dichotomie transparence/opacité, Mozo semble condamner une politique patrimoniale qui, en mettant en œuvre des manifestations historiques rutilantes, laisse dans l'ombre tout un pan du passé. C'est aussi une façon de mettre en évidence une réappropriation du monument historique, qui génère une ascendance de la sphère politique sur le peuple.

Pour l'Horloger en revanche, le monument historique doit être mis au service de la mémoire collective. Ainsi, il ne centre pas son attention sur la « façade » du monument, sa symbolique extérieure, mais sur les traces concrètes qu'il garde du passé. Pour l'Horloger, la valeur du monument historique se trouve à l'intérieur, dans ce qu'il renferme. Voilà pourquoi, lorsqu'il comprend la portée destructrice des travaux commandités par l'Architecte, il récupère plusieurs objets et documents des décombres, avant de rédiger, dans la scène « Cinco », une lettre qu'il enverra à la Présidence madrilène pour lui présenter son projet de musée. L'Architecte, dans les mains duquel finit cette lettre, méprisera ce qu'il juge indigne d'un tel monument historique : « ¿A qué tanto empeño por levantar un monumento a un montón de cadáveres pestilentes? »¹⁵³², demandera-t-il un peu plus loin. À travers le projet de l'Horloger, Mozo évoque en ce sens la fonction commémorative, pédagogique et salutaire de ces autres espaces de mémoire que sont les musées :

RELOJERO. – [...] si el Presidente,

si usted,

permiten que se lleve a cabo,

[...]

no para que esos ciudadanos de nuevo cuño sufran pesadillas,

sino para que nunca

nadie

les hable de asuntos que desconocen,

[...]

en muchas familias hay ausentes de los que no se habla porque se fueron o se los llevaron.¹⁵³³

¹⁵³¹ *Ibid.*, p. 72-73.

¹⁵³² *Ibid.*, p. 55.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 67.

Comme on s’y attendait, l’Horloger ne recevra aucune réponse sûre. Bien que le Président semble finalement, d’après les dires de l’Architecte, accéder à sa demande, le projet devra attendre que « les circonstances politiques le permettent »¹⁵³⁴ et, pendant ce temps, l’Horloger est prié d’entreposer les objets qu’il a récupérés dans un lieu réservé. Si Mozo laisse ce conflit irrésolu, le spectateur semble invité à penser, face à un monde politique sans cesse dépeint comme manipulateur, que ces promesses ne seront pas tenues. Le mécanisme de l’horloge en revanche, qui n’est plus fonctionnel car l’Horloger, pour convaincre les autorités, a déformé une pièce que lui seul sait fabriquer, rejoindra les fonds d’un musée, le « Musée de la Ville »¹⁵³⁵. On retombe ainsi sur la dichotomie, qui structure la pièce, entre une histoire glorieuse et non problématique, revendiquée par l’officialité, et une histoire conflictuelle et embarrassante, dont le pouvoir préfère effacer les traces.

La figure du musée souligne par ailleurs le rôle de l’espace dans la définition de la mémoire collective. Maurice Halbwachs insiste sur ce rapport entre mémoire et espace lorsqu’il rappelle, en partant d’abord de la mémoire individuelle :

Auguste Comte observait que l’équilibre mental résulte pour une bonne part, et d’abord, du fait que les objets matériels avec lesquels nous sommes en contact journalier ne changent pas ou changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité.¹⁵³⁶

Puis il indiquera un peu plus loin :

Ainsi, il n’est point de mémoire collective qui ne se déroule dans un cadre spatial. [...] Résumant tout ce qui précède, nous dirons que la plupart des groupes, non seulement ceux qui résultent de la juxtaposition permanente de leurs membres, dans les limites d’une ville, d’une maison ou d’un appartement, mais beaucoup d’autres aussi, dessinent en quelque sorte leur forme sur le sol et retrouvent leurs souvenirs collectifs dans le cadre spatial ainsi défini.¹⁵³⁷

On retrouve cette spatialisation de la mémoire dans le fait que l’Horloger veuille ériger un musée de la répression franquiste précisément là où cette répression s’est tenue. Et pour la plupart des objets qu’il a sauvés des décombres, il envisage de les exposer là où ils devaient originellement être placés :

ARQUITECTO. – [...] En su carta propone que en el edificio remozado se reserve un espacio para instalar estos objetos.

RELOJERO. – No necesariamente grande. Del tamaño de una celda.

En la pared del fondo, los nombres de los detenidos por cuestiones políticas que fueron maltratados en los calabozos.

En las otras paredes, sus fotos.

Cientos de rostros.

En el centro de la sala, bajo la intensa luz de la lámpara, el mobiliario y todo lo necesario para llevar a cabo un interrogatorio.

Formando parte del suelo, la baldosa manchada.

¹⁵³⁴ *Ibid.*, p. 71 (nous traduisons).

¹⁵³⁵ *Idem.*

¹⁵³⁶ HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997 [première édition : PUF, 1950], p. 193.

¹⁵³⁷ *Ibid.*, p. 209 pour la première partie de la citation, p. 232 pour la seconde.

En una vitrina, los grafitos, las estampillas y una selección de documentos. Fotos que han perdido la emulsión de gelatina. Fichas dañadas por la humedad.
Expedientes que se deshacen al tocarlos.
Ese espacio, debe estar en los sótanos, bajo una de esas ventanas bajas abiertas en la fachada, que servían de respiraderos.
[...]
Los familiares de los detenidos burlaban la vigilancia de los guardias y se acercaban a ellas. Por las voces sabían si los suyos seguían vivos. Junto a unas de esas ventanas, deberían instalarse las estatuas en bronce, a tamaño natural, de la mujer de un recluso y de su hija en actitud de escuchar alguna señal.¹⁵³⁸

Cherchant à respecter la mémoire des victimes du franquisme et de leurs proches, c'est finalement une « geôle » de la Direction de Sécurité que l'Horloger entend reconstituer, en soignant scrupuleusement les détails. Dès lors, si ce lieu de commémoration rend hommage aux morts, il suscite par ailleurs un travail de mémoire chez les vivants. Cérémonie d'enterrement symbolique, cette installation est aussi salutaire. John P. Gabriele a consacré un article au « discours mnémo-muséique » qu'il identifie dans la pièce de Mozo, en mettant justement en lumière l'enjeu du musée, comme espace de « concrétisation » du temps et de l'espace, dans la conservation du passé et dans la construction de la mémoire collective :

Recordar, como demuestra Richard Terdiman, supone la interacción mutuamente constitutiva de tiempo y lugar (3-71). En el acto de recordar, lo espacial ayuda a delinear el tiempo para revivir o representar el pasado en términos físicos concretos. O sea, concebir el tiempo en conexión con el espacio sirve para estabilizar lo efímero, lo físicamente no arraigado y, por lo tanto, lo fácilmente olvidable. Del mismo modo, lo temporal logra desvincular el espacio de un momento definido y concreto. Al plasmar el espacio en relación con el tiempo, se prestan continuidad y consecuencia histórica a lo que es estático, fijo y estable, también para contrarrestar el olvido. Michael Fehr describe la función del museo de manera semejante. En palabras de Fehr, los museos "subyugan" y "sujetan" el tiempo y el espacio para concretarlos y servir de "fortaleza protectora" del pasado en el presente y garantizar su legado (56).¹⁵³⁹

En ce sens, le musée de l'Horloger, tout en se faisant le gardien d'un passé douloureux, est générateur de mémoire et de deuil.

Bâti sur une intrigue relativement simple, *El arquitecto y el relojero* demeure extrêmement complexe d'un point de vue métahistorique. À partir d'un lieu de mémoire singulier, le monument historique, la pièce met en perspective, dans un entrecroisement incessant entre histoire et mémoire, la question de la conservation des vestiges du passé national, le malaise identitaire d'une mémoire collective en souffrance, les enjeux contradictoires du lieu de mémoire, tiraillé entre histoire officielle et mémoire collective, et les rapports de la mémoire à l'espace. Ainsi, l'œuvre se construit, comme plusieurs textes que

¹⁵³⁸ LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, op. cit., p. 46-47.

¹⁵³⁹ GABRIELE, John P., « El discurso mnemónico-museístico en *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo », *La Ratonera*, n° 32, 2011, p. 132-136 ; nous utilisons l'édition en ligne : <http://www.la-ratonera.net/?p=800> [consulté le 08/08/2012].

nous avons étudiés, sur une tension entre deux conceptions historico-mémorielles divergentes. Comme souvent, le discours de la mémoire et de l'intrahistoire, incarné ici par l'Horloger, vient renverser une histoire officielle, symbolisée par l'Architecte, exclusivement tournée vers la grande histoire, une histoire glorieuse et non conflictuelle. Le débat métahistorique permet encore un révisionnisme historique, centré dans cette pièce sur la répression orchestrée par la dictature franquiste. Mozo fait ainsi acte de mémoire, tout en disqualifiant la politique oublieuse et consensuelle défendue par les autorités de la Transition et de la Démocratie, du moins jusqu'à la fin des années 1990. Par ailleurs, comme dans *Yo, maldita india...* ou dans *Naufragios de Álvaro Núñez* qui figurent l'esprit tourmenté du conquistador, Mozo semble représenter en réalité l'inconscient d'un seul personnage, l'Architecte, qui pourrait refléter les blessures d'une mémoire collective privée d'un espace d'expression nécessaire au travail de deuil. De l'« écriture » de l'histoire au sens large, ancrée dans la problématique de la conservation du passé national, on passe aux mécanismes de la mémoire et du refoulement dont les codes semblent imprégner l'esthétique de la pièce.

Mais là où le texte de López Mozo demeure le plus original, c'est dans le fait qu'il se centre sur la question du monument historique. Le monument historique ne constitue pas uniquement le support de réflexions historico-mémorielles. Affrontant plusieurs aspects liés à ce lieu, le dramaturge souligne la façon dont il peut servir un travail de mémoire et de justice, comme une instrumentalisation du passé occultant une partie de l'histoire. Agent clé de la conscience nationale du passé, le monument historique est en outre relié à deux entités tendues elles aussi entre histoire officielle et mémoire collective : les archives et le musée. Dès lors, tout en faisant la lumière sur certains enjeux de ces lieux de mémoire, Mozo semble évoquer le rapport du souvenir à l'espace. Tributaire de la temporalité, il apparaît également dépendant d'ancrages topographiques. Ainsi, les « lieux » de mémoire ne le sont pas seulement parce qu'ils renvoient, de façon matérielle ou symbolique, à un passé national, mais aussi parce qu'ils s'offrent comme des espaces de gestation de la mémoire collective.

1.3.4. *Homenaje a los malditos* d'Eusebio Calonge : de la satire de la « boulimie commémorative » à la mise en scène de la solitude du sujet

Les dramaturges et les textes sur lesquels nous nous sommes jusqu'à présent penchée nous ont permis d'aborder une production catalane, estrémadurienne et madrilène, quoique plusieurs de nos auteurs catalans aient quitté, relativement tôt ou relativement tard, leur région natale pour la capitale espagnole. Ce dernier chapitre sera l'occasion d'évoquer le théâtre andalou, à partir d'un auteur, Eusebio Calonge, et d'une compagnie de théâtre, La Zaranda, « Teatro Inestable de Andalucía la Baja ». Car dans le cas des œuvres écrites par Calonge pour La Zaranda, le texte final est le résultat d'un travail collectif où comptent autant les propositions du dramaturge que celles de Francisco Sánchez, « Paco de La Zaranda », directeur, metteur en scène et acteur de la compagnie, et celles des autres comédiens de la troupe, Gáspar Campuzano et Enrique Bustos.

1.3.4.1. La Zaranda : de la poésie, de la mémoire et de la vie

Dans une Andalousie des années 1970, dépourvue d'une « tradition théâtrale consolidée » comme à Madrid ou en Catalogne¹⁵⁴⁰, va surgir un mouvement de rénovation dramatique incarné notamment, selon José Antonio Sedeño, par Salvador Távora, Alfonso Zurro et Francisco Sánchez, qu'il identifie comme les pionniers d'un « nouveau théâtre andalou »¹⁵⁴¹. Tandis que l'offre théâtrale d'alors se désintéresse de la situation andalouse¹⁵⁴², ces artistes vont mettre en lumière la réalité politique et sociale qui est la leur :

Las bases del nuevo teatro andaluz parten de los elementos de la cultura popular y poseen una fuerte carga ideológica. Andalucía comienza a tomar conciencia de su propia identidad en el calor de la lucha política contra un franquismo que desprecia lo andaluz, al mismo tiempo que lo manipula como conjunto de tópicos que oculta [*sic*] y distorsionan la auténtica imagen de nuestra tierra. El pionero en este camino es Salvador Távora, pero compartirán este mismo impulso, aunque desde perspectivas muy distintas, los directores Paco Sánchez y Alfonso Zurro.¹⁵⁴³

C'est dans ce cadre que Paco Sánchez, né à Jerez de La Frontera en 1957, fonde en 1978, peu après être rentré de Madrid où il avait intégré le *Teatro Experimental*

¹⁵⁴⁰ SEDEÑO, José Antonio, « Notas sobre el teatro andaluz de creación », in SÁNCHEZ, José Antonio, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 285-318, p. 287.

¹⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 286.

¹⁵⁴² *Ibid.*, p. 287.

¹⁵⁴³ *Ibid.*, p. 285-286.

Independiente, la compagnie La Zaranda¹⁵⁴⁴. La troupe est alors composée de trois membres : Paco comme metteur en scène et acteur, Juan, son frère, comme auteur et acteur, et Gáspar Campuzano comme acteur. Si la formation que Paco – désormais « Paco de la Zaranda » – avait suivie au TEI a nourri sa culture théâtrale, c’est néanmoins l’isolement et le travail de création au sein de la compagnie qui influenceront véritablement l’univers de la La Zaranda.

Il explique ainsi dans un entretien publié en 2009 dans la revue *Primer acto* :

Cierto es que con él descubrí grandes maestros del teatro, pero pronto siento que es desde la soledad, no desde el aislamiento, donde uno puede encontrarse con las puertas de la creación y es cuando comienzo el largo camino de la búsqueda teatral en La Zaranda.¹⁵⁴⁵

Entre 1978 et 1982, la compagnie revisite la tradition littéraire espagnole, andalouse et européenne, en proposant des versions libres de textes de Ionesco, de Gloria Fuertes, de Valle-Inclán, de Lorca, des frères Álvarez Quintero ou de contes populaires andalous¹⁵⁴⁶. Dès le départ, le projet de La Zaranda – même si Eusebio Calonge questionnera plus tard l’idée de « projet »¹⁵⁴⁷ – est fondé sur la « vie » :

El propósito era hacer un teatro impulsado por la vida. Un teatro donde todo está perdido y hay que comenzar a encontrarlo mezclando las leyes del arte con la casualidad de la vida. Un teatro que naciera de la necesidad de expresar lo que somos y lo que sentimos.¹⁵⁴⁸

Ce « programme » s’inscrit à contre-courant des modes et des canons, comme les membres de la compagnie l’expliquent :

Tras un cúmulo de experiencias individuales, es en 1978 cuando se produce el encuentro y la decisión de condensar todas sus experiencias en una fase de trabajo. Se partía de unas premisas para “*Hacer camino*”: querer conducir a la obra teatral hasta ese punto de tensión en que drama y vida confluyen, negar toda concesión al teatro muerto con todos sus academicismos evidentes, al teatro de las falsas vanguardias con patente de modernidad, aplicada al decorativismo más banal y la esclerosis, que no conduce más que al bostezo.¹⁵⁴⁹

La Zaranda, comme le nom de la troupe le suggère, entend provoquer le spectateur et bouleverser ses certitudes, tout en faisant la lumière sur une réalité. La « zaranda », le « crible », est un instrument artisanal « constitué essentiellement d'une surface plane percée de nombreux petits trous et servant à séparer des solides de différentes grosseurs »¹⁵⁵⁰. « Zarandar » signifie aussi bien « secouer » (« Agarrar a alguien por los hombros o los brazos

¹⁵⁴⁴ BERNAL, Carlos, « Tallando la pieza », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 41-42, p. 42.

¹⁵⁴⁵ Paco de la Zaranda, dans SESMA SANZ, Manuel, « El último teatro de La Zaranda: entrevista », *Primer Acto*, n° 328, 2009, p. 148-157, p. 149.

¹⁵⁴⁶ BERNAL, Carlos, « art. cit. », p. 42 et MONLEÓN, José, « ¿Qué seríamos sin los Malditos? », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 16-20, p. 16.

¹⁵⁴⁷ « No creo que La Zaranda fuera nunca un proyecto, no se trazaba nada con miras al futuro. La Zaranda nace cada día, sobre el escenario. La creación es un vuelo y los vuelos no dejan huellas » (Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 150).

¹⁵⁴⁸ Paco de la Zaranda, dans *Ibid.*, p. 149.

¹⁵⁴⁹ LA ZARANDA, « Esquirlas de la Memoria », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 8-10, p. 8.

¹⁵⁵⁰ *TLFI*, « crible ».

moviéndolo con violencia »¹⁵⁵¹) que « cribler », « passer au crible » (« Separar de lo común lo especial y más precioso »¹⁵⁵²). En ce sens, le nom de la compagnie annonce plusieurs traits caractéristiques de son théâtre : le jeu sur la métaphore et la force poétique, la tension entre le local et l'universel, l'art dérangeant mais néanmoins éclairant et une pratique qui se veut « artisanale », loin des modes et de la pression du marché. Calonge dira, à ce propos, à Manuel Sanz Sesma qui proposait l'expression « théâtre artisanal » pour La Zaranda :

El realizar el teatro con nuestras manos evita que sea una producción en serie, estandarizada, como demanda el mercado. Podemos constatar que cuanto más progresan las técnicas más atrás queda la reflexión.¹⁵⁵³

Les critiques s'accordent à dire que c'est avec *Los tinglados de María Castaña*, mis pour la première fois en scène en 1983, que la Zaranda commence à définir son univers. La compagnie, issue du théâtre indépendant, s'affirme au moment où la politique culturelle instaurée par l'État espagnol à partir du début des années 1980 signe la fin de nombreuses compagnies du théâtre indépendant. La Zaranda fait aujourd'hui partie des quelques survivants de cette forme de théâtre – tout en étant désormais plus « autonome » qu'« indépendante » selon Eusebio Calonge¹⁵⁵⁴ – avec notamment, comme Antonia Amo Sánchez le rappelle, Els Joglars, Els Comediants, La Fura des Baus et La Cuadra de Sevilla¹⁵⁵⁵. *Los tinglados de María Castaña* ouvre, selon José Monleón, la première grande étape de La Zaranda qui s'achèvera sur *Vinagre de Jerez* (1989) et qui se définit, selon le critique, par une tension entre présent et mémoire :

Fue con *Los Tinglados de María Castaña* (1983) cuando [...] comenzaron su verdadero camino [...] a través de un teatro que ha pugnado por expresar esa angustiada dualidad entre el presente y la memoria, entre la finitud de lo que se vive y su empeño en quedar, para bien y para mal, en el recuerdo. Como si fuéramos, a un tiempo, la memoria, el presente y los sueños o proyectos de futuro, en cierto modo desgarrados por esos tres vértices de nuestra existencia.¹⁵⁵⁶

D'un point de vue esthétique, cette production se distingue par la présence d'un esprit « flamenco » et par le recours à la figure de l'*esperpento*, employée de façon plus universelle que chez Valle-Inclán :

Estos dos elementos son, de una parte, su relación con el flamenco, no a la manera de esas incorporaciones artificiosas que tantas veces se han dado en espectáculos sin la menor conciencia flamenca [...], sino como sujetos de esa cultura, que se traduce en una percepción singular del tiempo, en un dolor oscuro sin el cual sería imposible entender el arte de los grandes cantaores [...]. A lo que habría que agregar todavía ese sentimiento sacro –que no exactamente religioso– que existe en muchas manifestaciones andaluzas [...]. El otro elemento, inseparable de su mirada

¹⁵⁵¹ DRAE, « zarandar » > « zarandear ».

¹⁵⁵² DRAE, « zarandar ».

¹⁵⁵³ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 153.

¹⁵⁵⁴ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 152.

¹⁵⁵⁵ AMO SÁNCHEZ, Antonia, « *Homenaje a los malditos et Futuros difuntos* : une poétique de la résistance », in CALONGE, Eusebio, *Homenaje a los malditos / Futuros difuntos*, Toulouse, PUM, 2009, p. 9-21, p. 10.

¹⁵⁵⁶ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 16-17.

sobre el mundo, y, por tanto, igualmente ajeno a cualquier mimesis estética, sería el esperpento. El término, que inicialmente tenía otro significado, ha adquirido desde Valle-Inclán un contenido concreto. [...] No es ese el caso de *La Zaranda*, que ha elaborado su propio sentido de lo esperpéntico, desprovisto de la referencia histórica que se da en Valle, de ese poner en solfa un episodio o un comportamiento reconocible [...]. El esperpento, en fin, según *La Zaranda*, estaría en la relación entre los humanos y una hipotética realidad, incierta, inabarcable, donde la razón se empeña inútilmente en construir una lógica devorada por el paso del tiempo y por la muerte.¹⁵⁵⁷

Si *Los tinglados de María Castaña* est son premier spectacle joué hors d'Andalousie, c'est *Mariameneo*, *Mariameneo*, monté en 1985 au Festival Ibéro-américain de Théâtre de Cadix, qui offre à la compagnie une véritable reconnaissance nationale¹⁵⁵⁸. Claudio di Girolamo se remémora l'émotion que le spectacle lui avait causée, dans un témoignage qui évoque plusieurs traits de l'esthétique « esencial » et « desgarrada » de *La Zaranda* :

El programa hablaba de *Mariameneo*, *Mariameneo*... Sin leerlo, me acomodé lo mejor que pude en mi asiento del "notariado" dispuesto a dormirme si fuera necesario. Sin embargo, al comenzar la obra, algo sucedió; fue como un viento fresco que sacudió mi modorra y me hizo caer de bruces, sin remedio, en el mundo de esos seres particularísimos que deambulaban por el escenario. Ellos eran de esos que llevan auestas, como caracoles o tortugas, su mundo entero hecho apenas de unos cuantos jirones de sus cosas, sobadas gastadas por el uso y el tiempo individual; vestidos con harapos usados desde siempre, adheridos a sus cuerpos como otra piel, ofreciendo mucha más vida que aquella efímera del escenario. Con gestos y palabras simples y esenciales, su historia comenzó entonces a enredarse con la mía y me sentí, por fin, espectador a secas, es decir, expectante, atento, dúctil al vaivén de las emociones y dispuesto a dejarme zarandear para cualquier lado por la magia de lo verdadero y de lo vivido.¹⁵⁵⁹

Les festivals de théâtre auxquels *La Zaranda* participera entre 1983 et 1987, avec *Los tinglados de María Castaña*, *Mariameneo*, *Mariameneo* et *El corral de San Antonio de las Moscas* (1987), lui ouvriront les portes de l'international. Entre 1988 et 1989, l'année de création de *Vinagre de Jerez*, la troupe tourne en Uruguay, en Argentine, en France, en Allemagne, aux États-Unis, au Mexique, en Colombie, en Espagne et à Cuba¹⁵⁶⁰. « Hablan ellos de esta época como un cambio de ritmo vertiginoso, casi violento en la difusión y aceptación de su trabajo », dira Carlos Bernal dans un article paru en 1994¹⁵⁶¹. Si *La Zaranda* devient rapidement plus connue à l'étranger, et notamment en Amérique Latine, qu'en Espagne¹⁵⁶², c'est peut-être parce qu'elle a pâti d'une politique culturelle privilégiant un théâtre ancré dans une tradition littéraire andalouse clairement identifiable par le public :

El contexto político y social ha cambiado en la Andalucía de los ochenta. La llegada de la izquierda al poder se traduce en una nueva política teatral centrada en la recuperación de identidad cultural andaluza a través de la reivindicación de la figura de Lorca. Una circunstancia que [...] perjudica a quienes, como *La Zaranda*, no elaboran sus propuestas desde una base

¹⁵⁵⁷ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 17.

¹⁵⁵⁸ SEDEÑO, José Antonio, « art. cit. », p. 292.

¹⁵⁵⁹ DI GIROLAMO, Claudio, « Arrumbando recuerdos », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 38-40, p. 38.

¹⁵⁶⁰ BERNAL, Carlos, « art. cit. », p. 42.

¹⁵⁶¹ *Idem*.

¹⁵⁶² *Idem* ; GRASSO, Omar, « Entrevista con Paco Sánchez », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 43-47, p. 44.

literaria y no pueden ampararse en el prestigio de un autor para captar el interés de los gestores culturales.¹⁵⁶³

Alors que la plupart des critiques relèvent le départ de J. Sánchez et l'arrivée d'E. Calonge comme principal élément de rupture dans la trajectoire de la compagnie, les membres de la troupe soulignent l'influence décisive de leurs voyages en Amérique Latine, qui ont renforcé leur foi dans le théâtre comme moyen d'action sur la société et sur la vie :

Siempre hemos dicho que hay un antes y un después en la historia de La Zaranda, y este hecho está marcado por América. [...] América nos hizo crecer en todos los sentidos. América, nos hace sentirnos útiles, todavía podemos sentir que el Teatro sirve para algo más que entretener al público.¹⁵⁶⁴ [...] [E]n América aprendimos que el teatro seguía siendo una pasión útil, una necesidad imperiosa de comunicación, una expresión terriblemente viva.¹⁵⁶⁵

Les remaniements au sein du groupe entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 marquent néanmoins un tournant essentiel pour la compagnie. Juan quitte la troupe en 1989, en laissant pour dernier texte *Vinagre de Jerez*, tandis que le remplace à cette fonction Eusebio Calonge, jeune dramaturge ayant intégré La Zaranda en 1985. Si l'écriture de Juan « avait conjugué le voyage vers l'intérieur du groupe avec des références andalouses »¹⁵⁶⁶, les textes d'Eusebio, dont le premier, *Perdonen la tristeza*, est représenté en 1992, accentueront la recherche intérieure et gommeront quelque peu les traits andalous du théâtre de La Zaranda, qui gagne en universalité :

La Zaranda pierde buena parte de su referencia andaluza para asumir corrientes que vienen del teatro pobre de Grotowsky y del teatro del absurdo. Quizá la historia sigue siendo protagonista, pero se la ve menos, o sólo a través de los personajes que han salido de sus entrañas. El autor será, en lo sucesivo, Eusebio Calonge, absolutamente identificado con el grupo, y, muy singularmente, con Paco de la Zaranda, actor, director en ocasiones, figura cimera y garantía del discurso coherente del grupo. El trabajo se vuelve más y más interior [...].¹⁵⁶⁷

Pour M. Sesma Sanz, avec *Perdonen la tristeza*, La Zaranda « débute une étape de théâtre métaphysique et universel »¹⁵⁶⁸. Né en 1963 à Jerez de La Frontera, soit en Andalousie « La Baja » comme les autres membres de la compagnie¹⁵⁶⁹, Calonge écrit, dans la lignée de Juan Sánchez, un texte destiné à « l'acteur » et non au « lecteur »¹⁵⁷⁰, en se considérant encore comme un apprenti auteur. Il explique ainsi, dans une interview publiée en 2009 :

Yo diría que a la escritura dramática sigo llegando, porque es importante renunciar continuamente de la supuesta maestría para volver a intentar que el grito que uno arranque del alma se escuche. Juan tiene una manera envidiable de escribir sobre el escenario, de él aprendí que la escritura teatral está hecha para verse más que para leerse. [...] Yo necesito el andamiaje

¹⁵⁶³ SEDEÑO, José Antonio, « art. cit. », p. 291.

¹⁵⁶⁴ Paco de La Zaranda, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 152.

¹⁵⁶⁵ Eusebio Calonge, dans *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁶⁶ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 17.

¹⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 17-18.

¹⁵⁶⁸ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 150.

¹⁵⁶⁹ BERNAL, Carlos, « art. cit. », p. 41.

¹⁵⁷⁰ CALONGE, Eusebio, « Una página arrancada al Homenaje », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 11-14, p. 14.

del papel. Pero tengo claro que es solo un andamiaje, como el actoral. Lo esencial es que cuando la férula de las palabras o la interpretación se retire, aparezca un personaje vivo.¹⁵⁷¹

Tous les derniers montages de la Compagnie sont basés sur des textes de Calonge. Après *Perdonen la tristeza*, viendront ensuite *Obra póstuma* (1995), *Cuando la vida eterna se acabe* (1997), *La puerta estrecha* (2000), *Ni sombra de lo que fuimos* (2002), *Homenaje a los malditos* (2004), *Los que rien los últimos* (2006) et *Futuros difuntos* (2008). Les intertextes qui nourrissent ces œuvres sont nombreux. *Ni sombra de lo que fuimos*, par exemple, mêle les influences andalouses, en « particip[ant] de tout ce sentiment tragi-comique, du baroque [...] plastique et du mysticisme superstitieux d'une bonne partie du peuple andalou »¹⁵⁷², l'univers valleinclanesque et le théâtre de l'absurde¹⁵⁷³. A. Amo Sánchez relève quant à elle, dans l'ensemble de l'œuvre de Calonge, un puissant réseau de références qui s'enracine dans la plus ancienne tradition péninsulaire :

L'écriture littéraire et théâtrale d'Eusebio Calonge ne peut pas se passer de l'héritage culturel de leur auteur. La tradition carnavalesque, le legs théâtral du Siècle d'Or espagnol (autos sacramentaux, littérature mystique et genres mineurs – intermédiaires, danses, *mojigangas*, farces), le guignol et les pratiques scéniques du Théâtre Indépendant dans les années 1970 (notamment la métathéâtralité) forment un entrelacs d'influences de toutes natures.¹⁵⁷⁴

S'il est difficile de percevoir une évolution marquée sur ces huit dernières productions de la Zaranda, Sesma Sanz identifie un glissement dans certains de ces textes, notamment *Homenaje a los malditos* et *Futuros difuntos*, vers des personnages qui incarnent des individus « mortels », « de chair et de sang », alors que la plupart des autres pièces, en particulier *Cuando la vida eterna se acabe*, *La puerta estrecha*, *Ni sombra de lo que fuimos* et *Los que rien los últimos*, renfermaient plutôt des « êtres fantastiques »¹⁵⁷⁵. Quoi qu'il en soit, le succès de la Compagnie va croissant. Si les tournées à l'international, et en Amérique Latine surtout, ne ralentissent pas, le travail de La Zaranda est salué par de nombreux prix, dont le Prix de la Critique de Madrid pour *Perdonen la tristeza*, le Prix du meilleur Spectacle de l'Asociación de Escritores y Artistas Cubanos pour *Cuando la vida eterna se acabe*, le Prix Atahualpa del Cioppo de la XXIII^e édition du Festival Ibéro-américain de Théâtre de Cadix en 2009 pour l'ensemble de sa production, et le prestigieux Prix National de Théâtre en 2010. Malgré cette reconnaissance, l'objectif initial de la troupe demeure inchangé, comme ses membres le signalent :

¹⁵⁷¹ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 149-150.

¹⁵⁷² SESMA SANZ, Manuel, « *Ni sombra de lo que fuimos*, de La Zaranda: un teatro esencial y de raíz », *Primer Acto*, n° 300, 2003, p. 100-101, p. 100 (nous traduisons).

¹⁵⁷³ *Ibid.*, p. 101

¹⁵⁷⁴ AMO SÁNCHEZ, Antonia, « art. cit. », p. 11.

¹⁵⁷⁵ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 155.

Largo y hondo ha sido el camino transcurrido desde donde partimos con estas premisas, y las ilusiones intactas, lejos de las estrategias mercantiles del espectáculo, de los costumbrismos de la época, seguimos buscando sobre el escenario los vínculos entre nuestra memoria y nuestra imaginación, persiguiendo la realidad que no sucede, la verdad que adormece en el corazón de los hombres, como declaramos en nuestros principios y fieles a ellos, "nuestros trabajos surgen de la ansiedad de expresar lo que somos de acuerdo con la confianza poética de nuestros sentimientos."¹⁵⁷⁶

Lorsqu'on parcourt les écrits de la critique, on est saisi par l'éclectisme des appréciations esthétiques, éthiques ou sociales suscitées par les créations de la Zaranda. Si les commentaires se répondent à bien des égards, ils présentent une hétérogénéité significative, comme si le théâtre de La Zaranda poussait les exégètes, y compris les plus aguerris, à s'approprier les œuvres chacun à leur façon, incitant par-là les interprétations personnelles et multiples. Méfiant à l'égard de toute « étiquette », Calonge affirmait ainsi : « El crítico que levanta desde su pasión, no una opinión, sino una re-creación de la obra es quien ha entrado en su misterio »¹⁵⁷⁷. Car les spectacles de La Zaranda, et c'est peut-être là toute leur force, naissent des émotions de leurs créateurs et entendent toucher le spectateur dans une communion aux dimensions mystiques. Il y a une part de magie et de liberté dans les représentations de La Zaranda qui semble infiltrer les propres travaux de la critique. Des émotions aux émotions, des sens aux sens, c'est un théâtre qui se dérobe à toute tentative de théorisation univoque. « El teatro que necesita ser explicado no es buen teatro. Uno siente algo, que estalla por algún lado, a veces en un ensayo, a veces tomando vino », indiquait déjà Paco dans une interview parue en 1994¹⁵⁷⁸. Et lorsque, quinze ans plus tard, Sesma Sanz demande aux membres de la compagnie d'expliquer comment ils parviennent « du local à l'universel », la réponse de Calonge ne se fait pas attendre : « Partiendo de los sentimientos y no de las ideas. No creo que existan diferencias entre los sentimientos, nos igualan ante el amor o la muerte. Por otra parte, no estoy muy seguro de partir de lo local, en realidad es muy arriesgado precisar de dónde se parte »¹⁵⁷⁹.

Le théâtre de La Zaranda, c'est un théâtre qui semble éclore, presque aux dépens de ses auteurs, sur le plateau des répétitions. Partant de l'idée que le théâtre est « une question », une « question éternelle », et que « la réponse est peut-être une autre question »¹⁵⁸⁰, les membres de la compagnie sont dans une recherche permanente. Dans leur processus de

¹⁵⁷⁶ LA ZARANDA, « Historial », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/historial.htm> [consulté le 08/08/2012].

¹⁵⁷⁷ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 153.

¹⁵⁷⁸ Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 44.

¹⁵⁷⁹ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 152.

¹⁵⁸⁰ Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 46.

création, ils ne partent donc jamais d'un texte totalement défini et privilégient au contraire les improvisations. L'œuvre doit émerger du corps, des sens et des sentiments des acteurs :

Nunca buscamos una obra ya escrita para comenzar los ensayos. Siempre nos alimentamos de literatura, de poesía, de pintura, de conversaciones en los bares, de todo lo que uno vive. Y cuando estamos llenos, zarandeamos vivencias, lecturas, amores, se zarandea lo posible y lo imposible; y el resultado, inevitablemente, es una criatura que quiere vivir. [...] Nos enamoramos de los objetos, de una imagen que surge de las improvisaciones; y cuando ese enamoramiento provoca dolor y nacen emociones, a veces pasa que la conciencia se abre, que es justamente lo que perseguimos con nuestro trabajo; aunque se abra milimétricamente.¹⁵⁸¹

Ainsi, si Paco « provoque le jeu », « incite les acteurs à la création », et si Eusebio « apporte un texte ou l'écrit »¹⁵⁸², l'œuvre finale est le résultat d'un travail collectif où écriture et mise en scène se croisent et se nourrissent sans cesse :

No me gusta hablar de texto ni mucho menos de puesta en escena, la obra se da un modo mucho más natural. La raíz del teatro, la que brota sobre el escenario es solo una.¹⁵⁸³

Théâtre de la vie, l'art de la Zaranda est parfois qualifié de « mystique » par la critique. Jouant pour se connaître davantage et pour nourrir leur « monde intérieur », les membres de la compagnie, qui se disent parfois « prêtres du monde profane »¹⁵⁸⁴, travaillent par ailleurs pour « communier » avec le public¹⁵⁸⁵. Le théâtre, pour la Zaranda, c'est un acte de « foi »¹⁵⁸⁶, qui « tend des ponts » : « puentes entre el escenario y el espectador, entre el texto y la interpretación, entre la memoria y el presente », confiera Eusebio Calonge¹⁵⁸⁷.

D'un point de vue esthétique, l'univers de la compagnie se résiste, là encore, à tout cadrage fixe, d'autant que La Zaranda définit le renouvellement constant comme l'un de ses principaux objectifs :

Ir más allá de las formas adquiridas, no cesar en la búsqueda, renunciar a los logros que pueden establecer lo rutinario, afianzar un estilo en permanente transición... ¡importa la acción de crear! No fabricar conservas artísticas que se abran en cada representación.¹⁵⁸⁸

Aussi, si la critique leur prête plusieurs influences – Tadeusz Kantor¹⁵⁸⁹, Antonin Artaud¹⁵⁹⁰, Lorca, Valle-Inclán, Beckett, Maeterlinck, etc.¹⁵⁹¹ –, les membres de la compagnie semblent préférer l'idée d'une inspiration diffuse qui ne renvoie à aucun nom précis : « Las influencias hondas puede que uno no las descubra nunca. [...] Sin duda, en esta llama viva de la creación habrá mucho de estos creadores y muchos otros, aunque mis preferencias vayan

¹⁵⁸¹ Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 45.

¹⁵⁸² *Idem.*

¹⁵⁸³ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 153.

¹⁵⁸⁴ Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 44.

¹⁵⁸⁵ Paco de La Zaranda, dans *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁸⁶ Paco de La Zaranda, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 151.

¹⁵⁸⁷ Eusebio Calonge, dans *Ibid.*, p. 152.

¹⁵⁸⁸ LA ZARANDA, « art. cit. », p. 8.

¹⁵⁸⁹ SEDEÑO, José Antonio, « art. cit. », p. 291.

¹⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 292.

¹⁵⁹¹ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 151.

bastante más lejos del siglo XX », dira Eusebio Calonge¹⁵⁹². La production de ce groupe qui privilégie l'inintelligibilité du ressenti et cherche à toucher « lo esencial », « la verdad del canto jondo », comme il se plaît à le dire¹⁵⁹³, présente des récurrences thématiques et formelles qui courent sur la tension des contraires, à l'image de la vie. Résistant aux modes et au marché, La Zaranda bouleverse les codes et brouillent les frontières établies : l'esthétique « desgarrada » est sublimée par la dimension poétique ; les tonalités se mêlent sur le tragico-comique ; les traditions se croisent ; le local et l'universel cohabitent sur scène ; la profusion « baroque » et l'« expressionnisme visuel »¹⁵⁹⁴ s'allient à une « dépuración » textuelle¹⁵⁹⁵ et à une recherche de l'essence des choses ; le thème de la mort choque avec la force vitale qui anime les personnages ; à la désolation répond un espoir jamais vaincu¹⁵⁹⁶ ; le sens émerge d'un apparent chaos ; l'anti-illusionnisme esthétique et les imprécisions spatio-temporelles côtoient un hyperréalisme scénique où le personnage, à travers le jeu de l'acteur, semble prendre « vie » sur scène¹⁵⁹⁷ ; les personnages sont des « personajes limites »¹⁵⁹⁸ ; tandis que la fable, dans son sens classique, est dynamitée¹⁵⁹⁹. C'est dans la constance de l'instabilité et de l'incertitude que semble finalement se définir l'univers de La Zaranda :

Los personajes fabulan su realidad, se crean a sí mismos y crean un entorno que se derrumba a cada paso y muestra su inconsistencia. Si la memoria es incierta, el futuro es fantasmal. Y el presente –justamente el tiempo que abarca la representación– es la agonía que no logra nunca la certidumbre.¹⁶⁰⁰

D'un point de vue thématique, le temps et la mémoire constituent deux questions privilégiées. La compagnie met souvent en scène des individus condamnés, par leur condition humaine, au temps qui passe et qui tentent, dans un combat perdu d'avance, de se raccrocher au présent¹⁶⁰¹. Les objets ont en ce sens un rôle primordial. Loin du simple accessoire, ils jouent le rôle de marqueurs du temps :

¹⁵⁹² Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 152.

¹⁵⁹³ « Yo me acerco al flamenco desde muy pequeño. Me siento atraído sin saber por qué. [...] Hay un punto que me enseñó el flamenco. La verdad del canto jondo. Esa verdad es la que nosotros hemos querido que tenga nuestro teatro, por una sencilla razón: para poder hablar, posiblemente, del mismo dolor del que habla el flamenco » (Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 46).

¹⁵⁹⁴ LA ZARANDA, « Principal », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/> [consulté le 08/08/2012].

¹⁵⁹⁵ *Idem.*

¹⁵⁹⁶ DI GIROLAMO, Claudio, « art. cit. », p. 39-40.

¹⁵⁹⁷ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 154.

¹⁵⁹⁸ LA ZARANDA, « Principal », « art. cit. ».

¹⁵⁹⁹ Di Girolamo parle d'histoires « difficiles à raconter » parce qu'il s'agit de « situations limite », « prisonnières d'un moment précis » : « casi en un corte transversal de la vida, que no sabe de principio ni fin sino que llega a ser significativo porque es simplemente eso. Apenas un momento hecho de infinitos instantes que chocan entre sí, se anulan, se destruyen y vuelven a reconstruirse » (DI GIROLAMO, Claudio, « art. cit. », p. 39).

¹⁶⁰⁰ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 17.

¹⁶⁰¹ Eusebio Calonge expliquera ainsi : « Los personajes se aferran a sus vidas como a un clavo ardiendo. Lo que hace aparecer el conflicto entre tiempo y eternidad. La sed de trascendencia es el ánima que empuja sus destinos. Destinos arruinados por su propia conciencia de estar vivos » (SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 151).

El amor por los objetos... creo que allí reside la particular magia de los espectáculos de *la Zaranda*. [...] Lo dramático emana precisamente de la lucha constante de los personajes con esos objetos re-creados, en su esfuerzo doloroso y a veces desesperado por extraer de ellos todo el misterio de los recuerdos, de las huellas de las manos que los fabricaron o de aquellas otras que los usaron hiriéndolos, acariciándolos y en definitiva amándolos en una relación de recíproca pertenencia.¹⁶⁰²

Si la lutte contre le temps est désespérée, il n'y a pas, chez La Zaranda, de désespoir. Le rire défie la mort :

Nuestro teatro habla del tiempo y sus devastaciones. [...] Pero nos sabemos dentro de un reloj de arena, intentamos darle la vuelta al reírnos, pero no con la mueca desdentada de la calavera; sino con la fe del que no cree en la muerte.¹⁶⁰³

Et lorsque Sesma Sanz demande aux membres de La Zaranda s'ils ont d'autres « obsessions » que « dieu, la mort, le temps, la solitude, l'obscurité, les rêves », Paco répond simplement « l'Amour »¹⁶⁰⁴. Déplorant et dénonçant la perte des utopies dans nos sociétés modernes, Paco défend un « théâtre de la résurrection » comme il le nomme parfois :

[...] lo que más me duele es que nos inventen la vida, que quieran terminar con todas nuestras esperanzas. Yo admito que nos cambien los héroes, lo que no admito es que nos dejen sin dioses. [...] A veces me gusta decir que creo en el teatro de la resurrección. [...] Para mí la muerte no tiene sentido sin la resurrección, igual que la vida no tiene sentido sin la muerte. Me acuesto y me levanto todos los días. Montamos un espectáculo y luego tenemos que montar otro. Siempre se recomienza después de los finales.¹⁶⁰⁵

Perplexes devant le lieu commun auquel le terme d'« engagement » peut conduire – « compromiso, misericordia o social acaban siendo solo las cáscaras de unas palabras..., algo decorativo, con un valor degradado a la impostura política o religiosa », dira Eusebio Calonge¹⁶⁰⁶ –, les membres de La Zaranda préfèrent parler de « valeurs » et d'un engagement « envers le théâtre » :

Nuestro compromiso es con el teatro, a medida que en él sigamos fieles a la verdad, depurando nuestra vanidades, estaremos sembrando en el horizonte.¹⁶⁰⁷ [...] Intentamos mantener nuestra pureza en un mundo donde los valores han sido destruidos. Tenemos confianza en que el teatro enterrará a sus enterradores.¹⁶⁰⁸

Prudents à l'égard de toute instrumentalisation économique ou politique du genre dramatique, ils souhaitent se maintenir à la marge des « formules stéréotypées et éphémères », « évoquer la mémoire » et « inviter à la réflexion »¹⁶⁰⁹. S'il y a, chez La Zaranda, un « retour cyclique à la mémoire et aux souvenirs »¹⁶¹⁰, ce phénomène ne porte pas uniquement sur la

¹⁶⁰² DI GIROLAMO, Claudio, « art. cit. », p. 39.

¹⁶⁰³ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 150.

¹⁶⁰⁴ SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 151 (nous traduisons).

¹⁶⁰⁵ Paco de La Zaranda, dans GRASSO, Omar, « art. cit. », p. 46.

¹⁶⁰⁶ Eusebio Calonge, dans SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 150.

¹⁶⁰⁷ Cette phrase est de Calonge (SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 154).

¹⁶⁰⁸ Cette phrase est de Paco (*Ibid.*, p. 154).

¹⁶⁰⁹ LA ZARANDA, « Principal », « art. cit ».

¹⁶¹⁰ BERNAL, Carlos, « art. cit. », p. 41.

mémoire individuelle, mais embrasse la mémoire collective, andalouse et nationale, comme il apparaît notamment dans *Ni sombra de lo que fuimos* et *Futuros difuntos*.

Quelle place réserve donc La Zaranda à la réflexion sur la mise en discours du passé ? La dimension métahistorique n'est jamais bien loin chez une troupe qui témoigne d'une telle conscience métathéâtrale, et elle est encore plus proche lorsque cette dernière compte la mémoire parmi ses problématiques privilégiées. Il y a par ailleurs, chez cette compagnie, une grande lucidité à l'égard de l'enjeu que représente le passé :

Dans la démarche créative et intellectuelle de La Zaranda, le rapport au passé est fondamental. Rompre avec notre mémoire culturelle, renier un passé au nom des théories prônant la fin de l'Histoire ou renoncer à la valeur identitaire de celle-ci sont autant d'impostures qui ont conduit l'homme à son anéantissement culturel.¹⁶¹¹

Cette lucidité infiltrera parfois la composition des textes qui mettront en perspective le processus d'appréhension et de récupération de l'histoire. Dans *Futuros difuntos*, les patients d'un hôpital psychiatrique proposent une représentation de l'histoire espagnole¹⁶¹², dans une veine métathéâtrale, intrahistorique, intertextuelle et métahistorique¹⁶¹³, tandis qu'*Homenaje a los malditos*, que nous allons à présent étudier, se fait la satire de l'acte de commémoration.

1.3.4.2. *Homenaje a los malditos*

« Vogue commémorative », « culte des commémorations », « liturgie célébratoire », « commémorite », « fièvre commémorative », « manie commémorative », « vague mémorielle », « avalanche de la mémoire », « obsession commémorative » ou « boulimie commémorative » sont tout autant de termes dont les historiens et les philosophes qualifient l'époque actuelle¹⁶¹⁴. Qu'il s'agisse d'un symptôme « de la crise de l'horizon d'attente d'un présent marqué par l'absence de projet »¹⁶¹⁵, d'un moyen de combler « le vide laissé par la

¹⁶¹¹ AMO SÁNCHEZ, Antonia, « art. cit. », p. 10.

¹⁶¹² Ce dispositif métahistorique singulier, qui fait écho au *Marat-Sade* de Weiss et à *Yo tengo un tío en América* de Boadella, mériterait une analyse à part.

¹⁶¹³ M. Sesma Sanz commente : « los personajes emprenden la aventura de representar, de recrear, la Historia de España [...] plagada de enfrentamientos fraternales. Y el juego parateatral lo hacen desde la visión de la gente de a pie. [...] No hay ni reyes ni dioses, ni cristos ni vírgenes, ni tronos ni altares; sino toda una galería de perdedores y menesterosos tomados de la iconografía pictórica de los genios españoles Diego Velázquez [...] y Francisco Goya » (SESMA SANZ, Manuel, « art. cit. », 2009, p. 155).

¹⁶¹⁴ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 7 ; BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 227-228 ; POIRRIER, Philippe, *op. cit.*, 2009, p. 86 ; KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky, « Introducción », in OLMOS, Ignacio et KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky (éds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 13-15, p. 13 ; AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « art. cit. », p. 271 ; RICCEUR, Paul, *op. cit.*, p. 532-533 ; NORA, Pierre, « L'ère de la commémoration », in NORA, Pierre (éd.), *Les lieux de mémoire*, *op. cit.*, tome III, vol. 1, p. 977-1012, p. 977.

¹⁶¹⁵ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 7.

mort des idéologies »¹⁶¹⁶ ou de « lutter contre les amnésies collectives »¹⁶¹⁷, d'une riposte identitaire face aux « tendances globalisatrices de la civilisation scientifico-technique »¹⁶¹⁸, ou d'une conséquence des batailles de mémoires qui secouent les sociétés occidentales depuis la seconde moitié du XX^e siècle, cette « ère de la commémoration », comme la désigne P. Nora¹⁶¹⁹, peut engendrer une saturation mémorielle, un trop plein de mémoire, qui vide l'acte commémoratif de tout son sens. C'est l'effet pervers de la « banalisation » de la mémoire, décrit par Tzvetan Todorov. Évènements du passé et du présent sont assimilés et perdent de leur « spécificité »¹⁶²⁰. La commémoration peut conduire, par ailleurs, à l'effet inverse, la « sacralisation » de la mémoire, qui isole totalement le passé du présent :

[...] on s'interdit, du même coup, toute leçon pour le reste de l'humanité, toute « mise en service ». Il serait pour le moins paradoxal d'affirmer à la fois que le passé doit nous servir de leçon et qu'il est absolument sans rapport avec le présent : ce qui est sacralisé de cette manière ne peut guère nous aider dans notre existence actuelle. [...] Le passé fait alors écran devant le présent au lieu d'y conduire et devient une excuse pour l'inaction.¹⁶²¹

De cette fièvre commémorative et de ses dérives, La Zaranda semble en faire la satire dans sa pièce *Homenaje a los malditos*. Montée pour la première fois par la compagnie au Festival Don Quichotte de Paris en novembre 2004, cette pièce donne à voir le déroulement d'une commémoration animée par un groupe d'excentriques individus, et dédiée à un personnage mort et tombé dans l'oubli, seulement désigné par le nom de « Maestro ». Située dans un mystérieux « Café » à une époque indéfinie, l'action se répartit sur une « Obertura » et sur quatre actes, composés de deux scènes pour le premier, de trois pour le second, de cinq pour le troisième et d'une scène unique pour le dernier. Pourvue d'une structure fragmentaire et irrégulière, la pièce compte dix-huit personnages : deux « fonctionnaires », Maestro, le Professeur Matamula qui orchestre la cérémonie, Cantarrana, La Cuajá, La Ecurría et Revolera qui viennent assister à l'hommage, la « Limpiadora » et le « Camarero » du café, Emeterio, vendeur ambulancier de masques, trois « Femmes » indéterminées, et enfin El Napias, La Destrozona, Jabalí et La Rata, quatre êtres étranges de facture carnavalesque.

Ce qui fait la métahistoricité de la pièce, c'est qu'elle met en scène le processus commémoratif. Calonge précisait en effet que la gestation de *Homenaje a los malditos* avait surgit de deux « pôles antagoniques », la reconnaissance envers les artistes qui ont pu

¹⁶¹⁶ William M. Johnson cité dans BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 227.

¹⁶¹⁷ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 227.

¹⁶¹⁸ KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky, « art. cit. », p. 13.

¹⁶¹⁹ NORA, Pierre, « L'ère de la commémoration », « art. cit. ».

¹⁶²⁰ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 179.

¹⁶²¹ *Ibid.*, p. 178.

l'influencer et le dégoût envers des célébrations étatiques dont le seul but est de « momifier » et d'« éteindre la voix » des personnages de l'histoire :

Reconozco [...] dos polos antagónicos y poco reconciliables en la génesis de esta obra. De un lado el sentimiento de agradecimiento profundo hacia los que son nuestros maestros, que por supuesto no se limitan al teatro, podríamos hablar de muchos creadores que afluyeron un día a nuestra obra. [...] Del otro lado estaría nuestra aversión a todo ese negocio tan siniestro de conmemorar centenarios, que es sólo una manera de momificar estatalmente la creación de obras que pugnan por seguir vivas entre nosotros. Serían, pues, de un lado el reconocimiento a estas obras que brotan de nuevo en otras creaciones, como semillas de tradición en el horizonte, y del otro la crítica a toda esa parafernalia, a todo ese estruendo alrededor de alguien para apagar su voz, para cavarle con adulaciones la fosa definitiva donde enterrar su memoria.¹⁶²²

Précisons que le discours du « commémorateur », qui se situe au croisement de la mémoire collective et de l'histoire, génère une mise en récit singulière du passé :

Comme le témoin, le commémorateur est guidé avant tout par l'intérêt ; mais, comme l'historien, il produit son discours dans l'espace public et le présente comme doté d'une vérité irréfutable, loin de la fragilité du témoignage personnel. [...] De ce fait, alors que témoins et historiens peuvent facilement se compléter les uns les autres, il y a entre l'historien et le commémorateur une différence tant d'objectifs que de méthode, qui rend leurs démarches difficilement compatibles. Cette opposition mérite d'être soulignée d'autant plus que le commémorateur voudrait profiter de l'impersonnalité de son discours (il ne parle en effet pas de lui-même) pour lui donner une apparence d'objectivité, donc de vérité. Or il n'en est rien. L'histoire complique notre connaissance du passé ; la commémoration la simplifie, puisque son objectif le plus fréquent est de nous procurer des idoles à vénérer et des ennemis à abhorrer. La première est sacrilège, la seconde sacralisante.¹⁶²³

Ce qu'*Homenaje a los malditos* met en perspective, c'est donc le discours commémoratif, un discours historico-mémoriel, faussement impartial et de portée sacralisante ou banalisatrice, qui peut servir une instrumentalisation du passé.

La pièce ne repose cependant pas sur un seul discours. Comme les autres textes étudiés, la mise en scène de l'opération historique suppose une tension entre plusieurs voix. L'action dramatique se construit ainsi sur deux groupes d'oppositions : d'une part, celles existant entre le discours du « commémoré », le Maestro, et ceux de ses « commémorateurs » ; d'autres part, celles qui divisent les commémorateurs, eux qui accordent plus de place à leurs histoires personnelles qu'à la mémoire du Maestro et qui deviennent finalement les pantins d'un pouvoir qui les dépasse et qui les aliène. À travers ces multiples discordances, *La Zaranda* met en scène les mécanismes de la commémoration et la déconstruit. Nous avons vu que si les pièces métahistoriques exhibent et renversent les manipulations de l'histoire, leur but n'est néanmoins pas nihiliste. La métahistoricité s'accompagne généralement d'une révision de l'histoire officielle et d'une formulation d'histoires alternatives. Que reste-t-il, alors, derrière la représentation et la dégradation de

¹⁶²² CALONGE, Eusebio, « Una página arrancada al Homenaje », « art. cit. », p. 11.

¹⁶²³ TODOROV, Tzvetan, *op. cit.*, p. 144-145.

l'acte commémoratif opérées par La Zaranda ? Ce qu'*Homenaje a los malditos* semble finalement mettre à nu, c'est la solitude des êtres, mais, aussi, l'espoir clamé par le Maestro.

Cette dernière analyse sera l'occasion d'étudier la façon dont *Homenaje a los malditos* semble faire la satire de la vague commémorative actuelle. Pour cela, nous verrons tout d'abord comment sont exhibés et démantelés les rouages d'une cérémonie biaisée, avant d'analyser le grand vide que cette illusion célébratoire paraît finalement masquer.

Exhibition et déconstruction de la commémoration. La « liturgie célébratoire » dans le miroir de la satire

Si *Homenaje a los malditos* semble évoquer la boulimie commémorative actuelle, c'est surtout par sa thématique, car la pièce n'offre aucun marqueur permettant de relier l'action dramatique à une réalité extratextuelle précise. L'« Ouverture » présente des « fonctionnaires » indéterminés fouillant dans ce qui peut apparaître comme des archives, et le reste de l'action dramatique se déroule dans un « Café » au mobilier intemporel. Les costumes des personnages et leurs accessoires ne permettent pas de situer davantage l'action. La pièce paraît imprégnée d'une actualité universelle qui semble évoquer l'ère célébratoire qui est la nôtre de façon allégorique. Les commentaires de certains personnages invitent à cette interprétation, comme celui de La Cuajá, comédienne engagée par Matamula pour animer l'hommage, qui s'exclame à la fin du premier acte :

LA CUAJÁ. – A ver si se cree que este es el único homenaje que tengo yo que hacer. ¡Cómo que no hay homenajes! ¡Ahora a todo el mundo le ha dado por los homenajes!¹⁶²⁴

Aussi, toute l'action qui se déroule dans le petit café figure, de bout en bout, un acte de commémoration. Tous les ingrédients sont réunis : Matamula, « professeur » « érudit », fait office de maître de cérémonie ; il fait appel à une « artiste », La Cuajá, comme c'est souvent le cas lors d'une commémoration ; et l'action se tient dans un espace public réunissant une assistance relativement hétérogène. Quant à la structure de la pièce, elle reflète la progression d'une célébration, comme les titres des actes le suggèrent : « Loa de Entrada » (acte I), « Semblanza biográfica » (Acte II), « Discursos, entregas de distintivo y brindis de honor » (Acte III) et « Página de Clausura » (Acte IV). Mais voilà, si l'acte commémoratif sous-tend toute la pièce, il est déconstruit alors même qu'il est mis en scène par, notamment, la dégradation de l'espace et des personnages, la progression discontinue de l'hommage et la multiplication de procédés comiques.

¹⁶²⁴ CALONGE, Eusebio, *op. cit.*, p. 32.

Le premier acte s'ouvre ainsi sur un tableau décadent :

*El eco de las palabras del Maestro se apaga entre los cortinajes tiñosos del vetusto café. Mármoles lapidarios y sillas descabaladas, reloj descompuesto y apulgarado espejo. Su luna cagada de moscas y el péndulo varado retratan bien esta madriguera, este limbo turbio, donde traspasa el ideal y zozobran las voluntades.*¹⁶²⁵

Empreinte de poésie, par la sonorité de ses mots et par son jeu de métaphores, cette didascalie dépeint un espace de désolation où le temps semble arrêté, comme la vétusté du mobilier et l'état de l'horloge le suggèrent. Le délabrement et la misère du lieu sont à l'image des personnages présentés dans la suite du texte :

*En las mesas escuchan, petrificados en su aburrimiento, los pocos asistentes al acto: El organizador del homenaje, Profesor Matamula, carcomido erudito, cheposo y fósil, con ojos de pajarraco disecado tras el hondo cristal de sus gafas. En la mesa de al lado está Cantarrana; guasón desaliñado de jumera perpetua. Enfrente, el hilo negro de Mariquita la Escurría, sorda y famélica, siempre al trinquete de las convitonas. Bajo el reloj encallado, la limpiadora barre como una autómatas con cuerda de rutina, mirando a todos como si fueran desperdicios. El Camarero, renquear de varices y juanetes, recorre cabizbajo el rastro de sus propios pasos. Levanta la vista y le dice su abatimiento a los espejos.*¹⁶²⁶

Ce texte dit toute la ruine des personnages, marqués par la déformation (« cheposo », « hilo negro »), la déchéance et l'empreinte du temps (« carcomido », « fósil », « disecado », « desaliñado », « jumera perpetua », « sorda y famélica », « renquear de varices y juanetes »), dans une animalisation (« pajarraco ») ou une réification (« autómatas », « desperdicios ») qui les déshumanisent et les isolent. Cette troupe déplorable n'est à la hauteur de l'hommage ni par sa nature, ni par son nombre, comme le soulignera Matamula dans l'une de ses premières répliques : « ¡Después del esfuerzo que me he tomado! Ya lo ve, nos podemos contar con los dedos de la mano. A nadie le interesa nada »¹⁶²⁷. Et ce n'est pas l'arrivée imminente de La Cuajá qui entre, le teint « verdâtre », en trébuchant¹⁶²⁸, ou, dans la scène suivante, celle d'Emeterio, vendeur ambulante aveugle, rapidement éconduit par Matamula, qui y changera grand-chose, ni même l'entrée du dernier convive, Revolera, dans la troisième scène de l'acte III. Vieillard et infirme, il n'est pas moins épargné que les autres personnages par le texte didascalique : « Áspero el semblante, la boina calada viserando la mirada hosca, renquea en dos muletas »¹⁶²⁹.

La vilénie des individus qui organisent l'hommage ou qui y assistent se reflète par ailleurs dans les motivations qui leur sont prêtées. S'ils sont là dans un but précis, ce n'est vraisemblablement pas pour célébrer le Maestro : La Cuajá n'a l'air d'être venue que pour son

¹⁶²⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶²⁶ *Idem.*

¹⁶²⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶²⁹ *Ibid.*, p. 47.

cachet¹⁶³⁰, Cantarrana pour le toast et La Ecurría pour le buffet, Matamula porte plus d'attention à « l'ordre » de la cérémonie, qui l'obsède, qu'à son sens¹⁶³¹, Revolera semble vouloir s'attirer tous les honneurs, tandis que les employés du café vaquent à leurs occupations. Les aspirations personnelles des personnages seront soulignées à de multiples reprises par la juxtaposition de répliques qui s'enchaînent sans vraiment se répondre, comme on peut l'apprécier dans cet extrait de la seconde scène du premier acte :

MATAMULA. – [...] Con el lío que tengo de papeles, cualquiera sabe dónde está la semblanza biográfica.

La CUAJÁ. – ¿Y mi parné? ¿Dónde está mi parné?

CANTARRANA. – ¿Y el vino?

LA ESCURRÍA. – ¿Y el condumio?

LIMPIADORA. – ¡Cualquiera arregla esto!¹⁶³²

Matamula ne cesse par ailleurs de se plaindre de l'« ingratitude » de ses convives à l'égard des « sacrifices » qu'il a fait pour organiser la cérémonie¹⁶³³, tandis que l'assistance ne sort de sa léthargie que lorsqu'il est question de remettre au Maestro les « distinctions » (« distintivos ») qu'elle s'arrache des mains, ou lorsque Matamula annonce enfin le vin d'honneur (« el brindis »)¹⁶³⁴. La didascalie met en exergue la concurrence qui s'installe entre les personnages quand ces derniers veulent remettre « leur propre prix » au Maestro, ce qui est souligné par l'emploi du possessif et de la structure emphatique :

*[...] aparece la Limpiadora con una papelera llena de trofeos mohosos que se disputarán los invitados, para hacer entrega cada uno de su propio premio.*¹⁶³⁵

Les actions verbales et non verbales qui suivent insistent sur le fait que les personnages ramènent l'acte de commémoration à leur petite personne :

REVOLERA. – Quiero entregar este distintivo entre distintivos, a quien como yo, se distinguió entre los héroes. ¡Queda entregado mi distintivo! (*Aplaudes solo*)

CANTARRANA. – Yo también le quiero hacer entrega de esta copa de honor al Maestro para que sigamos brindando por muchos años. ¡Ole! (*Aplaudes solo*)

[...]

LA ESCURRÍA. – Yo también le entrego mi distintivo. Después de los distintivos es cuando viene la comida, ¿no?¹⁶³⁶

Si l'acte commémoratif est dégradé à travers la construction et les actions des personnages, il est en outre déconstruit par la structuration de la cérémonie. Malgré l'apparence organisée que les titres des actes lui prêtent, l'hommage que Matamula cherche à mener peine à avancer. Fragmentée par les interruptions des autres personnages et

¹⁶³⁰ Voir notamment *Ibid.*, p. 22, p. 23, p. 26, p. 42, p. 43.

¹⁶³¹ Voir notamment *Ibid.*, p. 25, p. 27.

¹⁶³² *Ibid.*, p. 32.

¹⁶³³ *Ibid.*, p. 22 ; et notamment p. 23, p. 30, p. 44, p. 54, p. 68 et p. 74.

¹⁶³⁴ Leur réaction est unanime lorsque le vin d'honneur est annoncé : « Aplauden todos con algarabía » (*Ibid.*, p. 55).

¹⁶³⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

enchevêtrée dans les confusions de l'érudit qui emmêle ses innombrables feuillets, la commémoration apparaît comme un chaos que le spectateur aura des difficultés à suivre. Les multiples tentatives de Matamula pour reprendre « l'ordre de l'hommage », expression qu'il réitérera tout au long de la pièce¹⁶³⁷, soulignent la discontinuité d'un acte célébratoire qui se vide rapidement de tout son sens. Il apparaît comme un prétexte, comme une vaste fumisterie qui sert à l'assistance à retourner les projecteurs sur elle.

Mais les procédés qui mettent le plus à mal la commémoration orchestrée par l'érudit sont les stratégies du comique qui, par l'exagération et par le contrepoint, renversent la grandeur de la célébration. Matamula, obnubilé par l'« ordre de l'hommage », se fait la parodie d'un maître de cérémonie. Débordé par une surabondance de documents, sous lesquels il finira enseveli¹⁶³⁸, le professeur apparaît exagérément tatillon dans l'agencement de la commémoration, accordant une attention obsessive à l'apparence de l'événement. Ainsi interrompt-il La Cuajá qui déclame le texte de l'hommage :

LA CUAJÁ. – "...A quien hay que levantar perpetuo monumento donde quede perenne la memoria que de él se guarda. Él que nos consagró su gloria, su virtud y su talento..."

MATAMULA. – Su talento, su virtud y su gloria.

LA CUAJÁ. – ¿No es lo mismo?

MATAMULA. – No es lo mismo.¹⁶³⁹

Les autres personnages sont eux aussi soumis à l'exagération grotesque. Cantarrana, par exemple, est uniquement préoccupé par la boisson, La Ecurría, sourde et famélique, est obsédée par la nourriture – aussi confondra-t-elle « distintivo » et « digestivo »¹⁶⁴⁰ –, et la Limpiadora, condamnée à répéter les mêmes répliques – « ¡Aviamos estamos! » et « ¡Cualquiera arregla esto! » notamment¹⁶⁴¹ – va jusqu'à « balayer », mécaniquement, les autres personnages¹⁶⁴². La Cuajá, quant à elle, se fait la parodie d'une « artiste » sans aucune éthique. Elle prête peu d'intérêt au sens des textes qu'elle apprend par cœur, ou à peu près, et fait sans arrêt référence à la paye que Matamula doit lui verser, comme il apparaît dans la première scène de l'acte I :

MATAMULA. – [...] Demos paso al orden del homenaje. Comencemos con la loa de entrada.

LA CUAJÁ. – (*Encaramada a una mesa pronuncia resuelta el latín memorizado*) *Virtus omnibu laudatu.*

MATAMULA. – (*Corrigiéndola*) ...Ab omnibus Laudatur. Lauda-tu. Laudatur. Mira que lo habíamos repasado...

LA CUAJÁ. – ¿Y yo qué he dicho?

[...]

¹⁶³⁷ Notamment *Ibid.*, p. 23, p. 28, p. 49, p. 50, p. 55, p. 60, p. 61, p. 64 et p. 65.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, p. 68-69.

¹⁶³⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 22, p. 27, p. 29, p. 32, p. 33, p. 43, p. 65, p. 74, etc.

¹⁶⁴² *Ibid.*, p. 33.

LA CUAJÁ. – "... Debe ver fundido en bronce su noble imagen... Su noble imagen... las nobles ideas que engendró... sus *agrisoladas* virtudes..."

MATAMULA. – Acrisoladas, acrisoladas...

LA CUAJÁ. – "La grandeza de quien pudo rubricar en el libro de la historia..."

MATAMULA. – Eso no sigue así... ¡Qué disparate...! Está usted hundiéndome el discurso...

LA CUAJÁ. – Para lo que paga y encima con exigencias... Mira que una ha hecho de todo, cuplé, revista, y hasta zarzuela. Pero tantas palabritas menudas se me atragantan...¹⁶⁴³

Ce comique d'exagération est renforcé par la figure du contrepoint qui constitue la clé de voûte de la pièce. Le contraste entre le triomphalisme recherché par Matamula et la décadence de l'hommage anéantit complètement la commémoration mise en scène. Ce procédé opérera au niveau de la marche de la cérémonie, dont le chaos final engloutit l'ordre que le professeur n'a cessé de vouloir imposer, sur les attitudes des personnages, dont le prosaïsme et l'ennui sapent la pompe et le lyrisme du discours préparé par le professeur, ou sur leurs répliques qui s'enchaînent souvent de façon inattendue. Le panégyrique de Matamula en l'honneur du Maestro est ainsi dégradé par les interruptions intempestives des autres personnages, et notamment de Cantarrana. Les interventions de ce dernier dans la première scène de l'acte I sont en ce sens des plus cocasses :

MATAMULA. – Sirvan estas latinas palabras pronunciadas por la alegórica inmortalidad de salutación al Maestro.

CANTARRANA. – (*Aplaudiendo*) ¡Ole los hombres valientes! ¡Un brindis de honor!

MATAMULA. – Cállese hombre, cállese... No hemos hecho más que empezar y ya quiere brindar... siga con el discurso.

LA CUAJÁ. – "Señoras y señores. Estamos reunidos en torno a la gala y orgullo de toda una generación. Voz cuya presencia retumba. Genio ante el que el mundo se detiene..."

CANTARRANA. – ¡Ole los hombres valientes! ¡Un brindis a la salud del maestro!

MATAMULA. – ¡Se quiere usted callar!... [...]

LA CUAJÁ. – "Genio ante el que el mundo se detiene y a quien hay que levantar..."

CANTARRANA. – ¡Levantemos nuestras copas!

MATAMULA. – ¡Se quiere usted callar! ¡Qué pesado es usted!

[...]

LA CUAJÁ. – "Él que nos consagró su talento, su virtud y su gloria, debe ver..."

CANTARRANA. – De beber, que traigan algo de beber...¹⁶⁴⁴

On le voit, les commentaires de Cantarrana font chavirer la grandeur et la gravité du discours commémorateur de Matamula dans l'univers de la farce. Remarquons que le contrepoint investit également les accessoires utilisés lors de cette cérémonie : la tunique de l'« allégorique immortalité » que figure La Cuajá n'est autre qu'une nappe du café, que le Camarero s'empressera de lui reprendre¹⁶⁴⁵, tandis que les « prix » déposés en hommage au Maestro sont des « trophées rouillés »¹⁶⁴⁶. Par ces procédés subversifs, les membres de La Zaranda font la satire de l'acte commémoratif en même temps qu'ils le mettent en scène.

¹⁶⁴³ *Ibid.*, p. 23-26.

¹⁶⁴⁴ *Ibid.* p. 24-25.

¹⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 52-53.

Ils soumettent la figure de la commémoration à une déformation carnavalesque, stratégie essentielle de la satire selon M. Bakhtine¹⁶⁴⁷. José Monleón identifie même une « vision esperpentique des Centenaires »¹⁶⁴⁸, rapprochant la pièce de l'écriture de Valle-Inclán.

Que reste-t-il aux morts ? De la solitude du sujet à l'espoir de la reconnaissance

Si la compagnie donne à voir la vacuité d'une commémoration qui se liquéfie peu à peu, elle dénonce par ailleurs l'oubli dans lequel ce prétendu acte de mémoire laisse l'illustre personnage historique. On a beaucoup parlé des « commémorateurs » dans la partie précédente parce qu'ils occupent, en vérité, la quasi-totalité du texte dramatique. Ils monopolisent l'espace discursif. Cela dit, le Maestro n'en est pas moins présent d'un point de vue scénique : son corps, ou la marionnette qui le figure à partir du troisième acte, demeure sur scène tout au long de l'œuvre. Le personnage s'exprime d'ailleurs par endroits, même si les convives de la cérémonie ne semblent pas l'entendre. Illustre « maudit » enterré dans l'oubli, il apparaît à la lisière de la vie et de la mort.

Le paradoxe de cette commémoration oublieuse est suggéré dès l'oxymore du titre de la pièce : l'« hommage » renvoie à la reconnaissance, tandis que l'adjectif « maudit » évoque la réprobation, la mise à l'écart ; le « poète maudit » étant celui « dont la grandeur est méconnue et bafouée »¹⁶⁴⁹. D'ailleurs, il faut remarquer que le nom de ce « maudit » demeure tu. Si Matamula, Revolera et Cantarrana confient, au cours du troisième acte, avoir été les « disciples » du Maestro¹⁶⁵⁰, ils ne révèlent pas son identité. On saura uniquement qu'il s'agissait d'un écrivain visionnaire – « Sus palabras fueron como el trueno en una época sorda », dira Revolera¹⁶⁵¹ – mort dans de tragiques circonstances et privé de sépulture¹⁶⁵². Si ce Maestro peut évoquer bien des noms, un Lorca notamment sur les terres andalouses, son universalité en fait le symbole des oubliés de l'histoire, mythifiés après-coup par ceux-là même qui ont causé leur mort. C'est du moins ce que semble suggérer la citation mise en tête de la pièce : « ¡Ay de vosotros, que construís los sepulcros de los profetas, y fueron vuestros padres quienes los asesinaron! Lucas 11, 47 »¹⁶⁵³.

¹⁶⁴⁷ MARCHESE, Angelo et FORRADELLA, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelone, Ariel, 1994 [1986], « sátira ».

¹⁶⁴⁸ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 18 (nous traduisons).

¹⁶⁴⁹ *TLFI*, « maudit ».

¹⁶⁵⁰ CALONGE, Eusebio, *op. cit.*, p. 59 et p. 62-63.

¹⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 35.

¹⁶⁵³ *Ibid.*, p. 15.

Le Maestro apparaît ainsi comme un être à la fois sacralisé et humilié. La femme de ménage le « balaie » à la fin du premier acte comme s'il n'était qu'un déchet¹⁶⁵⁴, et après que l'étrange quadrille carnavalesque – El Napias, La Destrozona, El Cerdo et La Rata – a emporté son corps à la fin du second acte, aucun des « commémorateurs » ne se rend compte, dans l'acte suivant, que l'illustre personnage a été remplacé par un pantin à l'apparence d'un squelette. Le texte didascalique souligne par endroits le manque de discernement de ces individus qui, malgré leurs dires, demeurent vraisemblablement peu préoccupés par la personne que le Maestro était véritablement :

MATAMULA. – [...] Aquí sigo perpetuando su memoria al pie de la letra.

REVOLERA. – Parece que quiere decirnos algo...

*Todos rodean al esqueleto amortajado de traje de negro, fanteche que suplanta al Maestro.*¹⁶⁵⁵

Le Maestro d'ailleurs, à qui l'auteur concède quelques répliques jusqu'à la fin du second acte, souligne, au début du second acte précisément, l'oubli auquel on l'a condamné :

Queda solo el Maestro tirado en el suelo. Barrido con un montón de papeles que se le han ido cayendo al erudito, junto al cráneo moldeado en el cartón de la careta. Comienza un parlamento con sus ausencias.

MAESTRO. – Ya está todo pagado... He pagado tantas veces... He pagado con mi vida a cambio de vuestro olvido, de vuestro silencio.

A cambio de ser pisoteado... aplastado contra la tierra... La tierra... en mi boca, en mis ojos, cubriendo mis ojos, empapando mi sangre. Tanta sangre debajo de la tierra. Sangre de todos los que no tienen nombre, un surtidor que nadie escucha.

¿Quién escucha al que grita desde la historia?¹⁶⁵⁶

Cette tirade qui fonctionne comme un monologue, puisque le personnage est seul en scène lorsqu'il la prononce, évoque la négation d'un être privé de tombeau et condamné à errer, comme le masque de tête de mort l'évoque, entre l'ici et l'au-delà. Privé d'une véritable reconnaissance, il demeure sans nom, sans identité. Son propos est programmatique car c'est dans la solitude de la désolation et de l'oubli que les « commémorateurs » laisseront le pantin qu'ils prennent, jusqu'à la fin de la pièce, pour le corps du Maestro. Matamula rétorquera à Revolera, à la fin de la troisième scène de l'acte III, lorsqu'il se rend compte qu'il ne peut tirer aucun bénéfice matériel de la mémoire de l'illustre personnage :

MATAMULA. – No, quédeselo usted. ¿No dice que se le puede sacar tanto? ¡Cuántos sacrificios habré hecho por celebrar este homenaje! Y mire, mire cuánta gente congrega este desgraciado. ¡Mire qué negocio! Ni para pagar las botellas. Esto es lo que convoca este fracasado: ¡Silencio y olvido!¹⁶⁵⁷

Et le troisième acte s'achève sur la « fuite » des commémorateurs qui abandonnent, seule en scène, la marionnette du Maestro :

¹⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

*Van saliendo uno detrás de otro del caótico Café. Sólo queda el pelele arrumbado entre sillas tiradas, papeles, botellas vacías y los trofeos enmohecidos que están regados por el suelo.*¹⁶⁵⁸

Homenaje a los malditos se construit ainsi sur la circularité de l'oubli. De fait, le Maestro était assimilé, dans l'« Ouverture » de la pièce, à un dossier que deux fonctionnaires semblaient extraire de mystérieuses archives pour satisfaire une demande extérieure :

En el turbio haz de luz se perfilan las siluetas de dos funcionarios con guardapolvos grises. Manosean documentos que amarillean, husmeando en ellos datos, fechas y sellados. En la penumbra se dirigen al bulto de un hombre, lo registran hasta encontrarle un pliego que cotejan con sus papeles.

FUNCIONARIO 1. – Expediente cero uno punto nueve tres barra cero cuatro dos guión cinco. Comienza entonces a cepillarle el polvo acumulado tras un largo olvido y a fumigarlos con desinfectante.

[...]

FUNCIONARIO 1. – [...] [E]stá muy deteriorado. Este es de hace lo menos diez o doce decretos. No sé quién requiere la apertura de un expediente tan viejo.¹⁶⁵⁹

Si le vocabulaire administratif souligne la déshumanisation d'une institution étatique où la mémoire d'un homme est réduite à un simple numéro, ce tableau initial suggère aussi que la récupération de l'histoire est soumise au prisme censeur de l'État. Alors que les deux fonctionnaires ne réapparaîtront que dans la dernière scène de la pièce, marquée en ce sens par une évidente circularité, leurs répliques finales et leurs dernières actions mettront en évidence la vacuité de la commémoration qui s'est tenue. De l'oubli à l'oubli, la mémoire du Maestro semble condamnée à rester recluse dans les coffres de l'État :

FUNCIONARIO 2. – ¿A quién se le hacía el homenaje?

FUNCIONARIO 1. – Algún reconocimiento póstumo.

FUNCIONARIO 2. – Pues nada, ¡felicidades! Y que lo disfrute.

*Etiquetan y cuelgan al pelele del maestro [...].*¹⁶⁶⁰

Mais qu'a-t-il fait, ce Maestro, pour qu'on feigne de le célébrer et qu'on le maintienne finalement dans l'oubli ? Cet anonyme personnage semble, dès l'ouverture, relativement « suspect », du moins pour les autorités que les deux fonctionnaires incarnent. Comme il apparaît dans l'avant-dernier extrait, ces deux personnages le « désinfectent », tel un sujet porteur d'une maladie contagieuse. Quant à certains de ses « commémorateurs » – Matamula, Revolera et Cantarrana –, on apprend, dans le troisième acte, qu'ils ne sont pas uniquement là pour s'approprier les honneurs ou pour profiter du buffet. Alors que Revolera se targue d'être un « héros » au même titre que le Maestro – « Toda la vida cerrándonos las puertas y ahora

¹⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 74. Matamula, qui affirmait défendre la mémoire du Maestro, ne s'en préoccupera pas plus que les autres. Il affirmera ainsi, juste avant de quitter le Café : « Todos hundiéndome el discurso y ahora quieren que yo cargue con el muerto. No hace falta que empuje, ya me voy. ¡Desagradecidos! » (*Ibid.*, p. 74).

¹⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 75-76.

que no nos podemos ni mover, ahora somos héroes », affirmera-t-il notamment¹⁶⁶¹ –, Cantarrana dénonce un peu plus loin la vaste « farce » que constitue leur hommage :

CANTARRANA. – [...] ¿Qué hago yo aquí? ¿Ser cómplice de vuestra farsa? Mejor el olvido que vuestros agasajos hipócritas. ¡Mejor el olvido!¹⁶⁶²

Ce reproche de Cantarrana va ouvrir une série de règlements de comptes qui occupera la fin de la troisième scène de l'acte III. La vérité sur les rapports des personnages avec le Maestro va ainsi émerger sur scène. Revolera se révèle alors comme le couard qui aurait été l'« un des premiers à abandonner le Maestro » :

CANTARRANA. – Mira, mira el valiente. Si me acerco y tiemblo. ¡Tú fuiste de los primeros en abandonar al Maestro! ¡Tú fuiste de los primeros en salir corriendo!
REVOLERA. – ¿Salir corriendo yo? ¡Estoy yo como para salir corriendo!
CANTARRANA. – Te quitaste de en medio. ¡Cobarde!
REVOLERA. – Si tú no hubieras pegado el chivatazo, no habría tenido que salir huyendo.¹⁶⁶³

Petit à petit, les masques tombent. Si Revolera a agi comme un lâche, Cantarrana s'est fait délateur. Quant à Matamula, qui se disait animé par une « responsabilité historique »¹⁶⁶⁴, il semble lui aussi avoir trahi le Maître, en manipulant son héritage et en cherchant à tirer profit de sa mémoire :

REVOLERA. – Usted es el que con su charlatanería cambia todo lo dicho por el Maestro. ¡Traidor!
MATAMULA. – ¿Traidor yo? Usted que se llama discípulo, ¡discípulo! Y lo único que ha hecho es robarle sus ideas. ¡Ladrón!
[...]
Separan las mesas, llevándolas a extremos opuestos y vuelven a disputarse al pelele cogiéndolo cada uno por un brazo.
[...]
REVOLERA. – Suéltelo, ya se aprovechó bastante. Usted se llena el estómago hablando de su miseria. ¡Ladrón!¹⁶⁶⁵

On le voit, dans cette lutte acharnée pour s'approprier la mémoire du Maestro, les personnages apparaissent plus misérables les uns que les autres. Pourquoi, alors, vouloir commémorer cet homme, si tous l'ont trahi ? C'est à ce moment de la pièce que semble prendre tout son sens la première réplique du Maestro, prononcée lors de l'« Ouverture », alors que les deux fonctionnaires le « désarchivaient » :

El hombre a quien desarchivan reinicia lo que parece ser un discurso interrumpido, abandonado en algún momento de su historia. Con voz pastosa, agotada, va ensartando las palabras.
MAESTRO. – ¿Qué queréis rescatar de la memoria?
Enterrasteis los sueños entre inmundicias, exterminasteis hasta la última esperanza.
¿Qué buscáis entre mis despojos yertos?
Nada queda que no hayáis profanado.
¿Para qué levantar un mausoleo a quien sepultasteis en el olvido?
[...]

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁶⁶² *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 44.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 66.

¿Queréis así limpiar la sangre de vuestras manos?
¿Soplar las cenizas de vuestras conciencias?¹⁶⁶⁶

À travers cette tirade que le Maestro répète, telle une litanie, depuis l'espace de l'oubli, La Zaranda semble dénoncer la façon dont la sacralisation de la mémoire peut servir une tentative de déculpabilisation. Si le texte se dérobe à toute interprétation catégorique, les mots du Maestro suggèrent que les personnages lui rendraient « hommage » pour se dédouaner de leurs bassesses à son égard. Peut-être cherchent-ils à se racheter de l'avoir trahi de son vivant et de l'avoir laissé, une fois mort, croupir dans l'oubli. Pleutres, ils le célèbrent une fois que le danger semble écarté, comme le suppose cette réplique de Matamula : « Quedaron atrás los días en que ser discípulo del Maestro podía pagarse con la vida. Hoy al fin podemos celebrarle un gran homenaje »¹⁶⁶⁷. Mais le risque demeure à commémorer un personnage que les autorités jugent subversif – « infecté » pour reprendre l'image de l'« Ouverture ». C'est du moins ce que semble insinuer le dernier acte de la pièce, bien nommé « Página de Clausura », où les personnages commémorateurs sont à leur tour enregistrés par les deux fonctionnaires et conservés dans les coffres de l'État :

Llegan sigilosos, amparados en las sombras con sus guardapolvos desteñidos. Empujan un largo perchero donde transportan los esqueletos amortajados con pomposos ropajes.

FUNCIONARIO 1. – Expediente número cero uno punto nueve tres barra cero cuatro dos guión cinco. Resolución: retirada del permiso para homenaje, por no ajustarse a fechas previstas en el artículo ocho tres punto cuatro, en la ley homenajes y centenarios, aprobadas en decreto legislativo mil noventa y dos, barra cinco punto tres [...].

Expuesto lo cual, y en consecuencia, queda suspendido el homenaje.

[...]

*Etiquetan y cuelgan al pelele del maestro junto con las otras mortajas. Al girar para salir, del otro lado de la percha se descubre también colgados del perchero a los personajes de esta obra como marionetas yertas una vez acabada la farsa.*¹⁶⁶⁸

Victimes d'un pouvoir qui les dépasse, les personnages du Café apparaissent vaincus par une commémoration qui signe l'oubli et l'isolement des êtres. Le propos de La Zaranda est dépourvu, en cela, de tout manichéisme. Les misérables qui condamnaient le Maestro à l'oubli, tout en prétendant faire l'inverse, deviennent à leur tour des « maudits ». L'acte célébratoire paraît d'autant plus déconstruit qu'il plonge les individus dans une profonde solitude. La déchéance qui marque l'ensemble des personnages, les répétitions incessantes qui les automatisent¹⁶⁶⁹ et le chaos généralisé sur lequel s'achève l'hommage¹⁶⁷⁰, semblent dès

¹⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 19-20.

¹⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 75-76.

¹⁶⁶⁹ Les répétitions de répliques sont extrêmement nombreuses et affectent tous les personnages du café ; voir notamment *Ibid.*, p. 32-33, p. 41, p. 47-48, p. 50, p. 56-58 et p. 70.

¹⁶⁷⁰ La plupart des personnages semblent être pris de démence : Revolera se prend pour un « chevalier », Cantarrana déclare que « la guerre a éclaté », La Cuajá se met à chanter en tournoyant avec la marionnette du

lors figurer la déshumanisation et la crise identitaire engendrée par un travail de mémoire vicié. Les faux dialogues pullulent, les échanges sont avortés et les reproches fusent. Alors que les cérémonies mémorielles, en tant que célébration d'un patrimoine commun, sont là pour asseoir une identité collective et créer un lien social, ici, dans le petit café des Maudits, aucun projet de groupe n'est possible.

Cette satire de la commémoration s'achèverait-elle uniquement sur un grand vide, celui de l'oubli des morts et de la solitude des vivants ? Derrière l'apparente noirceur des tableaux de La Zaranda il y a toujours de l'espoir. *Homenaje a los malditos* n'y réchappe pas. Mais l'espérance que l'œuvre semble renfermer ne se situe pas dans l'acte célébratoire, totalement anéanti. C'est le théâtre, ou l'art en général, qui la porte. Cette interprétation est suggérée par le second acte de la pièce, qui fonctionne, au milieu de cette grande confusion célébratoire, comme une brève parenthèse. L'acte de commémoration s'interrompt en effet à la fin du premier acte où tous les personnages, sauf le Maestro, sortent de scène, pour reprendre au début du troisième acte. La première scène de l'acte II donne à voir le Maestro qui rappelle à travers un monologue, comme nous l'avons évoqué, l'humiliation et l'oubli dans lesquels ses contemporains et la postérité l'ont plongé. Visiblement abattu, le Maestro reçoit la visite, dans la scène suivante, de trois « Femmes » aux tuniques blanches, « muses ou Parques », selon la didascalie¹⁶⁷¹. Dans un tableau aux dimensions fantasmagoriques, ces personnages pouvant figurer des allégories de l'art, insufflent de l'espoir au Maestro :

Alumbran el cuerpo caído del Maestro, las llamitas trémulas que aparecen dentro del desvencijado espejo. Son las velas que portan, perfilando sus sombras, tres mujeres de túnicas blancas, musas o parcas, que se escurren por su luna entrándose a la memoria limítrofe de delirios del Maestro.

1^a MUJER. – ¿Todavía duermes?

2^a MUJER. – ¿Dónde estás?

3^a MUJER. – ¡Levántate!

[...]

3^a MUJER. – ¡Despierta! ¡Despierta o te matarán durmiendo...! ¡Levántate! No acaba aquí tu camino, no se detiene en tus venas la esperanza.

[...]

3^a MUJER. – ¡Despierta! Tras la noche ciega viene el día. La Fe tiembla y no muere, como una llama al viento. ¡Levántate!¹⁶⁷²

Magnifique moment de poésie qui rompt avec la tonalité farcesque du reste de la pièce, ce passage ranime le personnage qui exhortera, dans la scène suivante :

MAESTRO. – La semilla no muere.

Otros cosecharán la esperanza.

El amor obliga a bajar a los infiernos.¹⁶⁷³

Maestro, tandis que Matamula ramasse, à quatre pattes et en se répandant en injures, les feuillets de son hommage dispersés sur le sol (*Ibid.*, p. 70-71).

¹⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 35 (nous traduisons).

¹⁶⁷² *Ibid.*, p. 35-36.

Si les muses ont rallumé la flamme de l'espoir, c'est la « troupe carnavalesque »¹⁶⁷⁴ qui envahira l'espace scénique dans la troisième scène, qui sauvera le Maestro des griffes de ses commémorateurs et des placards poussiéreux des fonctionnaires. Dans cet intermède farcesque, les quatre personnages-masques, El Napias, La Destrozona, El Cerdo et La Rata, tout droit sortis d'un tableau expressionniste de Gutiérrez Solana¹⁶⁷⁵, remplacent par une marionnette le corps du Maestro qu'ils emportent avec eux¹⁶⁷⁶. Dès lors, ce n'est que le « pantin » du Maestro que les fonctionnaires étiquetteront et accrocheront avec les « autres linceuls »¹⁶⁷⁷. L'art, de la poésie aux masques du carnaval, semble finalement avoir arraché l'œuvre du Maestro de l'oubli. On rejoint ici le commentaire de Calonge qui expliquait que la pièce, qui a peut-être pour fond le « portrait fugace d'une époque qui a renoncé au sens de la transcendance », parle « de l'homme qui est seul, de l'homme qui se sait perdu, mais qui continue d'espérer »¹⁶⁷⁸. Tout en dénonçant la vacuité d'une commémoration aussi mythifiante qu'oublieuse, La Zaranda rend hommage aux « maudits », comme le texte de présentation du spectacle le suggère :

A los que insepultos siguen recorriendo los márgenes de la historia, buscando a tanto olvido una salida.

A los que nos precedieron en este éxodo de los días, dejando esquirlas abrasadoras, rescoldos de memoria, huellas de sangre en el libro de sus destinos.

[...]

Memorias clausuradas por la amnesia cobarde, condenadas por la burla cómplice del tiempo.

Vidas que fracasaron en su ideal y sin embargo empujaron a otros hacia el mañana.

[...]

Nadie clausurará el grito que desde el alma llega, y que arde en combate eterno con la muerte.

In Memoriam. A los Malditos. A todos los que llevamos adentro.¹⁶⁷⁹

La Zaranda semble ainsi offrir une satire désopilante de la fièvre commémorative actuelle, tout en suggérant que derrière le vide masqué par cette vague mémorielle, il y a encore de la vie, il y a encore de l'espoir. Comme dans les autres œuvres que nous avons analysées, l'exhibition métahistorique de l'instrumentalisation de l'histoire conduit à une implacable déconstruction, qui passe notamment, chez La Zaranda, par la déformation grotesque des personnages et par un comique de contrepoint sapant inlassablement toute

¹⁶⁷³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶⁷⁴ La « murga carnavalesca » selon la didascalie (*Ibid.*, p. 38).

¹⁶⁷⁵ « máscaras burdas de maneras soeces bajo los disfraces de hechuras solanescas » précise la didascalie (*Idem*).

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 76 (nous traduisons).

¹⁶⁷⁸ CALONGE, Eusebio, « art. cit. », p. 11-14 (nous traduisons).

¹⁶⁷⁹ LA ZARANDA, « Obras. 2004.- *Homenajes a los Malditos* », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/obraSiete.htm> [consulté le 08/08/2012].

tentative de mythification. Les propos des « commémorateurs » sont en outre renversés par les répliques du Maestro. Les discours sur l'histoire, nombreux dans cette pièce, s'entrecroisent et s'entrechoquent, révélant la fragilité de l'édifice commémoratif que Matamula entendait bâtir. En cela, *La Zaranda* semble dénoncer l'acte de commémoration comme une entreprise d'appropriation du passé, qui n'offre pas de véritable reconnaissance aux héros de l'histoire. Pire encore, si les personnages jouent le jeu de l'hommage, c'est peut-être, pour certains, pour se dédouaner par une célébration tardive de vilénies commises dans le passé. Leur « commémoration », au sens étymologique du terme¹⁶⁸⁰, n'en est pas une. En feignant de célébrer le Maestro, ils l'enterrent, lui et ses idées, dans l'oubli. Personne, en vérité, ne veut se charger de ce mort gênant qui n'apporte aucun profit. Et le pouvoir censeur est toujours là pour contrôler ces événements mémoriels qui pourraient entacher les autorités en place.

En mettant en scène l'acte commémoratif et en le dégradant de la sorte, *La Zaranda* laisse entrevoir la misère que ce voile occultait : les morts comme les vivants paraissent condamnés à la solitude et à l'oubli. La fièvre mémorielle ressemble dès lors à une vaste supercherie qui sépare les êtres au lieu de les unir. Face à ce sombre tableau, allégorie peut-être de la perte des utopies qu'Eusebio Calonge perçoit dans les sociétés actuelles¹⁶⁸¹, la compagnie semble proposer une échappatoire dont la création artistique se fait le support. L'art indépendant et subversif apparaît, dans *Homenaje a los malditos*, comme le lieu qui peut abriter l'espoir. Ainsi, tout en se raillant des commémorations qui n'en sont pas, *La Zaranda* rend finalement hommage aux « Maudits ». Le titre de la pièce n'est à ce titre qu'à moitié ironique.

En conclusion de cette troisième série d'analyses, les quatre pièces que nous venons d'étudier nous ont permis d'apprécier la richesse du dispositif métahistorique lorsqu'il est appliqué à des questions qui croisent les politiques historiographiques étatiques et la mémoire, individuelle et collective. José Sanchis Sinisterra dénonce, dans *El sudario de tiza*, l'instrumentalisation de l'histoire menée par le franquisme à travers l'école, Juan Mayorga évoque, avec *El jardín quemado*, la politique de l'oubli mise en œuvre par les autorités de la Transition espagnole, Jerónimo López Mozo aborde, à travers *El arquitecto y el relojero*, l'absence de travail de mémoire au début de la Démocratie et le rôle singulier du monument

¹⁶⁸⁰ « Commémoration » vient en effet du latin classique *commemoratio* qui signifie « action de rappeler, de mentionner, évocation » (*TLFI*, « commémoration »).

¹⁶⁸¹ MONLEÓN, José, « art. cit. », 2005, p. 18.

historique, tandis que *La Zaranda* met à mal, dans *Homenaje a los malditos*, la fièvre commémorative qui semble s'abattre sur nos sociétés actuelles. Si ces quatre textes invitent le récepteur à s'interroger sur la possibilité d'appréhender et de représenter le passé, mènent une certaine révision de l'histoire officielle et se fondent sur un schéma initial relativement similaire – exhiber et déconstruire une manipulation de l'histoire menée par une figure d'autorité –, ils nous emmènent finalement sur des chemins variés qui s'entrecroisent parfois : la complexité d'une période historique, de crise notamment, qui se dérobe à toute interprétation manichéenne ; les écueils d'une politique historiographique consensuelle ; les dégâts d'une mémoire en souffrance sur la définition d'une identité, à l'échelle de l'individu et du groupe ; les potentialités de l'art à l'heure d'accueillir les mémoires dissidentes et d'exprimer l'indicible ; ou, encore, comme il apparaît en particulier dans la pièce de Mozo, les rapports de la mémoire à l'espace. Remarquons enfin que parmi les quatre œuvres étudiées, aucune ne présente de cas de métahistoricité métafictionnelle – qui porterait sur le rapport de la fiction à l'écriture de l'histoire – et que les deux plus récentes, celle de Mozo et celle de Calonge, ne sont pas historiques, dans la mesure où elles situent leur action dans le présent. L'affranchissement progressif de la fiction métahistorique à l'égard de la métafiction et de la fiction historique semble donc se confirmer.

2. Le théâtre métahistorique contemporain en Espagne : une cohérence ?

S'il s'agissait, lors des analyses précédentes, de dégager le dispositif métahistorique de chaque pièce, nous nous interrogerons à présent sur les similitudes métahistoriques que ces œuvres entretiennent au niveau thématique, structurel, sémantique et esthétique. L'examen transversal de cette production éclectique, d'auteurs issus de générations diverses et cultivant des styles différents, rapproché de l'appareil théorique et de la « conscience métahistorique » mise en évidence dans le premier chapitre de cette thèse, permettra d'apprécier, pour l'époque contemporaine, l'existence d'un théâtre métahistorique espagnol pourvu d'une cohérence manifeste et témoignant d'une certaine évolution.

Après avoir dégagé les thématiques et les organisations métahistoriques communes à ces douze textes, à partir notamment des points qui ont sous-tendu les analyses précédentes¹⁶⁸², nous étudierons la portée métahistorique qui se dégage de ce corpus et qui semble informer l'esthétique même des pièces. Nous verrons à quel point ces œuvres, tout en suscitant une réflexion sur l'écriture de l'histoire, se font subversives et proposent une autre forme de discours historique ; les concepts d'« exhibition », de « déconstruction » et de « reformulation » structureront ainsi le second volet de cette partie. Ce point mettra par ailleurs à jour plusieurs « forces » du dispositif métahistorique¹⁶⁸³ : outil conceptuel, il possède par ailleurs un potentiel ludique, pragmatique, politique, historique et artistique. Enfin, cette partie s'achèvera sur une lecture diachronique de la production qui nous occupe. Celle-ci nous permettra de mettre en évidence l'autonomisation progressive de la forme métahistorique au regard de la métafiction et de la fiction historique.

¹⁶⁸² Points que nous avons énoncés en tête de la partie précédente (cf. p. 224).

¹⁶⁸³ Si nous n'avons pas utilisé les théories développées sur le « dispositif » par l'École de Toulouse, parce que, par manque de temps, nous n'avons pas pu les étudier suffisamment, la notion de « dispositif », pensée comme « matrice interactionnelle » (ORTEL, Philippe, « Avant-propos », in ORTEL Philippe (éd.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 5-11, p. 6), semble particulièrement bien se prêter à l'« objet » polymorphe qu'est le métahistorique ; le « dispositif métahistorique », ou le métahistorique comme dispositif, mériterait, en ce sens, d'être plus amplement analysé.

2.1. Aspects thématiques et structurels : les dispositifs métahistoriques privilégiés

2.1.1. Des sujets métahistoriques fédérateurs

Lorsqu'on se penche sur la forme des discours historiques mis en perspective à l'intérieur de chaque pièce, sur l'époque à laquelle ils renvoient et sur la période depuis laquelle ils sont tenus, des sujets métahistoriques fédérateurs se profilent. Ces derniers portent essentiellement sur quatre points : les types de discours à proprement parler, les étapes de l'opération historiographique, les approches historiographiques et les réalités historiques.

L'examen des discours historiques emboîtés montre que de nombreux auteurs se centrent sur la question de la représentation de l'histoire à travers l'art. Si les quatre pièces métahistoriques métafictionnelles thématisent le théâtre historique, *El arquitecto y el relojero* interroge le rôle de l'artiste dans la conservation des monuments historiques. Avec le discours artistique, le discours de l'historien fait partie de ceux le plus souvent mis en scène : il est au cœur des textes intégrant un personnage chroniqueur ou historien, mais apparaît également dans certaines œuvres métafictionnelles, comme *Retrato de gran almirante con perros* qui utilise en accessoire le livre d'histoire, ou *El retablo de Eldorado* qui cite des chroniqueurs de l'époque. À côté de ces deux principaux discours en apparaissent d'autres, présents dans quelques œuvres ou traversant les pièces de façon secondaire : le discours scolaire, au centre de *El sudario de tiza*, le « discours » patrimonial, matérialisé par le monument historique dans *El arquitecto y el relojero*, ou le discours commémoratif, qui sous-tend *Homenaje a los malditos* et affleure dans *El arquitecto y el relojero*, *Yo tengo un tío en América* ou même *Retrato de gran almirante con perros* qui figure la « sanctification » de Colomb. Tout en évoquant divers discours historiques, les pièces renvoient à plusieurs étapes de l'opération historiographique : la recherche, menée notamment par Benet dans *El jardín quemado* ; la mise en récit, incarnée par Bernal dans *Yo, maldita india...* ; la représentation, fondamentale dans les œuvres métahistoriques métafictionnelles puisqu'elles intègrent une intrapièce historique ; ou la transmission, par une instance pédagogique comme dans *El sudario de tiza*, ou à travers un événement célébratoire comme chez La Zaranda.

Ces pièces font dès lors écho à plusieurs préoccupations métahistoriques de l'historiographie occidentale contemporaine. Leur intérêt pour le discours historiographique

peut évoquer le labeur de l'histoire de l'histoire ; leur attention pour la commémoration et le patrimoine les rapproche de l'histoire de la mémoire collective, illustrée notamment par *Les lieux de mémoire* de P. Nora ; tandis que la mise en abyme du vecteur pédagogique à l'œuvre dans *El sudario de tiza* rappelle les recherches de l'histoire de l'enseignement de l'histoire, très cultivée en Espagne et d'abord axée, lorsqu'elle s'y développe dans les années 1980, sur le premier franquisme¹⁶⁸⁴. Néanmoins, si les historiens ne se sont pas désintéressés de la question de l'écriture de l'histoire à travers le médium artistique¹⁶⁸⁵, la fiction métahistorique se démarque dans le fait qu'elle offre à cette problématique une place essentielle.

Les œuvres relèvent par ailleurs de questions métahistoriques qui les rapprochent, là aussi, des préoccupations historiennes et sociétales examinées dans la première partie de ce travail. Face à une tradition historiographique positiviste, eurocentriste et androcentriste, les dramaturges défendent généralement des approches relativement nouvelles, comme l'histoire orale, l'intrahistoire et l'histoire des minorités¹⁶⁸⁶, qui sont parfois ouvertement revendiquées par les personnages, tels Harriet dans *La tortuga de Darwin*, Shina, Dorantes et Castillo dans *Nafragios de Álvaro Núñez*, et l'Horloger dans *El arquitecto y el relojero*. En outre, les rapports entre histoire et mémoire collective sont particulièrement prisés. Certains auteurs soulignent l'influence du récit historiographique sur l'image qu'un groupe se fait de son passé, comme il apparaît notamment dans *Nafragios de Álvaro Núñez*. D'autres rappellent les sources en partie mémorielles sur lesquelles se fonde l'historiographie, en recourant par exemple au personnage témoin, ou interrogent la situation frontalière de certains objets, à la croisée de l'histoire officielle et de la mémoire collective, comme le monument historique et la commémoration. Quelques auteurs enfin, tels Mayorga et Boadella, mettent en perspective les limites de la représentation historique factuelle et rationnelle, incapable d'accueillir les contradictions et l'indicibilité de mémoires en souffrance. Remarquons que certains de ces aspects évoquent les débats en cours dans l'espace public autour de la commémoration et de la mise en écriture d'expériences extrêmes, débats favorisant vraisemblablement la formation d'une conscience métahistorique¹⁶⁸⁷.

En isolant les épisodes historiques représentés, on se rendra par ailleurs compte que ces pièces reflètent des thématiques historiques ayant suscité bien des controverses dans les champs historiographiques et sociétaux espagnols. Les textes centrent en effet leur réflexion métahistorique sur deux périodes particulières : la guerre civile espagnole et le franquisme

¹⁶⁸⁴ Voir les p. 101 de ce travail.

¹⁶⁸⁵ Voir à ce sujet la note 1707 p. 468.

¹⁶⁸⁶ Voir p. 70-71 et p. 82.

¹⁶⁸⁷ Voir p. 115-117.

d'une part, la conquête et la colonisation de l'Amérique d'autre part. Il est ainsi possible de dégager un cycle de pièces métahistoriques écrites à l'approche de la Commémoration de 1992 et qui mettent en perspective la représentation, en particulier artistique, de l'entreprise américaine. Parmi elles figurent nos quatre textes métahistoriques métafictionnels : *El retablo de Eldorado*, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, *Yo tengo un tío en América* et *Retrato de gran almirante con perros*. En rapprochant ces périodes historiques privilégiées des temps dramatiques où les discours historiques sont construits, on observe un dernier phénomène significatif : quelques pièces se fondent sur une tension temporelle de plusieurs siècles, comme *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!* et *Yo tengo un tío en América*, tandis que la majorité joue sur une certaine proximité. Ce faisant, *Yo, maldita india...*, *El jardín quemado*, *La tortuga de Darwin*, *El arquitecto y el relojero*, *Homenaje a los malditos* ou les pièces de la *Trilogía americana* intègrent des personnages témoins qui permettent des frictions fécondes entre histoire et mémoire. Cela est d'autant plus intéressant dans les pièces qui traitent de la récupération de la mémoire de la guerre civile et de la dictature, dans la mesure où elles confrontent des personnages issus de générations distinctes – témoins, « enfants de la guerre » et « petits-enfants de la guerre » – présentant un rapport différent au passé¹⁶⁸⁸. L'opposition entre Benet, qui n'a pas vécu la période de la guerre, et Garay ou les patients de l'hôpital, qui l'ont traversée, se pose en ces termes, comme le débat entre l'Architecte qui n'a pas connu la répression franquiste, et l'Horloger qui en a été le témoin. Le point de vue du témoin met par ailleurs en exergue les conséquences du passé sur le présent, et favorise la représentation historique complexe, voire contradictoire, conforme à la vision postmoderne de l'histoire.

¹⁶⁸⁸ Voir p. 125.

2.1.2. Énonciations et tensions métahistoriques

L'énonciation des discours historiques montre par ailleurs que les dramaturges s'intéressent à une troupe bigarrée de locuteurs. Si les personnages métahistoriques sont nombreux – chroniqueurs, historiens, enseignant d'histoire, artistes créant ou représentant une fiction historique – la plupart des pièces intègrent des individus liés à l'écriture de l'histoire non pas par leur fonction, mais par leurs actes. Parmi eux figurent notamment de nombreux soldats, une multitude de malades mentaux, des médecins, des fonctionnaires, des hommes d'Église, un horloger, un architecte ou des personnages qui ne renvoient à aucune catégorie précise. Il faut néanmoins observer que c'est surtout leur statut qui distingue ces personnages, car leur nationalité, leur sexe et leur valeur symbolique les relie à bien des égards. Ces individus renvoient dès lors à deux groupes : ceux qui incarnent l'autorité – scientifique, politique ou religieuse – et ceux qui symbolisent la marginalité. Notons que ce sont surtout les hommes et les Espagnols qui entrent dans le premier groupe, tandis que les femmes et les étrangers occupent plutôt le second. Cette dichotomie semble traduire une préoccupation singulière, celle du rapport de l'histoire au pouvoir, chère également à la métahistoricité historienne et, notamment, aux praticiens de l'histoire des minorités et des *gender studies*¹⁶⁸⁹.

Remarquons que ces énonciateurs fonctionnent comme des symboles métahistoriques ; ils incarnent une forme de discours sur l'histoire. Aussi, lorsqu'on examine la coexistence de plusieurs discours historiques au sein d'une même pièce, on observe que les douze œuvres se construisent, dans leur majorité, sur une tension métahistorique confrontant plusieurs postures historiographiques. Empreintes d'un profond pluriperspectivisme, la plupart des œuvres opposent l'histoire officielle à l'histoire officieuse, l'histoire factuelle et rationalisante à l'histoire orale et à la mémoire, l'histoire eurocentriste à l'histoire de l'Autre, l'histoire androcentriste à l'histoire des femmes, ou la grande histoire à l'intrahistoire. Mais, alors que certains personnages renvoient clairement à l'une des deux parties de la dichotomie, comme chez les couples Architecte/Horloger et Professeur/Harriet, d'autres en revanche, tels les chroniqueurs si prisés par les dramaturges, oscillent entre les deux. Aussi, si la tension métahistorique de la pièce naît souvent d'un débat entre plusieurs personnages, elle prend parfois corps au sein d'un seul individu. Comme nous l'avons vu, ces cas de métahistoricité « intérieure » constituent des moments intenses où l'inconscient tourmenté du personnage peut figurer, de façon allégorique, les rapports conflictuels entre histoire officielle et mémoire

¹⁶⁸⁹ Voir p. 82.

collective. Précisons enfin que si la tension métahistorique de ces pièces tient généralement à des oppositions historiographiques, elle repose parfois sur des fonctions historiques opposées, comme dans *El arquitecto y el relojero* où l'Architecte sert une instrumentalisation de l'histoire tandis que l'Horloger défend un révisionnisme historique. Il faut le constater, les dispositifs métahistoriques de cette production s'appuient prioritairement sur l'existence de forces contraires¹⁶⁹⁰.

¹⁶⁹⁰ L'application du concept de « dispositif » au cas du métahistorique n'en est que plus probant ; Ph. Ortel indique en effet : « Avec le préfixe “dis”, notre notion dit bien cette unité dans la séparation caractéristique des objets composites, là où celles de structure et de système, dérivées du modèle linguistique, uniformisent les choses » (ORTEL, Philippe, « art. cit. », p. 6).

2.2. Enjeux métahistoriques

On a parfois taxé les écritures postmodernes d'un certain nihilisme. La déconstruction auxquelles elles soumettent nos certitudes révélerait un grand vide. Les pièces qui nous occupent s'inscrivent dans le champ de la postmodernité puisqu'elles convoquent, comme nous le préciserons dans cette partie, de nombreux traits esthétiques identifiés comme postmodernes par la critique – la fragmentation, l'utilisation massive de la métatextualité et de l'intertextualité, l'intermédialité, la confusion spatio-temporelle, le brouillage des frontières entre fiction et réalité, l'anti-illusionnisme, l'hybridité ou le pluriperspectivisme¹⁶⁹¹ –, et mettent à mal plusieurs « grands récits », tels que la Vérité, la Réalité et, surtout, l'Histoire. Si ces fictions nient l'existence d'une histoire unique, rationnelle et orientée, et remettent en cause la possibilité d'appréhender et de représenter objectivement le passé, elles ne s'en tiennent néanmoins pas là. En mettant à nu les rouages de la mise en récit du passé, ces textes invitent tout d'abord à une réflexion épistémologique sur l'écriture de l'histoire, qui fait volontiers écho à celles menées aujourd'hui par les historiens. Mais leur enjeu n'est pas uniquement conceptuel : par le dispositif métahistorique, les dramaturges révisent les versions historiques officielles et dénoncent les instrumentalisation, passées ou présentes, de l'histoire ; outil de réflexion, l'écriture métahistorique se fait par ailleurs politique. En outre, si ces œuvres rejettent les présupposés de l'historiographie positiviste et les codes de la littérature « réaliste », elles ne renoncent pas pour autant à évoquer le passé ; cette évocation doit emprunter un « autre » discours, un discours « historique » non autoritaire qui assume notamment l'altérité, la subjectivité, les écueils de la mémoire et le dialogisme. Comme nous allons le voir, ces trois enjeux métahistoriques impliquent des stratégies esthétiques singulières et confèrent finalement une profonde cohérence sémantique et formelle à nos douze textes.

¹⁶⁹¹ Cf. MALKIN, Jeanette R., *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan, 1999, p. 17 ; DE TORO, Alfonso, « Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la 'performance' latinoamericanos) », in DE TORO, Alfonso (éd.), *op. cit.*, 2004, p. 21-72 (voir en particulier son « Modelo de la semiosis teatral postmoderna », p. 25-27) ; et DE TORO, Fernando, « La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática », in *ibid.*, p. 73-94.

2.2.1. Exhibition... Réflexions sur l'écriture de l'histoire

2.2.1.1. L'histoire comme construction discursive

En accord avec la « conscience métahistorique » qui semble sous-tendre nos sociétés contemporaines et qui suppose que le savoir historique est construit et donc nécessairement subjectif, partiel et relatif, ces pièces soulignent la discursivité de l'histoire. L'approche métahistorique des dramaturges fait ainsi écho, comme chez les historiens, aux théories des penseurs de la postmodernité et du *linguistic turn* : elle reflète la « chute des métarécits » identifiée par J.-F. Lyotard, l'idée que tout est discours, comme le pensait M. Foucault, ou la primauté accordée au langage dans l'interprétation du « réel »¹⁶⁹². Si les œuvres évoquent parfois explicitement la discursivité de la connaissance et de la représentation historiques en recourant à une métahistoricité de commentaire, comme lorsque certains personnages de *Naufragios de Álvaro Núñez* dénoncent les failles de la chronique de Álvaro, elles manifestent surtout cette vision de l'histoire dans leur structuration et dans leurs procédés esthétiques¹⁶⁹³.

Aussi, là où cette conception épistémologique a favorisé l'histoire des représentations et réhabilité la subjectivité de l'historien¹⁶⁹⁴, elle suscite dans les fictions métahistoriques la mise en scène, non pas du passé, mais d'une représentation du passé, ce qui implique une évocation subjective de l'histoire. Le passé n'est dès lors jamais figuré directement sur scène : lorsqu'il ne passe pas par le truchement d'un spectacle de théâtre, comme c'est le cas dans nos quatre métafictions, il émerge de la mémoire d'un personnage. Les scènes historiques reproduites dans *Yo, maldita india...* ne prétendent pas refléter un passé à jamais révolu, mais les souvenirs de Bernal ou de La Malinche. La nature discursive de la connaissance historique est ainsi soulignée par l'omniprésence de dispositifs narratifs : outre les actes de remémoration, les monologues sont nombreux et plusieurs pièces intègrent des objets métahistoriques renvoyant à une médiatisation discursive (livre d'historien, texte de fiction historique, etc.). L'artificialité de l'histoire représentée est par ailleurs mise en lumière par la métafictionnalité qui sous-tend plusieurs de ces textes. Lorsque les dramaturges mettent en scène une fiction historique, ils insistent ainsi, comme si cette mise en abyme n'était pas

¹⁶⁹² Sur Foucault, voir p. 80-81 ; sur le *linguistic turn*, voir p. 84-85. Mentionnons aussi l'influence des théories de Paul Ricœur, développées notamment dans *Temps et Récit* et *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, et celles de Michel de Certeau, présentée dans *L'écriture de l'histoire*, sur le rôle du récit dans l'opération historique.

¹⁶⁹³ La fiction métahistorique et le « nouveau roman historique » semblent ainsi partager des caractéristiques clés dans l'image que ces deux formes donnent de l'histoire (voir p. 165-167).

¹⁶⁹⁴ Voir p. 85-86.

suffisante, sur le processus de création de l'intrapièce et rompent l'illusion théâtrale par de constants va-et-vient entre la « réalité » représentée et la « réalité » de la représentation. C'est notamment le cas dans *El retablo de Eldorado*, ¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!, *Yo tengo un tío en América* et *Naufragios de Álvaro Núñez*. Les préparatifs de la représentation théâtrale sont exhibés, et la nature fabriquée du spectacle est mise en exergue par la misère des moyens scéniques, les invraisemblances historiques et les fréquentes interruptions des personnages-acteurs. *Retrato de gran almirante con perros* se construit quant à elle sur un dispositif discursif triangulaire, constitué de la représentation théâtrale, dont les rouages sont ouvertement mis à nu, d'un livre d'histoire et d'une série d'estampes ; ce qui souligne que toute connaissance ou représentation de l'histoire est inévitablement médiatisée par le discours. La métathéâtralité n'est d'ailleurs pas seulement présente dans les pièces renfermant une intrapièce historique : *El arquitecto et el relojero* convoque également cette figure à travers les interventions des Machinistes et de l'Accessoiriste.

La discursivité du savoir historique est en outre suggérée par l'intertextualité qui traverse la plupart des œuvres et qui donne de l'histoire l'image d'un vaste palimpseste. Les discours se croisent et se superposent, comme dans *El retablo de Eldorado* dont la liste des « Remerciements » révèle les nombreux textes sous-tendant la pièce. Si l'histoire est discours, elle est subjective, et si elle est subjective, elle est forcément plurielle. Les dramaturges semblent ainsi insinuer qu'il n'y a pas « une » vérité historique mais autant de vérités qu'il y a de sujets pour les imaginer. Ils recourent volontiers, en ce sens, au pluriperspectivisme, dont *Lope de Aguirre, traidor* se fait l'exemple paradigmatique. La structure chorale de la pièce, la juxtaposition de monologues et l'hétérogénéité des locuteurs inscrivent le personnage d'Aguirre dans une profonde polyphonie. Le personnage historique apparaît comme une entité discursive kaléidoscopique subjective, contradictoire et mouvante.

Dans cette logique, les dramaturges semblent rappeler que l'histoire ne peut se dérober à une représentation fragmentaire et déformée. La prétention œcuménique et objective de l'historiographie positiviste apparaît comme une vaste utopie. Comme chez les historiens, « [l]a vision téléologique du temps (vers Dieu, le Progrès, la Démocratie ou le Socialisme) se trouve aujourd'hui obscurcie. On se prend à imaginer un temps discontinu, fracturable, imprévisible, et pour certains, apocalyptique »¹⁶⁹⁵. La fragmentation se fait ainsi la pierre angulaire des dispositifs métahistoriques bâtis par nos auteurs : les temporalités sont parfois discontinues, comme dans *Naufragios de Álvaro Núñez* qui superpose le passé et le présent ; et

¹⁶⁹⁵ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 238-239.

les répliques, telles celle du maître de *El sudario de tiza* ou celles des personnages de Lope de Aguirre, sont entrecoupées et inachevées.

Confronté aux rénovations contemporaines, « l'historien apprend (tardivement) [...] que son discours reste toujours un récit, qui s'appuie sur les figures de la narration et de la rhétorique : métaphores, procédures démonstratives, effets stylistiques ou poétiques. Tout comme un écrivain dit de fiction, il reste en partie tributaire de son imagination narrative »¹⁶⁹⁶, nous disent J. M. Bizière et P. Vayssière. Nos auteurs semblent partager cette vision de l'écriture de l'histoire. Dans leurs œuvres, l'histoire apparaît comme le fruit de l'imagination de celui qui élabore le récit historique, mais aussi de celui qui le reçoit. Ainsi, certains personnages, comme Narváez dans *Naufragios de Álvar Núñez* ou le *Comentador* chez Riaza, explicitent la convention que suppose la fiction historique : la « réalité » historique, pour exister en tant que telle, doit être imaginée par le spectateur qui se fait co-créateur de l'œuvre. Remarquons, comme le soulignait Elisabeth Arend au sujet des fictions historiques postcoloniales, que si « des catégories telles que “la vérité historique” au sens du 19^e siècle ou “l'objectivité” sont obsolètes », « on trouve quand même des aspirations de vérité : la nouvelle vérité ne cache plus ses origines subjectives »¹⁶⁹⁷. Précisons, cela dit, que nos sept dramaturges ne partagent pas tous les mêmes conceptions de la « vérité » et de la « réalité » : si pour Boadella, par exemple, la « réalité » extérieure semble bien exister et le discours théâtral permet d'en dévoiler les aspects invisibles à l'œil nu¹⁶⁹⁸, pour un auteur tel que Riaza, le caractère tangible de la « réalité » semble remis en question, comme si la réalité historique n'existait pas en soi, mais se limitait à une image discursive et forcément fallacieuse. La discursivité du réel apparaît chez ces deux auteurs de façon différente : pour le premier, la réalité, existante, ne peut s'appréhender que par le discours, alors que pour le second, la réalité semble finalement entièrement construite par le discours.

2.2.1.2. *Hic et nunc* : l'histoire, un objet situé

Nous l'avons vu, la préoccupation des écrivains et des historiens pour le présent a été particulièrement propice à l'affirmation de l'approche métahistorique dans la littérature et

¹⁶⁹⁶ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 237-238.

¹⁶⁹⁷ AREND, Elisabeth, « Histoire, littérature et écriture de l'histoire », in AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar et RICHTER, Elke (éds.), *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Francfort, Peter Lang, 2008, p. 15-32, p. 27.

¹⁶⁹⁸ Voir note 1016 p. 268 (Boadella) et p. 290-291 (Riaza).

dans l'historiographie¹⁶⁹⁹. En retour, la réflexion sur l'écriture de l'histoire affectionne particulièrement la question des liens entre histoire et présent. Peut-être faut-il y voir aussi un symptôme de ce « temps de la mémoire » qui encourage à penser l'histoire depuis l'ici et maintenant d'où elle est énoncée. Dans un mouvement du « présent vers le passé »¹⁷⁰⁰, « on saisit combien l'écriture historique donne sens aux événements à partir du présent, qui devient ainsi une clé interprétative essentielle du passé »¹⁷⁰¹. Les pièces métahistoriques que nous avons examinées semblent refléter ces considérations en mettant en exergue la « présentéité » de l'histoire et l'historicité du présent. L'histoire paraît construite et informée par le présent, tandis que le présent semble tributaire de l'histoire¹⁷⁰².

Ainsi, toutes les pièces fixent leur action dans la postériorité du passé mis en perspective, en la situant même parfois, comme dans *El arquitecto y el relojero* ou *La tortuga de Darwin*, dans l'actualité. Le rapport de l'histoire au présent est en outre souligné dans le fait que les représentations historiques imbriquées, ou les évocations du passé, portent les marques du présent : l'histoire, victime de l'inéluctable anachronisme, apparaît de plus influencée par les conflits idéologiques propres à la société dans laquelle elle est formulée. Si dans les intrapièces que renferment par exemple *Yo tengo un tío en América* et *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, les anachronismes pullulent, on percevra même des « anatopismes » là où les personnages-acteurs, en bons Européens, confondent le monde américain avec d'autres réalités « exotiques », dans un eurocentrisme exacerbé. On se rappellera par ailleurs la façon dont le spectacle du Jefe Provincial applique aux personnages des Indiens des clichés issus de la tradition littéraire et cinématographique occidentale. La pièce de Mediero exhibe en outre la façon dont l'histoire a été instrumentalisée par le franquisme pour justifier une situation présente, celle d'un régime illégitime et autoritaire, aspect que nous développerons dans la partie suivante. Avant cela, remarquons enfin que les auteurs rappellent le fait que le passé ne peut être appréhendé que depuis un ici et maintenant en privilégiant la notion de « trace » : les personnages témoins sont nombreux, tandis que la figure du lieu de mémoire est parfois au cœur de la pièce, comme dans *El arquitecto y el relojero*.

¹⁶⁹⁹ Voir p. 87-88, p. 149, p. 172, p. 175.

¹⁷⁰⁰ BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *op.cit.*, p. 228-229.

¹⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 229.

¹⁷⁰² Le premier aspect ancre cette production dans la pensée postmoderne, tandis que le second aspect semble l'inscrire dans l'héritage de la « génération réaliste » des années 1960.

2.2.1.3. Histoire et pouvoir

Parmi les sujets étudiés par la métahistoricité historique figurent les rapports entre écriture de l'histoire et pouvoir, auxquels se sont notamment intéressés les praticiens de l'histoire des minorités et de la *gender history*. Dénonçant le traditionnel androcentrisme historiographique, la *gender history* « plaide pour le développement d'une "herstory" »¹⁷⁰³. Les dramaturges évoquent cette ascendance du pouvoir politique et masculin sur la mise en discours du passé en soulignant le fait que, comme l'a rappelé M. de Certeau, « ce discours "autorise" la force qui exerce le pouvoir ; il la pourvoit d'une généalogie familiale, politique ou morale ; il accrédite l'"utilité" présente du prince lorsqu'il la transforme en "valeurs" qui organisent la représentation du passé »¹⁷⁰⁴. Les pièces situent ainsi les représentations historiques emboîtées dans des espaces scéniques ou discursifs soumis à une autorité. Le spectacle de *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!* est le produit de l'imagination du Jefe Provincial, symbole du pouvoir franquiste, tandis que le « trône du Caudillo », placé tout près de la scène, peut symboliser l'ascendance du dictateur sur la représentation. Dans *Yo tengo un tío en América*, le psychodrame qui figure l'histoire américaine est organisé, supervisé et parfois censuré par les médecins, figures de l'autorité de l'hôpital, alors que l'omnipotent « Comentador » orchestre, dans *Retrato de gran almirante con perros*, toute l'intrapièce, scéniquement encadrée par deux objets – le livre d'histoire et les estampes – qui reproduisent une image « patriotique » de la Conquête, conforme à l'histoire officielle. Si le contrôle de l'autorité politique sur l'écriture de l'histoire se reflète dans la configuration scénique de certaines pièces, comme il apparaît également dans *El sudario de tiza*, il peut par ailleurs se manifester dans leur structure : *Homenaje a los malditos* s'ouvre et se referme sur la figure du pouvoir censeur qu'incarnent les deux fonctionnaires.

Tout en figurant l'ascendance de l'autorité étatique sur l'écriture de l'histoire, les dramaturges dénoncent le fait que le discours du pouvoir infiltre parfois le contenu des représentations historiques, en inondant les intrapièces d'un triomphalisme et d'un eurocentrisme outranciers. Le discours de certains personnages emprunte même la rhétorique d'une autorité donnée, comme celui du maître dans *El sudario de tiza*, qui reproduit les stratégies historiographiques par lesquelles la dictature franquiste a tenté de légitimer son imposition et sa politique répressive. Sinisterra dénonce la façon dont un régime peut instrumentaliser le passé pour justifier une situation présente, comme Mediero le fait dans sa

¹⁷⁰³ NOIRIEL, Gérard, *op. cit.*, 1998, p. 122.

¹⁷⁰⁴ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 21.

pièce. Dans celle-ci, le Jefe Provincial manipule l’histoire de la Conquête pour la mettre au service de l’idéologie franquiste et célébrer, tout en commémorant cet épisode, le régime de Franco.

Pièces engagées qui montrent que l’histoire constitue un enjeu de luttes idéologiques, ces œuvres exhibent en outre le rapport de l’histoire à la masculinité. Parmi les chroniqueurs ou historiens mis en scène, il n’y a aucune femme. Le passé mis en perspective est souvent celui vécu par des hommes, espagnols en général, et raconté par des énonciateurs masculins. Comme la Malinche qui ne parvient pas à écrire dans la chronique de Bernal, les personnages féminins apparaissent écartés du discours historiographique officiel. Depuis l’« ombre » néanmoins, ces femmes font entendre leur voix dans les interstices de la grande histoire androcentriste, comme le personnage de Sombra chez Sinisterra. C’est un point sur lequel nous reviendrons.

2.2.1.4. Histoire, mémoire, identité

Les points de convergence entre la métahistoricité historique et la métahistoricité artistique, dont témoignent ces douze textes, sont nombreux. La majorité de ces pièces semblent en effet rejoindre l’histoire de la mémoire collective où « la mise en rapport du thème de la mémoire avec le “retour du national” et le “retour de l’identité” engage une réflexion sur les liens entre histoire, mémoire et identité »¹⁷⁰⁵. Ainsi, la reconnaissance historiographique apparaît dans ces œuvres comme une condition indispensable à une mémoire collective apaisée, elle-même nécessaire pour la définition d’une identité collective stable. Les pièces utilisent souvent, en ce sens, le personnage individuel comme symbole collectif. Le rapport entre histoire et identité est parfois explicitement formulé par un personnage, comme lorsque le Maestro, chez La Zaranda, met en relation l’absence de sépulture et la perte d’identité, ou lorsque l’anonyme Marañón, dans *Lope de Aguirre*, évoque la dépendance de l’existence d’un être à la reconnaissance de cette existence par autrui. Dans *Nafragios de Álvar Núñez* d’ailleurs, Álvar, incapable d’assumer son passé, paraît condamné à une altérité, à une crise identitaire dont le caractère irrémédiable est suggéré par la structure circulaire de la pièce. Certains textes mettent par ailleurs en perspective le pouvoir identitaire de l’histoire. En ce sens, la représentation historique peut devenir, dans des mains malintentionnées, un support redoutable de propagande politique, comme le spectacle théâtral

¹⁷⁰⁵ VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « art. cit. », p. 25.

chez Mediero, le discours scolaire dans *El sudario de tiza* et le monument historique dans *El arquitecto y el relojero*.

Précisons enfin que de nombreux dramaturges soulignent les frontières poreuses entre histoire et mémoire. Ils le font notamment en prisant les personnages rattachés à l'espace de l'historiographie et à celui du témoin, tels les chroniqueurs, particulièrement fréquents dans les pièces portant sur la conquête américaine, ou en se centrant sur un personnage historique construit par le discours des historiens et par la mémoire collective. C'est le cas de Lope de Aguirre dans la pièce de Sinisterra. Rappelant les interactions entre histoire et mémoire, les auteurs semblent insinuer que la mise en récit du passé, aussi scientifique soit-elle, s'appuie en partie sur la mémoire et demeure irrémédiablement influencée par elle. On rejoint en ce sens les conclusions de F. Dosse sur l'évolution de la perception des rapports entre histoire et mémoire chez les historiens : « Les récentes études d'histoire sociale de la mémoire montrent à quel point cette opposition canonique entre histoire et mémoire n'est pas pertinente. Le rapprochement même de ces deux notions rappelle la dimension humaine de la discipline historique »¹⁷⁰⁶.

2.2.1.5. Et l'art dans tout ça ? L'histoire au défi des genres

Si la métahistoricité artistique et la métahistoricité historienne semblent partager un terreau commun, la fiction métahistorique offre une place privilégiée à la question du rapport de l'art à l'histoire, dans une intensité absente des travaux historiographiques¹⁷⁰⁷. On observe, à ce sujet, trois tendances qui se croisent souvent dans les œuvres : une aversion affirmée contre une pratique artistique au service du pouvoir, une mise en garde face aux leures de l'artifice théâtral et une revendication de la capacité évocatrice et subversive de l'art.

Les dramaturges évitent ainsi la dichotomie entre historiens et artistes dans l'indépendance face au pouvoir ou dans la course pour la vérité. Ce n'est pas cette éventuelle concurrence qui semble les intéresser. Fins connaisseurs de la censure franquiste que les plus

¹⁷⁰⁶ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 189.

¹⁷⁰⁷ Non pas, néanmoins, que les historiens se soient désintéressés de la mise en écriture de l'histoire à travers l'art, qu'ils ont surtout étudiée dans les rapports entre fiction et historiographie, comme le montre notamment le récent numéro de la revue *Le Débat. Histoire, politique, société*, précisément intitulé « L'histoire saisie par la fiction » (paru en 2011 ; *op. cit.*) ; reprenons, à ce propos, une remarque donnée dans la préface de ce numéro : « Nous sommes, semble-t-il, dans un des ces mouvements de redéfinition où les repères vacillent, où les lignes se déplacent, où les modes d'expression se cherchent. La fiction s'empare des faits ; la science des faits s'interroge sur ses rapports avec la fiction, quand elle n'est pas tentée d'expérimenter ses procédés. C'est à l'exploration des différents aspects de ce travail de remaniement qu'est consacré ce numéro » (*Ibid.*, p. 4).

âgés d'entre eux ont subie, et de la « censure » détournée exercée par les politiques culturelles sur les créations dérangeantes ou supposées peu rentables, et méfiants face à un art complaisant à l'égard du pouvoir ou des marchés, nos dramaturges préfèrent axer leur réflexion métahistorique, non pas sur les rapports entre fiction et historiographie, mais sur les liens entre le monde de l'art et la sphère politique. Els Joglars semble ainsi dénoncer, implicitement, la complicité d'un théâtre envers une commémoration qui cache, derrière une représentation historique exotique et aseptisée, les violences infligées par le monde occidental à la communauté indienne. Mozo critique quant à lui, à travers le personnage de l'Architecte, une démarche artistique esthéticiste fondée sur un rapport superficiel au passé, et complaisante vis-à-vis d'une manipulation politique de l'histoire.

Si les auteurs semblent mépriser un art associé à une instrumentalisation du passé, ils renversent par ailleurs les prétentions réalistes du théâtre historique traditionnel. Par le jeu de la métafictionnalité notamment, Sinisterra, Boadella et Riaza, en particulier, mettent à jour les écueils d'une fiction historique démunie devant l'irreprésentabilité du passé. Mais les dramaturges ne nient pas pour autant la capacité évocatrice du théâtre. Assumant le fait que la représentation fidèle de l'histoire est impossible, ils revendiquent un art qui évoque l'histoire par le pouvoir des mots, en privilégiant les structures narratives et les procédés métaphoriques. Nous avons vu la façon dont la pièce de Riaza peut susciter chez le spectateur, à partir d'une esthétique anti-illusionniste, l'horreur que l'épisode de la conquête américaine a supposée pour les populations indiennes. Son œuvre semble même suggérer, par une tension continue entre « réalisme » et anti-illusionnisme, que le spectateur « vit » d'autant plus la « réalité » historique qu'il la crée dans son imaginaire. Dans *El retablo de Eldorado*, c'est aussi le pouvoir incantatoire des mots qui « transporte » Chanfalla et Rodrigo dans la jungle amazonienne, là où le décor de carton-pâte du retable les laissait sur la scène improvisée du village andalou. Une esthétique qui renonce aux contraintes du réalisme permet par ailleurs d'abriter les codes du discours de la mémoire, marqué par les images et par l'irrationalité de l'inconscient. Par son potentiel allégorique, l'art peut ainsi offrir un espace d'expression aux mémoires en souffrance, mais également aux mémoires alternatives qui ne peuvent être formulées dans l'espace de l'officialité. Aussi, c'est dans le creux de son monologue théâtral que le chroniqueur Pedrarias s'écarte de la version historique autorisée par la Couronne, pour livrer une histoire officieuse qui démythifie l'entreprise de la Conquête et nuance l'image d'Aguirre. De cette façon, les auteurs semblent souligner les capacités d'indépendance et de subversion de la création artistique à l'heure de figurer le passé. Pour La

Zaranda, l'art représente ainsi l'espace de l'espoir, celui où peuvent se loger et perdurer les mémoires qu'un pouvoir préférerait abandonner à l'oubli.

Au terme de cette première sous-partie, il faut donc reconnaître que nos pièces problématisent conjointement les rapports de l'écriture de l'histoire au discours, au pouvoir, au présent, à l'identité et à la mémoire, ainsi que les limites et les potentialités de la fiction. Sans chercher à gommer les spécificités de ces douze textes, soulignons que leur portée épistémologique, tout en les reliant à la pensée postmoderne et aux préoccupations métahistoriques de l'historiographie contemporaine, implique de nombreux traits esthétiques communs. Ce premier point nous aura par ailleurs permis de dégager la force conceptuelle du dispositif métahistorique. Voyons à présent en quoi il peut se faire une « arme » politique.

2.2.2. Déconstruction... Le potentiel subversif de la métahistoricité

La métahistoricité ne constitue pas un simple outil de réflexion. C'est également, dans les textes qui nous occupent, un dispositif de subversion, de lutte, de déconstruction. Et la principale cible de ce dispositif demeure les discours historiques autoritaires ou, plus largement, l'instrumentalisation politique de l'histoire. Les dramaturges se plaisent ainsi à dégrader et à réviser l'histoire officielle, tout en dénonçant les dangers d'une mémoire « empêchée » par une autorité toute-puissante. Comme nous allons le voir, si la métahistoricité politique mise en œuvre par les auteurs dynamite la représentation historique traditionnellement dictée par le pouvoir, certains d'entre eux critiquent ouvertement les politiques historiographiques des institutions en place.

2.2.2.1. Cette histoire triomphante qui ne tient pas debout... Déformation grotesque et révisionnisme historique

Il faut l'avouer, le triomphalisme de l'historiographie péninsulaire traditionnelle apparaît comme la principale bête noire de nos auteurs. Si quelques personnages, tels Bernal de *Yo, maldita india* ou Harriet de *La Tortuga de Darwin*, invalident ouvertement, par des commentaires métahistoriques, la tendance apologétique de l'histoire officielle – relative à l'entreprise américaine pour la première pièce et à la Modernité pour la seconde –, ces remises en cause explicites restent rares. Dans la majorité des cas, les auteurs choisissent d'exhiber ce triomphalisme et de le déconstruire par une esthétique privilégiant la déformation grotesque, l'exagération et le contrepoint, et par un révisionnisme historique.

Notons que la dégradation esthétique opère tant au niveau des discours historiques énoncés par les personnages figurant l'autorité, que sur les personnages eux-mêmes. Ces stratégies sont extrêmement fréquentes : La Zaranda démantèle l'emphase du discours de Matamula, obscur érudit organisant l'acte commémoratif, en l'accentuant et en lui adjoignant des personnages et un lieu décadents ; tandis que dans *El retablo de Eldorado*, la grandiloquence que certains procédés prêtent à l'expédition de Rodrigo est subvertie par la caricature et par le contrepoint comique. Le délabrement des moyens scéniques et la déchéance physique du conquistador renversent les prétentions triomphalistes du spectacle représenté. Remarquons d'ailleurs que dans les textes évoquant le passé américain, ces

procédés portent prioritairement sur le personnage du conquistador, totalement démythifié. C'est notamment le cas dans *El retablo de Eldorado*, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, *Retrato de gran almirante con perros* et *Naufragios de Álvaro Núñez*. Si cette dégradation agit sur les discours historiques et leurs personnages, elle vise aussi les énonciateurs de ces discours, fréquemment ridiculisés. Mediero par exemple, tout en renversant l'héroïsation de Núñez de Balboa, soumet le Jefe Provincial, auteur et metteur en scène de l'intrapièce, à une distorsion grotesque. La farce, la satire et la déformation carnavalesque – et l'*esperpento*, diront certains critiques – sont ainsi, chez plusieurs de nos auteurs, un moyen de miner l'autorité détentrice de la voix historiographique. Notons que Mayorga et Mozo échappent à cette tendance : le premier dégrade le personnage de l'historien de *La tortuga de Darwin* par un procédé de déshumanisation qui ne verse pas dans la déformation grotesque, alors que le second semble préférer le révisionnisme historique à la distorsion des personnages.

Justement, là où les œuvres se répondent assurément, c'est dans le fait qu'elles révisent l'histoire officielle en dénonçant, de façon plus ou moins directe, les horreurs de l'histoire, nationale en particulier. Rodrigo, dans *El retablo de Eldorado*, évoquera finalement la violence de la Conquête à l'égard de la population indienne. *Leitmotiv* des pièces tournées vers le passé américain, ce rappel de la brutalité de la « rencontre » est également au cœur de *Yo tengo un tío en América*, *Retrato de gran almirante con perros* et *Yo, maldita india...* À contre-courant de la tendance officielle, les dramaturges proposent une dé-célébration de 1492. Là où les pièces centrées sur le passé américain évoquent les crimes des conquistadors et de la Couronne, celles axées sur le franquisme, comme *El arquitecto y el relojero*, font la lumière sur la répression exercée par la dictature. Mozo en rappelle la violence par le biais d'une intermédialité qui croise la fiction et la « réalité ». Tout en faisant le jour sur les culpabilités, certains dramaturges rendent en outre justice aux opprimés de l'histoire, auxquels ils offrent un espace d'expression et qu'ils réhabilitent parfois, comme Mozo le fait avec La Malinche. Notons enfin que l'histoire triomphaliste est d'autant plus renversée lorsque les souffrances touchent ceux censés figurer du côté des « vainqueurs ». Les conquistadors misérables, tel Rodrigo de *El retablo de Eldorado*, rentré infirme des Indes, ou Bernal de *Yo, maldita, india...*, abandonné par la Couronne, permettent aux dramaturges de souligner la tragédie que la Conquête a supposée, non seulement pour les populations indiennes qui en restent la principale victime, mais aussi dans le camp espagnol.

2.2.2.2. Une « inquiétante » histoire : mémoire empêchée et crises identitaires

Là où nos dramaturges s'en prennent encore au pouvoir, c'est dans le fait que leurs pièces semblent toutes dénoncer, hormis peut-être celle de Riaza, les terribles conséquences identitaires qu'une manipulation institutionnelle de l'histoire peut provoquer. On l'a vu, les confrontations entre les personnages peuvent être interprétées comme des oppositions symboliques entre plusieurs postures historiographiques ou entre plusieurs groupes sociétaux, certains personnages figurant l'autorité et d'autres, en face, des forces officieuses, souterraines ou marginales. À travers leurs débats, les dramaturges évoquent souvent l'instrumentalisation politique de l'histoire et les dégâts de ce mésusage de l'histoire officielle, « histoire autorisée, imposée, célébrée, commémorée », pour reprendre la terminologie de Ricœur¹⁷⁰⁸. Cette falsification de l'histoire sera corolaire du phénomène de la « mémoire manipulée » qu'elle favorise, et de la « mémoire empêchée » qu'elle peut engendrer. Ricœur examine ces deux notions à partir des thèses de la psychanalyse et les déplace au domaine collectif¹⁷⁰⁹. Soulignant que l'identité dépend notamment du temps, il rappelle que les « abus de mémoire » et les « abus d'oubli » fragilisent l'identité¹⁷¹⁰. L'« histoire officielle, l'histoire apprise et célébrée publiquement » apparaît comme une arme mémorielle et identitaire redoutable : « la mémorisation forcée se trouve ainsi enrôlée au bénéfice de la remémoration des péripéties de l'histoire commune tenues pour les événements fondateurs de l'identité commune »¹⁷¹¹. On peut dès lors considérer que lorsque l'officialité nie la mémoire de certains groupes, leur refuse une reconnaissance – même si cette reconnaissance peut passer par d'autres espaces que celui de l'histoire officielle –, elle favorise une mémoire collective « malade », que seul un travail de mémoire peut soulager. Les troubles impliqués par l'existence d'un refoulement pourront se manifester à une échelle collective : « ce qui, dans l'expérience historique, fait figure de paradoxe, à savoir *trop* de mémoire ici, *pas assez* de mémoire là, se laisse réinterpréter sous les catégories de la résistance, de la compulsion de répétition et finalement se trouve soumis à l'épreuve du difficile travail de remémoration »¹⁷¹². De Certeau évoquait même les troubles liés au refoulement dans le cas du discours historiographique qui applique, à chaque « “nouveau”

¹⁷⁰⁸ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 580.

¹⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 95 et p. 574-589.

¹⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

¹⁷¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷¹² *Ibid.*, p. 96 (les italiques sont de l'auteur).

temps », un nouveau langage n'empêchant pas le précédent de revenir, lancinant, « sur les bords du discours ou dans ses failles » :

Mais ce que cette nouvelle compréhension du passé tient pour non pertinent – déchet créé par la sélection du matériau, reste négligé par une explication – revient malgré tout sur les bords du discours ou dans ses failles : des « résistances », des « survivances » ou des retards troublent discrètement la belle ordonnance d'un « progrès » ou d'un système d'interprétation. Ce sont des lapsus dans la syntaxe construite par la loi d'un lieu. Ils y figurent le retour d'un refoulé, c'est-à-dire de ce qui, à un moment donné, est *devenu* impensable pour qu'une identité nouvelle *devienne* pensable.¹⁷¹³

Un discours historique « autoritaire », parce qu'il impose un souvenir et tente d'en effacer d'autres qui demandent à se faire entendre, semble engendrer inévitablement des troubles qui évoqueront les mécanismes du refoulement.

Observons que quelques dramaturges évoquent ouvertement la persistance de cette mémoire « qui ne passe pas » par les commentaires de certains personnages, parmi lesquels l'Horloger chez Mozo et Harriet chez Mayorga. Mais, encore une fois, la réflexion sur l'écriture de l'histoire passe moins, dans l'ensemble de notre corpus, par des déclarations explicites que par les constructions des pièces. Sinisterra semble ainsi figurer, à travers le personnage de Sombra, cette mémoire de l'Autre niée, cette mémoire écartée de l'espace « officiel » qu'occupent les personnages espagnols de la pièce, Rodrigo, Chanfalla et Chirinos. Eux qui symbolisent la Péninsule monopolisent l'espace discursif de l'œuvre. La voix de l'Indienne n'en est pas moins présente : elle est dans l'ombre et mine parfois le récit de l'Espagnol. Comme nous le soulignons lors de l'analyse de *El retablo de Eldorado*, le personnage de Sombra, qui figure la voix de l'Autre, l'Indien, exclue de l'histoire péninsulaire sur la Conquête, peut symboliser cette mémoire refoulée qui bat dans les interstices de l'histoire officielle. Sinisterra semble suggérer ainsi que le discours historique sur la Conquête reste un espace de tensions exigeant encore un travail de mémoire. La résistance de la mémoire refoulée, qui menace l'intégrité du groupe ou de l'individu, peut apparaître aussi dans les structures discursives. Les répliques des patients de *Yo tengo un tío en América*, auxquels les médecins imposent une représentation de l'histoire américaine, sont criblées de références plus ou moins directes à une mémoire empêchée : celle de la guerre civile et de la dictature. Le spectacle sur l'histoire de l'Autre semble ainsi fonctionner comme un « souvenir-écran »¹⁷¹⁴ qui masque la véritable histoire de soi.

Plusieurs de nos dramaturges semblent précisément dénoncer les ravages de ces manipulations politiques de l'histoire à travers l'état post-traumatique qu'ils prêtent à certains

¹⁷¹³ DE CERTEAU, Michel, *op. cit.*, p. 17 (les italiques sont de l'auteur).

¹⁷¹⁴ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 582-583.

de leurs personnages, état dont les codes discursifs infiltrent parfois l'esthétique des pièces. Il faut s'accorder sur un fait : dans ces fictions, les personnages pris d'une démente permanente ou passagère pullulent. Boadella et Mayorga mettent directement en scène des malades mentaux. Il s'agit, dans les deux cas, de témoins gênants que le pouvoir, incarné par les médecins, semble vouloir maintenir dans l'oubli – avec leur complicité pour ceux de *El jardín quemado*. Cet oubli forcé paraît être à l'origine de l'aliénation des patients, incapables par ailleurs de vivre en harmonie. Ils errent dans le « jardin » de l'hôpital de San Miguel, méfiants les uns des autres et enclins à des accès de violence, tandis qu'ils sont pris de crises incontrôlables dans le gymnase de l'établissement de Pruitt. Leurs répliques traduisent en outre l'isolement des êtres : la communication est souvent entravée par les faux dialogues, les propos sans queue ni tête et les phrases inachevées. Dans les deux pièces, la mémoire empêchée par l'autorité déstabilise l'identité des sujets et leur existence comme groupe.

À côté de ces personnages atteints de névroses, il y a aussi les personnages ponctuellement tourmentés par un inconscient en souffrance : Bernal qui cherche à refouler, à la fin de *Yo, maldita india...*, sa responsabilité dans la pendaison de Cuauhtémoc ; Álvaro, chroniqueur ayant passé sous silence des individus qui reviennent, sous une forme fantomatique, lui demander des comptes ; les réformés de la Casa de Todos, dans *¡¡¡Tierraaaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, qui paraissent suspendus entre le présent et le passé de la guerre civile ; ou le personnage de l'Architecte de *El arquitecto y el relojero*, dont l'inconscient pourrait figurer le malaise d'une mémoire collective espagnole à qui les autorités politiques refusent encore, au début des années 1990, un espace d'expression. Cette dernière pièce semble ainsi dénoncer les ravages identitaires de la politique consensuelle appliquée par la Transition espagnole et prolongée au début de la Démocratie. Loin de permettre la « réconciliation nationale » qu'elle revendique, cette politique, en empêchant un travail de mémoire, fait perdurer, sinon accroître, les tensions héritées des temps de conflit. On rejoint ici la « simulation de pardon » que Ricœur impute au processus d'amnistie :

Mais l'amnistie, en tant qu'oubli institutionnel, touche aux racines mêmes du politique et, à travers celui-ci, au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé frappé d'interdit. La proximité plus phonétique, voire sémantique, entre amnistie et amnésie signale l'existence d'un pacte secret avec le déni de mémoire qui [...] l'éloigne en vérité du pardon après en avoir proposé la simulation.¹⁷¹⁵

Comme nous l'avons indiqué, les troubles de la mémoire empêchée semblent parfois poindre dans les traits esthétiques des pièces. Les figures que Freud avaient identifiées dans le mécanisme du refoulement, telles que la répétition du même, l'animisme, la confusion entre

¹⁷¹⁵ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 586.

fantaisie et réalité et la tension entre vie et mort, y sont très fréquentes, tout comme la discontinuité et le chaos qui peuvent figurer une identité altérée. Ce langage semble ainsi refléter, dans la forme même des œuvres, le mal-être auquel sont condamnés les personnages plongés dans un processus de déni. Et le recours aux fantômes – ou personnages hallucinés – que l’on retrouve dans *Yo, maldita india...* et dans *Naufragios de Álvar Núñez*, peut être aussi interprété comme un procédé permettant de figurer un « passé qui ne passe pas ». Si, pour la plupart de nos pièces, cette esthétique du refoulement répond au contenu de l’intrigue, cette forme d’écriture peut être par ailleurs rapprochée de la pensée postmoderne identifiée par certains comme « post-traumatique ». Aussi, pour Amy J. Elias, la nature post-traumatique de la conscience postmoderne, provoquée par les conflits jalonnant la seconde moitié du XX^e siècle et rendue manifeste par la psychanalyse, informe les manifestations artistiques de la postmodernité et, en particulier, la fiction historique postmoderne – synonyme de « *romance métahistorique* » chez la chercheuse :

[...] it seems that postmodernist historical fiction grew out of turmoil of post-1945 world events and might be thought of as participating in a post-traumatic imaginary. To say this is not to imply that other historical periods didn't experience trauma. To say this is to imply that genre matters historically, that certain forms of art can be understood at one level to be expressions of as well as resistances to the events and ideologies of their historical time and place. The postmodern historical imagination has a time and place in post-World War II First World history. [...] The metahistorical romance also arises after Freud, at a time when the idea of trauma as a social and as a psychic process has become part of the cultural consciousness and vocabulary [...]. The historical fiction written after 1960, the fiction that I call *metahistorical romance*, is a narrative that bears striking similarities to those produced by traumatized consciousness: it is fragmented; it problematizes memory; it is suspicious of empiricism as a nonethical resistance to "working through"; it presents competing versions of past events; it is resistant to closure; and reveals a repetition compulsion in relation to the historical past.¹⁷¹⁶

2.2.2.3. Remise en cause des autorités : le présent et le passé récent en perspective

Si les dramaturges dénoncent les abus de pouvoir en renversant le discours historique officiel et en exhibant ses conséquences néfastes sur l'équilibre du groupe, leur subversion ne vise pas uniquement une situation passée. Par une mise à nu des mécanismes de l'écriture de l'histoire, ils contestent, pour la plupart d'entre eux, les stratégies employées par le pouvoir

¹⁷¹⁶ ELIAS, Amy J., *op. cit.*, p. 50-52 (les italiques sont de l'auteur). « Working-Through » correspond au terme freudien « Durcharbeitung » traduit en français par « perlaboration » ; la perlaboration est l'une des clés du processus psychanalytique puisqu'elle correspond, chez le sujet malade, au « travail, souvent long et silencieux, par lequel l'interprétation fait son chemin malgré la résistance » (*Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 2011 [1991]) ; plus précisément, ce néologisme « désigne un travail psychique qui, dans la cure psychanalytique, permet au sujet d'admettre, dans sa vie psychique consciente, des éléments auparavant refoulés » (DORON, Roland et PAROT, Françoise (éd.), *Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, PUF, 2008 [1991]).

actuel ou par un pouvoir situé dans un passé très proche. Ainsi, tout en se tournant vers l'histoire, les auteurs témoignent d'un profond engagement envers le présent.

Rien d'étonnant, donc, que certaines pièces se soient vues écartées de programmations officielles. *Yo tengo un tío en América*, *El jardín quemado* ou *Terror y miseria en el primer franquismo* ont connu ce sort, tandis que d'autres, comme *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, n'ont jamais été montées. Que leurs destins aient à voir avec leur nature subversive, nous ne le saurons jamais de façon sûre. On peut néanmoins le supposer : la pièce de Boadella et celle de Riaza semblaient moins offrir une fiction historique sur la conquête américaine qu'une satire de la Commémoration péninsulaire à l'aube de 1992. Cette dénonciation de l'instrumentalisation politique de l'histoire à travers les commémorations ou les politique patrimoniales apparaît dans d'autres textes, comme *El arquitecto y el relojero* et, surtout, *Homenaje a los malditos* qui souligne la portée oublieuse de l'« hommage » adressé au Maestro. Faisant écho à cette remarque de Paul Ricœur – « [l]es commémorations scellent le souvenir incomplet et sa doublure d'oubli »¹⁷¹⁷ –, les auteurs condamnent des actions politiques récentes. Il apparaît donc logique que de nombreuses pièces métahistoriques situent leur action dans le présent.

La déconstruction des politiques historiographiques actuelles passe par des procédés proches de ceux appliqués au discours historique véhiculé par le pouvoir. Ainsi, la dernière séquence de *Yo tengo un tío en América*, désolidarisée du reste de la pièce du point de vue de la fable, peut être perçue comme un dispositif révisionniste qui exhibe, derrière le discours historique manipulateur, la réalité occultée par l'officialité ; tandis que l'« acte de mémoire » mené par les patients de l'hôpital était « dé-célébré » par la parodie, ainsi que par la métathéâtralité, les anachronismes et l'eurocentrisme qui soulignaient son artificialité. Si la pièce se fait l'allégorie de la Commémoration de 1992, elle s'en raille en exhibant ses écueils. En ce sens, les auteurs évoquent souvent l'utilisation propagandiste de l'histoire, comme Mediero qui, sous couvert d'une représentation de l'histoire américaine, sape les fondements du franquisme. On avait souligné la force subversive de la stratégie métahistorique employée par Mediero, semblable à celle à l'œuvre dans *El sudario de tiza* : en exhibant la nature falsificatrice du discours historique sur lequel un régime politique s'est bâti, l'auteur délégitime ce régime, le déconstruit en brisant l'un de ses principaux piliers idéologiques. Si les attaques envers les agissements politiques actuels passent, dans la majorité de nos textes, par un langage allégorique, remarquons que quelques œuvres les formulent de façon directe.

¹⁷¹⁷ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 583.

Alors que la principale cible de *El arquitecto y el relojero* semble être la répression franquiste, l'Horloger, à travers certaines de ses répliques, critique ouvertement le « pacte de silence » conclu tacitement par les autorités politiques à la sortie de la dictature, et la survivance du franquisme chez les dirigeants de la Transition et de la Démocratie.

La visée politique des dispositifs métahistoriques de ces œuvres les rapproche finalement des débats historico-mémoriels qui semblent sensibiliser, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce travail, les sociétés occidentales contemporaines sur la question de l'écriture de l'histoire. Les auteurs prennent part à ces controverses en dénonçant les abus de pouvoir et en plaidant en faveur d'un véritable travail de mémoire, condition *sine qua non* d'un possible vivre ensemble. Démystifier les discours mystificateurs est, en cela, un acte politique. Il faut néanmoins souligner l'hétérogénéité des textes : leurs mises à mal du pouvoir relèvent de réalités et d'une intensité parfois très distinctes. Si la plupart d'entre eux condamnent l'autorité espagnole, cette dernière renvoie à une pluralité de réalités – les Rois Catholiques, Charles Quint, Franco, les autorités de la Transition espagnole, celles de la Démocratie, etc. – ; tandis que quelques œuvres, comme *Homenaje a los malditos* et *La tortuga de Darwin*, évoquent les dérives du pouvoir de façon plus universelle. Et alors que la situation actuelle est explicitement mentionnée dans certaines pièces, pour d'autres, leur rapport au présent, comme celui de *Retrato de gran almirante con perros* à la Commémoration de 92, demande à être perçu de façon allégorique.

2.2.3. Reformulations... Pour une autre histoire

On l'a vu, les pièces métahistoriques favorisent la réflexion épistémologique sur la connaissance et la représentation de l'histoire, et s'offrent comme un moyen efficace pour dénoncer et renverser une instrumentalisation du passé. Mais si ces textes, marqués par une conception postmoderne de l'histoire, exhibent l'impossibilité de figurer objectivement le passé et déconstruisent les histoires officielles, ils permettent par ailleurs à leurs auteurs d'évoquer le passé, de faire acte de mémoire. Même lorsque ces œuvres situent leur action dans le présent, elles proposent des interprétations historiques. Seulement, elles le font par le biais d'un discours qui échappe aux codes du naturalisme et du positivisme. Les dramaturges semblent ainsi aspirer à une certaine « vérité », une vérité qui « ne cache plus ses origines subjectives » pour reprendre les mots d'E. Arend que nous avons cités plus haut¹⁷¹⁸. Subjective, leur « vérité » est relative, plurielle, mouvante et ouverte aux contradictions. En d'autres termes, les auteurs de ces fictions métahistoriques ne renoncent pas à formuler une histoire. Mais ce sera une « autre » histoire, tant au niveau sémantique que formel.

2.2.3.1. Décentrement et altérité

Faisant écho aux renouveaux survenus dans l'historiographie occidentale, nos auteurs semblent préférer, à la grande histoire politique et factuelle, l'intrahistoire, l'histoire orale et l'histoire des minorités. Face à l'écriture du « centre », qui caractérise traditionnellement l'histoire officielle, ils défendent une écriture de la « marge ». Aussi, si les personnages historiques – Cortés, Colomb, etc. – ne sont pas absents, ils demeurent largement minoritaires face aux nombreux « anonymes » de l'histoire qui envahissent les pièces. En outre, la plupart des œuvres se centrent sur des personnages marginaux – petits soldats, femmes, Indiens, malades mentaux, êtres hybrides, etc. – dont elles mettent l'histoire en scène. Que ces individus soient imaginaires, comme ceux de *El retablo de Eldorado*, ou avérés, comme La Malinche, ils sont au cœur de l'intrigue. Au même titre que le marginal, l'Autre, tel l'étranger, retrouve sa place, surtout dans les pièces centrées sur l'histoire américaine. Mozo donne ainsi à La Malinche, doublement marginalisée par l'historiographie péninsulaire traditionnelle, par son statut de femme et d'Indienne, un rôle clé dans la marche de l'histoire.

¹⁷¹⁸ AREND, Elisabeth, « art. cit. », p. 27.

Mais ce protagonisme de l'Autre n'apparaît pas uniquement dans le contenu du discours historique : il intervient également dans sa forme. Les individus traditionnellement exclus de l'énonciation historiographique – femmes, étrangers et personnages de l'intrahistoire – deviennent locuteurs. Mozo, tout en octroyant à La Malinche un rôle moteur dans le déroulement de l'histoire, la fait énonciatrice du discours historique. Rompant avec les codes discursifs d'une historiographie androcentriste, il confère un protagonisme à la voix féminine, comme le fera Mayorga avec Harriet. C'est une sorte d'« herstory » que ces personnages sont à même de formuler, pour reprendre une image de la *gender history*. Sinisterra semble suggérer, en ce sens, qu'il est impossible de dire l'histoire de l'Autre dans le langage du Propre, ce qu'il figure magnifiquement à travers l'insaisissabilité du personnage de Sombra. Dès lors, l'altérité n'apparaît pas uniquement dans le contenu des pièces, mais aussi dans les structures discursives. C'est là tout l'enjeu de cette « autre » histoire.

Ce décentrement discursif n'opère pas uniquement sur l'énonciation. On peut l'observer également dans l'esthétique des pièces. Les auteurs privilégient ainsi les genres dits « mineurs » et les formes populaires : ce sera, notamment, le *tragientremés* dans *El retablo de Eldorado*, la farce chez Mediero ou le carnaval chez La Zaranda. L'abandon du centre pour la périphérie apparaîtra aussi dans l'affection dont la plupart de nos auteurs semblent témoigner pour les lieux excentrés ou décadents : le marché abandonné aux abords d'un village andalou, une île mystérieuse à l'écart du continent, un hôpital isolé, un café délabré, etc. Rappelons que celui qui a peut-être le plus poussé cette écriture de l'altérité, et qui l'a par ailleurs théorisée, reste, de loin, José Sanchis Sinisterra. Ainsi cultive-t-il, dans *Naufragios de Álvaro Núñez*, une « théâtralité de l'échec », comme il la qualifie, une théâtralité « altérée » figurant l'altérité identitaire de Álvaro. Individu métissé qui refuse d'assumer sa part « indienne », il témoigne d'une irrésoluble altérité qui symbolise, selon Sinisterra, l'échec de la « rencontre » avec l'Autre. Le spectateur ressentira d'autant plus cette altérité que le dramaturge « altère » les codes de la représentation, privant la pièce de toute cohérence : « Los componentes de la teatralidad, en lugar de articularse y trabarse en pos de una congruencia de cualquier naturaleza, parecen ignorarse, eludirse, negarse, contradecirse, invalidarse, confundirse », explique-t-il¹⁷¹⁹. Ainsi, les frontières entre réalité et fiction se brouillent, les temporalités se mélangent, le principe de causalité est transgressé, la communication est entravée et les personnages demeurent en partie indéfinis¹⁷²⁰. L'insaisissabilité de la pièce est à l'image de l'insaisissabilité de l'Autre.

¹⁷¹⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, « *Naufragios de Álvaro Núñez*: la escritura del fracaso », « art cit. », p. 243.

¹⁷²⁰ Voir à ce sujet la citation de l'auteur reproduite p. 354.

Les mécanismes de la fiction métahistorique semblent rejoindre ici la figure d'« interfaces » qu'Alfonso de Toro perçoit dans le nouveau roman historique, qu'il préfère qualifier de « roman historique transversal » :

[...] le roman « historique transversal » naît dans les interfaces parce qu'il raconte tout ce qu'ont réclamé Balzac et Benjamin : l'histoire opprimée, oubliée, manipulée ou falsifiée à travers l'histoire officielle. Il s'agit d'une « histoire mineure » (« mineure » dans le sens employé par Deleuze en 1975), d'une histoire différente, pas encore narrée. J'ai appelé plus haut ce type de narration historique romanesque, une histoire de « marge », « *orillera* », terme que j'ai emprunté à Borges [...] et Fuentes [...].¹⁷²¹

Cette citation nous invite à remarquer la façon dont la fiction peut être particulièrement précieuse à l'heure de raconter une histoire « pas encore narrée ». Par le biais de l'imaginaire, elle pourra prétendre combler les manques que l'historiographie, faute de preuves, n'est pas en mesure de résoudre. Dès lors, même si c'est au moyen d'une fantaisie éloignée de la « réalité » des faits, la fiction semble pouvoir offrir une certaine reconnaissance aux oubliés de l'histoire. On constatera finalement que le théâtre métahistorique de l'Espagne contemporaine, qui se dessine à travers notre corpus, entretient un grand nombre de similitudes avec ce que la critique a appelé le « nouveau roman historique », à ceci près, si l'on s'en tient aux traits définitoires que M. Cichocka prête à cette forme¹⁷²², que la fiction métahistorique ne situe pas nécessairement sa diégèse dans le passé.

2.2.3.2. Histoires subjectives et participatives

Semblant partir de l'idée que la représentation de l'histoire est nécessairement subjective, nos auteurs, et c'est là une des principales constantes de cette production, revendiquent cette subjectivité. Dans leurs pièces, toutes les évocations du passé passent, comme nous l'avons montré au début de cette partie, par des discours. Au subjectivisme s'ajoutent généralement, par la force des choses, le pluriperspectivisme et le relativisme. L'histoire apparaît plurielle et ouverte à des réinterprétations infinies. Les auteurs semblent dès lors plaider en faveur d'un théâtre « historique » subjectif et « participatif ». Le spectateur est en effet invité à prendre part à la création du « sens » historique ou, pour le dire autrement, à formuler sa propre interprétation de l'histoire.

En ce sens, les dramaturges déploient une multitude de procédés engageant la participation du récepteur : les pièces, à l'exception peut-être de *El retablo de Eldorado* et de

¹⁷²¹ DE TORO, Alfonso, *op. cit.*, p. 176.

¹⁷²² Voir p. 165, note 733.

La tortuga de Darwin, se soldent par une fin ouverte, certains éléments dramatiques, les espaces notamment, restent relativement indéfinis et les représentations historiques sont parfois contradictoires, comme dans *Lope de Aguirre* qui met le récepteur face à la polysémie d'un personnage insaisissable. Rompant avec une image univoque et définitive de l'histoire, les dramaturges impliquent le spectateur dans la création du discours historique. On peut également voir une manifestation de cette volonté dans la propension allégorique des œuvres : le public doit interpréter les représentations imagées, les indices lancés à sa sensibilité et à son sens critique, et, en quelque sorte, se les approprier. Par conséquent, on ne sera pas surpris que les auteurs privilégient largement une métahistoricité de représentation à une métahistoricité de commentaire : la seconde, explicite et donc plus didactique, suscite bien moins que la première la participation du récepteur. Comme nous l'avons vu, il y a rarement, dans ces textes, un sens métahistorique donné à l'avance. Il est à interpréter, à créer.

2.2.3.3. Langage de la mémoire et écriture de l'indicible

Tandis que la problématique mémorielle est devenue un sujet phare dans le champ de l'historiographie occidentale et que la littérature de la mémoire submerge la scène éditoriale, nos auteurs semblent défendre les bienfaits d'une évocation de l'histoire qui emprunte certains de ses codes au langage de la mémoire. Le langage « post-traumatique » de ces fictions postmodernes serait non seulement le symptôme d'un refoulement, mais aussi un moyen de le dépasser. On l'a vu, le paradoxe du refoulé tient dans le fait qu'il se manifeste à travers un langage codé – une « inquiétante étrangeté » – qui le masque tout en le dévoilant. Le souvenir refoulé est trop extrême pour être exprimé directement. Il ne peut être formulé que de manière détournée, comme chez les malades mentaux que Mayorga met en scène et dont les discours loufoques trahissent, tout en l'occultant, le souvenir de leurs crimes. Ce dernier est perceptible dans les failles de leur discours et dans les images qu'il convoque. Dès lors, l'art, par ses capacités allégoriques, peut apparaître comme un support d'expression privilégié pour cette mémoire en souffrance. Mais pour que le refoulement puisse se manifester pleinement, il semble qu'il faille renoncer à une représentation historique rationalisante et factuelle. La mémoire fracturée demande un espace libéré de toute contrainte.

Nos auteurs semblent se faire le relais de cette pensée en mettant en œuvre ce que nous nommerons une « écriture de l'indicible ». Évoquant les risques de la « banalisation », dans le cas notamment de l'histoire de la Shoah, Paul Ricœur explique en ce sens :

La limite pour l'historien, comme pour le cinéaste, pour le narrateur, pour le juge, est ailleurs : dans la part intransmissible d'une expérience extrême. Mais, comme il a été plusieurs fois souligné dans le cours de présent ouvrage, qui dit intransmissible ne dit pas indicible.¹⁷²³

Aussi, refusant de représenter crûment l'horreur au risque de la banaliser ou de prétendre parler à la place des victimes, Mayorga évoque, dans *El jardín quemado*, les souffrances liées à une culpabilité non assumée, par le truchement d'une écriture codée. Dans un cadre imaginaire, le dramaturge construit l'espace dramatique et le discours des patients sur un jeu de métaphores, dont l'étrange Homme-Statue est le plus exemplaire. L'auteur semble inviter le récepteur à s'interroger sur les potentialités d'une écriture de l'indicible capable d'« exprimer », par le détour allégorique, une mémoire hostile à toute formulation directe, écriture en grande partie étrangère à un personnage comme Benet, symbole d'une conception historiographique factuelle, manichéenne et idéalisante.

Un langage mémoriel permet par ailleurs d'accueillir les contradictions d'un objet historique, comme dans *Lope de Aguirre* où la juxtaposition des souvenirs formulés par les personnages autour d'Aguirre figure théâtralement l'image paradoxale que le conquistador a laissée dans la mémoire collective. Privilégiant une écriture mémorielle, les dramaturges recourent souvent au prisme des sens, de l'intime et de l'imaginaire, et aux distorsions qu'implique le processus de remémoration. Le caractère fictif de l'intrigue de la pièce de Mediero et la déformation à laquelle les personnages sont soumis, pourraient ainsi être reliés au fait que l'œuvre figure, comme l'auteur l'a confié, des « souvenirs du collègue »¹⁷²⁴. L'affection des dramaturges pour le personnage du témoin est aussi à rapprocher de cette esthétique mémorielle qu'ils semblent défendre. On ne peut le nier, parce qu'ils évoquent le passé et offrent un espace d'expression aux conflits mémorielles, ces auteurs postmodernes contribuent au travail de mémoire que la société espagnole semble réclamer.

2.2.3.4. Pour une histoire dialogique

Afin de favoriser ce travail de mémoire, les dramaturges semblent privilégier une évocation « dialogique » de l'histoire. Nous considérerons, à partir des thèses formulées par M. Bakhtine sur les romans de Dostoïevski, que le dialogisme intervient lorsqu'il existe dans une même œuvre – y compris dramatique même si Bakhtine refusait le dialogisme au genre

¹⁷²³ RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 584.

¹⁷²⁴ Voir p. 256.

théâtral¹⁷²⁵ – une pluralité de discours qui ne se résolvent pas dans une unité supérieure¹⁷²⁶. Nous l'utilisons finalement dans un sens similaire à celui de l'« altérité » qu'Alfonso de Toro perçoit dans le roman transversal historique et qu'il définit comme la « tension irréductible des différences entre des données incompatibles »¹⁷²⁷. La notion de dialogisme est particulièrement féconde lorsqu'on la transpose au domaine de la mémoire collective. On rejoint alors l'idée de « dissensus », présentée notamment par Ricœur, qui s'oppose à celle de « consensus » :

Il est certes utile – c'est le mot juste – de rappeler que tout le monde a commis des crimes, de mettre une limite à la revanche des vainqueurs et d'éviter d'ajouter les excès de la justice à ceux du combat. Plus que tout, il est utile, comme au temps des Grecs et des Romains, de réaffirmer l'unité nationale par une liturgie du langage, prolongée par le cérémonial des hymnes et des célébrations publiques. Mais le défaut de cette unité imaginaire n'est-il pas d'effacer de la mémoire officielle les exemples de crimes susceptibles de protéger l'avenir des erreurs du passé et, en privant l'opinion publique des bienfaits du *dissensus*, de condamner les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine ? En côtoyant ainsi l'amnésie, l'amnistie place le rapport au passé hors du champ où la problématique du pardon trouverait avec le *dissensus* sa juste place. [...] Outre qu'une projection dans le futur sur le mode impératif est aussi incongrue pour l'oubli que pour la mémoire, un tel commandement équivaldrait à une amnésie commandée. Si celle-ci pouvait aboutir [...], la mémoire privée et collective serait privée de la salutaire crise d'identité permettant une réappropriation lucide du passé et de sa charge traumatique.¹⁷²⁸

C'est dans ce sens que nous comprenons la dimension salutaire d'une histoire « dialogique ». L'enjeu de cette histoire, ce n'est pas uniquement qu'elle inclut l'Autre. Si l'altérité apparaît comme une clé du dialogisme, le dialogisme suppose une étape supplémentaire : l'acceptation de la contradiction en tant que telle. Il ne s'agit pas de tenter de réduire ou de dépasser l'altérité dans une fusion ou dans une réconciliation des contraires ; elle est maintenue sur une tension irrésoluble. Cette tension est essentielle : une représentation dialogique de l'histoire offre à des forces divergentes un espace d'expression. La reconnaissance et l'acceptation des désaccords apparaissent comme des phénomènes sains et comme une condition indispensable à la construction d'un véritable « vivre ensemble ».

Les dramaturges qui nous occupent semblent relayer ces considérations dans le traitement qu'ils concèdent à l'histoire, et dans leur écriture dramatique de façon générale. Lorsque leurs œuvres évoquent le passé, elles le font ainsi sous le jour de la polyphonie,

¹⁷²⁵ BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolutcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 73.

¹⁷²⁶ Ce dialogisme pouvant se manifester, dans une création littéraire, sur plusieurs niveaux : les personnages (*Ibid.*, p. 87-124), leurs idées (p. 125-153), le genre (p. 154-251) ou le discours (p. 252-363 ; ce que Bakhtine appelle le « mot » de l'auteur ; voir à ce sujet KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », in BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 5-29, p. 13-14).

¹⁷²⁷ DE TORO, Alfonso, *op. cit.*, p. 146 et p. 174 ; l'« altérité », notion distincte de l'« altérité », se rapproche par ailleurs, selon A. de Toro, de la « différance », une conception du monde qui « inscrit les contradictions et ne les réduit pas à l'homogénéité, à la synthèse » et « qui surmonte la dualité logocentrique de la pensée occidentale » (*Ibid.*, p. 174) ; pour de Toro, l'altérité serait « une catégorie opérationnelle de la différance » (*Idem*).

¹⁷²⁸ RICŒUR, Paul *op. cit.*, p. 588-589 (les italiques sont de l'auteur).

procédé dont la pièce chorale *Lope de Aguirre* reste l'exemple paradigmatique. On peut finalement considérer que les tensions métahistoriques à l'œuvre dans ces créations reposent sur une polyphonie de voix. Si cette dernière est généralement portée par un débat entre deux ou plusieurs personnages, elle peut dépendre par ailleurs de la coexistence en scène de plusieurs discours historiques, comme dans *Retrato de gran almirante con perros* où le passé est évoqué à travers le genre théâtral, le livre d'histoire et la représentation picturale des estampes. Le dialogisme peut même se manifester dans le discours d'un seul et même personnage. Les propos du Comentador, dans la pièce de Rianza, se construisent, tout à la fois, sur le triomphalisme et sur le renversement ironique de ce dernier ; tandis que le monologue de l'enseignant d'histoire chez Sinisterra porte, sous un discours historique national-catholique, les marques d'une histoire progressiste.

Forts d'une démarche métahistorique dialogique, les auteurs laissent généralement cette tension irrésolue. À l'exception de *La tortuga de Darwin* où la position historiographique de Harriet semble annihiler celle de l'historien, les débats métahistoriques restent en suspens ; d'où l'affection des dramaturges pour les fins ouvertes et pour les personnages ambigus, dialogiques dirons-nous, tels que le chroniqueur, point de friction entre mémoire et historiographie, les personnages à la fois victimes et coupables, et les individus aux motivations troubles, comme Garay dans *El jardín quemado*. Brouillant la frontière entre le « Bien » et le « Mal », cette dernière pièce laisse le spectateur déconcerté devant les paradoxes de l'histoire, à l'image du jeune Benet, « historien » idéaliste qui demeure, dans l'épilogue, en proie aux doutes : quand les héros deviennent des bourreaux et quand les coupables sont désormais victimes de leurs névroses, bref, quand l'histoire se fait contradictoire, comment penser le travail de justice ? La polyphonie de l'histoire, Sinisterra la met également en scène dans *El retablo de Eldorado* qui semble figurer les discordances du récit historique sur la conquête américaine, ou dans *Lope de Aguirre* qui se fonde sur un individu source d'interprétations historiques divergentes. Du fou sanguinaire au courageux soldat, du traître au symbole de liberté, le personnage d'Aguirre se maintient sur la tension des contraires. De cette façon, Sinisterra rompt totalement avec une vision cohérente – « monologique » dirait Bakhtine – de l'histoire.

Conformément à l'idée bakhtinienne que « la conscience humaine et le domaine dans lequel elle se manifeste dialogiquement sont inaccessibles au regard artistique monologique »¹⁷²⁹, nos auteurs recourent à une esthétique qui renverse l'harmonie et la

¹⁷²⁹ BAKHTINE, Mikhaïl, *op. cit.*, p. 365.

cohérence. Comme nous l'avons vu, ils privilégient les structures fragmentaires et les répliques marquées par la discontinuité et recourent souvent aux êtres hybrides, qu'il s'agisse de personnages culturellement métissés, tels Rodrigo et Álvar dans la *Trilogía americana* de Sinisterra, ou d'une figure anthropomorphique comme Harriet chez Mayorga. Les œuvres se dérobent par ailleurs à toute unité stylistique : elles mélangent allègrement les genres, en piochant dans le panel littéraire ou dans les arts voisins, croisent les tonalités – du comique au tragique, du trivial au poétique, etc. –, et recourent massivement à l'intertextualité et, dans une mesure moindre, à l'intermédialité. Ainsi, ces fictions postmodernes ne semblent pas verser dans un éclectisme stylistique arbitraire, mais dans un dialogisme pensé comme une façon de figurer la pluralité du monde. Encore une fois, la portée métahistorique de ces textes croise l'orientation que semblent prendre aujourd'hui les réflexions historiennes sur l'écriture de l'histoire, comme le suggèrent les considérations sur lesquelles François Dosse achève son ouvrage *L'histoire* :

Au terme de ce parcours historiographique, peut-on affirmer que la perspective de l'histoire se réduirait à un puzzle post-moderne purement éclectique et susceptible d'interprétations plurielles ? [...] Cette histoire controversable, plurielle, est aujourd'hui un impératif à l'heure du dialogue à promouvoir entre des cultures différentes tant pour construire un espace commun (l'Europe) que pour faire valoir des universaux face aux divers fondamentalismes. À cet égard, l'histoire comme lieu de controverses, comme lieu privilégié du conflit des interprétations, est à même d'exercer une fonction thérapeutique. Elle peut s'appuyer sur cette prise de conscience récente qu'il existe divers récits possibles des mêmes actions, des mêmes événements. En ce sens, l'histoire peut avoir des effets en retour positifs sur la mémoire en remettant la mémoire collective, nationale en situation d'ouverture, de discussion, de controverse. Elle permet ainsi à la mémoire de ne pas se replier dans la fossilisation de la compulsion de répétition et de s'ouvrir sur la mémoire de l'autre.¹⁷³⁰

Ce troisième volet nous aura permis de mettre en évidence la force historique du dispositif métahistorique à l'œuvre dans notre corpus : outil de réflexion et de déconstruction, il est aussi employé comme un instrument de reformulation historique. Son action épistémologique et subversive ne débouche pas sur un refus d'évoquer le passé. Les « représentations » historiques de ces textes, qui ne sont parfois que des évocations non figuratives, ne s'inscrivent tout simplement pas dans le sillon du théâtre historique traditionnel. Reconnaisant le rôle de l'individu dans la mise en discours du passé, et méfiants à l'égard de toute instrumentalisation de l'histoire, nos auteurs semblent défendre une évocation historique non autoritaire fondée sur le décentrement, l'altérité, le langage de la mémoire, la subjectivité et le dialogisme. Ils revendiquent les contradictions de l'histoire, qu'ils livrent au spectateur libre de ses interprétations. À une époque aux prises avec des

¹⁷³⁰ DOSSE, François, *op. cit.*, p. 208.

conflits mémoriels, cette production apparaît comme un terrain propice au travail de mémoire. Depuis leurs spécificités, ces pièces semblent dessiner en ce sens un projet métahistorique commun, qui se reflète dans de multiples similitudes esthétiques et qui fait résonance aux préoccupations métahistoriques actuelles de la sphère historique et du champ sociétal, même si chaque domaine conserve, bien sûr, ses particularités.

2.3. Le théâtre métahistorique espagnol au tournant du XXI^e siècle : l'autonomisation d'une forme hybride ?

Nous clorons ce chapitre en nous demandant, à partir d'une lecture non plus uniquement transversale mais aussi diachronique, si les œuvres que nous avons étudiées témoignent d'une autonomisation de la fiction métahistorique face aux deux principales formes dont elle paraît émerger, la fiction historique et la métafiction. Par ailleurs, la fiction métahistorique semble tendre, de plus en plus, vers la littérature de la mémoire, cette dernière ayant été particulièrement propice à son affirmation. Nous rejoignons ainsi les hypothèses que nous avons émises au début de ce travail. L'objectif de cette dernière et brève partie est de tenter de les corroborer dans la limite, bien sûr, des spécificités de notre corpus d'analyse.

2.3.1. La métathéâtralité en déclin ?

Parce qu'un schéma vaut parfois mieux qu'un long discours, nous synthétiserons la progression de la place de la métathéâtralité dans notre corpus d'analyse à partir du tableau suivant. Sont mentionnées dans la colonne de gauche les œuvres dont nous ne reproduirons, par souci de concision, que les titres et la date – ou les dates – de composition. Les textes sont organisés de manière chronologique, en prenant pour référence la date de fin de composition. Les trois colonnes de droite figurent le degré de métathéâtralité de chaque pièce : d'une métathéâtralité que nous qualifions de « forte », car elle suppose la mise en abyme d'une représentation théâtrale ; à une métathéâtralité « ponctuelle » ; et à l'absence de procédés métathéâtraux. Observons ce tableau :

Titre de la pièce / date(s) de composition	Métathéâtralité forte (inclusion d'une intrapièce)	Métathéâtralité ponctuelle	Métathéâtralité absente
<i>El retablo de Eldorado</i> / 1977-1984	X		
<i>Lope de Aguirre, traidor</i> / 1977-1986			X
<i>¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!</i> / 1987	X		
<i>Yo, maldita india...</i> / 1988		X	

<i>Naufragios de Álvaro Núñez / 1978-1991</i>		X	
<i>Yo tengo un tío en América / 1991</i>	X		
<i>Retrato de gran almirante con perros / 1991</i>	X		
<i>El jardín quemado / 1996</i>			X
<i>El sudario de tiza / 1981-1999</i>			X
<i>El arquitecto y el relojero / 1999</i>		X	
<i>Homenaje a los malditos / 2004</i>			X
<i>La tortuga de Darwin / 2008</i>			X

Il faut l'avouer, cet échantillon de textes, qui relèvent d'une production s'échelonnant sur une trentaine d'années, témoigne d'un certain déclin de la métathéâtralité dans la fiction métahistorique. Bien sûr, il ne s'agit que d'un corpus de douze textes. Cette observation mériterait d'être corroborée par un panel dramatique plus large, qui gagnerait par ailleurs à être étendu au roman métahistorique. Ce que ce schéma reflète dans tous les cas, c'est un affranchissement progressif de la fiction métahistorique par rapport à la métafiction qui semble constituer, comme nous l'avons vu dans la première partie de cette thèse, l'un de ses principaux berceaux, avec la littérature historique et, dans une mesure moindre, la littérature de la mémoire ; si la fiction métahistorique semble avoir été favorisée par le développement de la littérature de la mémoire, elle apparaît en effet bien avant le « boom » de cette forme littéraire, identifié par la critique dans les années 1980. Ce tableau semble donc traduire une affirmation de la fiction métahistorique comme forme à part entière et, parallèlement à cela, une diversification des sujets métahistoriques mis en perspective par les dramaturges. Si les auteurs semblent s'être d'abord intéressés à leur propre champ – la représentation de l'histoire à travers la fiction –, leur attention s'est peu à peu tournée vers des problématiques métahistoriques particulières à la communauté historienne et à la société en général : l'opération historiographique, les commémorations, l'enseignement de l'histoire, etc. Les interactions entre les métahistoricités historienne, sociétale et artistique, que nous avons supposées dans le premier chapitre de ce travail, semblent ainsi se confirmer.

2.3.2. Un théâtre de moins en moins historique : cohérence d'une forme ultime ?

Examinons à présent un second tableau, qui met en exergue l'historicité de chaque pièce. Sans entrer dans les polémiques relatives à la définition de la fiction historique, nous considérerons pour ce dernier point, comme nous l'avons fait tout au long de ce travail, qu'une pièce est « historique » lorsqu'elle situe son action dans un passé identifiable en tant que tel par le spectateur, que ce passé soit imaginaire ou non. Comme pour le schéma précédent, les pièces, mentionnées dans la colonne de gauche, sont ordonnées de façon chronologique, avec comme date de référence celle de fin de composition. Les colonnes de droite figurent quant à elles la situation de l'action : du passé ; à une position frontalière entre passé et présent ; au présent. Ce tableau se veut bien entendu général. Nous avons conscience que certains textes présentent des indices temporels très marqués – à travers leur didascalie initiale, l'identité des personnages, les décors, etc. – tandis que d'autres, comme *Retrato de gran almirante con perros* par exemple, relèvent d'une situation temporelle plus floue.

Titre de la pièce / date(s) de composition	Action située dans le passé	Passé/présent	Action située dans le présent
<i>El retablo de Eldorado</i> / 1977-1984	X		
<i>Lope de Aguirre, traidor</i> / 1977-1986	X		
<i>¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!</i> / 1987	X		
<i>Yo, maldita india...</i> / 1988	X		
<i>Naufragios de Álvar Núñez</i> / 1978-1991		X	
<i>Yo tengo un tío en América</i> / 1991			X
<i>Retrato de gran almirante con perros</i> / 1991			X
<i>El jardín quemado</i> / 1996	X		
<i>El sudario de tiza</i> / 1981-1999	X		
<i>El arquitecto y el relojero</i> / 1999			X
<i>Homenaje a los malditos</i> / 2004			X
<i>La tortuga de Darwin</i> / 2008			X

Là aussi, même si l'échantillon est relativement réduit et malgré les modérations que nous venons d'évoquer, cette production semble témoigner d'une progressive émancipation de la fiction métahistorique par rapport à la fiction historique. Le lieu d'où les personnages évoquent le passé est de plus en plus situé dans le présent, un présent précis ou relativement

indéterminé. Cette évolution semble corollaire de deux phénomènes : d'une part, l'affirmation de la littérature de la mémoire, et, d'autre part, la consolidation d'une conception postmoderne du savoir historique. Pour la pensée postmoderne en effet, l'histoire, en tant que construction discursive, est formulée depuis un ici et maintenant qui la détermine. Les dramaturges semblent relayer cette pensée en abandonnant progressivement les codes de la fiction historique, pour n'évoquer le passé, lorsque cela a lieu – ce qui semble être de moins en moins le cas –, que de façon mémorielle. Finalement, si l'on considère que la fiction métahistorique, comme forme qui exhibe et problématise le processus d'écriture de l'histoire, n'a vraiment pu s'affirmer que lorsque s'est cristallisée une « conscience métahistorique », soit une conscience de l'histoire comme écriture, l'évolution mise en lumière par ce tableau paraît tout à fait logique. Le glissement d'une forme historique à une littérature du présent constituerait en effet l'évolution inévitable de la fiction métahistorique, et, même, son aboutissement. La fiction métahistorique semble d'autant plus cohérente qu'elle n'est plus « historique ».

Bien sûr, les douze pièces examinées présentent de multiples différences : chaque œuvre a sa cohérence et ses originalités thématiques et esthétiques, et chaque auteur son style. L'enjeu de cette dernière partie était néanmoins de penser leurs similitudes liées à leur nature métahistorique. Il faut l'avouer, elles sont nombreuses. D'un point de vue thématique, les textes relèvent de sujets fédérateurs évoquant les préoccupations historiennes et sociétales mises en évidence dans la première partie de cette thèse : le discours historiographique, l'enseignement de l'histoire, les politiques mémorielles, les étapes de l'opération historiographique, l'intérêt pour l'intrahistoire et l'histoire des minorités, les rapports entre histoire et mémoire collective, la représentation de la conquête américaine et la mémoire de la guerre civile espagnole et du franquisme. L'originalité du théâtre métahistorique face à la métahistoricité historique ou sociétale reste la place essentielle accordée à la question de la mise en récit de l'histoire à travers la fiction. Le dispositif métahistorique qui se dégage de cette production repose en outre sur une confrontation entre plusieurs discours historiographiques, opposant généralement des figures de l'autorité partisans d'une démarche positiviste, triomphaliste, eurocentriste ou androcentriste, à des personnages

marginaux représentant l'intrahistoire ou l'histoire des minorités. Ce théâtre métahistorique semble refléter, en ce sens, des débats historiographiques à l'œuvre dans la sphère historique.

D'un point de vue sémantique, les œuvres offrent plusieurs enjeux métahistoriques qui engendrent de nombreux traits esthétiques communs. Influencés par la pensée postmoderne, les auteurs, invitant leur public à réfléchir sur la connaissance historique, semblent définir l'histoire, à l'instar de la communauté historique actuelle, comme une construction discursive, un produit du présent, une force politique et un facteur clé dans la constitution d'une mémoire collective et d'une identité nationale. Mais, plus que les historiens, les dramaturges s'interrogent sur le rapport de l'art à l'histoire, en évitant de défendre unilatéralement leur champ : s'ils revendiquent la capacité évocatrice et subversive de l'art, ils dénoncent les pratiques artistiques complices d'une instrumentalisation politique de l'histoire et les leures d'une littérature historique prétendument objective et réaliste. Cette réflexion épistémologique implique plusieurs récurrences esthétiques : l'évocation discursive, le pluriperspectivisme, l'intertextualité, la fragmentation et la structure ouverte, qui soulignent la nature subjective, plurielle et mouvante de la connaissance historique ; la métathéâtralité, qui exhibe l'artificialité de toute représentation du passé ; l'ancrage dramatique dans le présent et la fiction historique emboîtée marquée par l'anachronisme et l'eurocentrisme ; le recours à des personnages et à des configurations scéniques symbolisant la traditionnelle ascendance de l'autorité politique et de la voix masculine sur l'histoire officielle ; la présence d'individus à la lisière de la mémoire et de l'historiographie ; et la représentation historique narrative ou allégorique, qui met en exergue le pouvoir incantatoire des mots et de l'art. Tout en recourant au dispositif métahistorique comme moyen de mettre en perspective les modalités et les enjeux de l'écriture de l'histoire, nos auteurs l'utilisent comme outil de subversion. Ils déconstruisent l'histoire officielle, mettent à jour les conséquences néfastes d'une manipulation du passé et dénoncent les dérives des politiques historiographiques actuelles. Cette visée métahistorique commune implique des procédés esthétiques similaires : le traditionnel triomphalisme de l'histoire officielle est dynamité par la déformation grotesque et le contrepoint, et par un révisionnisme historique révélant les horreurs de l'histoire nationale et rendant justice à ses victimes ; les ravages d'une « mémoire empêchée » se reflètent dans la prolifération de personnages enclins à la démence, dans les failles communicationnelles traduisant la solitude des êtres et dans la prédilection pour les figures évoquant l'« inquiétante étrangeté » symptomatique d'un refoulement – répétition, animisme, brouillage des frontières entre réalité et fantaisie, et tension entre vie et mort. Mais si les auteurs exhibent les rouages du discours historique et déconstruisent les manipulations de l'histoire, ils ne renoncent pas à

évoquer le passé. Force conceptuelle et politique, le théâtre métahistorique qui se profile à travers notre corpus s'offre comme un support de reformulation historique. Faisant écho aux renouveaux survenus dans l'historiographie occidentale et prenant position dans les débats mémoriels qui secouent les sociétés occidentales, espagnole en particulier, les dramaturges font acte de mémoire en proposant une évocation du passé qui échappe aux contraintes du discours historique positiviste et naturaliste. Ils formulent une « autre » histoire qui se distingue dans son contenu et dans ses codes : ils redonnent une voix aux individus traditionnellement marginalisés par l'historiographie péninsulaire, en privilégiant une esthétique marquée par le décentrement et l'altérité ; refusant une histoire unique et univoque, ils multiplient les évocations subjectives et les procédés impliquant le spectateur dans l'interprétation historique ; ils offrent un espace d'expression à une mémoire imperméable à toute formulation directe, par le biais d'une écriture de l'indicible où règnent la représentation allégorique, la distorsion, le langage des sens et l'imaginaire ; et semblent souligner les bienfaits du dissensus en passant par une écriture dialogique où la tension entre les contraires reste irrésolue.

Enfin, si cette production témoigne d'une réelle unité, elle manifeste une évolution qui semble refléter l'affranchissement progressif de la fiction métahistorique face à ses deux principales « parentes », la métafiction et la fiction historique. Cela peut traduire, d'une part, une diversification de la fiction métahistorique qui entretient des ponts toujours plus nombreux avec la métahistoricité historique et la métahistoricité sociétale, identifiées dans le premier chapitre de ce travail. D'autre part, ce phénomène montre un glissement vers une littérature de la mémoire et vers une littérature du présent, ce qui semble confirmer l'affirmation de cette « conscience métahistorique » selon laquelle l'histoire est discours ; en tant que discours, l'histoire apparaît en effet tributaire du présent.

Conclusion

Dans le contexte de la postmodernité, la question de l'écriture de l'histoire est devenue essentielle. « Tournant épistémologique » chez les historiens, « fiction métahistorique » chez les écrivains, tout cela semble témoigner d'une conscience accrue de la discursivité de la connaissance historique, d'une « conscience métahistorique » comme nous l'avons appelée, qui touche les sociétés occidentales dans leur ensemble, au-delà des alcôves scientifiques et des pratiques artistiques. Manifestation de la pensée postmoderne, moyen de défense devant les multiples manipulations de l'histoire que le XX^e siècle a connues ou solution pour apaiser les nombreux conflits mémoriels dont le siècle passé a été la source, cette conscience métahistorique invite à penser l'histoire comme la somme de discours, comme un palimpseste d'interprétations subjectives et contradictoires. Cela ne semble pas traduire, néanmoins, une résignation face à l'insaisissabilité ou à l'irreprésentabilité du passé. L'intérêt des sociétés contemporaines pour leur passé est aussi sinon plus fort qu'auparavant. Mais l'illusion d'une version historique unique s'évapore, autorisant la coexistence d'histoires diverses et divergentes. Si l'histoire reste une préoccupation majeure, elle est désormais pensée et écrite avec une pleine conscience de ses contraintes discursives et dialogiques.

L'objectif de ce travail était de mettre à jour cette conscience métahistorique et de situer la production dramatique de l'Espagne contemporaine au regard de ce phénomène. Il s'agissait aussi de mettre à l'épreuve les concepts de « métahistoire » et de « fiction métahistorique ». Nous avons ainsi vu, dans l'introduction de cette thèse, que ces notions très polysémiques – en raison de la plurivocité du préfixe « méta » et du substantif « histoire » – étaient à penser dans leur historicité. Leur sens semble avoir évolué parallèlement à la progression de l'intérêt des individus, et des penseurs de l'histoire en particulier, pour l'écriture de l'histoire : plus l'histoire a été perçue comme discursive, plus ces termes ont glissé d'un sens ontologique vers un sens épistémologique. Si au début du XX^e siècle la « métahistoire » renvoyait à une histoire mystique, elle désigne, au milieu du siècle, une pratique historique aux méthodes non académiques et portant sur les grandes forces du passé. Elle s'imposera finalement, à partir des années 1970-80, comme une démarche réflexive

centrée sur la question de la mise en discours de l'histoire, même si sa polysémie perdure. Issus du champ philosophico-théologique, « métahistoire » et « métahistorique » ont migré vers le domaine philosophico-historiographique pour s'étendre enfin à des espaces variés, dont celui de la critique artistique. On parle ainsi aujourd'hui de « romans métahistoriques », de « théâtre métahistorique », de « films métahistoriques », etc.

Si la « fiction métahistorique » est devenue une expression courante, son sens n'en reste pas moins ambigu. Il présente cela dit une certaine évolution qui suit, avec un léger décalage temporel, celle de la « métahistoire ». Lors de ses premières apparitions dans les années 1980, dans les travaux de B. Foley notamment, la « fiction métahistorique » désigne une forme littéraire qui rompt avec la tradition de la littérature historique héritée du XIX^e siècle. A l'instar des changements survenus dans l'historiographie, cette forme de fiction délaisse la grande histoire pour l'intrahistoire, abandonne l'illusion d'objectivité pour le point de vue subjectif, et s'intéresse aussi bien au passé qu'à la façon dont les hommes l'appréhendent et le mettent en récit. Employée pour qualifier au départ des fictions historiques subversives, la « fiction métahistorique » tend à désigner, dans les travaux les plus récents, comme ceux d'A. de Toro pour le roman, de R. Burgoyne pour le cinéma ou de D. David LaPlant pour le théâtre, des fictions centrées sur le processus d'écriture de l'histoire. Plusieurs phénomènes peuvent expliquer ce glissement : l'influence de l'évolution du terme « métahistoire » ; le fait que les fictions historiques subversives sont aujourd'hui si présentes que le concept de fiction métahistorique mérite d'être recentré pour conserver sa pertinence ; ou encore le fait que les œuvres axées sur l'écriture de l'histoire sont désormais suffisamment nombreuses pour recevoir une terminologie propre, qui les distingue des fictions historiques simplement alternatives ; d'autant que les fictions métahistoriques semblent s'affranchir de la littérature « historique » en situant de plus en plus leur action dans le présent.

Après ce cadrage terminologique, qui annonçait plusieurs résultats à venir, le premier chapitre de ce travail a été en partie consacré à la conscience métahistorique que nous pensons percevoir dans les sociétés occidentales contemporaines. Le but était de montrer que les temps actuels témoignent, aussi bien chez les historiens que chez les artistes et, de façon générale, dans l'ensemble de la société, d'une préoccupation inédite pour l'écriture de l'histoire. Il fallait néanmoins éviter le piège du « tout nouveau » qui menace les recherches contemporanéistes. On sait ce qu'ont encouru, par exemple, les études sur la métafiction. Lorsque certains chercheurs ont souligné, à partir des années 1980 notamment, la prégnance de la métafiction dans les pratiques artistiques postmodernes, certaines voix se sont levées pour crier ô combien la métafiction avait toujours existé ! Les XVI^e et XVII^e siècles en avaient

fait l'une de leurs figures chéries. Mais voilà, Cervantes, Lope, et bien d'autres, semblaient « jouer » de la métafiction dans un but plus ludique qu'épistémologique, quand ce n'était pas pour décrier les genres à la mode. La conscience de la discursivité du réel, qui sous-tend la métafiction postmoderne et lui donne toute sa cohérence, semblait alors absente. Nous avons pressenti que la question de la métahistoire devait être menée comme celle de la métafiction : en ne niant pas le fait qu'elle ait pu exister auparavant, tout en envisageant l'idée qu'elle s'impose aujourd'hui avec une intensité sans précédent et, surtout, dans une profonde adéquation avec la pensée postmoderne. Dès le départ, la fiction métahistorique nous apparaissait comme un autre rejeton de cette conception discursive de la réalité ; de la réalité passée dans ce cas précis. Nous avons donc traqué les manifestations métahistoriques depuis les premiers balbutiements de l'historiographie et de la littérature « historique ». Penser la présence d'un phénomène métahistorique durant l'Antiquité nous a même obligée à déborder les carcans littéraires, puisque les représentations de Clio, muse de l'histoire qui figure par ses atours la mise en discours du passé, demandait d'envisager le domaine iconographique. L'histoire de la métahistoire dans le cas de la production artistique nous a par ailleurs conduite au-delà des bornes de la fiction historique. Au temps de la littérature prétendument objective par exemple – le XIX^e siècle –, la question de l'écriture de l'histoire paraît surgir plus facilement, comme pour ne pas briser l'illusion réaliste, au sein des fictions du présent.

Nous nous rendons compte, au terme de ce travail, que nous aurions préféré proposer une histoire de la métahistoire d'un seul bloc, en fondant les domaines historiographiques et artistiques, ainsi que le champ sociétal que nous n'avons pu aborder que pour l'époque contemporaine. Les recherches existantes en la matière étaient néanmoins trop modestes ou trop éparpillées pour pouvoir le faire. Aucun ouvrage n'a été réalisé, à notre connaissance, sur la préoccupation des historiens, des artistes ou d'autres groupes pour la question de l'écriture de l'histoire ; ce sujet étant traité dans quelques articles ou chapitres d'ouvrages, et mentionné, de façon ponctuelle, dans de multiples travaux. Livrer en quelques pages une synthèse de l'histoire de la métahistoire en Occident relevait donc de l'utopie ! Aussi avons-nous choisi de traiter, avec beaucoup de prudence, le champ historiographique, le champ sociétal et le champ artistique à part – en n'évoquant pour ce dernier que la période récente comme il vient d'être dit. Il ne s'agissait donc que d'une ébauche de l'histoire de la métahistoire en Occident. Entre l'exhaustivité impossible et l'approche strictement contemporanéiste qui ne permettait aucune mise en perspective, nous avons opté pour une solution intermédiaire qui, malgré ses lacunes, semble avoir porté ses fruits. Nous avons ainsi pu démontrer que si le phénomène

métahistorique a de tout temps existé, la conscience métahistorique, qui lui donne une force inédite, est propre à l'époque contemporaine.

Sans prétendre endosser l'habit de l'historien, nous avons fondé nos recherches, pour l'histoire de la métahistoire historique, sur des études d'historiographie et, quand cela a été possible, sur des sources primaires. Encore que, il faut l'avouer, les sources primaires ont souvent émergé des sources secondaires, dans une démarche peu orthodoxe que les historiens nous reprocheraient très probablement. Assumant cette part de subjectivité et d'intertextualité, nous avons parcouru plusieurs siècles d'histoire, depuis Hérodote aux recherches les plus récentes, en ayant toujours à l'esprit le fait que la production que nous souhaitons mettre en lumière était espagnole. Pour éviter le risque d'une homogénéisation artificielle, il fallait donc dégager, dans la mesure du possible, les spécificités du champ espagnol – loin d'être homogène d'ailleurs... Ces analyses de textes d'historiens et le croisement de travaux sur l'histoire de l'histoire ont ainsi mis à jour plusieurs faits. Si les premiers « historiens » faisaient déjà mention du processus de recherche des sources, de leur analyse et de la construction du récit historique, le processus d'écriture de l'histoire était loin de constituer un sujet de recherche historiographique. Lorsque les historiens grecs s'y réfèrent – car il ne s'agit, au départ, que de digressions au sein du récit historique – c'est avant tout pour légitimer le bien-fondé de leur discours. Les remarques d'abord légitimatrices versent peu à peu dans des considérations méthodologiques pour prendre une place plus importante dans l'historiographie romaine ; Lucien nous laissera ainsi l'un des premiers traités de méthode. Cette évolution de l'approche métahistorique chez les penseurs de l'Antiquité se verra freinée à la période médiévale. La dureté des temps et la nature providentialiste de l'histoire entravent les progrès méthodologiques et techniques – propices à la progression d'une métahistoricité historique – et les remises en cause épistémologiques. Puisque tout semble être l'œuvre de Dieu, l'esprit critique n'est pas de mise. La Renaissance redonnera du souffle à la pratique historique qui relancera la réflexion métahistorique. L'affirmation des États ou de groupes sociaux requérant des récits historiques pour justifier leur existence, la professionnalisation de l'activité de chroniqueur, le développement de l'imprimerie, la passion pour l'Antiquité, la croissance des archives, la Réforme et la progression de la critique textuelle qui questionne la véracité des sources, permettent l'éclosion d'une historiographie plus riche et plus rigoureuse, qui implique un essor des traités de méthode, comme celui de Jean Bodin. Les Espagnols ne sont pas en reste avec leurs *tratadistas de la historia*, tel que Dominique de Courcelles l'a montré. Les récits sur la conquête américaine auront par ailleurs favorisé les questionnements sur la façon de représenter le passé. Mais si la réflexion sur l'écriture de l'histoire s'affirme,

elle est avant tout méthodologique. L'histoire de l'histoire est rare, au même titre que la réflexion épistémologique sur le savoir historique. Si le siècle des Lumières est propice à l'avancée d'une métahistoire épistémologique, grâce notamment au rapprochement qui survient entre histoire et philosophie, l'Espagne, par le contexte politique qu'on lui connaît et par l'influence de l'Église, bénéficiera moins de ce phénomène que certains de ses pays voisins comme la France. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le « siècle de l'histoire » ne sera pas particulièrement favorable à l'approche métahistorique épistémologique. Cette dernière souffrira des avancées scientifiques de l'historiographie, qui stimuleront au contraire une métahistoire méthodologique. Au XIX^e siècle en effet, l'historiographie s'institue comme science, demandant une méthode définie et des manuels à l'usage d'étudiants de plus en plus nombreux. L'historiographie selon Ranke et l'école méthodique, qui s'affirme dans la seconde moitié du siècle, susciteront le développement d'une méthodologie historique. Mais en cherchant à être le plus objectif possible, les partisans de ces courants se tournent peu vers leur propre pratique et se gardent de tout rapprochement avec la philosophie de l'histoire. L'écriture de l'histoire est donc encore loin de constituer un sujet historiographique à part entière.

Le XX^e siècle engendrera, en la matière, de grands bouleversements. La remise en cause du positivisme met à mal l'objectivité historique, et le courant des *Annales*, notamment, ouvre l'historiographie, à partir des années 1930, à une multitude de champs nouveaux. Les deux premiers tiers du XX^e siècle offriront en ce sens un terrain propice à la métahistoire. Cette dernière se développera comme jamais à partir des années 1970, en profitant de la combinaison de plusieurs facteurs : la démocratisation des études universitaires qui accroît la population étudiante et le perfectionnement des techniques appellent une métahistoire méthodologique sans cesse renouvelée ; la multiplication des champs permet l'éclosion de disciplines favorisant la réflexion métahistorique, telles que l'histoire orale, l'histoire des représentations, l'histoire du temps présent, l'histoire des minorités, la *gender history* ou l'histoire de la mémoire ; les travaux de penseurs postmodernes, comme M. Foucault et P. Ricœur, et l'influence du *linguistic turn* incitent les historiens à penser de plus en plus la discursivité de leur discipline ; et les « crises » de l'historiographie obligent les praticiens à mettre leur propre travail en perspective. L'histoire de l'histoire – ou la pratique historiographique prise comme sujet de recherche – se développe et s'institutionnalise. La métahistoire apparaît ainsi de façon aboutie : elle ne se limite plus à une stratégie rhétorique ou à une démarche méthodologique. Au temps où la connaissance historique est perçue comme une construction discursive, la façon dont les hommes mettent le passé en récit

devient une question essentielle. Ce « tournant réflexif » ne relève donc pas d'une dérive narcissique, mais du fait que les historiens considèrent désormais leur propre discipline comme une construction sociale inscrite dans l'histoire. Il convient dès lors de l'analyser en tant que telle. Si la métahistoire a été moins présente en Espagne que dans d'autres pays, par le contexte politique du pays et par sa tradition historiographique, elle s'y est néanmoins développée. La période contemporaine a ainsi vu s'accroître, grâce notamment aux travaux des historiens de Saragosse, une histoire de l'histoire, influencée peut-être plus qu'ailleurs par le contexte politique national de la seconde moitié du XX^e siècle. Plusieurs recherches actuelles d'historiens espagnols ou hispanistes portent en effet sur la manipulation de l'histoire par le franquisme et sur ses conséquences dans le présent.

Nous avons par ailleurs pu constater que la prégnance de la réflexion sur l'écriture de l'histoire déborde largement désormais le champ de l'historiographie. La présence des historiens sur la scène médiatique, la question des lois mémorielles, la multiplication de conflits de mémoire, le rôle des associations historiennes et des associations pour la mémoire, ou l'héritage d'expériences collectives traumatiques ont suscité l'affirmation d'une conscience métahistorique. Celle-ci se manifeste aujourd'hui dans des espaces variés tels que les médias, la sphère politique, les associations, l'école ou l'art. Dans le cas de l'Espagne, cette préoccupation pour l'écriture de l'histoire est essentiellement liée, là encore, à la guerre civile et au franquisme. Comme les chercheurs en la matière l'ont montré pour l'histoire de la guerre civile, après une génération marquée par l'esprit consensuel de la Transition est venue celle des « petits enfants de la guerre », qui a encouragé un travail de mémoire et cherché à comprendre l'histoire de la mémoire de la guerre civile. Ce phénomène a favorisé une démarche métahistorique : on s'interroge de plus en plus sur les falsifications de l'histoire par le franquisme et sur la façon dont l'histoire espagnole récente doit être écrite pour permettre l'apaisement des conflits mémoriels.

Cette histoire de la conscience métahistorique se reflète dans le champ artistique. De fait, si la mise en perspective de l'écriture de l'histoire dans l'art apparaît dès l'Antiquité, l'existence de fictions problématisant la discursivité du savoir historique et de la représentation du passé n'est réellement perceptible qu'au XX^e siècle et, avec une intensité inédite, à partir du dernier tiers du siècle. Outre les représentations antiques de Clio – exemptes d'une problématisation de l'écriture de l'histoire –, les premières approches fictionnelles de la question de la mise en récit du passé ne semblent apparaître qu'au XVI^e siècle, grâce notamment au goût des artistes pour la métafiction. Ainsi Cervantes critique-t-il les *historias fingidas*, qu'il s'agisse de fictions ou de récits d'individus feignant d'être

historiens. Mais à l'exception du *Quichotte*, qui est peut-être l'un des premiers exemples de la « fiction métahistorique » telle que nous l'entendons dans ce travail, les références à l'écriture de l'histoire dans les œuvres de fiction restent rares et ne semblent généralement pas supposer, lorsqu'elles apparaissent, de véritable réflexion sur la mise en discours du passé. Si l'essor de la littérature historique au XIX^e siècle pouvait présager un développement de la fiction métahistorique, il advient en réalité, pour la majorité du siècle, exactement l'inverse. Comme l'affirmation de l'école méthodique avait freiné une métahistoire épistémologique pouvant remettre en cause le caractère scientifique de l'historiographie, le roman historique traditionnel, à la recherche d'une objectivité toujours plus grande, laissera peu de place aux procédés métahistoriques susceptibles de briser l'illusion fictionnelle. L'effet de réel interdit une mise en évidence de la discursivité du récit. Aussi, les remarques métahistoriques, lorsqu'elles surviennent, dépassent rarement le seuil des prologues et servent surtout à donner à la fiction historique qui va suivre, en lui prêtant parfois un caractère historiographique, une plus grande vraisemblance. Il faut attendre la fin du siècle et la remise en cause du roman historique traditionnel pour voir poindre des mises en abyme du processus d'écriture de l'histoire au sein de la fiction. C'est notamment le cas chez Balzac qui se raille des romans de Walter Scott. Mais ces œuvres, davantage tournées vers une critique sociale que vers une réflexion épistémologique sur l'écriture de l'histoire, ne constituent pas des manifestations de la fiction « métahistorique » à proprement parler. Cette dernière semblent plutôt s'enraciner dans les bouleversements survenus à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. Le questionnement du positivisme et les nombreuses crises nationales favorisent l'émergence d'œuvres qui, tout en évoquant le passé, s'interrogent sur la possibilité de l'appréhender, comme chez L. Tolstoï, V. Woolf ou W. Faulkner. À partir de ce moment, la préoccupation pour l'écriture de l'histoire chez les écrivains ne cessera de croître et le dernier tiers du XX^e siècle connaîtra une prolifération de fictions problématisant ouvertement la mise en discours du passé. À notre avis, cette affirmation progressive de la fiction métahistorique tient au développement de formes littéraires sensibles à la question de l'écriture de l'histoire, et au cœur desquelles les procédés métahistoriques ont gagné de plus en plus de place : la métafiction, la littérature historique subversive, la fiction de la mémoire et la littérature du présent. Comme pour le champ historiographique et le domaine sociétal, la fiction métahistorique en Espagne paraît largement influencée par le contexte national et, en particulier, par l'héritage franquiste. Nous avons pu constater par ailleurs qu'un nombre significatif de fictions métahistoriques espagnoles avaient surgi dans les années 1990 autour de la question de la Commémoration de 92.

Le premier chapitre de ce travail se voulait historique et théorique. Il fallait donc, dans un deuxième temps, avant d'analyser en détail notre corpus dramatique, définir le plus précisément possible ce que nous entendions par « fiction métahistorique », d'en identifier les principaux mécanismes et de nous interroger sur les éventuelles spécificités du genre théâtral. En nous appuyant sur les recherches menées sur la métafiction et en visant une définition opératoire pour la production contemporaine, nous avons convenu de considérer comme « fictions métahistoriques » les fictions qui intègrent une métahistoricité explicite, relativement importante et mettant en œuvre une problématisation de l'écriture de l'histoire. Ces trois critères nous paraissent essentiels. Le premier permet de différencier les fictions qui mettent en abyme une forme d'écriture de l'histoire ou qui renferment des commentaires à ce sujet, des fictions historiques alternatives qui supposent implicitement une remise en cause des codes d'une littérature historique antérieure. Le second distingue les fictions où la question de l'écriture de l'histoire est fondamentale, de celles où les procédés métahistoriques n'apparaissent que ponctuellement. Le dernier, enfin, permet d'isoler les fictions porteuses d'une véritable réflexion sur l'écriture de l'histoire, de celles qui en sont dépourvues, comme les représentations antiques de Clio. D'un point de vue sémiologique cette fois, nous avons vu que la manifestation explicite de la métahistoricité – soit le rapport réflexif que la fiction entretient avec la mise en discours de l'histoire –, peut tenir à plusieurs procédés textuels : la mise en abyme du processus d'écriture de l'histoire (ce sera une métahistoricité de représentation), la présence de propos problématisant ce processus (ce sera une métahistoricité de commentaire) ou l'existence de personnages, objets, lieux et actions renvoyant à la mise en récit de l'histoire. Nous avons vu ensuite que si la fiction métahistorique entretient des frontières poreuses avec la métafiction, la fiction historique ou la fiction de la mémoire, elle n'en constitue pas une sous-catégorie, mais fonctionne comme une forme à part entière. Enfin, la mise en évidence de thématiques métahistoriques privilégiées – la pratique historiographique, la mise en récit de l'histoire à travers la fiction et les liens entre écriture de l'histoire et pouvoir – nous a permis de dégager une typologie de la fiction métahistorique. Cette dernière intègre deux tendances qui ne sont pas étanches mais se distinguent par leur dominante : la fiction métahistorique métafictionnelle, avant tout centrée sur le rapport de l'art à l'écriture de l'histoire ; et la fiction métahistorique historiographique, axée prioritairement sur les codes et les enjeux d'un discours historique se voulant véridique. Cette seconde espèce peut par ailleurs se diviser en deux branches : la fiction mettant en perspective le récit des historiens ; et celle questionnant les politiques historiographiques des États. Nous avons également constaté que les contraintes du genre impliquent des spécificités

métahistoriques. Homogénéiser les différents cas de fictions métahistoriques serait donc une erreur. Ainsi, le théâtre, par sa double énonciation et sa nature performative, paraît moins enclin à une métahistoricité de commentaire que le roman et préférerait au contraire une métahistoricité de représentation. De plus, la nature essentiellement dialoguée du discours dramatique favoriserait une métahistoricité dialectique, tandis que le caractère pragmatique de l'espace scénique semble propice à une métahistoricité axée sur la réception du discours historique.

Il s'agissait, dans le deuxième chapitre de ce travail, d'analyser plusieurs cas de fictions métahistoriques issues du théâtre espagnol contemporain, en se servant des outils précédemment définis et en situant ces œuvres face à la conscience métahistorique qui semble caractériser l'époque actuelle. Nous avons choisi, dans un premier temps, d'examiner ces douze textes séparément afin de mettre en évidence leur cohérence métahistorique. Puisque certains d'entre eux présentent de fortes similitudes thématiques, ces analyses ont été organisées en trois catégories qui mettent par ailleurs en lumière les originalités de la fiction métahistorique métafictionnelle, de la fiction métahistorique centrée sur la pratique historienne et de la fiction métahistorique axée sur les politiques historiographiques étatiques. Les présentations des auteurs, qui ont précédé les études de cas, ont en outre permis de considérer la cohérence de la démarche métahistorique de chaque artiste.

Nos quatre pièces métahistoriques métafictionnelles, vraisemblablement influencées par le contexte de la Commémoration de 1992, mettent en perspective la représentation de l'histoire de la conquête américaine à travers le genre dramatique. José Sanchis Sinisterra, qui s'est particulièrement interrogé sur l'écriture théâtrale et a cultivé le théâtre de la mémoire, met en scène, dans *El retablo de Eldorado*, le dialogisme des discours historiques sur la Conquête. Manuel Martínez Mediero, auteur militant et adepte de l'intrahistoire, met à mal, avec *¡¡¡Tierraaaa... a... laaaa... vistaaa...!!!*, la réappropriation de l'histoire de la Conquête par le franquisme. Albert Boadella, méfiant à l'égard des discours manipulateurs, offre, à travers *Yo tengo un tío en América*, une satire désopilante de la Commémoration de 92. Luis Riaza enfin, qui se plaît à démystifier les discours mystificateurs, exhibe, dans *Retrato de gran almirante con perros*, l'artificialité de la représentation historique et du mythe de Christophe Colomb. Différents à bien des égards, ces textes déconstruisent de concert la représentation triomphaliste et eurocentriste de l'histoire américaine, dénoncent l'irreprésentabilité du passé et revendiquent le pouvoir évocateur du théâtre.

L'histoire américaine est également au cœur de nos pièces centrées sur la pratique historiographique. Elle sous-tend *Nafragios de Álvar Núñez* et *Lope de Aguirre, traidor de*

Sinisterra, ainsi que *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo. Juan Mayorga, dramaturge et philosophe de l'histoire, évoque en revanche, dans *La tortuga de Darwin*, l'histoire européenne du XIX^e siècle à nos jours. Chaque texte témoigne, là aussi, d'un projet métahistorique original. *Nafragios de Álvaro Núñez*, pièce la plus complexe de la Trilogie de Sinisterra, questionne la célèbre chronique du conquistador Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en faisant surgir sur scène les oubliés de l'histoire, tandis que *Lope de Aguirre, traidor* figure, par le biais d'une pièce chorale, l'insaisissabilité de Lope de Aguirre et la subjectivité, la pluralité et l'instabilité de tout personnage historique qui apparaît comme une construction discursive. Avec *Yo, maldita india...*, Jerónimo López Mozo, dont la production témoigne d'une recherche formelle permanente et d'un intérêt fécond pour l'histoire, se vaut de la chronique de Bernal Díaz del Castillo pour réhabiliter le personnage de La Malinche et la présenter en bouc-émissaire d'une mémoire collective en souffrance. Mayorga, pour sa part, propose une comédie où une femme-tortue remet en cause l'historiographie positiviste, les bienfaits d'une prétendue modernité et l'humanité des hommes. Ces pièces métahistoriques historiographiques, tout en questionnant le fond et la forme d'une pratique historique positiviste, interrogent les rapports entre histoire et mémoire. Elles font en outre la part belle, pour la majorité d'entre elles, au personnage hybride du conquistador-chroniqueur, point de friction entre histoire officieuse et histoire officielle, intrahistoire et grande histoire.

Quant aux œuvres portant sur les politiques historiographiques étatiques, elles font partie de nos pièces les plus récentes et évoquent, pour la plupart, l'histoire de la guerre civile et du franquisme. *El sudario de tiza*, scénette de *Terror y miseria en el primer franquismo* de Sinisterra, met en scène, tout en la déconstruisant, l'instrumentalisation de l'histoire que le franquisme a pu mener à travers l'école. Dans *El jardín quemado*, Mayorga remet en cause la gestion de la mémoire de la guerre civile par la Transition espagnole. López Mozo met magnifiquement en perspective, dans *El arquitecto y el relojero*, l'enjeu du monument historique, en dénonçant par ailleurs la politique consensuelle de la Transition espagnole face au souvenir de la dictature. C'est enfin de façon quelque peu intemporelle que la compagnie La Zaranda, sensible à la question de la mémoire et révoltée devant les pressions politiques ou économiques, offre, dans *Homenaje a los malditos*, une satire de la « boulimie commémorative » actuelle. Cette dernière série de pièces semble portée par une volonté commune de dénoncer les manipulations de l'histoire par le pouvoir, et par un intérêt certain pour les rapports entre mémoire collective et histoire officielle.

Il fallait enfin se demander, dans un dernier temps, si les similitudes de ces œuvres sont suffisamment importantes pour identifier une réelle unité au sein de ce corpus. De fait,

ces pièces présentent de multiples traits communs qui s'annoncent, même si cela demande à être corroboré par l'analyse d'autres créations, comme les grandes lignes de force du théâtre métahistorique de l'Espagne contemporaine. Leurs affinités, qui sont aussi bien thématiques que structurelles, sémantiques et esthétiques, font en outre écho au phénomène métahistorique identifié pour la sphère historique et le champ sociétal, et aux spécificités de l'aire espagnole. D'un point de vue thématique, les textes se centrent ainsi sur la pratique historiographique, l'enseignement de l'histoire, les politiques mémorielles, l'intrahistoire et l'histoire des minorités, les rapports entre mémoire collective et histoire, la représentation de la conquête américaine et la mémoire de la guerre civile espagnole et du franquisme. Ils se distinguent néanmoins de la métahistoricité historique ou sociétale par la place essentielle qu'ils accordent à la question de la mise en discours de l'histoire à travers la fiction. D'un point de vue structurel, les œuvres privilégient un dispositif métahistorique dialectique qui met souvent face à face une histoire officielle, positiviste, triomphaliste, eurocentriste ou androcentriste, et une histoire officieuse, marginale, intrahistorique ou des minorités.

Quant à leurs affinités sémantiques, les pièces rendent compte de plusieurs forces du dispositif métahistorique. En écho aux recherches historiographiques contemporaines, elles offrent une réflexion sur l'histoire qu'elles présentent comme une construction discursive, un produit du présent, un enjeu de luttes idéologiques et un facteur clé dans la définition d'une mémoire collective et d'une identité nationale. Parallèlement à cela, les textes démantèlent les instrumentalisation politiques du passé et du présent, tout en proposant des reformulations historiques qui s'écartent de la littérature historique traditionnelle par leur contenu – leur intérêt envers les marginaux et l'intrahistoire – et par leur forme, marquée par le décentrement, l'altérité, la subjectivité, le discours de la mémoire et le dialogisme. Outil conceptuel, le dispositif métahistorique se fait aussi arme de subversion politique et support de réinterprétation du passé. Ces singularités sémantiques se font jour à travers des stratégies esthétiques privilégiées : l'évocation discursive et subjective du passé, le pluriperspectivisme, l'intertextualité, la fragmentation, la métathéâtralité, la mise en abyme de fictions historiques souvent marquées par l'anachronisme et l'eurocentrisme, l'ancrage dramatique dans le présent, le recours à des individus à la lisière de la mémoire et de l'historiographie, la présence de personnages marginaux confrontés à des figures de l'autorité, la déformation grotesque, le contrepoint, le révisionnisme historique, les répliques discontinues et les faux dialogues, la profusion d'êtres enclins à la démence, l'emploi de procédés évoquant l'« inquiétante étrangeté » symptomatique d'un refoulement – répétition, animisme, confusion

entre réalité et fantaisie, tension entre vie et mort –, la représentation allégorique, le langage des sens et de l'imaginaire, l'irrésolution des tensions, l'hybridité, etc.

A l'heure où Clio est ramenée sur la scène des hommes, déconstruite et démythifiée, les dramaturges dont nous avons étudié la production n'en font pas moins acte de mémoire. Mieux encore, ils offrent, à travers les esthétiques singulières de leurs textes, des espaces d'expression aux mémoires en souffrance. Résolument postmoderne dans sa revendication de la discursivité de l'histoire, la fiction métahistorique contemporaine ne verse donc pas dans le nihilisme : elle démantèle les discours pour mieux les comprendre ; elle les déconstruit pour les reconstruire, mais autrement. Cette dernière partie nous a enfin permis de mettre en évidence l'affirmation progressive de la fiction métahistorique comme forme à part entière, du moins dans le cadre de notre corpus. Elle semble en effet s'affranchir de certaines de ses « parentes », la fiction historique et la métafiction. Cela peut traduire deux grandes tendances : la présence d'interactions croissantes entre les métahistoricités historiennes, sociétales et artistiques – la fiction métahistorique s'ouvrant toujours davantage à des problématiques autres que le rapport entre histoire et fiction ; et l'aboutissement d'une forme de fiction qui, parce qu'elle suppose que l'histoire est une construction du présent, est d'autant plus cohérente qu'elle situe son action dans l'ici et maintenant du discours historique.

Les recherches sur la fiction métahistorique et sur les points de convergence et de divergence entre les différentes formes de métahistoricité méritent d'être poursuivies. Au cours de ce travail, sont ainsi apparus d'autres exemples de fictions vraisemblablement métahistoriques ou présentant des cas de métahistoricité, qui gagneraient à être analysés : dans la production française – *Les Enfants du bon Dieu* (1952) d'Antoine Blondin, *La Gloire de l'Empire* (1971) de Jean d'Ormesson, *Un roi sans lendemain* (2007) de Christophe Donner, *Les Onze* (2009) de Pierre Michon –, latino-américaine – *El arpa y la sombra* (1978) d'Alejo Carpentier, *Beatus Ille* (1986) d'Antonio Muñoz Molina, *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, *Memorias y olvidos de José de San Martín* (1992) d'Antonio Elio Brailovsky –, espagnole – *Teatro de Cámara* (1995) de Carlos Freire Pérez, *La verdadera historia imposible* (2000) de Manuel Martínez Mediero –, etc. Il faut par ailleurs reconnaître que si notre corpus s'est constitué un peu au hasard, au fil de lectures, de discussions ou de participation à des colloques, il demeure intéressant par sa diversité. Il nous a en effet permis d'observer que le dispositif métahistorique se manifeste dans des dramaturgies variées : du théâtre d'auteur au théâtre collectif, de la génération « réaliste » et du « nouveau théâtre » au théâtre de dramaturges nés dans les années 1960, du théâtre expérimental à une forme plus réaliste, de la farce ou de la comédie à une écriture poétique, etc. Un « groupe », néanmoins,

manque à l'appel : celui du théâtre écrit par des femmes. Nous avons identifié une production métahistorique féminine pour le roman espagnol (Lourdes Ortiz) et pour le théâtre hispano-américain (Vivian Blumenthal), mais pas pour le théâtre espagnol. Les dramaturges espagnoles s'intéresseraient-elles moins que leurs homologues masculins à la question de l'écriture de l'histoire ? Des auteures connues pour avoir versé dans le genre historique, telles que Carmen Resino, Concha Romero ou Ana Diosdado, ne semblent pas avoir particulièrement cultivé la veine métahistorique, tandis que certaines artistes privilégient un théâtre de la mémoire, comme Itziar Pascual ou Laila Ripoll. Si la fiction métahistorique a été pratiquée par des romancières espagnoles – L. Ortiz étant par ailleurs dramaturge – et par des auteures d'autres nationalités, il devrait exister un théâtre métahistorique espagnol produit par des femmes. Cela est d'autant plus probable que, comme le soulignent A. Heilmann et M. Llewellyn dans l'introduction de l'ouvrage collectif *Metafiction and Metahistory in Contemporary Women's Writing*, les écrivaines contemporaines seront particulièrement sensibles à la marginalisation historiographique dont elles ont traditionnellement souffert¹⁷³¹. Voilà un aspect qui mériterait d'être étudié plus en détail.

¹⁷³¹ « Pushed to the margins of the literary and historical canon up until the latter third of the twentieth century, it is in part by reclaiming historical events and personages as subjects and participants in contemporary fictional accounts that women writers can begin to assert a sense of historical location. In this sense, it is by interrogating the male-centered past's treatment of women at the same time as seeking to undermine the 'fixed' or 'truthful' nature of the historical narrative itself that women can create their 'own' (counter-)histories; it is in such acts that the metafictional and metahistorical combine » (HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, « art. cit. », p. 2-3).

Bibliographie

L'organisation de la bibliographie suit approximativement la chronologie de la thèse. Concernant la partie historique et théorique, apparaissent uniquement les références qui ont nourri ce travail ou qui ont été citées. Elles sont regroupées sous une première partie organisée autour des quatre rubriques suivantes :

- Écriture de l'histoire et pratique historiographique ;
- Problématique de la mémoire ;
- Littérature et histoire (Tous genres confondus ; Roman historique ; Théâtre historique ; « Nouvelles » littératures historiques et littérature métahistorique) ;
- Généralités (Écrits sur la littérature – théorie et histoire littéraire ; Dictionnaires et encyclopédies).

Viennent ensuite les références relatives au corpus d'analyse : la production théâtrale des auteurs est présentée de la façon la plus complète possible, tandis que la bibliographie critique se limite aux références consultées dans le cadre de cette thèse. S'agissant des œuvres publiées, seule la première édition – ou la plus ancienne dont nous ayons connaissance – est mentionnée.

1. Histoire, mémoire, littérature

1.1. Écriture de l'histoire et pratique historiographique

ALVAR EZQUERRA, Jaime (éd.), *Diccionario de historia de España*, Madrid, Istmo, 2001.

ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *Historia de la historiografía española*, Madrid, Encuentro, 2003.

ARÓSTEGUI, Julio, « La teoría de la historia en Francia y su influencia en la historiografía española », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, p. 365-405.

- AURELL, Jaume, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*, Valencia, Universitat de València, 2005.
- BARTHES, Roland, « Le discours de l'histoire », in BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tome II, Seuil, 1994 [1984], p. 1250-1262.
- BÉDARIDA, François, AYMARD, Maurice, BERCÉ, Yves-Marie, SIRINELLI, Jean-François, LE GOFF, Jacques et ROUSSELLIER, Nicolas, *L'histoire et le métier d'historien en France : 1945-1995*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 1995.
- BERTRAND, Michel, « 1492 : un "lieu de mémoire" hispanique ? », Séminaire transversal-FRAMESPA « Histoire et historiens dans la construction du passé », 07/12/11, <http://blogs.univ-tlse2.fr/seminaire-transversal-framespa/2011/11/30/conference-michel-bertrand-1492-un-lieu-de-memoire-hispanique/> [consulté le 08/08/2012].
- BIZIÈRE, Jean Maurice et VAYSSIÈRE, Pierre, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Paris, Hachette, 1995.
- BODIN, Jean, *La Méthode de l'histoire*, trad. P. Mesnard, Paris, Belles Lettres, 1941.
- BRAUDEL, Fernand, « Histoire et sciences sociales. La longue durée », *Annales E.S.C.*, n° 4, oct.-déc. 1958, p. 725-753.
- BRAUDEL, Fernand, *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969.
- BRUNET, Michel, « Le métahistorien Arnold J. Toynbee et la minorité canadienne-française », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 5, n° 3, déc. 1951, p. 362-372.
- BULLOCK, Alan, « The Historian's Purpose: History and Metahistory », *History Today*, n° 1, fév. 1951, p. 5-11.
- CADIOU, François, COULOMB, Clarisse, LEMONDE, Anne et SANTAMARIA, Yves, *Comment se fait l'histoire. Pratiques et enjeux*, Paris, La Découverte, 2005.
- CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Armand Colin, 2010 [2004], 128.
- CANAL, Jordi, « Admoniciones, mitos y crisis. Reflexiones sobre la influencia francesa en la historiografía contemporánea española a finales del siglo XX », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002, p. 337-362.
- CARBONELL, Charles-Olivier et WALCH, Jean, *Les sciences historiques de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Larousse, 1994.
- CARBONELL, Charles-Olivier, « Pour une histoire de l'historiographie », *Storia della Storiografia*, n° 1, 1982, p. 7-25.
- CARBONELL, Charles-Olivier, *L'historiographie*, Paris, PUF, 2003 [1981], *Que sais-je ?*.

- CARRERAS ARES, Juan José « Prólogo », in PASAMAR, Gonzalo et PEIRÓ, Ignacio, *Historiografía y práctica social en España*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987, p. IX-XI.
- CARRERAS ARES, Juan José, « Altamira y la historiografía europea », in CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 152-175.
- CARRERAS ARES, Juan José, « La historia hoy: acosada y seducida », in CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 229-236.
- CARRERAS ARES, Juan José, « La historiografía alemana en el siglo XX: la crisis del historicismo y las nuevas tendencias », in CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 58-72.
- CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- CHARTIER, Roger, « Postface. L'histoire culturelle entre traditions et globalisation », in POIRRIER, Philippe (éd.), *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2008, p. 189-196.
- CHAUNU, Pierre et ARNALDEZ, Roger, « La philosophie et l'histoire », *Encyclopédie Philosophique Universelle. Le discours philosophique. Dictionnaire*, Paris, PUF, 1998, p. 2525-2526.
- CHAUNU, Pierre, *L'historien dans tous ses états*, Paris, Perrin, 1984.
- CICÉRON, *De oratore*, trad. H. Bornèque, Paris, Belles Lettres, 1921.
- COHEN AMSELEM, Arón et PEINADO SANTAELLA, Rafael G. (éds.), *Historia, historiografía y ciencias sociales*, Grenade, Universidad de Granada, 2007.
- CROCE, Benetto, *Théorie et histoire de l'historiographie*, trad. A. Dufour, Genève, Droz, Genève, 1968 [1917].
- CUESTA FERNÁNDEZ, Raimundo « La historia como disciplina escolar: génesis y metamorfosis del conocimiento histórico en las aulas », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 221-254.
- DAWSON, Christopher, « The problem of meta-history », *History Today*, juin 1951, p. 9-12.
- DE CERTEAU, Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

- DE COURCELLES, Dominique, *Écrire l'histoire, écrire des histoires dans le monde hispanique*, Paris, Vrin, 2008.
- DE ROUX, Rodolfo R., *Cómo se legitima una conquista. Fe y Derecho en la conquista española de América*, Bogotá, Ed. Nueva América, 1998.
- DEISSMANN, Adolf, *The New Testament in the Light of Modern Research: the Haskell Lectures, 1929*, trad. R. Hughes, Londres, Hodder & Stoughton, 1929.
- DELACROIX, Christian, « Linguistic turn », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (éds.), *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 476-490.
- DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (éds.), *Historiographies : concepts et débats*, deux tomes, Paris, Gallimard, 2010.
- DOSSE, François, « Histoire des mentalités », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (éds.), *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 220-231.
- DOSSE, François, *L'histoire*, Paris, Armand Colin / HER, 2010 [2000].
- DOSSE, François, *L'Histoire en miettes, des Annales à la Nouvelle histoire*, Paris, La Découverte, 1987.
- DUMOULIN, Olivier, *Le rôle social de l'historien. De la chaire au prétoire*, Paris, Albin Michel, 2003.
- FEBVRE, Lucien, « Propos d'initiation : vivre l'histoire », *Mélanges d'histoire sociales*, tome 3, 1943, p. 5-18.
- FORCADELL ÁLVAREZ, Carlos, « Nota preliminar », in CARRERAS ARES, Juan José, *Razón de historia: estudios de historiografía*, Madrid / Saragosse, Marcial Pons / Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000, p. 9-14.
- FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002.
- FOUCAULT, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FOX MORCILLO, Sebastián, *De Historiae Institutione Dialogus*, Antverpiae, Apud Christophorim Plantinum, 1554.
- FRÉMEAUX, Jacques et VALETTE, Bernard, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Ellipses, 1980.
- FRÍAS CORREDOR, Carmen et RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (éds.), *Nuevas tendencias historiográficas e historia local en España: actas del II Congreso de historia local de Aragón*, Saragosse, Universidad de Zaragoza, 2001.

- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, « Antonio Domínguez Ortiz y la historia de España », in COHEN AMSELEM, Arón et PEINADO SANTAELLA, Rafael G. (éds.), *Historia, historiografía y ciencias sociales*, Grenade, Universidad de Granada, 2007, p. 13-28.
- GARCIA, Patrick, « Histoire du temps présent », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (éds.), *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 282-294.
- GODICHEAU, François, « “L’histoire objective” de la guerre civile et la mythologie de la Transition », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d’Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 69-96.
- GRÉGOIRE DE TOURS, *Histoire des Francs*, trad. R. Latouche, Paris, Belles Lettres, 1963.
- HERNÁNDEZ SANDOICA, Helena, *Tendencias historiográficas actuales. Escribir historia hoy*, Madrid, Akal, 2004.
- HÉRODOTE, *Histoires*, Livre I, trad. Ph.-E. Legrand, Paris, Belles Lettres, 1970.
- Historiografías, revista de historia y teoría*, « Manifiesto Editorial », site internet de la revue : http://www.unizar.es/historiografias/manifiesto/man_esp.htm [consulté le 08/08/2012].
- JAMESON, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke UP, 1991.
- JERÓNIMO DE SAN JOSÉ (Fray), *Genio de la Historia por el P.F. Geronimo de S. Josef, Carmelita descalço; publicalo el Marques de Torres i lo dedica al rei nuestro señor don Felipe Quarto*, « Con licencia, En Çaragoça, en la Imprenta de Diego Dormer, año1651 ».
- JOVER ZAMORA, José María, de « Corrientes historiográficas en la España contemporánea », in CARRERAS ARES, Juan José et al., *Once ensayos sobre la Historia*, Madrid Fundación Juan March, 1976, p. 215-247.
- JOVER ZAMORA, José María, *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- JULLIOT, André et QUILLET, Pierre, *Les philosophes de l’Histoire*, Paris, Ellipses, 1980.
- KAMBOUCHNER, Denis (éd.), *Notions de philosophie*, III, Paris, Gallimard, 1995.
- KOSELLECK, Reinhart, *L’expérience de l’histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997.
- LE GOFF, Jacques (éd.), *La Nouvelle Histoire*, Bruxelles, Éd. Complexe, 2006 [1988].
- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (éds.), *Faire de l’histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974.

- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre, « Présentation », in LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (éds.), *Faire de l'histoire. Nouveaux problèmes, nouvelles approches, nouveaux objets*, Paris, Gallimard, 1974, p. 7-13.
- LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Roger et REVEL, Jacques (éds.), *La nouvelle histoire*, Paris, C.E.P.L., 1978.
- LE MOYNE, Pierre (S. J.), *De l'histoire*, Paris, A. Billaine, 1670.
- LEDUC, Jean, *Les historiens et le temps. Conceptions, problématiques, écritures*, Paris, Seuil, 1999.
- LEFEBVRE, Henri, *La fin de l'histoire*, Paris, Éd. de Minuit, 1970.
- LORENZO CADARSO, Pedro Luis, « El siglo XVII. Historiografía y estado de la cuestión », in MUNITA LOINAZ, José Antonio et DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (éds.), *XXV Años de historiografía hispana (1980-2004). Historia Medieval, Moderna y de América*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007, p. 137-155.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
- MARÍN GELABERT, Miquel, « Historiadores locales e historiadores universitarios. La historiografía española en su contexto internacional, 1948-1965 », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 97-149.
- MARÍN GELABERT, Miquel, *Los historiadores españoles en el franquismo, 1948-1975. La historia local al servicio de la patria*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- MÁRQUEZ, Carlos José, *Cómo se ha escrito la Guerra Civil española*, Madrid, Lengua de Trapo, 2006.
- METZGER, Franziska et VALLOTTON, François, *L'historien, l'historienne dans la cité*, Lausanne, Éd. Antipodes, 2009.
- MONOD, Gabriel, « Du progrès des études historiques en France depuis le XVIIe siècle », *Revue historique*, tome I, 1876, p. 5-38.
- MUNITA LOINAZ, José Antonio et DÍAZ DE DURANA ORTIZ DE URBINA, José Ramón (éds.), *XXV Años de historiografía hispana (1980-2004). Historia Medieval, Moderna y de América*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2007.
- NIETHAMMER, Lutz, *Posthistoire: has history come to an end?*, Londres, Verso, 1992.

- NOIRIEL, Gérard, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?*, Paris, Hachette, 1998.
- NOIRIEL, Gérard, *Sur la crise de l'histoire*, Paris, Belin, 1996.
- NORA, Pierre (éd.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987.
- NORA, Pierre, « Présentation », in NORA, Pierre (éd.), *Essais d'ego-histoire*, Paris, Gallimard, 1987, p. 5-7.
- OFFENSTADT, Nicolas, *L'historiographie*, Paris, PUF, 2011, *Que sais-je ?*.
- OLÁBARRI GORTÁZAR, Ignacio, « Les études d'histoire de l'historiographie espagnole contemporaine : état de la question », *Storia della Storiografia*, n° 11, 1987, p. 122-140.
- OROSE, *Histoires (contre les païens)*, trad. M.-P. Arnaud-Lindet, Paris, Belles Lettres, 1990.
- PÁEZ DE CASTRO, Juan, *De las cosas necesarias para escribir historia*, « Memorial inédito del Dr. Juan Páez de Castro al Emperador Carlos V », éd. Fr. Eustasio Estebán, O.S.A., *Ciudad de Dios*, 29, 1892.
- PALENCIA, Alonso de, *Gesta Hispaniensi ex annalibus suorum dierum collecta*, étude et notes R. Brian Tate et J. Lawrance, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998.
- PASAMAR, Gonzalo et PEIRÓ, Ignacio, *Historiografía y práctica social en España*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1987.
- PASAMAR, Gonzalo, « La profesión de historiador en la España franquista », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 151-165.
- PASAMAR, Gonzalo, *Una aproximación a las perspectivas historiográficas del franquismo de posguerra (1939-1950)*, Saragosse, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1984.
- PEIRÓ, Ignacio, *La enseñanza de la historia en la Restauración (1874-1900)*, Saragosse, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Zaragoza, 1985.
- PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002.
- PIQUÉ, Nicolas (éd.), *L'histoire*, Paris, Flammarion, 1998.
- POIRRIER, Philippe (éd.), *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2008.
- POIRRIER, Philippe, « Introduction : Pour une histoire comparée de l'histoire culturelle », in POIRRIER, Philippe (éd.), *L'histoire culturelle, un « tournant mondial » dans l'historiographie ?*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2008, p. 9-13.

- POIRRIER, Philippe, *Introduction à l'historiographie*, Paris, Belin, 2009.
- POLYBE, *Histoires*, Livre III, trad. P. Pédech, Paris, Belles Lettres, 1969.
- POLYBE, *Histoires*, Livre XII, trad. J. de Foucault, Paris, Belles Lettres, 1971.
- PROST, Antoine, *Douze leçons sur l'histoire*, Paris, Seuil, 1996.
- PROVOST-ROUQUIER, Audrey, « Langage, culture et société : la question du luxe en Grande-Bretagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle », in LACHAUD, Frédérique, *Histoires d'outre-Manche. Tendances récentes de l'historiographie britannique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001.
- RABASA, José, *L'invention de l'Amérique. Historiographie espagnole et formation de l'eurocentrisme*, trad. C. Forestier-Pergnier et E. Saint-André-Utudjian, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Radio France, France Culture, « Foucault et l'histoire », coll. *La nouvelle fabrique de l'histoire*, date de diffusion 08/10/2004, entretien avec Michelle Perrot.
- RAXHON, Philippe, « Conclusion. Tacite est bien dans l'Empire », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006, p. 223-245.
- RENIER, G.J., « Plain History and Meta-History », *History Today*, juillet 1951, p. 69.
- RICŒUR, Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1967 [1955].
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, trois tomes, 1983.
- RITTER, Harry, « Metahistory », in *Dictionary of concepts in history*, New York / Westport / Londres, Greenwood Press, 1986.
- RUIZ TORRES, Pedro, « De la síntesis histórica a la historia de *Annales*. La influencia francesa en los inicios de la renovación de la historiografía española », in PELLISTRANDI, Benoît (éd.), *La historiografía francesa del siglo XX y su acogida en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2002.
- RUIZ TORRES, Pedro, « Política y ciencia de la historia en la Universidad de Valencia entre 1868 y 1939 », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 55-95.
- RUIZ-MANJÓN CABEZA, Octavio et GÓMEZ OLIVER, Miguel C. (éds.), *Los nuevos historiadores ante la Guerra Civil española*, Grenade, Diputación provincial de Granada, 1990.

- RÜSEN, Jörn, « What is the Meta-History? Approaching a Comprehensive Theory of Historical Studies » ; <http://www.scribd.com/doc/63461289/Jorn-Rusen-Workshop> [consulté le 08/08/2012].
- SAMOSATE, Lucien de, « Comment il faut écrire l'histoire », in *Œuvres choisies*, trad. J. Suret-Canale, Pantin, Le Temps des Cerises, 2006.
- SÁNCHEZ MARCOS, Fernando, « La historiografía sobre la Edad Moderna », in ANDRÉS-GALLEGO, José (éd.), *Historia de la historiografía española*, Madrid, Encuentro, 2003, p. 123-188.
- SOULET, Jean-François, *L'histoire immédiate*, Paris, PUF, 1994, *Que sais-je ?* ; <http://w3.grhi.univ-tlse2.fr/presentation/definition.htm>.
- Storia della Storiografia*, « A short introduction to the journal », site internet de la revue : <http://www.storiastoriografia.eu/www/sezione.php?file=Introduction> [consulté le 08/08/2012].
- THUCYDIDE, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, trad. J. de Romilly, Paris, Belles Lettres, 1991 [1963].
- TOYNBEE, Arnold, *L'histoire*, trad. sous dir. H. Douxchamps, Paris, Payot et Rivages, 1996.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Historiografía española contemporánea: balance y resumen*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1980.
- VALLS MONTÉS, Rafael, « La historiografía escolar española en la época contemporánea: de los manuales de historia a la historia de la disciplina escolar », in FORCADELL, Carlos et PEIRÓ, Ignacio (éds.), *Lecturas de la historia: nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Saragosse, Instituto Fernando el Católico, 2002, p. 191-220.
- VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006.
- VAN YPERSELE, Laurence et RAXHON, Philippe, « Introduction. De l'histoire des mentalités à l'histoire culturelle », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006, p. 11-30.
- VAN YPERSELE, Laurence, « Les mémoires collectives », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006, p. 191-201.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1971.
- VEYNE, Paul, *Foucault. Sa pensée, sa personne*, Paris, Albin Michel, 2008.
- VICENS VIVES, Jaume, *Obra dispersa*, Barcelone, Ed. Vicens Vives, 1967.

- WALLENBORN, Hélène, *L'historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. Le témoignage à l'aube du XXI^e siècle*, Loversal, Éditions Labor, 2006.
- WERNER, Michael, « Préface », in KOSELLECK, Reinhart, *L'expérience de l'histoire*, Paris, Seuil/Gallimard, 1997, p. 7-17.
- WHITE, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.
- WHITE, Hayden, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 1987.
- YOLTON, John W., « History and Metahistory », *Philosophy and Phenomenological Research*, n° 15, 1955, p. 477-492.
- ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, « Histoire des femmes, histoire du genre », in DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (éds.), *Historiographies : concepts et débats*, tome I, Paris, Gallimard, 2010, p. 208-219.

1.2. Problématique de la mémoire

- « Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura », *Boletín Oficial del Estado*, n° 310, 27/12/2007, http://www.boe.es/aeboe/consultas/bases_datos/act.php?id=BOE-A-2007-22296 [consulté le 08/08/2012].
- ACOSTA BONO, Gonzalo, DEL RÍO SÁNCHEZ, Ángel et VALCUENDE DEL RÍO, José María, *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*, Séville, Fundación de Estudios Andaluces / Consejería de la Presidencia / Junta de Andalucía, 2008 [2007].
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, « Presencia y ausencia de la guerra civil y del franquismo en la democracia española. Reflexiones en torno a la articulación y ruptura del “pacto de silencio” », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 245-293.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

- ALARY, Viviane et CORRADO, Danielle, « Avant-propos », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 7-9.
- ÁLVAREZ OSÉS, José Antonio, CAL FREIRE, Ignacio, GONZÁLEZ MUÑOZ, M^a Carmen et HARO SABATER, Juan, *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, 2000.
- ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006.
- ARÓSTEGUI, Julio, « Traumas colectivos y memorias generacionales: el caso de la guerra civil », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 57-94.
- Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, page internet de l'association : <http://www.memoriahistorica.org.es/joomla/index.php/noticias> [consulté le 08/08/2012].
- Association *Liberté pour l'histoire*, « L'appel du 12 décembre 2005 », http://www.lphasso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=13&lang=fr [consulté le 08/08/2012].
- BERNECKER, Walter L., « La memoria dictada. La guerra civil española y la República Democrática Alemana », in ARÓSTEGUI, Julio et GODICHEAU, François (éds.), *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006, p. 295-318.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, « La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la Démocratie », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 31-46.
- BOTLAN, Marc, « Le passage de la notion de monument historique à celle de patrimoine, du patrimoine ancien au plus contemporain », in ROUSSO, Henri (éd.), *Le regard de l'Histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XX^e siècle en France*, Paris, Fayard / Éd. du Patrimoine, 2003.
- BOYD, Carolyn P., « De la memoria oficial a la memoria histórica: la guerra civil y la dictadura en los textos escolares del 1939 al presente », in JULIÁ, Santos (éd.),

- Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus / Fundación Pablo Iglesias, p. 79-99.
- CARRETERO, Mario, ROSA, Alberto et GONZÁLEZ, María Fernanda (éd.), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Buenos Aires, Ed. Paidós, 2006.
- COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Rubí, Anthropos, Editorial del Hombre, 2005.
- CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.
- CRIVELLO-BOCCA, Maryline, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas, *Concurrence des passés : usages politiques du passé dans la France contemporaine*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2006
- DANON-BOILEAU, Laurent (éd.), *Inquiétante étrangeté*, Paris, PUF, 2009.
- DANON-BOILEAU, Laurent, « Présentation », in DANON-BOILEAU, Laurent (éd.), *Inquiétante étrangeté*, Paris, PUF, 2009, p. 7-11.
- DELORME, Julie, « *Les Bienveillantes* : une parole qui donne la voix au bourreau », in CLÉMENT, Murielle Lucie (éd.), *Les Bienveillantes de Jonathan Littell*, Cambridge, OpenBook Publishers, 2010, p. 31-45.
- FORCADELL, Carlos, PASAMAR, Gonzalo, PEIRÓ, Ignacio, SABIO, Alberto et VALLS, Rafael (éds.), *Usos de la historia y políticas de la memoria*, Saragosse, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 2001, p. 209-263.
- GIL GIL, Alicia, *La justicia de transición en España. De la amnistía a la memoria histórica*, Barcelone, Atelier Libros Jurídicos, 2009.
- GONZÁLEZ, Felipe et CEBRIÁN, Juan Luis, *El futuro no es lo que era. Una conversación*, Madrid, Aguilar, 2001.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris, 1997.
- HARTOG, François et REVEL, Jacques (éd.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éd. de l'EHESS, 2001.
- JULIÁ, Santos, « Echar al olvido: Memoria y amnistía en la transición », *Claves de la razón práctica*, n° 129, 2003, p. 14-25.

- JULIÁ, Santos, « Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura », in JULIÁ, Santos (éd.), *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus / Fundación Pablo Iglesias, 2006, p. 15-26.
- JULIÁ, Santos, *Un siglo de España: política y sociedad*, Madrid, Marcial Pons, 1999.
- KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky, « Introducción », in OLMOS, Ignacio et KEILHOLZ-RÜHLE, Nikky (éds.), *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y en Alemania*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, p. 13-15.
- LANZMANN, Claude, « Holocauste, la représentation impossible », *Le Monde*, 03/03/1994, p. 1 et 7.
- LE GOFF, Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988 [1986].
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, « Culturas de la memoria: transición democrática en España y memoria histórica », *Iberoamericana*, vol. IV, n° 15, 2004, p. 103-122.
- LÓPEZ MARCOS, Manuela, *El fenómeno ideológico del franquismo en los manuales escolares de enseñanza primaria, 1936-1945*, Madrid, UNED, 2001.
- MARTÍNEZ TÓRTOLA, Ester, *La enseñanza de la historia en el primer bachillerato franquista: 1938-1953*, Madrid, Tecnos, 1996.
- MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle, « Introduction », in MCINTOSH-VARJABÉDIAN, Fiona et PRUNGNAUD, Joëlle (éd.), *Les monuments du passé : traces et représentations d'une histoire dans la littérature*, Lille, Université Charles-de-Gaulle – Lille 3, 2008, p. 9-19.
- MESNARD, Philippe, *Consciences de la Shoah. Critique des discours et des représentations*, Paris, Éd. Kimé, 2000.
- MICHEL, Johann, *Mémoires et histoires : des identités personnelles aux politiques de reconnaissance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- NORA, Pierre, « L'ère de la commémoration », in NORA, Pierre (éd.), *Les lieux de mémoire*, Tome III « Les France », vol. 1, Paris, Gallimard, 1992, p. 977-1012.
- NORA, Pierre, « La mémoire collective », in LE GOFF, Jacques, CHARTIER, Roger et REVEL, Jacques (éds.), *La nouvelle histoire*, Paris, C.E.P.L., 1978, p. 398-401.
- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, tome I « La République », Paris, Gallimard, 1984.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelone, Editorial Crítica, 2000.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio, *La recuperación de la memoria histórica: el nuevo modelo de democracia en Iberoamérica y España al cabo del siglo XX*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1999.

- POMIAN, Krzysztof, « Les archives. Du Trésor des chartes au Caran », in NORA, Pierre (éd.), *Les lieux de mémoire*, Tome III « Les France », vol. 3, Paris, Gallimard, 1992, p. 163-233.
- RÉMOND, René, « L'Histoire et la Loi », *Études*, n° 6, 2006, p. 763-773 ; disponible sur internet : www.cairn.info/revue-etudes-2006-6-page-763.htm [consulté le 08/08/2012].
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad, « La guerre d'Espagne dans le cinéma espagnol des années 1976-1986 : une représentation équivoque ? », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 171-184.
- ROSOUX, Valérie, « De l'ambivalence de la mémoire au lendemain d'un conflit », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*, Paris, PUF, 2006, p. 203-222.
- SCHMID-KITSIKIS, Elsa, « Le “déjà vu”, le “déjà entendu”, les mouvements de régression onirique de l'analyste. Une familiarité qui inquiète », in DANON-BOILEAU, Laurent (éd.), *Inquiétante étrangeté*, Paris, PUF, 2009, p. 99-120.
- SILVA, Emilio, ESTEBAN, Asunción, CASTÁN, Javier et SALVADOR, Pancho (éds.), *La memoria de los olvidados: un debate sobre el silencio de la represión franquista*, Valladolid, Ámbito, 2004.
- TODOROV, Tzvetan, « La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, n° 303, juillet-août 2001, p. 3-7.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 2004 [1998].
- TODOROV, Tzvetan, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- VALLS MONTÉS, Rafael, *Historia y memoria escolar. Segunda república, Guerra Civil y dictadura franquista en las aulas*, Valencia, Universitat de València, 2009.
- YUSTA, Mercedes, « Témoins, historiens et mouvement pour la “recuperación de la memoria histórica” : une nouvelle mise en récit de la guerre d'Espagne », in CORRADO, Danielle et ALARY, Viviane (éds.), *La guerre d'Espagne en héritage. Entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007, p. 57-68.

1.3. Littérature et histoire

Littérature historique, tous genres confondus

AREND, Elisabeth, « Histoire, littérature et écriture de l'histoire », in AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar et RICHTER, Elke (éds.), *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Francfort, Peter Lang, 2008, p. 15-32.

AREND, Elisabeth, REICHARDT, Dagmar et RICHTER, Elke (éds.), *Histoires inventées. La représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Francfort, Peter Lang, 2008.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *Los noventayochistas y la historia*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

COLLARD, Patrick (éd.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Droz, 1997.

COMPAGNON, Antoine, « Histoire et littérature, symptôme de la crise des disciplines », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, mai-août 2001, p. 62-70.

COVO-MAURICE, Jacqueline, *La construction du personnage historique : aires hispanique et hispano-américaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires de Lille, 1991.

GOSSMAN, Lionel, *Between History and Literature*, Massachusetts / Londres, Harvard University Press, 1990.

Le débat : histoire, politique, société, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, mai-août 2001.

YVARD, Jean-Michel, « Métatextualité et histoire », in LEPALUDIER, Laurent (éd.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002, p. 45-68.

Roman historique

BERNARD, Claudie, « Le roman historique, une tranche d'Histoire : à propos de Patrick Rambaud », in BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996, p. 290-306.

BERNARD, Claudie, *Le Passé recomposé. Le roman historique français du dix-neuvième siècle*, Paris, Hachette, 1996.

- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, « Novela histórica, autobiografía y mito (La novela y la guerra civil española desde la Transición) », in ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, 1996, p. 19-38.
- BOBES NAVES, María del Carmen, « Novela histórica femenina », in ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, 1996, p. 39-54.
- ESPEJO-SAAVEDRA, Ramón, *El reto de la novela histórica: narrativa y poder en Galdós, Valle-Inclán y Max Aub*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, *Historia y novela: la poética de la novela histórica*, Barañáin, Universidad de Navarra, 1998.
- GARNELO MERAYO, Saúl, *Teoría de la novela histórica: historia y novela en Jesús Fernández Santos*, León, Universidad de León, 2006.
- GENGEMBRE, Gérard, « Histoire et roman aujourd'hui : affinités et tentations », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », mai-août 2011, p. 122-135.
- GENGEMBRE, Gérard, *Le roman historique*, Paris, Klincksiek, 2006.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Conrado (éd.), *Historia y novela histórica. Coincidencias, divergencias y perspectivas de análisis*, Zamora / Michoacán, Colegio de Michoacán, 2004.
- KOHUT, Karl (éd.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Francfort/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1997.
- LUENGO, Ana, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlin, Verlag Walter Frey, 2004.
- LUKACS, Georges, *Le roman historique*, trad. R. Saille, Paris, Payot, 2000 [1965].
- MOLINO, Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mars-juin 1975, n° 2-3, p. 195-234.
- MONTANDON, Alain, « Le roman historique en Allemagne au XIX^e siècle », in PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique et COUÉGNAS, Daniel (éds.), *Le roman historique : Récit et histoire*, Nantes, Plein feux, 2000, p. 68-80.
- OLEZA SIMÓ, Joan de, « Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo », in ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, 1996, p. 81-95.

- ORTEGA, Marie-Linda, *Le roman espagnol face à l'histoire : 1955-1995*, Fontenay-aux Roses, ENS éd., 1996.
- OZOUF, Mona, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le débat : histoire, politique, société*, n° 165, « L'histoire saisie par la fiction », Paris, Gallimard, mai-août 2001, p. 13-25.
- PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, COUÉGNAS, Daniel, *Le roman historique : Récit et histoire*, Nantes, Pleins feux, 2000.
- PONS, María Cristina, *Memorias del olvido: Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México / Madrid, Siglo veintiuno, 1996.
- ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del Siglo XX: actas del V Seminario internacional del instituto de semiótica literaria y teatral de la UNED*, Madrid, Visor, 1996.
- ROY-REVERZY, Eléonore, « Balzac et les modèles scottiens. L'exemple des Chouans », in COUÉGNAS, Daniel et PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (éds.), *Le Roman historique : récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 134-154.
- SOLET, Bertrand, *Le roman historique : invention ou vérité ?*, Paris, Éditions du Sorbier, 2003.
- SPANG, Kurt, ARELLANO AYUSO, Ignacio et MATA, Carlos, *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998.

Théâtre historique

- ALMELA, Margarita, « El distanciamiento histórico y la crítica del poder (Reflexiones acerca de dos obras teatrales de A. Miralles y Schiller) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 377-388.
- ALONSO DEL REAL MONTES, Concepción, « La historia de Roma a escena », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 75-101.
- BUERO VALLEJO, Antonio, « Acerca del drama histórico », *Primer Acto*, n° 187, 1981, p. 18-20.
- DE PACO, Mariano, « Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 129-140.

- DIAGO, Nel, « Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 251-263.
- DÍEZ MÉNGUEZ, Isabel, « Acercamiento a la bibliografía literaria del teatro histórico español (1975-1998) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 297-307.
- FLOECK, Wilfried, « ¿La historia bajo la mirada femenina? Los dramas históricos de las dramaturgas españolas contemporáneas », *Hispanística XX*, n° 13, 1995, p. 301-315.
- FLOECK, Wilfried, « De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La Conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero », in DE TORO, Alfonso (éd.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 415-430.
- FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209.
- FLOECK, Wilfried, « Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español », in FLOECK, Wilfried et FRITZ, Sabine, *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Olms, 2009, p. 9-37.
- FLOECK, Wilfried, « Entre encuentro intercultural y confrontación. La Conquista en el teatro mexicano del siglo XX », in MAESTRO, Jesús G. (éd.), *Teatro colonial y América Latina*, Pontevedra, Mirabel, 2004, p. 77-96.
- FLOECK, Wilfried, « Hacer memoria en el teatro español », *Hispanorama*, n° 111, fév. 2006, p. 57-63.
- FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. Los géneros literarios históricos en el periodo de la posmodernidad » in FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2003, p. 203-234.
- FLOECK, Wilfried, « Metadrama entre juego teatral y compromiso ético. La obra dramática de Gloria Elena Espinoza de Tercero », in CHEN SHAM, Jorge (éd.), *Espacios dramáticos*

- y experimentación discursiva en Gloria Elena Espinoza de Tercero*, León (Nicaragua), Editorial Universitaria UNAN-León, 2010, p. 15-52.
- FLOECK, Wilfried, « Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción histórica y búsqueda de identidad en *Trilogía de la Juventud I* », in FRITZ, Herbert et PÖRTL, Klaus (éds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista II, autores y tendencias*, Berlin, Tranvia, 2002, p. 56-72.
- FLOECK, Wilfried, FRITZ, Herbert et GARCÍA MARTÍNEZ, Ana (éds.), *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Hildesheim / Zürich / New York, Georg Olms Verlag, 2008.
- FOX, Manuela, « El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 549-563.
- FRITZ, Herbert, « El drama histórico de Antonio Buero Vallejo. De la esperanza al desencanto », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 239-270.
- LUENGO, Ana, « La memoria colectiva en el teatro español de la Transición: una recuperación del pasado », in FRITZ, Herbert et PÖRTL, Klaus (éds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista II, autores y tendencias*, Berlin, Tranvia, 2002, p. 47-55.
- MALKIN, Jeanette R., *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor, University of Michigan, 1999.
- MATA INDURÁIN, Carlos, « Los dramas históricos de Gertrudis Gómez de Avellaneda », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 193-213.
- OLIVA, César, « Teatro histórico en España (1975-1998) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 63-71.
- PADILLA MANGAS, Ana, « Realidad histórica y ficción dramática, una aproximación a la producción dramática del tema histórico en el periodo 1939-75 », *Alfinge*, n° 2, 1984, p. 191-208.
- PÉREZ, Manuel, « El teatro histórico de la Transición política. Una recuperación del espacio social y cultural español », in BONNARDEL, Sara et CHAMPEAU, Geneviève (éds.), *Théâtre et Territoires. Espagne et Amérique hispanique 1950-1996*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, p. 83-98.

- PÉREZ, Manuel, « Historia y democracia, veinte años de convivencia en la escena española », *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 11, 1997, p. 275-295.
- RAIMUNDO FERNÁNDEZ, Ángel, « Apuntes sobre el teatro histórico español del siglo XX », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 215-238.
- RIBAO PEREIRA, Montserrat, *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1999.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A., « El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 191-204.
- ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999.
- ROMERA CASTILLO, José, « Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José M^a Rodríguez Méndez », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 141-169.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, « El drama histórico », in RUIZ RAMÓN, Francisco, *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988, p. 165-185.
- SERRANO, Virtudes, « Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español », *Teatro: Revista de estudios teatrales*, n° 6-7, 1995, p. 127-138.
- SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998.
- SPANG, Kurt, « Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 11-50.
- SPANG, Kurt, « Presentación », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 9-10.
- THOMASSEAU, Jean-Marie, « Le Mélodrame et l'Histoire dans le temps des révolutions (1799-1848) », in COUÉGNAS, Daniel et PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique (éds.), *Le Roman historique : récit et histoire*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2000, p. 178-190.
- TORRES GUERRA, José B., « ¿Un drama histórico en Grecia? », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 51-73.

VILCHES DE FRUTOS, M^a Francisca, « Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 73-92.

VILLEGAS, Juan, « El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 233-249.

ZUGASTI, Miguel, « Órbitas del poder, encargo literario y drama genealógico en el Siglo de Oro: de Encina a Lope de Vega », in SPANG, Kurt (éd.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 129-157.

ZUGASTI, Miguel, « Prólogo », in VEGA, Lope de, *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Lleida, Editorial Milenio, 2010.

« Nouvelles » littératures historiques et littérature métahistorique

AÍNSA, Fernando, « Invención literaria y “reconstrucción” histórica en la nueva narrativa latinoamericana », in KOHUT, Karl (éd.), *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*, Madrid, Vervuert, 1997, p. 111-121.

AÍNSA, Fernando, « La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana », *Cuadernos Americanos*, vol. 4, n° 28, 1991, p. 13-31.

BERNDT, Katrin, « The female body as a site of identity construction in two metahistorical Zimbabwean novels », in ONDOA, Hyacinthe (éd.), *Identität und interkulturelle Beziehungen*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2005.

BURGOYNE, Robert, *Hollywood Historical Film*, Oxford, Blackwell, 2008.

CICHOCKA, Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : réinvention, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DE TORO, Alfonso, « Historiografía como construcción translatológica 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, CEBALLOS, René (éds.), *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 73-134.

- DE TORO, Alfonso, *Epistémologies. 'Le Maghreb'. Hybridité - Transculturalité - Transmédialité - Transtextualité - Corps - Globalisation - Diasporisation*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- DUPERRAY, Max (éd.), *Historicité et métafiction dans le roman contemporain des îles britanniques*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1994.
- ELIAS, Amy J., « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », *Rethinking History*, vol. 9, juin-sept. 2005, p. 159-172.
- ELIAS, Amy J., *Sublime Desire: History and Post-1960' Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.
- ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994.
- ENGLER, Bernd, « The Dismemberment of Clio: Fictionality, Narrativity, and the Construction of Historical Reality in Historiographic Metafiction », in ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994, p. 13-34.
- FLUDERNIK, Monika, « History and Metafiction: Experientiality, Causality, and Myth », in ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994, p. 81-101.
- FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986.
- FRIEDMAN, Thomas Barry, *Reconfiguring History: Metahistorical Fiction in Canada*, Toronto, University of Toronto, 1994 (thèse).
- HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, « Introduction », in HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 1-12.
- HEILMANN, Ann et LLEWELLYN, Mark, *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Londres / New York, Routledge, 1984 [1980], University Paperback.
- JANZON, Anjouli, « Urraca: un ejemplo de metafiction historiográfica », in ROMERA CASTILLO, José, GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco et GARCÍA-PAGE, Mario (éds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor, Madrid, 1996, p. 265-273.

- JULIÁ, Mercedes, *Las ruinas del pasado. Aproximaciones a la novela histórica posmoderna*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2006.
- KARY, Dunja, *Postmoderne metahistoriographische Fiktion und Andrej Bitovs Puškinskij*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1999.
- KLEINERT, Susanne, « La construction de la mémoire dans le roman historique et la métafiction historiographique des littératures romanes », in VAN GORP, Hendrik et MUSARRA-SCHROEDER, Ulla (éds.), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, vol. 5, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 137-149.
- KLOOB, Wolfgang, « From Colonial Madness to Postcolonial Ex-Centricity: A Story about Stories of Identity Construction in Canadian Historiographic (Meta-)Fiction », in ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994, p. 53-79.
- KOHUT, Kart, « Hacia un nuevo teatro histórico », in PELLETTIERI, Osvaldo (éd.), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2003, p. 83-94.
- LAPLANT, Donald D., *Metahistorical Theater: Recent American Approaches to the Dramatic Presentation of Historical Material*, University of Oregon, 2001 (thèse).
- MENTON, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MERTZ-BAUMGARTNER, Birgit, « Le roman métahistorique en France », in ASHOLT, Wolfgang et DAMBRE, Marc (éds.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature contemporaine*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 123-132.
- MOSS, Laura F. E., *Rewriting history: three experiments in historiographic metafiction*, Ottawa, National Library of Canada, 1994 (thèse).
- MÜLLER, Kurt, « The Development Toward Historiographic Metafiction in the American Novel », in ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994, p. 35-51.
- NEUMANN, Christopher Jay, *Metahistorical Fiction: Writing History into Being*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2002.
- NÜNNING, Ansgar, « “The Past Is the Fiction of the Present”: Constructivist Reflections on Susan Daitch’s *L.C.* as a Novel About the Recording of History », in ENGLER, Bernd et MÜLLER, Kurt, *Historiographic metafiction in modern American and Canadian Literature*, Munich, Schöningh, 1994, p. 279-298.

- NÜNNING, Ansgar, « Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 217-238.
- NÜNNING, Ansgar, « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, 2004, p. 352-375.
- POMEROY, Barry S., *Historiographic Metafiction or Lying with the Truth*, Winnipeg, University of Manitoba, 2000 (thèse).
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos, 1995.
- RENNHAK, Katharin, *Sprachkonzeptionen im metahistorischen Roman. Diskurspezifische Ausprägungen des Linguistic Turn in Critical Theory, Geschichtstheorie und Geschichtsfiktion (1970-1990)*, Munich, Wilhelm Fink, 2002.
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, « Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro) », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 39-48.
- SMITH, Swan, *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon*, New York, Routledge, 2005.

1.4. Généralités

Écrits sur la littérature : théorie et histoire littéraire

- AMO SÁNCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique et SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol : approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, PUR, 2005.
- ARISTOTE, *Poétique*, trad. M. Magnien, Paris, Librairie Générale Française, 1990, Livre de Poche classique.
- ASLAN, Odette et BABLET, Denis (éd.), *Le Masque. Du rite au théâtre*, Paris, CNRS, 2005 [1985].
- BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.

- DE TORO, Alfonso (éd.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- DE TORO, Alfonso et FLOECK, Wilfried (éds.), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Reichengerber, 1995.
- DE TORO, Alfonso, « Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (Con especial atención al teatro y la ‘performance’ latinoamericanos) », in DE TORO, Alfonso (éd.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 21-72.
- DE TORO, Fernando, « La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática », in DE TORO, Alfonso (éd.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 73-94.
- DOTRAS, Ana M., *La Novela Española de Metaficción*, Madrid, Ediciones Júcar, 1994.
- FLOECK, Wilfried et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (éds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- FLOECK, Wilfried, « El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica », in DE TORO, Alfonso et FLOECK, Wilfried (éds.), *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel, Reichengerber, 1995, p. 1-46.
- FLOECK, Wilfried, « ¿Entre posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX », in FLOECK, Wilfried et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (éds.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 189-207.
- FLOECK, Wilfried, « El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad », *Iberoamericana*, IV, 14, 2004, p. 7-67.
- GABRIELE, John P. (éd.), *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1994.
- GABRIELE, John P., *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, KRK Ed., Oviedo, 2009.
- GARNIER, Emmanuelle, *Les dramaturges femmes dans l’Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*, Paris, L’Harmattan, 2011.
- GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLÉS, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter et VIËTOR, Karl, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Essais, 1982.
- GOLOPENTIA, Sanda et MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, Ophrys/CRIC, Paris, 1994.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^{ème} siècle*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- KRISTEVA, Julia, « Une poétique ruinée », in BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 5-29.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmeiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- LEONARD Candyce et GABRIELE, John P., *Panorámica del teatro español actual*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- LEPALUDIER, Laurent (éd.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002.
- MARCHESE, Angelo et FORRADELLA, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelone, Ariel, 1994 [1986].
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, « Introducción », in GARCÍA LORCA, Federico, *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 1991.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine. Traditions, transitions, transgressions...*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *Valle-Inclán, père mythique. Le théâtre espagnol des années 60 face à l'esperpento*, Toulouse, PUM, 1993.
- MC HALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, Methuen, 1987.
- MONLEÓN, José, « Nuestra Generación Realista », *Primer Acto*, n° 32, 1962, p. 1-3.
- MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, printemps 2000, p. 105-134.
- MÜLLER, Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et oppositions d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n° 16, avril 2006, p. 99-110.
- OLIVA, César, *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- OLIVA, César, *El teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- OREJAS, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008.

- ORTEL, Philippe, « Avant-propos », in ORTEL, Philippe (éd.), *Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 5-11.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- RECK, Isabelle, *Nuevo teatro español (1965-1978): De l'enchantement textuel au désenchantement - Francisco Nieva, Luis Riaza, Miguel Romero Esteo, Antonio Martínez Ballesteros*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2010.
- ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX: Actas del Seminario Internacional de Investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías*, Madrid, Visor Libros / UNED, 2003.
- ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006.
- RYAN-SAUTOUR, Michelle, « La métafiction postmoderne », in LEPALUDIER, Laurent (éd.), *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*, Rennes, PUR, 2002, p. 69-78.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, « Introducción », in ALAS, Leopoldo, *Obras completas, IV. Folletos literarios*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. VIII-XXXV.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre », in GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 179-205.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Reichenberg, 2003.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- WAUGH, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Londres, Methuen, 1984.
- ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

Dictionnaires et encyclopédies

- BEALEY, Frank W., *The Blackwell dictionary of political science*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1999.
- Diccionario de la Real Academia Española*, 22^e éd., édition en ligne, <http://lema.rae.es/drae/> [consulté le 08/08/2012].
- DORON, Roland et PAROT, Françoise (éd.), *Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, PUF, 2008 [1991].

- Encyclopaedia universalis* (dir. Jacques Bersani), 4^e éd., Paris, Encyclopaedia universalis, 1992-1996, 32 vols.
- Encyclopédie Philosophique Universelles. Les notions philosophiques. Dictionnaire*, vol. 2, Paris, PUF, 2002 [1990].
- FOULQUIÉ, Paul, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1992 [1962].
- Grand Dictionnaire de la Psychologie*, Paris, Larousse, 2011 [1991].
- MATTÉI, Jean-François (dir.), *Le Discours philosophique*, in *Encyclopédie philosophique universelle*, vol. IV, Paris, PUF, 1998.
- Oxford English Dictionary*, vol. IX, Oxford, Oxford University Press, 2001 [1989].
- SCHMIDT, Joël, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 1998.
- Trésor de la Langue Française Informatisé*, ATILF / Université de Lorraine / CNRS, <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no>; [consulté le 08/08/2012].

2. Bibliographie relative au corpus d'analyse

2.1. José Sanchis Sinisterra

Textes dramatiques

Publiés

Ñaque o de piojos y actores, Primer Acto, n° 186, 1980, p. 110-137.

Escenas de Terror y miseria en el primer franquismo, Andalán, n° 346, déc. 1981
(« Intimidad », « El anillo »).

Terror i misèria del primer franquisme: Set escenes de José Sanchis Sinisterra i Jaume Melendres, Barcelone, Ed. del Mall / Diputació de Barcelona, 1983 (« Primavera 39 », « L'anell », « Intimitat », « El taup »).

El gran teatro natural de Oklahoma, Primer Acto, n° 222, 1988, p. 42-71.

Espejismos, Pausa, n° 4, juillet 1990.

Ñaque o de piojos y actores / ¡Ay, Carmela!, Madrid, Cátedra, 1991.

Perdida en los Apalaches. Juguete cuántico, Madrid, Ministerio de la Cultura, 1991.

Trilogía americana: Naufragios de Álvarez Núñez / Lope de Aguirre, traidor / El retablo de Eldorado, Madrid, El público Teatro, 1992.

Carta de la Maga a bebé Rocamador, Monteagudo, nº 10, fév. 1992.

Los figurantes, Madrid, SGAE, 1993.

Valeria y los pájaros / Bienvenidas, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1995.

Escenas de Terror y miseria en el primer franquismo, in ACÍN, Ramón, *Invitación a la lectura*, Saragossa, Dirección Provincial del MEC / Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995 (« Primavera 39 », « El topo »).

El cerco de Leningrado, Madrid, SGAE, 1995.

El cerco de Leningrado / Marsal Marsal, Madrid, Fundamentos, 1996.

Tres dramaturgias: La noche de Molly Bloom / Bartleby, el escribiente / Carta de la Maga a bebé Rocamador, Madrid, Fundamentos, 1996.

Dos dramaturgias: Primer amor / Informe sobre ciegos, Bogotá, Colcultura, 1997.

Pervertimento y otros gestos para nada: Espejismos / Cerrar los ojos / Ahí está / Al lado / Abandonos, Madrid, Visor, 1997.

Marsal Marsal / Perdida en los Apalaches (juguete cuántico), Madrid, Fundación Autor, 1999.

El lector por horas, Barcelone, Teatre Nacional de Catalunya, 1999.

¡Ay, Carmela! - El lector por horas, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Misero Próspero y otras breverías, Madrid, La Avispa, 2000.

Terror y miseria en el primer franquismo: Escena octava, « El topo », nº 297, 2003, p. 69-71.

Terror y miseria en el primer franquismo, Madrid, Cátedra, 2003.

Vacío y otras poquedades: Vacío / Cruce / Eco ausente / Impunidad / Álbum / Carta / Vidas privadas / Perseverancia / En directo / Comercio informal / Cacería / Davos / Energía negativa / Fuga / Línea de sombra / Turbulencias / Conexión / Esperando algo / Amigo / Último aviso / Trueque / Algunas preguntas / Virtual / Diálogo hueco / El año pasado en Toulouse / Dos amigas / La quinta pared / ¿Qué hacemos con X? / Ahí al lado (Ejercicio de Dramaturgia Actoral) / El empleo (Ejercicio de Dramaturgia Actoral) / Hablando de C (Ejercicio de Dramaturgia Actoral) / África (Ejercicio de Dramaturgia Actoral) / Tres hermanas (Variaciones sobre Chejov) / El hacedor (Variaciones sobre Borges) / El escrutinio (Variaciones sobre Cervantes) / El cazador Gracchus (Variaciones sobre Kafka) / Lejana. Diario de Alina Reyes (Variaciones sobre Cortázar), Madrid, La Avispa, 2003.

Conspiración Carmín / Conspiration Vermeille - Sangre lunar / Sang de lune, Toulouse, PUM, 2003.

Sangre Lunar, Acotaciones: revista de investigación teatral, nº 10, 2003, p. 67-116.

Historias de tiempos revueltos, in SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 263-266.

La puerta, in SERRANO, Virtudes (éd.), *Teatro breve entre dos siglos, antología*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 241-247.

Flechas del ángel del olvido, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

Misiles melódicos, Saragosse, Centro Dramático de Aragón, 2005.

Teatro menor (50 piezas breves): Pervertimiento / Mísero, Próspero / Vacío, Ciudad Real, Ñaque, 2008 ; contient : (*Pervertimiento*) « Ahí está », « Al lado », « Monológico », « Instrucciones II », « El otro », « Discronía », « La puerta », « La espera », « Cerrar los ojos », « Casi (Anillo de Moebius) », « Espejismos », « Abandonos », « Otaler », « Presencia » / (*Mísero, Próspero*) « Mísero, Prósper », « Godot llega », « De tigres », « Transacción », « Casi todas locas », « La calle del remolino », « Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto », « Mal dormir », « Retrato de mujer con sombras », « El canto de la rana », « Acto único » / (*Vacío*) « Cruce », « Eco ausente », « Impunidad », « Álbum », « Cartá », « Vidas privadas », « Perseverancia », « En directo », « Comercio informal », « Cacería », « Davos », « Energía negativa », « Fuga », « Línea de sombra », « Turbulencias », « Conexión », « Esperando algo », « Amigo », « Último aviso », « Trueque », « Algunas preguntas », « Virtual », « Diálogo hueco », « El año pasado en Toulouse (Ejercicio de tríada) », « Dos amigas (Ejercicio de estilo) ».

La máquina de abrazar, Madrid, Huerga y Fierro, 2009.

Vagas noticias de Klam, Tarragona, Arola, 2009.

Próspero sueña Julieta (o viceversa) / Sangre lunar, Madrid, Fundamentos, 2010.

Deja el amor de lado / Enemigo interior / La raya del pelo de William Holden, Ciudad Real, Ñaque, 2012.

Inédits

Tú, no importa quién, 1962.

Midas, 1963.

Demasiado frío, 1965.

Un hombre, un día, 1968.

Algo así como Hamlet, 1970.
Testigo de poco, 1973.
Tendenciosa manipulación del texto de La Celestina de Fernando de Rojas, 1974.
La Edad media va a empezar, 1976.
La leyenda de Gilgamesh, 1977.
La vida es sueño, 1981.
Moby Dick, 1983.
Bajo el signo de Cáncer, 1983.
Ay Absalón, 1983.
Cuento de invierno, 1985.
La estirpe de Layo, 1988-1989.
Ensayo sobre la ceguera, 2003.
Paciencia y barajar o Regreso a la cueva de Montesinos, 2005.
Golfos de postín, 2007.
Julieta en la cripta, 2008-2009.

Éléments de bibliographie critique sur J. Sanchis Sinisterra et sur son œuvre

- AMORIM VIEIRA, Elisa et ROJO, Sara, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *Aletria*, vol. 19, n° 2, janv.-juin 2009, p. 297-307.
- AZNAR SOLER, Manuel « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque - ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 9-101.
- AZNAR SOLER, Manuel, « Presentación. Un eterno aprendiz de dramaturgo », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, éd. M. Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 11-21.
- FLOECK, Wilfried, « ¿Juego posmoderno o compromiso con la realidad extraliteraria? El teatro de José Sanchis Sinisterra », in FRITZ, Herbert et PÖRTL, Klaus (éds.), *Teatro contemporáneo español postfranquista. Autores y tendencias*, Berlin, Tranvia, 2002, p. 47-54.
- FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209.
- FRANCESCHINI, Élixa, *L'esthétique du translucide chez José Sanchis Sinisterra*, Université de Toulouse, 2009 (thèse).

- JOYA, Juan Manuel, « Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra », *Nueva Revista de política, cultura y arte*, n° 66, déc. 1999, p. 142-155.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *J. S. Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Mondes hispanophones », 2005.
- MARTINEZ THOMAS, Monique, *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- MAYORGA, Juan, « Prólogo. Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, éd. M. Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 23-28.
- MONLEÓN, José, « Entrevista con Sanchis », *Primer Acto*, n° 186, 1980, p. 109-110.
- MONLEÓN, José, « Sanchis Sinisterra », *Primer Acto*, n° 186, 1980, p. 90-91.
- PASCUAL, Itziar, « Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra », *Acotaciones*, n° 2, janv.-juin 1999, p. 53-77.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « Dramaturgia de la recepción », *ADE Teatro*, Madrid, 41-42, janv. 1995, p. 64-69.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia », *Pipirijaina*, Madrid, 21, mars 1982, p. 29-44.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente) », *Primer Acto*, n° 186, oct.-nov. 1980, p. 88-89.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « El Teatro Fronterizo. Planteamientos », *Primer Acto*, n° 186, oct.-nov. 1980, p. 96.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « Itinerario Fronterizo », *Primer Acto*, n° 222, janv.-fév. 1988, p. 26-32.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « Por una teatralidad menor », *Salas alternativas: un futuro posible*, Tàrrega, Fira del Teatre al carrer de Tàrrega, 1993, p. 25-31.
- SANCHIS SINISTERRA, José, « Un teatro para la duda », *Primer Acto*, n° 240, 1991 p. 132-147.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SIGNES, Miguel, « Entrevista a José Sanchis Sinisterra », *Las Puertas del Drama*, n° 40, 2011, p. 30-33.
- SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004.

Sur *Terror y miseria en el primer franquismo*

FERNÁNDEZ Adela, « *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra. Un proyecto que ilumina la memoria », *Primer Acto*, n° 297, janv.-mars 2003, p. 64-68.

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 11-68.

Sur la *Trilogía americana* (*El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* et *Naufragios de Álvaro Núñez*)

AZNAR SOLER, Manuel, « *El Retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra », in DE TORO, Alfonso et FLOECK, Wilfried, *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, Kassel Verlag, Ed. Reichenberger, 1995, p. 391-414.

FLOECK, Wilfried, « Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo », *Hispanística XX*, n° 17, 1999, p. 25-34.

FLOECK, Wilfried, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra » in FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2003, p. 203-234.

LONDERO, Renata, « Teatro áureo y reescritura contemporánea. Las tragicomedias de José Sanchis Sinisterra », in VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán et URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, p. 695-703.

PEIRÓ, José Vicente, « Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 439-449.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, « Una pasión americana », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Trilogía americana*, Madrid, El Público / Centro de Documentación Teatral, 1992, p. 9-14.

RICCI, Évelyne, « À la découverte de l'Amérique : la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra ou la mémoire de la Conquête en question », *Hispanística XX*, n° 25, 2007, p. 339-349.

SANCHIS SINISTERRA, José, « *El retablo de Eldorado* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 77-79.

SANCHIS SINISTERRA, José, « *Nafragios de Álvaro Núñez: la escritura del fracaso* », in SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 239-243.

SERRANO, Virtudes, « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA, José, *Trilogía americana*, éd. V. Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 9-77.

SOSA, Marcela Beatriz, « Una reescritura contemporánea de *El Retablo de las Maravillas: El Retablo de Eldorado* de J. Sanchis Sinisterra », in BERNAT VISTARINI, Antonio (éd.), *Volver a Cervantes*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 1297-1306.

2.2. Manuel Martínez Mediero

Textes dramatiques

El último gallinero / El Convidado, *Yorick*, n° 38, 1970.

Espectáculo siglo XX, farsa muy informal, Madrid, Escelicer, 1971.

Los herederos, Primer Acto, n° 133, 1971, p. 6-8.

El Fernando, *Yorick*, n° 55-56, 1972, p. 19-62 (co-écrit avec José Arias Velasco, Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, Luis Matilla, Luis Riaza, Manuel Pérez Casaux et Diego Salvador).

El regreso de los escorpiones, *Yorick*, n° 52, 1972.

Perdido paraíso, Madrid, La Mano en el Cajón, 1972.

Denuncia, juicio e inquisición de Pedro Lagarto, Primer Acto, n° 153, 1973, p. 51-55.

Un hongo para Nagasaki, Primer Acto, n° 153, 1973, p. 56-58.

Las planchadoras, Primer Acto, n° 175, 1974, p. 29-45.

El bebé furioso, Primer Acto, n° 175, 1974, p. 48-63.

Las hermanas de Búfalo Bill, Madrid, Fundamentos, 1974.

Teatro antropofágico: El convidado / El último gallinero / Las planchadoras, Madrid, Fundamentos, 1978.

Teatro de la libertad: El Bebé furioso / El Día en que se descubrió el pastel / Los Clandestinos, Salamanca, Esquina viva, 1979.

La novia / Lisistrata / Las hermanas de Búfalo Bill, Madrid, Fundamentos, 1980.

Las bragas perdidas en el tendedero / Juana del amor hermoso, Madrid, Fundamentos, 1982.

Fedra, Primer Acto, n° 197, 1983, p. 76-100.

Heroica del domingo / Aria por un papa español, Madrid, Fundamentos, 1984.

Juana del amor hermoso (debate histórico sobre figuras), Madrid, Preyson, 1984.

Carlo famoso: sueño histórico, Cáceres, Instituciones Cultural El Brocense, 1988.

Jacinta se marchó a la guerra / Madrecita del alma querida, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1988.

Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo / Lola, la divina, Madrid, Fundamentos, 1989.

Las largas vacaciones de Oliveira Salazar / El niño de Belén, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1990.

Un rollo de papel higiénico marca Elefante, Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 1991.

¡¡¡Tierraaa... a... laaaa... vista...!!!, Madrid, Instituto cultural El Brocense, 1991.

La patria está en peligro, in Teatro extremeño contemporáneo, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1995.

La edad de oro de mamá / César y Cleopatra, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, 1995.

Las largas vacaciones de Oliveira Salazar / El niño de Belén, Madrid, Fundamentos, 1995.

Mirando al mar. (Melodrama pacense conjunto), Primer Acto, n° 264, 1996, p. 74-94 (co-écrit avec Jorge Márquez et Miguel Murillo).

El gato Félix / El marco incomparable, Madrid, Fundamentos, 1996.

Obras completas vol. I, Madrid, Fundamentos, 1999 : *Jacinta se marchó a la guerra / Espectáculo siglo XX / Mientras la gallina duerme / El convidado / El último gallinero / Perico rey / El regreso de los escorpiones.*

Obras completas, vol. II, Madrid, Fundamentos, 1999 : *Las planchadoras / Perdido paraíso / El hombre que fue a todas las guerras / Las hermanas de Búfalo Bill / El automóvil / El bebé furioso / El bebé furioso: guión cinematográfico.*

Obras completas, vol. III, Madrid, Fundamentos, 1999 : *El día que se descubrió el pastel / Los viajeros del tren fantasma / Los clandestinos / La novia / Un rollo de papel higiénico marca Elefante / La patria está en peligro / Las bragas perdidas en el tendedero.*

Obras completas, vol. IV, Madrid, Fundamentos, 1999 : *Lisístrata / Fedra / Madrecita del alma querida / La loca carrera del árbitro / Juana del amor hermoso.*

- Obras completas*, vol. V, Madrid, Fundamentos, 1999 : *Tito Andrónico / Heroica del domingo / Aria por un papa español / Las hermanas de Búfalo Bill cabalgan de nuevo / Carlo Famoso.*
- Obras completas*, vol. VI, Madrid, Fundamentos, 1999 : *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vista...!!! / Lola la divina / Las largas vacaciones de Oliveira Salazar / El niño de Belén / Badajoz, puerto de mar / César y Cleopatra.*
- Obras completas*, vol. VII, Madrid, Fundamentos, 1999 : *El marco incomparable / La Edad de Oro de mamá / El gato Félix / Un nicho inteligente / Toda la vida bailando con Rita Hayworth / Wilhelm Reich.*
- Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Fundamentos, 2000 : *Sentir que es un soplo la vida / ¡Adiós, muchachos! / Nada es verdad ni mentira / La vida sexual... de Egas Moniz / ¿Qué hiciste en la guerra, mamá?.*
- Obras completas*, vol. IX, Madrid, Fundamentos, 2002 : *La reina Fofa / La verdadera historia imposible / El soldado desconocido / Las tías.*
- Obras completas*, vol. X, Madrid, Fundamentos, 2002 : *El fantasma del teatro Menacho / Los tentaderos de Dios / Esta noche cenamos con Antonio Gala / Rosas para Carolina / Tres guiones cortos.*
- Obras completas*, vol. XI, Madrid, Fundamentos, 2004 : *El celoso iluminado / Los medieros / Alas de pollo / La señorita Eloísa / Los locos del 36.*
- Obras completas*, vol. XII, Madrid, Fundamentos, 2005 : *Aquellos jóvenes, guapos, virtuosos, que cantaban canciones / El día que dios mandó nevar en Sevilla / Edipo en las Olimpiadas / Un hombre inesperado / Corre, gallo desplumado.*
- Obras completas*, vol. XIII, Madrid, Fundamentos, 2008 : *María de la hoz / Si lo sé, vengo antes / La casa de Pepa Alegre / El niño de Belén.*
- Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Fundamentos, 2009 : *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar / Las hermanas de Búfalo Bill / El bebé furioso / Fernández, El amigo de Dios / Solos de vez en cuando / El vecino que tocó el timbre.*

Éléments de bibliographie critique sur M. Martínez Mediero et sur son œuvre

GABRIELE, John P., « La estética de la crueldad en el teatro antropofágico de Manuel Martínez Mediero », in GABRIELE, John P. et BIANCHINI, Andreina (éds.), *Perspectivas sobre la cultura hispánica: XV aniversario de una colaboración interuniversitaria*, Cordoue, Universidad de Córdoba, 1997, p. 101-120.

- GABRIELE, John P., « Martínez Mediero habla de su teatro », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 20, n° 1-2, 1995, p. 223-231.
- GABRIELE, John P., « Teatro español de urgencia. El caso de Manuel Martínez Mediero », in DE TORO, Alfonso et FLOECK, Wilfried (éds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 217-242.
- GABRIELE, John P., *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, KRK Ed., Oviedo, 2009.
- GABRIELE, John P., *Manuel Martínez Mediero. Deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « Algo de mí y de mi teatro », *Primer Acto*, n° 197, 1983, p. 64-71.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « El caos de la memoria », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. XII, Madrid, Fundamentos, 2005, p. 7-28.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « El caos de mi memoria », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. XIII, Madrid, Fundamentos, 2008, p. 13-33.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « El destino a ninguna parte », *Las Puertas del Drama*, n° 38, 2010, p. 18-22.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, « Preámbulo », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. VIII, Madrid, Fundamentos, 2000, p. 7-9.
- MONLEÓN, José, « Esta noche cenamos con los fantasmas », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. X, Madrid, Fundamentos, 2002, p. 9-27.
- MONLEÓN, José, « Los tangos de la historia y del olvido », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. IX, Madrid, Fundamentos, 2002, p.7-25.
- MONLEÓN, José, « Mitos de la España ácida », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Obras completas*, vol. I, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 7-98.
- POVEDANO DE BURGOS, Fernando, « Prólogo », in MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, *Teatro de la libertad*, Esquina Viva, Badajoz, 1979, p. 7-8.

Sur *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vista...!!!*

F.S., « Tierra a la vista », *Primer Acto*, n° 229, p. 110-111.

FLOECK, Wilfried, « *¡¡¡Tierraaa aaa laaa vistaaaa!!!*: Manuel Martínez Mediero y la desconstrucción paródica del discurso de la conquista », in FLOECK, Wilfried, *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, 2003, p. 235-249.

L. de M., « Mérida fue la primera que divisó *Tierra a la vista* », *ABC*, 31/01/1989, p. 77.

2.3. Albert Boadella

Textes dramatiques

Publiés

M-7 Catalònia / Operació Ubú, Barcelone, F. Castells, 1985.

Columbi lapsus, Madrid, SGAE, 1993.

Teledium, Madrid, SGAE, 1994.

Yo tengo un tío en América, Madrid, SGAE, 1995.

El Nacional, Madrid, SGAE, 1999.

La torna / M-7 Catalònia / Teledium / Columbi lapsus / Yo tengo un tío en América / El Nacional, Barcelone, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002.

El retablo de las maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes, Barcelone, Fundació Teatre Lliure, 2004.

Ubú President o Los últimos días de Pompeya / La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla / Daaalí, Ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2006.

Ubú President o Els últims dies de Pompeia / La increíble història del Dr. Floit & Mr. Pla / Visanteta de Favara / Gabinet Libermann / Daaalí, Barcelone, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2007.

Controversia del toro y el torero / La cena, éd. M. Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2011.

El retablo de las maravillas / En un lugar de Manhattan, éd. M. Sánchez Arnosi, Madrid, Cátedra, 2011.

Inédits

Mimodrames (1962).

L'art del mim (1963).

Deixebles del silenci (1965).

Pantomimes De Music-Hall (1965).

Mimetismes (1966).

Calidoscopi (1967).

El diari (1968).

El joc (1970).
Cruel Ubris (1971).
Mary d'Ous (1972).
Alias Serrallonga (1974).
La odisea (1979).
Laetius (1980).
Olympic Man movement (1981).
Virtuosos de Fontainebleau (1985).
Bye, bye, Beethoven (1987).
La torna de la torna (2005).
2036 Omena-G (2010).

Éléments de bibliographie critique sur A. Boadella et sur son œuvre

- ABELLAN, Joan, *Els Joglars/Espais*, Barcelone, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2002 ; disponible sur la page « Espacio de trabajo » du site internet d'Els Joglars (http://www.elsjoglars.com/laCompania_espacio.php [consulté le 08/08/2012]).
- BOADELLA, Albert, « ¿Quién es el autor? », *Las Puertas del Drama*, n° 38, p. 2010, p. 7-11.
- BOADELLA, Albert, « El sedimento de 50 años de Joglars: reflexiones en torno al teatro », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 34-36.
- BOADELLA, Albert, *Memorias de un bufón*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- BUCKENKAM, Jill, « La sátira política: Els Joglars y "Ubú" », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 12-16.
- CORRAL FULLÀ, Anna, « Els Joglars: un allegro giocoso ma sostenuto e molto espressivo », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 2-6.
- ELS JOGLARS, *La guerra de los 40 años*, Madrid, Espasa, 2001.
- FELDMAN, Sharon G., « Los exilios del Els Joglars », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 6-11.
- HERRERAS, Enrique, « Teatro, provocación y diez mandamientos », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 24-28.
- HERRERAS, Enrique, *Los diez mandamientos de la ley de Els Joglars: reflexión litúrgico-estético-política sobre cuarenta años de gran teatro y prodigiosos escándalos*, Alzira, Algar, 2005.

- MOLERO DE LA IGLESIA, Alicia, « Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida », in ROMERA CASTILLO, José et GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (éds.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor Libros / UNED, 2003, p. 475-487.
- OROZCO, Lourdes, « *Controversia del toro y el torero* (Els Joglars, 2006): una defensa del teatro esencial », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 17-21.
- RUGGERI MMARCHETTI, Magda, « *2036 Omena-G*: un viaje en el tiempo con ironía », *Ínsula*, n° 773, 2011, p. 21-24.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in BOADELLA, Albert, *Ubú president / La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla / Daaalí*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 11-74.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros, « Introducción », in BOADELLA, Albert, *El retablo de las maravillas / En un lugar de Manhattan*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 11-96.
- Site internet d'Els Joglars : http://www.elsjoglars.com/produccion_cine.php?idPag=viaje [consulté le 08/08/2012].
- TRANCÓN PÉREZ, Santiago, « Entrevista a Albert Boadella: "Yo no hago psicodrama en mi teatro" », *Primer Acto*, n° 236, 1990, p. 88-95.

Sur *Yo tengo un tío en América*

- ELS JOGLARS, « *Yo tengo un tío en América*. Argumento », site internet d'Els Joglars, http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=tio_argumento [consulté le 08/08/2012].
- ELS JOGLARS, « *Yo tengo un tío en América*. Cronología », site internet d'Els Joglars, http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=tio_cronologia [consulté le 08/08/2012].
- FERNÁNDEZ SANTOS, E., « Albert Boadella califica como incompetencia el veto de la Sociedad Estatal a Els Joglars », *El País*, Séville, 02/07/1992 ; disponible sur internet : http://elpais.com/diario/1992/07/02/cultura/710028013_850215.html [consulté le 08/08/2012].
- SERRA, Catalina, « Boadella ambienta en un frenopático una reflexión sobre la colonización », *El País*, Barcelone, 12/09/1991 ; disponible sur internet : http://elpais.com/diario/1991/09/12/cultura/684626403_850215.html [consulté le 08/08/2012].

SURBEZY, Agnès, « Le corps en folie : aliénation et grotesque dans *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella », in ROSWITA / VASSEROT, Christilla (éds.), *Le corps grotesque espagnol et argentin*, Carnières, Lansman, 2002.

2.4. Luis Riaza

Textes dramatiques

Publiés

El Fernando, Yorick, n° 55-56, 1972, p. 19-62 (co-écrit avec José Arias Velasco, Jerónimo López Mozo, Ángel García Pintado, Luis Matilla, Manuel Martínez Mediero, Manuel Pérez Casaux et Diego Salvador).

Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1973.

Drama de la dama que lava entre las blancas llamas, Primer Acto, n° 172, 1974, p. 12-33.

El desván de los machos y el sótano de las hembras, Pípirijaina, n° 3, 1974.

Retrato de Dama con perrito, prol. Francisco Nieva, Madrid, Fundamentos, 1976.

El desván de los machos y el sótano de las hembras. El palacio de los monos, éd. A. Castilla, Madrid, Cátedra, 1978.

Medea es un buen chico, Pípirijaina, n° 18, 1981.

Antígona... ¡cerda!, *Estreno*, VIII, 1, 1982, p. 11-17.

Antígona... ¡cerda! / Mazurka / Epílogo, prol. Domingo Miras, Madrid, La Avispa, 1983.

Los perros, éd. J. A. Aliaga, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.

El buque, in *Premio Valladolid de Teatro Breve 1988*, Valladolid, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, 1989 (avec *Reloj* de Rodrigo García).

Revolución de trapo, éd. Á. González de la Aleja, Manzanares, Alcázar de San Juan, 1990.

La ficha negra o Rien ne va plus, in *Teatro breve. VI Certamen Literario. 1989*, Santurce, Ayuntamiento de Santurce, 1990.

Tríptico para teatro: Retrato de niño muerto / La emperatriz de los helados / La noche de los cerdos, Madrid, La Avispa, 1990.

Los Edipos o ese maldito hedor, *Art Teatral*, 1991, p. 63-68.

Dioses, reyes, perros y estampas, *Premio teatro breve 1994*, Valladolid, Caja España, 1996 (avec *Amanecer en Orán* de Ignasi García Barba).

Las máscaras, Málaga, Diputación de Málaga, 1997.
Danzón de perras, Madrid, Fundación Autor, 1998.
Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 1998.
Bonsáis, estatuas y cadáveres, *Exilios*, 4-5, 2000, p. 109-120.
Teatro escogido: El desván de los machos y el sótano de las hembras / Retrato de dama con perrito / Medea es un buen chico / Antígona... ¡cerda! / La emperatriz de los helados / La noche de los cerdos / El fuego de los dioses, introd. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, AAT, 2006.

Inédits

El caballo dentro de la muralla, 1954.
Los muñecos, 1960.
Las jaulas, 1968.
Los círculos, 1970.
Los mirones, 1970.
Edipo café, 1991.
Retrato de gran almirante con perros, 1991.
Tríptico de la sustitución: Reyes, perros y recordatorios / Miosotis, guisantitos y rositas / Perdicitas, gamuzas y leonazos, 1993.
Los pies, 1994.
Judith, 1999.
Los dioses nunca cambian o las nuevas prometeas, 1999.
La recepción, 2002.
Rasputín y el resto del reparto o Semianfitrión cuarentaytantos, 2003.
Los muñecos y los muertos o La ratonera 2004, 2004.
La Malhuele o Más máscaras, 2005.

Éléments de bibliographie critique sur L. Riaza et sur son œuvre

BRIDGES, Christine M. E., « Luis Riaza: ¿una propuesta teatral para el siglo XXI? », in GABRIELE, John P. (éd.), *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*, Francfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 1994, p. 127-134.
CAMPOS GARCÍA, Jesús, « Presentación », in RIAZA, Luis, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, p. 5.

- CASTILLA, Alberto, « Introducción », in RIAZA, Luis, *El desván de los machos y el sótano de las hembras / El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 9-40.
- DE PACO, Diana, « Nuevos procedimientos de recepción de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza », *Estudios Clásicos*, n° 124, 2003, p. 71-92.
- DE PACO, Diana, « Nuevos procedimientos de recepción de la tradición clásica en *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas* de Luis Riaza », *Estudios Clásicos*, n° 124, 2003, p. 71-92.
- EGGER, Carole, « Du discours théologal patristique au discours rituel et grotesque du théâtre de Luis Riaza », *Les cahiers d'études romanes*, n° 4, 2000, p. 403-420.
- EGGER, Carole, « Luis Riaza, *Retrato de Dama con perrito* », in AMO SÁNCHEZ, Antonia, MARTINEZ THOMAS, Monique, EGGER, Carole et SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodique et analyses de textes*, Rennes, PUR, 2005, p. 119-128.
- EGGER, Carole, « Une forme dramaturgique traditionnelle au service d'une rénovation esthétique : l'*auto sacramental* dans le théâtre de Luis Riaza », *Les cahiers d'études romanes*, n° 4, 2000, p. 393-402.
- EGGER, Carole, « De la représentation du pouvoir aux pouvoirs de la représentation dans le théâtre de Luis Riaza », *Les cahiers du GRIMH*, n° 2, 2001, p. 301-309.
- EGGER, Carole, *Le théâtre de Luis Riaza*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000 (thèse).
- EGGER, Carole, *Théâtre et Théâtralité : du « nouveau théâtre » des années 70 aux dramaturgies espagnoles postmodernes*, Toulouse, Université de Toulouse, 2008 (dossier pour l'Habilitation à Diriger des Recherches).
- GARCÍA-PASCUAL, Raquel, « Travestismo y destape del tabú: el teatro de Luis Riaza », *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, n° 34, 2009, p. 281-299.
- GARCÍA PINTADO, Ángel, « El Dante Riaza: entre el más allá y el más acá », interview de Luis Riaza, *Primer Acto*, n° 172, sept. 1974, p. 8-12.
- RIAZA, Luis, « Prologuejo prolijo (En el que se habla, sobre todo, de ELLA) », in RIAZA, Luis, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 1998, p. 3-11.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, « Epílogo », in RIAZA, Luis, *Calcetines, máscaras, pelucas y paraguas*, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 1998, p. 83-96.

RUIZ PÉREZ, Pedro, « Introducción. La escritura de Luis Riaza y las exequias del teatro », in RIAZA, Luis, *Teatro escogido*, Madrid, AAT, 2006, p. 15-58.

RUIZ PÉREZ, Pedro, « Teatro y metateatro en la dramaturgia de Luis Riaza », *Anales de Literatura Española*, n° 5, 1986-1987, p. 479-494.

SUÁREZ GARCÍA, José Luis, « Sobre el teatro de Luis Riaza: recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras* », *Anales de literatura española*, n° 9, 1993, p. 141-154.

Sur Retrato de gran almirante con perros

FLOECK, Wilfried, « Cristóbal Colón en el teatro español desde el Romanticismo hasta la actualidad. De la idealización a la desmitificación », *Romanische Forschungen*, vol. 123, n° 3, sept. 2011, p. 331-351.

2.5. Jerónimo López Mozo

Textes dramatiques

Publiés

Los novios o la teoría de los números combinatorios, *Yorick*, n° 21, 1967.

La renuncia, *Yorick*, n° 21, 1967.

El testamento, in *Teatro*, Madrid, ed. del autor, 1968, p. 79-110.

Moncho y Mimí, Madrid, Colección Teatro Universitario, 1968.

Collage occidental, Madrid, Colección Teatro Universitario, 1968.

Negro en quince tiempos, *Primer Acto*, n° 106, 1969, p. 15-17.

Los sedientos, *Revista Fabras*, n° 24, nov. 1971, p. 28-32.

Maniquí, *Revista El Urogallo*, n° 7, janv.-fév. 1971, p. 67-75.

El Fernando, *Yorick*, n° 55-56, 1972, p. 19-62 (co-écrit avec José Arias Velasco, Manuel Martínez Mediero, Ángel García Pintado, Luis Matilla, Luis Riaza, Manuel Pérez Casaux et Diego Salvador).

Crap, fábrica de municiones, Madrid, ZYX, 1973.

Parece cosa de brujas, *Primer Acto*, n° 165, fév. 1974, p. 23-43 (co-écrit avec Luis Matilla).

Guernica, *Estreno*, n° 1, 1975, p. 19-31.

Anarchía 36, Pípirijaina, nº 6, 1978.

Los fabricantes de héroes se reúnen a comer, Murcia, Universidad de Murcia, 1978 (co-écrit avec Luis Matilla).

Como reses, Madrid, Nuestra Cultura, 1980 (co-écrit avec Luis Matilla).

La flor del mal, *Revista Nueva Estafeta*, nº 41, avril 1982, p. 20-30.

Tiempos muertos: Viernes 29 de Julio de 1983, de madrugada / La maleta de X / La viruela de la humanidad / Sociedad limitada, S.A. / El adiós sin ceremonia y las ceremonias del adiós, Madrid, La Avispa, 1985.

Cuatro happenings: Blanco en quince tiempos / Negro en quince tiempos / Maniquí / Guernica, éd. R. Salvat, Murcia, Universidad de Murcia, *Antología Teatral Española*, nº 4, 1986.

Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa, *Revista El Urogallo*, nº 12, mars 1987, p. 52-56.

D.J., Tolède, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1987.

Madrid-París, *El Público*, nº 33, mai 1988, p. 24-29.

A telón corrido, *Art-Teatral*, nº 2, 1988, p. 29-31.

Bagaje, Málaga, Diputación de Málaga, 1988.

Yo, maldita india..., *El Público*, nº 8, mars-avril 1990.

La boda de media noche, in *Teatro Breve. VI Certamen Literario 1989*, Santurce, Ayuntamiento de Santurce, 1990, p. 45-59.

La otra muerte de Flor de Otoño, *Art-Teatral*, nº 6, 1994, p. 33-34.

Eloídes, Séville, Padilla Libros Editores & Libreros, 1995.

La diva, in *Monólogos IV*, Madrid, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1997, p. 63-90.

Ahlán, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997.

Objeto del deseo, *Revista Tramoya*, nº 57, oct.-déc. 1998, p. 55-58.

Los ojos de Edipo, *Revista Tramoya*, nº 57, oct.-déc. 1998, p. 59-71.

El engaño a los ojos, *Estreno*, vol. XXV, nº 2, 1999, p. 22-42.

La misma historia, poco después, *Revista Albufera literaria*, nº 6, 1999, p. 72-84.

Combate de ciegos / Yo, maldita india..., Madrid, UNED, 2000.

La infanta de Velázquez, Bilbao, Ayuntamiento de Santurce, 2001.

El arquitecto y el relojero, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 2001.

Puerta metálica con violín, in *II Premio de Teatro « Doña Mencía de Salcedo »*, Madrid, La Avispa, 2001, p. 13-24.

Ella se va, San Sebastián, Fundación Kutxa, 2002.

Menina Teresa, in *IV Certamen Literario de Textos Teatrales*, Úbeda, Alkymya Editorial, 2002, p. 143-167.

Hijos de Hybris, Guadalajara, Patronato de Cultura / Ayuntamiento de Guadalajara, 2003.

Matadero solemne, *Gestos*, n° 33, nov. 2003, p. 127-156.

El olvido está lleno de memoria, *ADE Teatro*, n° 98, nov.-déc. 2003, p. 160-178.

En aquel lugar de la Mancha, *ADE Teatro*, n° 107, oct. 2005, p. 228-235.

Las raíces cortadas, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 2005.

Extraños en el tren/Todos muertos, in *Once voces contra la barbarie*, Fundación Autor, 2006, p. 79-91.

Bajo los rascacielos (Manhattan cota -20), Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006.

Nuestros niños, nuestro futuro, in *Grita: tengo sida*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 172-175.

El biógrafo amanuense, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 2008.

La verdad de los sueños, in *Obras galardonadas en el V Concurso Iberoamericano de Dramaturgia Infantil*, Bilbao, Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao, 2010 (avec *El gato rufino* de Jesús del Castillo et *Crecer* de Maxi Rodríguez).

El terrorismo en las tablas Tres obras de Jerónimo López Mozo: Hijos de Hybris / Extraños en el tres/todos muertos / Bajo los rascacielos, éd. J. P. Gabriele, Madrid, Fundamentos, 2011.

Puerta del Sol, Barcelone, Ed. Anagnórisis, 2012.

Inédits

El deicida, 1965.

El retorno, 1968.

Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben, 1970.

La gota estéril, 1970 (en collaboration avec Luis Matilla, Ángel García Pintado et Miguel Arrieta).

Ceremonia nupcial, 1971.

¡Es la guerra!, 1971.

El caserón, 1972.

Espectáculo Andalucía, 1972.

Los conquistadores, 1973 (en collaboration avec Luis Matilla et Juan Margallo).

Por venir, 1975 (création collective du groupe Bojiganza).

Comedia de la olla romana en que cuece su arte la Lozana, 1977.

En busca del sexo perdido, 1979.
Compostela, 1980.
El paraíso perdido de Gaucín, 1981.
Inauguración y clausura (apócrifas) del XIII Festival de Teatro de Sitges, 1986.
Los personajes del drama, 1987.
Tartufo, 1994.
Haciendo memoria, 1997.
Cinco variaciones para una acción teatral, 2001.
María Galiano, el sueño de una noche de teatro, 2003.
El escritor y su biógrafo, 2004.

Éléments de bibliographie critique sur J. López Mozo et sur son œuvre

- DOLL, Eileen J., « *La Infanta de Velázquez* de Jerónimo López Mozo, y la intertextualidad postmoderna », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 493-504.
- DOLL, Eileen J., « El tiempo sintético de López Mozo », *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, n° 27, sept. 2009, p. 82-87.
- DOLL, Eileen J., *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo. Juegos temporales e intermediales*, Madrid/Francfort, Iberoamericana/Vervuert, 2008.
- FOX, Manuela, « La "Trilogía de la memoria histórica" de Jerónimo López Mozo », *La Ratonera*, n° 11, mai 2004, p. 36-46.
- GABRIELE, John P., « Deslindes de una dramaturgia en libertad », *Primer Acto*, n° 317, janv.-mars 2007, p. 47-50.
- GABRIELE, John P., « La voz perenne del "nuevo teatro español": entrevista con Jerónimo López Mozo », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, n° 1, 2003, p. 37-42.
- GABRIELE, John P., « Tres imágenes del terrorismo rememorado en el teatro español contemporáneo: Antonio Buero Vallejo, Jerónimo López Mozo y Paloma Pedrero », *Signa*, n° 20, 2011, p. 39-58.
- GABRIELE, John P., *Jerónimo López Mozo: forma y contenido de un teatro español experimental*, Madrid, Fundamentos, 2005.

- ISASI ANGULO, Amando Carlos, « Entrevista con Jerónimo López Mozo », in ISASI ANGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Madrid, Ayuso, 1974, p. 331-343.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, « ¿Por qué escribo teatro histórico? », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 24-25.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, « La historia en el teatro español: mi experiencia creadora », *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, n° 7, janv. 2003, p. 89-101.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, « Perspectivas críticas: horizontes infinitos. Teatro y silencio », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 24, 1999, p. 679-688.
- ROMERA CASTILLO, José, « Prólogo », in LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Combate de ciegos / Yo, maldita india...*, Madrid, UNED, 2000, p. 9-24.
- RUGGERI MARCHETTI, Magda, « Magda Ruggeri entrevista a Jerónimo López Mozo », *Assaig de teatre: Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral*, n° 60-61, 2007, p. 120-128.
- SERRANO, Virtudes, « Prólogo: escenarios del presente », in LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Ahlán*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1997, p. 7-13.
- VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, « Los meandros de la censura: Una entrevista con Jerónimo López Mozo », *Iberoamericana*, n° 2, 2001, p. 189-195.
- Sur *Yo, maldita india...*
- CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis, « La violencia colonialista en López Mozo: a propósito de *Yo, maldita india...* (1988) », *Acotaciones*, n° 10, 2003, p. 37-48.
- FLOECK, Wilfried, « Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo », *Hispanística XX*, n° 17, 1999, p. 25-34.
- FLOECK, Wilfried, « El conquistador como tráfuga cultural en la película *Cabeza de vaca* de Nicolás Echeverría », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 26, n° 1, 2001, p. 357-382.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, « A propósito de la autoría de *Yo, maldita india...* », in LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *Yo, maldita india...*, Madrid, El Público/Centro de Documentación Teatral, 1990, p. 21-22.
- SALVAT, Ricard, « Malinche, un mito errante », in LÓPEZ MOZO Jerónimo, *Yo, maldita india...*, Madrid, El Público/Centro de Documentación Teatral, 1990, p. 9-14.

SERRANO, Virtudes, « *Combate de ciegos y Yo, maldita india...*, de Jerónimo López Mozo », *Las Puertas del Drama*, nº 4, 2000, p. 28- 29.

SERRANO, Virtudes, « Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español », *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, nº 6-7, déc. 1994 - juin 1995, p. 127-138.

Sur *El arquitecto y el relojero*

GABRIELE, John P., « El discurso mnemónico-museístico en *El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo », *La Ratonera. Revista Asturiana de Teatro*, nº 32, 2011, p. 132-136 ; disponible sur internet : <http://www.la-ratonera.net/?p=800> [consulté le 08/08/2012].

GARCÍA GARZÓN, Juan Ignacio, « *El arquitecto y el relojero. Lo viejo y lo nuevo* », *ABC*, 25 fév. 2007, disponible sur internet : http://www.abc.es/hemeroteca/historico-25-02-2007/abc/Espectaculos/lo-viejo-y-lo-nuevo_1631668420941.html [consulté le 08/08/2012].

MÉNDEZ MOYA, Adelardo, « Prólogo », in LÓPEZ MOZO, Jerónimo *El arquitecto y el relojero*, Madrid, Comunidad de Madrid / AAT, 2001, p. 9-15.

MIRAS, Domingo, « *El arquitecto y el relojero. Luchar por la memoria* », *Primer Acto*, nº 317, janv.-mars 2007, p. 51-54.

OLIVA, César, « Prólogo » in LÓPEZ MOZO, Jerónimo, *El arquitecto y el relojero*, VIII Muestra de Teatro Español y Autores Contemporáneos y Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2001, p. 5-9.

RODRÍGUEZ SANTOS, Carmen, « Entre el recuerdo y el olvido », *ABCD*, supplément culture *ABC*, Madrid, 03/02/2007, p. 30.

RUGGERI MARCHETTI, Magda, « *El arquitecto y el relojero*, de Jerónimo López Mozo, en el teatro Galileo de Madrid », *Assaig de Teatre*, nº 56, déc. 2006, p. 251-253.

2.6. Juan Mayorga

Textes dramatiques

Publiés

Siete hombres buenos, Madrid, Instituto de la Juventud, 1990, p. 97-185.

Más ceniza, Primer Acto, nº 249, 1993, p. 49-87

El traductor de Blumemberg, Colección Nuevo Teatro Español, nº 14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 25-84.

Concierto fatal de la viuda Kolakowski, in Monólogos I, Madrid, AAT, 1994, p. 99-113.

El sueño de Ginebra, in LEONARD, Candyce et GABRIELE, John P., Panorámica del teatro español actual, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 95-114.

El hombre de oro, Gestos, nº 24, 1997, p. 153-163.

El jardín quemado, Revista Escena, nº 43, 1998, p. 43-58.

Legión, in Ventolera – Rotos, Madrid, Teatro del Astillero, 1998, p. 41-49.

El Crack, in Al borde del área, Alicante, VI Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1998, p. 81-88.

Cartas de amor a Stalin, Primer Acto, nº 280, 1999, p. 65-88.

La mujer de mi vida, Revista Escena, nº 64, 1999, p. XV.

La mala imagen, Estreno, vol. XXVI, nº 2, 2000, p. 15-18.

Amarillo, Estreno, vol. XXVI, nº 2, 2000, p. 20.

BRGS, Estreno, vol. XXVI, nº 2, 2000, p. 19.

El Gordo y el Flaco, Acotaciones, nº 7, 2001, p. 95-138.

Teatro para minutos: La mala imagen / Amarillo / BRGS / Una carta de Sarajevo / Legión, Ciudad Real, Ñaque, 2001.

La mano izquierda, in Ecos y silencios, Ciudad Real, Ñaque, 2001, p. 80-87.

La biblioteca del diablo, in ALVEAR, Inmaculada (éd.), La noticia del día, Madrid, La Avispa, 2001, p. 127-135.

Encuentro en Salamanca, in Vidas y ficciones de la ciudad de Salamanca, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, p. 14-26.

El buen vecino, in Unheimliche. Lo siniestro, Madrid, Teatro del Astillero, 2002, p. 75-82.

La piel, Art teatral, nº 17, 2002, p. 53-58.

Justicia, in Maratón de monólogos 2003, Madrid, AAT, 2003, p. 111-114.

Sonámbulo, Primer Acto, nº 300, 2003, p. 27-53.

Animales nocturnos, in MAYORGA, Juan, *Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003, p. 7-49.

Himmelweg (Camino del cielo), *Primer Acto*, nº 305, 2004, p. 29-56.

Sentido de calle, in *Maratón de monólogos 2004*, Madrid, AAT, 2004, p. 119-121.

Tres anillos, in *Intolerancia*, Madrid, Teatro del Astillero, 2004, p. 20-24.

Palabra de perro / El Gordo y el Flaco, Madrid, Teatro del Astillero, 2004, p. 5-57.

Últimas palabras de Copito de Nieve, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

Job, in BÁRCENA ORBE, Fernando *et al.*, *La autoridad del sufrimiento: silencio de Dios y preguntas del hombre*, Barcelone, Anthropos, 2004, p. 115-136.

Hamelin, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

Departamento de Justicia, *Culturas* (supplément de *Diagonal*), nº 4, 14-27 avril 2005, p. 8.

Alejandro y Ana. Lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente (en collaboration avec Juan Cavestany), in *Animalario*, Barcelone, Plaza y Janés, 2005, p. 277-301.

JK, in *Maratón de monólogos 2006*, Madrid, AAT, 2006, p. 71-73.

El chico de la última fila, Ciudad Real, Ñaque, 2006.

La mujer de los ojos tristes, in *Homenaje a Mihura*, Madrid, Teatro Español, 2006, p. 83-94.

Primera noticia de la catástrofe, in MATE, Reyes (éd.), *Responsabilidad histórica. Preguntas del nuevo al viejo mundo*, Barcelona, Anthropos, 2007, p. 377-393.

Método Le Brun para la felicidad, *El pateo*, nº 25, 2007, p. 6-8.

La paz perpetua, *Primer Acto*, nº 320, 2007, p. 51-82.

La tortuga de Darwin, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

Teatro para minutos: Concierto fatal de la viuda Kolakowski / El hombre de oro / La mala imagen / Legión / El Guardián / La piel / Amarillo / El Crack / La mujer de mi vida / BRGS / La mano izquierda / Una carta de Sarajevo / Encuentro en Salamanca / El buen vecino / Candidatos / Inocencia / Justicia / Manifiesto Comunista / Sentido de calle / El espíritu de Cernuda / La biblioteca del diablo / Tres anillos / Mujeres en la cornisa / Método Le Brun para la felicidad / Departamento de Justicia / JK / La mujer de los ojos tristes / Las películas del invierno / 581 mapas, Ciudad Real, Ñaque, 2009.

Fedra, Oviedo, KRK, 2010.

La lengua en pedazos, in DÍAZ-SALAZAR, Rafael *et al.*, *Religión y laicismo hoy. En torno a Teresa de Ávila*, Barcelone, Anthropos, 2010, p. 113-139.

El cartógrafo, in SUCASAS, Alberto *et* ZAMORA, José A., *Memoria – política – justicia. En diálogo con Reyes Mate*, Madrid, Trotta, 2010.

Inédits

Angelus Novus, première en 1999.

Mujeres en la cornisa, première en 2004.

El elefante ha ocupado la catedral, première en 2008.

Si supiera cantar, me salvaría, première (dans une traduction italienne) en 2009.

Penumbra (en collaboration avec Juan Cavestany), première en 2011.

Éléments de bibliographie critique sur J. Mayorga et sur son œuvre

AZNAR SOLER, Manuel, « Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg* », inédit, version fournie par Juan Mayorga.

BARRERA BENÍTEZ, Manuel, « El teatro de Juan Mayorga », *Acotaciones. Revista de investigación Teatral*, n° 7, 2001, p. 73-94.

CAMPAL FERNÁNDEZ, José Luis, « Charlando con Juan Mayorga », *La Ratonera: Revista asturiana de teatro*, n° 15, 2005, p. 68-70.

DE PACO, Mariano, « Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso », *Monteagudo*, n° 11, 2006, p. 55-60.

FERNÁNDEZ, José Ramón, « Conversación con Juan Mayorga », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 54-59.

FLOECK, Wilfried, « La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria », *Don Galán*, n° 2, 2012 ; disponible sur internet : http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3 [consulté le 08/08/2012].

GABRIELE, John P., « Entrevista con Juan Mayorga », *Anales de la literatura Española Contemporánea*, 25.3, 2000, p. 1095-1103.

GABRIELE, John P., « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, n° 2, 2000, p. 12-14.

HENRÍQUEZ, José, « Entrevista con Juan Mayorga: “El autor debe escribir textos para los que todavía no hay actores” », *Primer Acto*, n° 305, 2004, p. 20-24.

MARTINEZ THOMAS, Monique, « Au-delà des miroirs : la transgression des images », in MAYORGA, Juan et LOBERA, Marcelo, *El gordo y el flaco / C'est moi le gros et toi le petit et El grito de los espejos / Le cri des miroirs*, Toulouse, PUM / Théâtre de la Digue, 2005, p. 9-21.

MATTEINI, Carla, « Los motivos de Juan Mayorga », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 48-53

- MAYORGA, Juan, « Cultura global y barbarie global », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 60-62.
- MAYORGA, Juan, « El dramaturgo como historiador », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 8-10.
- MAYORGA, Juan, « Mi teatro histórico », inédit, version fournie par Juan Mayorga.
- MAYORGA, Juan, « Shock », *Primer Acto*, n° 273, 1998, p. 124.
- MAYORGA, Juan, « Teatro y cartografía. Arte y Ciencia », conférences Fondation Juan March, 26/04/2011 ; un enregistrement de la présentation est disponible sur internet : <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?id=2728> [consulté le 08/08/2012].
- MONLEÓN, José, « *Himmelweg* de Juan Mayorga: La construcción de la memoria », *Primer Acto*, n° 305, 2004, p. 25-27.
- RAMÓN FERNÁNDEZ, José, « Conversación con Juan Mayorga », *Primer Acto*, n° 280, 1999, p. 54-59.
- SERRANO, Virtudes, « Introducción a *El jardín quemado* », in MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 9-25.

Sur *El jardín quemado*

- AMESTOY, Ignacio, « ¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado* de Juan Mayorga », *Las Puertas del Drama*, n° 18, 2004, p. 37-38.
- AZNAR SOLER, Manuel « Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, n° 2, 2006, p. 79-118.
- GUZMÁN, Alison, « Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, n° 2, 2010, p. 82-99.
- SERRANO, Virtudes, « Introducción a *El jardín quemado* », in MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, p. 9-25.

Sur *La tortuga de Darwin*

- CORDONE, Gabriela, « *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga: hacia una lectura benjaminiana de la historia », *Estreno*, n° 2, 2011, p. 101-114.

2.7. Eusebio Calonge et La Zaranda

Textes dramatiques

Publiés

CALONGE, Eusebio, *Perdonen la tristeza/ Obra póstuma*, Madrid, SGAE, 1994.

JUAN DE LA ZARANDA, *Mariameneo, Mariameneo*, Madrid, Visor, 1996.

JUAN DE LA ZARANDA, *Vinagre de Jerez*, Madrid, Visor, 1996.

CALONGE, Eusebio, *Cuando la vida eterna se acabe*, Hondarribia, Ed. Hiru, 1999.

CALONGE, Eusebio, *La Puerta estrecha/ Ni sombra de lo que fuimos*, Hondarribia, Ed. Hiru, 2004.

CALONGE, Eusebio, *Homenaje a los malditos, Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 21-45.

CALONGE, Eusebio, *Los que ríen los últimos, Gestos*, n° 45, 2008, p. 107-126.

CALONGE, Eusebio, *Homenaje a los malditos / Hommage aux maudits et Futuros difuntos / Futurs défunts*, Toulouse, PUM, 2009.

CALONGE, Eusebio, *Este sol de la infancia, Primer Acto*, n° 337, 2011, p. 51-62 (représentée par la compagnie La Pajarita de Papel en 2010).

Inédits

JUAN DE LA ZARANDA, *Los tinglados de María Castaña*, 1983.

JUAN DE LA ZARANDA, *El corral de San Antonio de las Moscas*, 1987.

CALONGE, Eusebio, *Nadie lo quiere creer. La patria de los espectros*, 2010.

Éléments de bibliographie critique sur E. Calonge et sur La Zaranda

BERNAL, Carlos, « Tallando la pieza », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 41-42.

DI GIROLAMO, Claudio, « Arrumbando recuerdos », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 38-40.

GÓMEZ SÁNCHEZ, Begoña, « La poética de la *inestable* Andalucía: La Zaranda », in ROMERA CASTILLO, José, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 611-623.

GRASSO, Omar, « Entrevista con Paco Sánchez », *Primer Acto*, n° 252, janv.-fév. 1994, p. 43-47.

LA ZARANDA, « Esquirlas de la Memoria », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 8-10.

LA ZARANDA, « Historial », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/historial.htm> [consulté le 08/08/2012].

LA ZARANDA, « Principal », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/> [consulté le 08/08/2012].

MONLEÓN, José, « ¿Qué seríamos sin los Malditos? », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 16-20.

P.A., « La Zaranda y América Latina », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 5-6.

SADOWSKA GUILLÓN, Irène « La Zaranda en el Festival Don Quijote (París): la memoria contra el silencio », *Primer Acto*, n° 316, 2006, p. 31-32.

SEDEÑO, José Antonio, « Notas sobre el teatro andaluz de creación », in SÁNCHEZ, José Antonio, *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 285-318.

SESMA SANZ, Manuel, « El último teatro de La Zaranda: entrevista », *Primer Acto*, n° 328, 2009, p. 148-157.

SESMA SANZ, Manuel, « *Ni sombra de lo que fuimos*, de La Zaranda: un teatro esencial y de raíz », *Primer Acto*, n° 300, 2003, p. 100-101.

Sur Homenaje a los malditos

AMO SÁNCHEZ, Antonia, « *Homenaje a los malditos et Futuros difuntos* : une poétique de la résistance », in CALONGE, Eusebio, *Homenaje a los malditos / Futuros difuntos*, Toulouse, PUM, 2009, p. 9-21.

CALONGE, Eusebio, « Una página arrancada al Homenaje », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 11-14.

LA ZARANDA, « Obras. 2004.- *Homenajes a los Malditos* », site internet de La Zaranda : <http://www.lazaranda.net/obraSiete.htm> [consulté le 08/08/2012].

MONLEÓN, José, « ¿Qué seríamos sin los Malditos? », *Primer Acto*, n° 311, 2005, p. 16-20.

Index des textes littéraires cités

i

- ¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!! de Manuel Martínez Mediero, 28, 29, 162, 171, 197, 198, 200, 201, 207, 211, 223, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 257, 258, 262, 263, 458, 463, 465, 466, 472, 475, 488, 490, 503, 543, 544, 545
- ¡Ay, Carmela! de José Sanchis Sinisterra, 160, 174, 175, 176, 181, 204, 205, 225, 227, 228, 230

2

2036 Omena-G d' Albert Boadella, 269, 547, 548

A

- A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, 17
- A telón corrido* de Jerónimo López Mozo, 314, 553
- Absalom, Absalom!* de William Faulkner, 18, 154
- Ahlán* de Jerónimo López Mozo, 314, 315, 553, 556
- Algo así como Hamlet* de José Sanchis Sinisterra, 226, 539
- Àlias Serrallonga* d' Albert Boadella, 267
- All the King's Men* de Robert Penn Warren, 18
- Amadís de Gaula*, 138
- Amarillo* de Juan Mayorga, 358, 360, 558, 559
- Anarchía 36* de Jerónimo López Mozo, 314, 553
- Animales nocturnos* de Juan Mayorga, 360, 559
- Annulla. (An Autobiography)* d' Emily Mann, 24
- Antígona... ¡cerda!* de Luis Riaza, 288, 549, 550
- Apolo en Pafos (Interview)* de Leopoldo Alas (Clarín), 149, 150
- Aria por un Papa español* de Manuel Martínez Mediero, 249, 251, 543, 544
- Atajo* de José Sanchis Sinisterra, 377, 379

B

- Bajo los rascacielos (Manhattan cota-20)* de Jerónimo López Mozo, 315
- Beatus Ille* d' Antonio Muñoz Molina, 506
- Beloved* de Toni Morrison, 24
- Ben Franklin. Unplugged* de Josh Kornbluth, 24, 162, 163, 207, 211, 214
- Blanco en quince tiempos* de Jerónimo López Mozo, 313, 553
- Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898* de José María Rodríguez Méndez, 169
- Bye, Bye Beethoven* d' Albert Boadella, 268

C

- Calidoscopi* d' Albert Boadella, 266, 546
Captain Blackman de John A. William, 18
Carlo Famoso. Sueño histórico de Manuel Martínez Mediero, 249, 251, 544
Cartas de amor a Stalin de Juan Mayorga, 358, 359, 363, 558
César y Cleopatra de Manuel Martínez Mediero, 249, 543, 544
Collage occidental de Jerónimo López Mozo, 313, 552
Colón a toda costa o el arte de marear de José Ricardo Morales, 161, 206, 211, 217
Columbi Lapsus d' Albert Boadella, 268
Como la araña, como la anaconda de Luis Riaza, 287
Concierto fatal de la viuda Kolakowski de Juan Mayorga, 358, 360, 558, 559
Controversia del toro y el torero d' Albert Boadella, 269, 546, 548
Crap, fábrica de municiones de Jerónimo López Mozo, 313, 552
Crónicas romanas d' Alfonso Sastre, 170
Cruel Ubris d' Albert Boadella, 266, 547
Cuatro Happenings de Jerónimo López Mozo, 313, 553

D

- D. J.* de Jerónimo López Mozo, 314, 316
Daaalí d' Albert Boadella, 265, 269, 546, 548
Deixebles del silenci d' Albert Boadella, 266, 546
Demasiado frío de José Sanchis Sinisterra, 226, 538
Die Geschäften des Herms Julius Caesar de Bertolt Brecht, 154
Dionisio de Hermógenes Sainz, 247
Doña Rosita la soltera de Federico García Lorca, 357
Dos exilios de José Sanchis Sinisterra, 377, 379

E

- El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos, 174, 181
El anillo de José Sanchis Sinisterra, 377, 379, 536
El arpa y la sombra d' Alejo Carpentier, 506
El arquitecto y el relojero de Jerónimo López Mozo, 29, 178, 200, 203, 204, 207, 210, 212, 216, 217, 223, 315, 317, 376, 405, 406, 407, 408, 411, 412, 413, 416, 419, 420, 421, 422, 425, 452, 456, 457, 458, 460, 465, 468, 472, 475, 477, 478, 489, 490, 504, 553, 557
El automóvil de Manuel Martínez Mediero, 247, 248, 543
El bebé furioso de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543, 544
El cartógrafo de Juan Mayorga, 360, 363, 559
El cerco de Leningrado de José Sanchis Sinisterra, 227, 537
El chico de la última fila de Juan Mayorga, 360, 559
El convidado de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543
El corral de San Antonio de las Moscas de Juan de la Zaranda, 430, 562
El Crack de Juan Mayorga, 358, 360, 558, 559
El desván de los machos y el sótano de las hembras de Luis Riaza, 287, 288, 549, 550, 551, 552
El día que se descubrió el pastel de Manuel Martínez Mediero, 248, 543
El diari d' Albert Boadella, 266, 546
El elefante ha ocupado la catedral de Juan Mayorga, 360, 560
El engaño a los ojos de Jerónimo López Mozo, 314, 553

El Fernando de L. Riaza, J. Arias Velasco, J. López Mozo, Á. García Pintado, L. Matilla, M. Martínez Mediero, M. Pérez Casaux et D. Salvador, 287, 542, 549, 552
El hombre de oro de Juan Mayorga, 358, 360, 363, 558, 559
El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes, 139, 140, 142, 155, 157, 193, 206, 211, 233, 438, 501
El jardín quemado de Juan Mayorga, 29, 172, 177, 201, 208, 212, 223, 357, 358, 363, 373, 376, 387, 389, 392, 393, 396, 397, 400, 403, 419, 452, 456, 458, 475, 477, 483, 485, 489, 490, 504, 558, 561
El joc d' Albert Boadella, 266, 267, 547
El lector por horas de José Sanchis Sinisterra, 227, 537
El manuscrito carmesí d' Antonio Gala, 158, 159, 209, 212, 213, 215
El Nacional d' Albert Boadella, 269, 546
El naranjo de Carlos Fuentes, 25, 158
El Niño de Belén de Manuel Martínez Mediero, 249
El olvido está lleno de memoria de Jerónimo López Mozo, 314, 554
El palacio de los monos de Luis Riaza, 287, 288, 549, 551
El regreso de los escorpiones de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543
El reino de este mundo d' Alejo Carpentier, 166
El retablo de Eldorado de José Sanchis Sinisterra, 29, 160, 162, 171, 202, 211, 223, 225, 226, 227, 230, 232, 233, 234, 236, 238, 239, 242, 243, 263, 347, 456, 458, 463, 469, 471, 472, 474, 479, 480, 481, 485, 488, 490, 503, 537, 541, 542
El retablo de las maravillas de Miguel de Cervantes, 138, 233, 546, 548
El retablo de las Maravillas. Cinco variaciones sobre un tema de Cervantes d' Albert Boadella, 269, 546
El retorno de Jerónimo López Mozo, 313, 554
El ruedo Ibérico de Ramón del Valle-Inclán, 154
El sudario de tiza de José Sanchis Sinisterra, 28, 29, 172, 180, 197, 199, 201, 204, 210, 212, 219, 223, 376, 377, 379, 380, 381, 385, 386, 452, 456, 457, 464, 466, 468, 477, 489, 490, 504
El sueño de Ginebra de Juan Mayorga, 358, 363, 558, 559
El testamento de Jerónimo López Mozo, 313, 314, 552
El topo de José Sanchis Sinisterra, 377, 379, 537
El traductor de Blumemberg de Juan Mayorga, 358, 558, 559
El último gallinero de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543
Ella se va de Jerónimo López Mozo, 315, 553
Eloídes de Jerónimo López Mozo, 315, 553
En attendant Godot de Samuel Beckett, 312
En un lugar de Manhattan d' Albert Boadella, 269, 546, 548
Epílogo de Luis Riaza, 281, 288, 549, 551
Espectáculo siglo XX de Manuel Martínez Mediero, 247, 248, 542, 543
Ever After de Graham Swift, 197, 212

F

Farsa y licencia de la reina castiza de Ramón del Valle-Inclán, 154
Filas prietas de José Sanchis Sinisterra, 377, 379
Flechas del ángel del olvido de José Sanchis Sinisterra, 229, 230, 538
Flight to Canada d' Ishmael Reed, 18
Futuros difuntos d' Eusebio Calonge, 29, 429, 432, 437, 562, 563

G

Gabinete Libermann d' Albert Boadella, 268, 546
Gog d' Andrew Sinclair, 196, 301
Goodbye to Berlin de Christopher Isherwood, 17
Grand-peur et misère du III^e Reich de Bertolt Brecht, 377
Guernica de Jerónimo López Mozo, 313, 314, 370, 552, 553
Guerre et Paix de Léon Tolstoï, 152

H

Hamelin de Juan Mayorga, 360, 559
Hamlet de William Shakespeare, 138, 155
Hawksmoor de Peter Ackroyd, 24
Heroica del domingo de Manuel Martínez Mediero, 249, 543, 544
Hijos de Hybris de Jerónimo López Mozo, 315, 554
Himmelweg (Camino del cielo) de Juan Mayorga, 359, 360, 363, 559, 560, 561
Historia de Mayta de Mario Vargas Llosa, 25, 158, 195, 198, 200, 206, 211, 213
Homenaje a los malditos d' Eusebio Calonge, 29, 178, 212, 223, 376, 427, 429, 432, 437, 438, 439, 440, 447, 450, 452, 453, 456, 458, 466, 477, 478, 489, 490, 504, 562, 563

I

Illusions perdues d' Honoré de Balzac, 148, 149, 193, 206
Intimidad de José Sanchis Sinisterra, 377, 379, 536

J

Jacinta se marchó a la guerra de Manuel Martínez Mediero, 247, 543
Job de Juan Mayorga, 360, 559
Juana del amor hermoso de Manuel Martínez Mediero, 249, 543

K

King Ludd d' Andrew Sinclair, 196

L

La Cena d' Albert Boadella, 269
La ciudad de los prodigios d' Eduardo Mendoza, 166
La diva de Jerónimo López Mozo, 314, 553
La Edad de Oro de mamá de Manuel Martínez Mediero, 249, 544
La flor del mal de Jerónimo López Mozo, 314, 553
La Gloire de l' Empire de Jean D' Ormesson, 506
La gota estéril de Jerónimo López Mozo, 313, 554
La humildad y la soberbia de Lope de Vega, 141, 193
La Increíble Historia del Dr. Floit & Mr. Pla d' Albert Boadella, 265, 269, 546, 548
La Infanta de Velázquez de Jerónimo López Mozo, 314, 317, 553, 555
La lengua en pedazos de Juan Mayorga, 360, 559
La leyenda de Gilgamesh de José Sanchis Sinisterra, 227, 539
La mala imagen de Juan Mayorga, 358, 359, 360, 558, 559
La Malinchiada de Vivian Blumenthal, 161, 198, 207, 211, 217
La máquina de abrazar de José Sanchis Sinisterra, 229, 538
La noche de Hernán Cortés de Vicente Leñero, 177, 212

La novia de Manuel Martínez Mediero, 248, 543
La Odisea d' Albert Boadella, 268
La patria está en peligro de Manuel Martínez Mediero, 248, 543
La paz perpetua de Juan Mayorga, 360, 559
La Peau de chagrin d' Honoré de Balzac, 148
La piel de Juan Mayorga, 358, 360, 558, 559
La prise de Gibraltar de Rachid Boudjera, 25
La renuncia de Jerónimo López Mozo, 313, 552
La Torna d' Albert Boadella, 267, 269, 546, 547
La Torna de la Torna d' Albert Boadella, 269, 547
La tortuga de Darwin de Juan Mayorga, 29, 178, 189, 191, 195, 197, 203, 204, 208, 212, 214, 215, 216, 223, 357, 360, 363, 365, 366, 372, 374, 375, 457, 458, 465, 471, 472, 478, 482, 485, 489, 490, 504, 559, 561
La viruela de la humanidad de Jerónimo López Mozo, 314, 553
Laetius d' Albert Boadella, 268, 547
Las bicicletas son para el verano de Fernando Fernán Gómez, 174, 181
Las bragas perdidas en el tendedero de Manuel Martínez Mediero, 248, 249, 543
Las hermanas de Búfalo Bill de Manuel Martínez Mediero, 247, 248, 542, 543, 544
Las jaulas de Luis Riaza, 287, 550
Las largas vacaciones de Oliveira Salazar de Manuel Martínez Mediero, 249, 251, 543, 544
Las planchadoras de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543
Legión de Juan Mayorga, 358, 360, 558, 559
Les Bienveillantes de Jonathan Littell, 117, 520
Les chaises d' Eugène Ionesco, 312
Les Enfants du bon Dieu d' Antoine Blondin, 506
Les mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, 174
Les Onze de Pierre Michon, 506
Les Perses d' Eschyle, 135
Libro de cuentos de Luis Riaza, 287
Lisístrata de Manuel Martínez Mediero, 249, 543
Lola la divina de Manuel Martínez Mediero, 249, 544
Lope de Aguirre, traidor de José Sanchis Sinisterra, 29, 212, 223, 227, 230, 232, 311, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 342, 375, 463, 488, 490, 503, 537, 541
Los Círculos de Luis Riaza, 287
Los clandestinos de Manuel Martínez Mediero, 248, 543
Los figurantes de José Sanchis Sinisterra, 160, 227, 230, 349, 537
Los muñecos de Luis Riaza, 287, 550
Los novios o la teoría de los números combinatorios de Jerónimo López Mozo, 312, 552
Los perros de Luis Riaza, 288, 549
Los que ríen los últimos d' Eusebio Calonge, 29, 432, 562
Los sedientos de Jerónimo López Mozo, 313, 552
Los tinglados de María Castaña de Juan de la Zaranda, 429, 430, 562
Los viajeros del tren fantasma de Manuel Martínez Mediero, 248, 543

M

M-7 Catalònia d' Albert Boadella, 268, 546
Madrid-París de Jerónimo López Mozo, 314, 553
Magog d' Andrew Sinclair, 196

Maniquí de Jerónimo López Mozo, 313, 552, 553
Marat-Sade de Peter Weiss, 271, 437
Mariameneo, Mariameneo de Juan de la Zaranda, 430, 562
Mariana Pineda de Federico García Lorca, 153, 534
Mary d'Ous d' Albert Boadella, 266, 547
Más ceniza de Juan Mayorga, 358, 558
Matadero solemne de Jerónimo López Mozo, 313, 554
Mazurka de Luis Riaza, 288, 549
Medea es un buen chico de Luis Riaza, 286, 288, 549, 550
Memorias de un hombre de acción de Pío Baroja, 154
Memorias y olvidos de José de San Martín d' Antonio Elio Brailovsky, 506
Mientras la gallina duerme de Manuel Martínez Mediero, 247, 543
Mimetismes d' Albert Boadella, 266, 546
Mimodramas d' Albert Boadella, 266, 546
Misiles melódicos de José Sanchis Sinisterra, 229, 538
Moncho y Mimí de Jerónimo López Mozo, 313, 552
Moon Tiger de Penelope Lively, 197
Mumbo-Jumbo d' Ishmael Reed, 18

Ñ

Ñaque o de piojos y actores de José Sanchis Sinisterra, 29, 174, 204, 226, 227, 228, 230, 233, 536, 538, 539, 540, 542, 558, 559

N

Nafragios de Álar Núñez o La herida del otro de José Sanchis Sinisterra, 29, 212, 223, 227, 228, 230, 232, 235, 236, 311, 343, 344, 345, 350, 352, 353, 354, 355, 375, 426, 457, 462, 463, 464, 467, 472, 476, 480, 489, 490, 503, 537, 541, 542
Negro en quince tiempos de Jerónimo López Mozo, 313, 552, 553
Ni sombra de lo que fuimos d' Eusebio Calonge, 432, 437, 562, 563
Noticias del Imperio de Fernando Del Paso, 506

O

Obra póstuma d' Eusebio Calonge, 432, 562
Octavie, 135
Olympic Man Movement d' Albert Boadella, 268
Operació Ubú d' Albert Boadella, 268, 546
Orlando. A Biography de Virginia Woolf, 18, 154

P

Palabra de perro de Juan Mayorga, 360
Pantomimes de music-hall d' Albert Boadella, 266
Perdido Paraíso de Manuel Martínez Mediero, 247, 542, 543
Perdonen la tristeza d' Eusebio Calonge, 431, 432, 562
Plato único de José Sanchis Sinisterra, 377, 379
Primavera 39 de José Sanchis Sinisterra, 377, 379, 537
Prólogo. (Preparativos de un viaje para salvar al salvaje) de Luis Riaza, 293

R

- Representación de Don Juan tenorio por el carro de las meretrices ambulantes* de Luis Riaza, 287
Representación irregular de un poema visual de Joan Brossa de Jerónimo López Mozo, 314, 553
Réquiem por los que nunca bajan y nunca suben de Jerónimo López Mozo, 313, 554
Retrato de dama con perrito de Luis Riaza, 288, 550
Retrato de gran almirante con perros de Luis Riaza, 29, 161, 197, 211, 286, 289, 292, 294, 308, 309, 456, 458, 463, 466, 472, 477, 478, 485, 489, 490, 503, 550
Retrato de niño muerto de Luis Riaza, 288, 549
Revolución de trapo de Luis Riaza, 288, 549

S

- Sangre lunar* de José Sanchis Sinisterra, 229, 538
Siete hombres buenos de Juan Mayorga, 357, 363, 558, 561
Sociedad Limitada, S.A. de Jerónimo López Mozo, 314
Soldados de Salamina de Javier Cercas, 175, 177, 207
Sonámbulo de Juan Mayorga, 360, 558
Swimming to Cambodia de Spalding Gray, 24

T

- Teatro de Cámara* de Carlos Freire Pérez, 506
Teatro para minutos de Juan Mayorga, 360, 558, 559
Teledium d' Albert Boadella, 268, 546
Terra Nostra de Carlos Fuentes, 165
Terror y miseria en el primer franquismo de José Sanchis Sinisterra, 28, 131, 180, 181, 227, 229, 230, 376, 377, 378, 379, 477, 504, 536, 537, 541
The Autobiography of Alice B. Toklas de Gertrude Stein, 17
The French Lieutenant's Woman de John Fowles, 20
The Great Fire of London de Peter Ackroyd, 20
The House of Doctor Dee de Peter Ackroyd, 20
The Man Who Cried I am de John A. Williams, 18
The Public Burning de Robert Coover, 24
The Sense of the past de Henry James, 154
The White Hotel de D.M. Thomas, 23
Tiempos muertos de Jerónimo López Mozo, 314, 553
Tito Andrónico de Manuel Martínez Mediero, 249, 544
Toda la vida bailando con Rita Hayworth de Manuel Martínez Mediero, 249, 544
Trilogía americana de José Sanchis Sinisterra, 28, 29, 168, 171, 177, 226, 230, 231, 232, 237, 239, 332, 337, 341, 356, 458, 486, 526, 537, 541, 542
Tropic of Cancer de Henry Mille, 17
Tú no importa quién de José Sanchis Sinisterra, 226

U

- Ubú President* d' Albert Boadella, 269, 546
Últimas palabras de Copito de Nieve de Juan Mayorga, 360, 559
Un roi sans lendemain de Christophe Donner, 506
Un rollo de papel higiénico marca Elefante de Manuel Martínez Mediero, 248, 543
Urraca de Lourdes Ortiz, 167, 168, 176, 177, 209, 210, 212, 213, 215, 216, 530

V

- Vagas noticias de Klam* de José Sanchis Sinisterra, 229, 538
Viernes 29 de julio de 1983, de madrugada de Jerónimo López Mozo, 314
Vigilia del Almirante d' Augusto Roa Bastos, 25, 158
Vinagre de Jerez de Juan de la Zaranda, 429, 430, 431, 562
Virtuosos de Fontainebleau d' Albert Boadella, 268, 547
Visanteta de Favara d' Albert Boadella, 268, 546

W

- Waterland* de Graham Swift, 24, 197, 212
Waverley de Walter Scott, 138, 143
Wilhelm Reich o Cómo morir hablando del sexo de Manuel Martínez Mediero, 249, 544
Withcraft de Nigel Williams, 196

Y

- Yo el Supremo* d' Augusto Roa Bastos, 25, 158, 166
Yo tengo un tío en América d' Albert Boadella, 29, 161, 197, 198, 202, 203, 207, 211, 217, 218, 223, 265, 268, 271, 273, 274, 278, 279, 284, 309, 437, 456, 458, 463, 465, 466, 472, 474, 477, 489, 490, 503, 546, 548, 549
Yo, maldita india... de Jerónimo López Mozo, 28, 29, 171, 197, 199, 204, 209, 212, 223, 311, 317, 320, 327, 329, 330, 375, 426, 456, 458, 462, 471, 472, 475, 476, 488, 490, 504, 553, 556, 557

Table des matières

INTRODUCTION	7
I. Vers la fin de l'histoire ?	7
II. La métahistoire	9
III. La fiction métahistorique	16
IV. La fiction métahistorique sur la scène espagnole	27
CHAPITRE I. DU MÉTAHISTORIQUE	33
1. POUR UNE HISTOIRE DE LA MÉTAHISTOIRE. LA RÉFLEXION SUR L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE EN OCCIDENT : HISTORIOGRAPHIE, SOCIÉTÉ, ARTS	35
1.1. L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE CHEZ LES HISTORIENS : DE L'OUTIL SCIENTIFIQUE À L'OBJET HISTORIQUE	37
1.1.1. Sur les traces de la métahistoire	37
1.1.1.1. Premiers historiens et premiers théoriciens de l'historiographie : l'histoire au temps des Grecs et des Romains	38
1.1.1.2. Moyen Âge ou « âge chrétien » : histoire providentielle et recul de la réflexion métahistorique	43
1.1.1.3. Les temps modernes : nouveaux horizons et nouveaux historiographiques	47
1.1.1.4. Quand l'histoire devient science : l'accélération épistémologique au « siècle de l'histoire »	56
1.1.1.5. Le temps des histoires « nouvelles » : bouleversements méthodologiques et expansion du champ historique des années 1930 aux années 1970	64
1.1.2. Et l'histoire devient histoire... Le tournant métahistorique des années 1980	78
1.1.2.1. L'affirmation d'une « conscience métahistorique »	79

L'influence des philosophes postmodernes	80
Crise de l'histoire et solution métahistorique	82
Le métahistorique au cœur de nouvelles disciplines historiographiques	84
Historiens et demande sociale	92
Institutionnalisation de la métahistoire	94
1.1.2.2. L'Espagne de la Transition à la Démocratie : une métahistoire à l'espagnole ?	97
1.2. L'HISTOIRE DANS L'ESPACE PUBLIC : RÉFLEXIONS SOCIÉTALES AUTOUR DE LA MISE EN DISCOURS DU PASSÉ	107
1.2.1. L'historien dans la cité	108
1.2.2. L'ère de la mémoire	112
1.2.2.1. Des problématiques de la mémoire à la réflexion sur la mise en écrit du passé : fièvre mémorielle et commémoration	112
1.2.2.2. Les écritures de l'extrême : histoire et indicibilité	115
1.2.2.3. Politique, droit et histoire : la question des « lois mémorielles »	117
1.2.2.4. Le rôle des associations pour l'histoire et des associations mémorielles	121
1.2.3. Le cas de l'Espagne	124
1.2.3.1. Les polémiques autour de la récupération de la mémoire de la guerre civile et du franquisme	124
1.2.3.2. Un exemple de métahistoire à l'école : les manuels scolaires espagnols de la Démocratie	130
1.3. L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE COMME OBJET ARTISTIQUE	134
1.3.1. L'œuvre métahistorique a-t-elle une histoire ?	135
1.3.1.1. Les représentations de Clío : l'écriture de l'histoire dans l'art antique	135
1.3.1.2. Histoire et métafiction à l'âge baroque : une expérience ludique ?	138
1.3.1.3. Quand la littérature historique devient tête d'affiche : une place pour la métahistoire ?	142
1.3.2. Conscience métahistorique et littérature métahistorique : les bouleversements du xx ^e s.	152
1.3.2.1. Les précédents ? Questionnements de la « vérité » historiographique dans la littérature de la fin du xix ^e et du début du xx ^e	152
1.3.2.2. Rénovations littéraires de la 2 ^{ème} moitié du xx ^e et affirmation de la fiction métahistorique à partir des années 1970-1980	155
Le goût pour la métafiction	155
La fiction historique revisitée	163

Littérature de la mémoire et littérature du présent	172
1.3.2.3. Singularités de la fiction métahistorique espagnole : le poids de l'histoire	178
2. LE MÉTAHISTORIQUE DANS LA FICTION	185
2.1. VERS UNE POÉTIQUE DE LA FICTION MÉTAHISTORIQUE	186
2.1.1. Fiction métahistorique et métahistoricité	186
2.1.1.1. Définition de la métahistoricité	186
2.1.1.2. Circonscrire la métahistoricité	188
Métahistoricité implicite, métahistoricité explicite	189
Proportion des phénomènes métahistoriques dans la fiction	191
Fonction de la métahistoricité et conscience métahistorique	193
2.1.2. Les procédés textuels de la fiction métahistorique	195
2.1.2.1. Métahistoricité de commentaire et métahistoricité de représentation	195
2.1.2.2. Agents de métahistoricité : personnages, objets et actions métahistoriques	197
Personnages métahistoriques	197
Objets et lieux métahistoriques	198
Actions métahistoriques	201
2.1.3. La fiction métahistorique et les dimensions métafictionnelle, historique et mémorielle	203
2.1.3.1. Coordonnée historique : fiction métahistorique et fiction historique	203
2.1.3.2. Coordonnée métafictionnelle : fiction métahistorique et métafiction	204
2.1.3.3. Coordonnée mémorielle : fiction métahistorique et littérature de la mémoire	204
2.1.4. Thématiques métahistoriques privilégiées et proposition de typologie	206
2.1.4.1. Récurrences thématiques	206
Art et écriture de l'histoire	206
Historien et écriture de l'histoire	208
Pouvoir et écriture de l'histoire	209
2.1.4.2. Typologie de la fiction métahistorique	210
Fiction métahistorique métafictionnelle	211
Fiction métahistorique historiographique	212
2.2. LE THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE : CE QUE LE GENRE IMPLIQUE	213
2.2.1. Instance énonciatrice et performativité : l'ampleur de la métahistoricité de représentation au théâtre	213
2.2.2. Discours théâtral et personnages : pour une métahistoricité dialectique	215

2.2.3. L'importance de la métahistoricité métathéâtrale	216
2.2.4. Théâtre et espace : lieu métahistorique et implication du récepteur	217

CHAPITRE II. LE THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE EN ESPAGNE (1980-2010) 221

1. DES AUTEURS, DES ŒUVRES, DES ÉCRITURES MÉTAHISTORIQUES 223

1.1. THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE MÉTATHÉÂTRAL. JEUX DE MIROIRS : LA QUESTION DE LA REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE AU THÉÂTRE 225

1.1.1. Les discours de la conquête américaine sur la scène d'un théâtre cervantin : *El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra 225

1.1.1.1. José Sanchis Sinisterra : metteur en scène, dramaturge et théoricien. Cohérence d'une écriture polymorphe 225

1.1.1.2. *El retablo de Eldorado* 232

Évoquer la Conquête par le théâtre : limites et possibilités du discours théâtral 234

Histoire mythique, histoire vécue : pluriperspectivisme et déconstruction de la représentation traditionnelle de la Conquête 238

La voix de l'Autre dans l'histoire de l'épopée américaine 242

1.1.2. *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* de Manuel Martínez Mediero : une démythification de l'historiographie franquiste et de la dictature par le grotesque 246

1.1.2.1. Manuel Martínez Mediero : un théâtre engagé 246

1.1.2.2. *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* 252

Hic et nunc : présentéité de l'histoire 253

Du franquisme à la conquête américaine : exhibition et déconstruction de la réappropriation de l'histoire par la dictature 256

De la Conquête au franquisme : discours historique franquiste et mémoire refoulée 262

1.1.3. Une parodie de la Commémoration de 1992 : *Yo tengo un tío en América* d'Albert Boadella 265

1.1.3.1. Boadella et Els Joglars face à l'histoire : témoins, acteurs et chroniqueurs facétieux 265

1.1.3.2. *Yo tengo un tío en América* 271

Une parodie de la Commémoration de 1992 : le regard démystificateur du fou	274
Du passé au présent, de l'Autre à Soi : la Commémoration, un écran de fumée ?	281
1.1.4. <i>Retrato de gran almirante con perros</i> de Luis Riaza : démystifier la représentation historique par la mise en scène de l'histoire de Christophe Colomb	286
1.1.4.1. Luis Riaza : théâtre, métathéâtre et antithéâtre d'un dramaturge poète	286
1.1.4.1. <i>Retrato de gran almirante con perros</i>	292
Métahistoricité métathéâtrale, historiographique et légendaire : les limites de la représentation de l'histoire	294
Puissance évocatrice des mots et révisionnisme historique : le pouvoir démystificateur de l'artefact théâtral	298
L'insaisissable « grand amiral » : exhibition et déconstruction d'un mythe	305
1.2. THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE HISTORIOGRAPHIQUE (1). L'HISTORIEN SUR LA SCÈNE DE THÉÂTRE	311
1.2.1. <i>Yo, maldita india...</i> de Jerónimo López Mozo : le témoin-chroniqueur et ses fantômes	311
1.2.1.1. Jerónimo López Mozo : expérimentation formelle et remise en cause du théâtre réaliste	311
1.2.1.2. <i>Yo, maldita india...</i>	317
Le chroniqueur témoin : entre histoire et mémoire	318
La Malinche. Place et voix des femmes dans le discours historique traditionnel	326
1.2.2. <i>Lope de Aguirre, traidor</i> : les contradictions d'un personnage historique construit par la mémoire collective	332
Lope de Aguirre : mémoire kaléidoscopique d'un personnage absent (polyphonie, discursivité, imagination, contradictions)	333
L'Autre dans l'histoire, l'Autre dans l'écriture de l'histoire	338
Le récit du chroniqueur : mise en perspective du discours historique officiel	339
1.2.3. <i>Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro</i> : de la chronique à l'histoire, du passé au présent	343
Quand le passé demande des comptes au chroniqueur : du révisionnisme historique à la question de la représentabilité de l'histoire	344
Comprendre le présent à travers l'histoire : une « théâtralité de l'échec » pour dire l'échec d'une rencontre avec l'Autre	352
1.2.4. <i>La tortuga de Darwin</i> de Juan Mayorga : quand les débats historiographiques envahissent la scène de théâtre	357
1.2.4.1. Juan Mayorga, le dramaturge philosophe	357
1.2.4.2. La Tortuga de Darwin	365
Débats épistémologiques : l'historien contre la tortue	366

Quand l'homme devient « bombe » : déconstruction de la vision téléologique de l'histoire et révisionnisme historique	370
La parole du témoin : entre histoire et mémoire	373
1.3. THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE HISTORIOGRAPHIQUE (2). REPRÉSENTATIONS THÉÂTRALES DE PRATIQUES HISTORIOGRAPHIQUES D'ÉTAT	376
1.3.1. La manipulation de l'histoire à l'école du premier franquisme : <i>El sudario de tiza</i> de José Sanchis Sinisterra	376
1.3.1.1. <i>Terror y miseria en el primer franquismo</i> , un projet artistique et pédagogique entre histoire et mémoire	376
1.3.1.2. <i>El sudario de tiza</i>	379
Histoire et discoursivité	380
Enseignement de l'histoire et pouvoir : mise en scène de l'instrumentalisation du passé par le franquisme	381
Du rire aux larmes. Entre déconstruction facétieuse et théâtre document	383
1.3.2. La Transition espagnole et l'histoire de la guerre civile : malversations de la mémoire et expression du refoulé dans <i>El jardín quemado</i> de Juan Mayorga	387
Garay ou le discours de la Transition : l'ambiguïté d'une « politique de l'oubli »	389
L'indicibilité de l'expérience extrême : « shock » et retour du refoulé	396
L'historien face aux incohérences du passé : de l'utopie au désenchantement	400
1.3.3. La Démocratie espagnole et l'héritage franquiste : débats historico-mémoriels et lieux de mémoire dans <i>El arquitecto y el relojero</i> de Jerónimo López Mozo	405
Architecte contre Horloger : débat historico-mémoriel sur la conservation du passé et révisionnisme historique	406
D'un inconscient individuel à un inconscient collectif ? Mésusages politiques de l'histoire et « traumatisme » social	417
Le monument historique et la question des « lieux de mémoire »	420
1.3.4. <i>Homenaje a los malditos</i> d'Eusebio Calonge : de la satire de la « boulimie commémorative » à la mise en scène de la solitude du sujet	427
1.3.4.1. La Zaranda : de la poésie, de la mémoire et de la vie	427
1.3.4.2. <i>Homenaje a los malditos</i>	437
Exhibition et déconstruction de la commémoration. La « liturgie célébratoire » dans le miroir de la satire	440
Que reste-t-il aux morts ? De la solitude du sujet à l'espoir de la reconnaissance	445
2. LE THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE CONTEMPORAIN EN ESPAGNE : UNE COHÉRENCE ?	455

2.1. ASPECTS THÉMATIQUES ET STRUCTURELS : LES DISPOSITIFS MÉTAHISTORIQUES PRIVILÉGIÉS	456
2.1.1. Des sujets métahistoriques fédérateurs	456
2.1.2. Énonciations et tensions métahistoriques	459
2.2. ENJEUX MÉTAHISTORIQUES	461
2.2.1. Exhibition... Réflexions sur l'écriture de l'histoire	462
2.2.1.1. L'histoire comme construction discursive	462
2.2.1.2. Hic et nunc : l'histoire, un objet situé	464
2.2.1.3. Histoire et pouvoir	466
2.2.1.4. Histoire, mémoire, identité	467
2.2.1.5. Et l'art dans tout ça ? L'histoire au défi des genres	468
2.2.2. Déconstruction... Le potentiel subversif de la métahistoricité	471
2.2.2.1. Cette histoire triomphante qui ne tient pas debout... Déformation grotesque et révisionnisme historique	471
2.2.2.2. Une « inquiétante » histoire : mémoire empêchée et crises identitaires	473
2.2.2.3. Remise en cause des autorités : le présent et le passé récent en perspective	476
2.2.3. Reformulations... Pour une autre histoire	479
2.2.3.1. Décentrement et altérité	479
2.2.3.2. Histoires subjectives et participatives	481
2.2.3.3. Langage de la mémoire et écriture de l'indicible	482
2.2.3.4. Pour une histoire dialogique	483
2.3. LE THÉÂTRE MÉTAHISTORIQUE ESPAGNOL AU TOURNANT DU XXI^e SIÈCLE : L'AUTONOMISATION D'UNE FORME HYBRIDE ?	488
2.3.1. La métathéâtralité en déclin ?	488
2.3.2. Un théâtre de moins en moins historique : cohérence d'une forme ultime ?	490
CONCLUSION	495
BIBLIOGRAPHIE	509

1. HISTOIRE, MÉMOIRE, LITTÉRATURE	509
1.1. ÉCRITURE DE L'HISTOIRE ET PRATIQUE HISTORIOGRAPHIQUE	509
1.2. PROBLÉMATIQUE DE LA MÉMOIRE	518
1.3. LITTÉRATURE ET HISTOIRE	523
Littérature historique, tous genres confondus	523
Roman historique	523
Théâtre historique	525
« Nouvelles » littératures historiques et littérature métahistorique	529
1.4. GÉNÉRALITÉS	532
Écrits sur la littérature : théorie et histoire littéraire	532
Dictionnaires et encyclopédies	535
2. BIBLIOGRAPHIE RELATIVE AU CORPUS D'ANALYSE	536
2.1. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA	536
Textes dramatiques	536
Éléments de bibliographie critique sur J. Sanchis Sinisterra et sur son œuvre	539
<i>Sur Terror y miseria en el primer franquismo</i>	541
<i>Sur la Trilogía americana (El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor et Naufragios de Álar Núñez)</i>	541
2.2. MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO	542
Textes dramatiques	542
Éléments de bibliographie critique sur M. Martínez Mediero et sur son œuvre	544
<i>Sur ¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vista...!!!</i>	545
2.3. ALBERT BOADELLA	546
Textes dramatiques	546
Éléments de bibliographie critique sur A. Boadella et sur son œuvre	547
<i>Sur Yo tengo un tío en América</i>	548
2.4. LUIS RIAZA	549
Textes dramatiques	549
Éléments de bibliographie critique sur L. Rianza et sur son œuvre	550
<i>Sur Retrato de gran almirante con perros</i>	552
2.5. JERÓNIMO LÓPEZ MOZO	552
Textes dramatiques	552
Éléments de bibliographie critique sur J. López Mozo et sur son œuvre	555
<i>Sur Yo, maldita india...</i>	556
<i>Sur El arquitecto y el relojero</i>	557
2.6. JUAN MAYORGA	558

Textes dramatiques	558
Éléments de bibliographique critique sur J. Mayorga et sur son œuvre	560
Sur <i>El jardín quemado</i>	561
Sur <i>La tortuga de Darwin</i>	561
2.7. EUSEBIO CALONGE ET LA ZARANDA	562
Textes dramatiques	562
Éléments de bibliographique critique sur E. Calonge et sur La Zaranda	562
Sur <i>Homenaje a los malditos</i>	563
INDEX DES TEXTES LITTÉRAIRES CITÉS	565

Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)

Résumé :

Dans le contexte de la postmodernité, la question de l'écriture de l'histoire est devenue essentielle. « Tournant épistémologique » chez les historiens, « fiction métahistorique » chez les écrivains : cela semble témoigner d'une « conscience métahistorique » qui touche aujourd'hui les sociétés occidentales dans leur ensemble, invitant à penser l'histoire comme un palimpseste d'interprétations subjectives et contradictoires. L'Espagne, traversée par de récents conflits mémoriels, n'est pas en reste. Tout en cherchant à identifier les modalités et les enjeux de cette tendance métahistorique, cette thèse s'interroge sur la place du théâtre espagnol contemporain à l'intérieur de ce phénomène.

Après avoir retracé les évolutions des notions « métahistoire » et « fiction métahistorique », ce travail s'ouvre sur un premier chapitre proposant une ébauche de l'histoire de la métahistoire en Occident, étendue à l'historiographie, à l'art et au champ sociétal – limitée pour ce dernier à l'époque contemporaine. Si le phénomène métahistorique est loin d'être nouveau, la conscience métahistorique qui lui donne une force et une cohérence inédites semble se cristalliser dans le dernier tiers du XX^e siècle. L'Espagne possède ses spécificités, liées notamment à l'héritage de la guerre civile et du franquisme. Ce chapitre s'achève sur un volet théorique où sont précisés des outils d'analyse pour la fiction métahistorique et une typologie (fiction métahistorique métafictionnelle ; fiction métahistorique historiographique), tout en envisageant quelques particularités du genre dramatique.

L'examen, dans un second chapitre, d'une dizaine de pièces espagnoles écrites ces trente dernières années – *El retablo de Eldorado*, *Nafragios de Álvaro Núñez*, *Lope de Aguirre, traidor* et *El sudario de tiza* de J. Sanchis Sinisterra, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaaa... vistaaa...!!!* de M. Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* d'A. Boadella, *Retrato de gran almirante con perros* de L. Riaza, *Yo, maldita india...* et *El arquitecto y el relojero* de J. López Mozo, *El jardín quemado* et *La tortuga de Darwin* de J. Mayorga, et *Homenaje a los Malditos* d'E. Calonge – montre que le dispositif métahistorique se manifeste dans des dramaturgies variées. Ce corpus présente néanmoins une réelle unité : en écho à la préoccupation historiographique et sociétale actuelle pour l'écriture de l'histoire, il s'offre comme une manifestation artistique originale de la conscience métahistorique contemporaine, dans les particularités de l'aire espagnole. Ces textes semblent refléter par ailleurs l'affirmation progressive de la fiction métahistorique qui s'affranchit peu à peu de la fiction historique et de la métafiction. À l'heure où *Clio* est ramenée sur la scène des hommes, déconstruite et démythifiée, ces dramaturges n'en font pas moins acte de mémoire et offrent des espaces d'expression aux mémoires en souffrance. Résolument postmoderne, la fiction métahistorique contemporaine ne verse pas dans le nihilisme : elle démantèle les discours historiques pour mieux les comprendre ; elle les déconstruit pour proposer d'autres évocations du passé.

Mots-clés : théâtre, Espagne, XX^e et XXI^e s., fiction métahistorique, théâtre métahistorique, métahistoire, histoire, mémoire.

Clio into question. Metahistorical drama in Spain (1980-2010)

Abstract:

In the context of postmodernism, history writing has become a crucial issue. Called “epistemological turn” by historians and “metahistorical fiction” by writers, such a tendency is the proof of a “metahistorical awareness” which arises nowadays in Western societies as a whole, inviting to consider history as a palimpsest of subjective and conflicting interpretations. Affected by recent memory conflicts, Spain is primarily concerned. This study wishes to identify the modalities and stakes of such metahistorical tendency while wondering about the place of contemporary Spanish drama within this phenomenon.

After retracing the evolution of both notions of “metahistory” and “metahistorical fiction”, this dissertation opens on a first chapter sketching out a history of Western metahistory, extended to the historiographic, artistic and societal fields (choosing to limit the latter to the contemporary period). If the metahistorical phenomenon is not new, metahistorical awareness which provides it with an original strength and coherence seems to crystallize over the last part of the 20th century. Spain has its own specificities – especially due to the legacy of the Spanish Civil War and Franco's dictatorship. This chapter ends on a theoretical part offering analytic tools for metahistorical fiction and a typology (metafictional metahistorical fiction, historiographic metahistorical fiction), and also considers some particularities of the dramatic genre.

The second chapter is the study of around ten Spanish dramas written over the past thirty years: *El retablo de Eldorado*, *Nafragios de Álvaro Núñez*, *Lope de Aguirre, traidor* and *El sudario de tiza* by J. Sanchis Sinisterra, *¡¡¡Tierraaaa... a... laaaa... vistaaa...!!!* by M. Martínez Mediero, *Yo tengo un tío en América* by A. Boadella, *Retrato de gran almirante con perros* by L. Riaza, *Yo, maldita india...* and *El arquitecto y el relojero* by J. López Mozo, *El jardín quemado* and *La tortuga de Darwin* by J. Mayorga, and *Homenaje a los Malditos* by E. Calonge. If it uses the metahistorical device through various dramaturgies, this corpus presents, however, a real unity: reminding of present-day historiographic and societal concerns in history writing, it becomes an original artistic manifestation of contemporary metahistorical awareness, exploring more closely the Spanish particularities. These texts also seem to reflect the progressive affirmation of metahistorical fiction which gradually parts from historical fiction and metafiction. As *Clio* is brought back to the humans' stage, deconstructed and demystified, these playwrights do an “act of memory” and offer spaces of expression to traumatic memories. Contemporary metahistorical fiction, though definitely postmodern, is not nihilist: it dismantles historical discourses in order to better understand them; it deconstructs them in order to offer other evocations of the past.

Keywords: drama, Spain, 20th / 21st centuries, metahistorical fiction, metahistorical drama, metahistory, history, memory.