



HAL
open science

Le bombardement de Guernica dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : multiplier les points de vue pour “ tout ” montrer ?

Claire Dutoya

► To cite this version:

Claire Dutoya. Le bombardement de Guernica dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : multiplier les points de vue pour “ tout ” montrer ?. Jonathan Barkate. Les représentations de la Guerre d'Espagne, Editions électroniques du LISAA, pp.209-224, 2017, Mémoire et territoire. hal-01745961

HAL Id: hal-01745961

<https://hal.science/hal-01745961>

Submitted on 15 Apr 2021

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.

CHAPITRE I I

Le bombardement de Guernica dans le théâtre d'Ignacio Amestoy : multiplier les points de vue pour « tout » montrer ?

CLAIRE DUTOYA

Université Paris-3 Sorbonne-Nouvelle

Guernica, aparte de ser una pequeña población del País Vasco, es el símbolo de las tradiciones y libertades seculares de un pueblo. Guernica es también la pintura más famosa de la historia del arte del siglo XX. Guernica se ha convertido en una bandera ideológica por encima de su estricta realidad histórica¹.

Cette citation de l'historien Alberto Reig Tapia montre comment le bombardement de Guernica, amplifié par le discours sur l'événement historique et sa signification, démultiplié par ses nombreuses représentations, a acquis une dimension symbolique forte. Cet épisode de la guerre d'Espagne, survenu le 26 avril 1937, semble se caractériser intrinsèquement par l'excès. Celui-ci se manifeste non seulement à travers la violence démesurée du bombardement, le premier contre une population civile, mais aussi à travers la multiplication de discours divergents sur l'événement historique. Le bombardement donne lieu à une multitude de discours scientifiques, historiques, mais aussi artistiques qui choisissent le biais de la représentation pour porter un nouveau regard sur l'événement.

Il faut attendre les années soixante pour voir apparaître les premières théâtralisations du bombardement. La représentation de l'évènement historique privilégie majoritairement la dimension symbolique, englobant et dépassant dans le même temps la dimension historique. Fernando Arrabal, dès 1959, avec la pièce *Guernica*, Jerónimo López Mozo, en 1968, dans une œuvre également intitulée *Guernica*, Francisco Torres Monreal en 1982

1 Alberto Reig Tapia, « Guernica como símbolo », dans Carmelo Garitaonandia, José Luis de la Granja Sainz (dir.), *La Guerra civil en el País Vasco, 50 años después (1937-1987)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1987, p. 124 (« Guernica, en plus d'être une petite ville du Pays basque, est le symbole des traditions et des libertés séculaires d'un peuple. Guernica est aussi le tableau le plus célèbre de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Au-delà de sa stricte réalité historique, Guernica est devenue un étendard idéologique. »).

dans *Guernica y después* et Jesús Martín Elizondo, en 1986, dans *Picasso, reino milenario* mettent en scène le bombardement, selon des esthétiques très différentes, mais toujours dans le but d'en dénoncer la violence. Ignacio Amestoy, dramaturge espagnol contemporain d'origine basque, choisit, lui aussi, de porter le bombardement de Guernica au théâtre, en 1995, dans la pièce *Gernika, un grito. 1937*. Sa décision de représenter la destruction de Guernica s'inscrit dans une réflexion plus large sur l'histoire de l'Espagne que le dramaturge mène dans l'ensemble de son œuvre théâtrale. La dramaturgie d'Amestoy se caractérise, en effet, par la théâtralisation tragique d'événements et de personnages historiques espagnols. Représenter l'histoire, dans son théâtre, permet d'interroger aussi bien l'événement historique lui-même que les discours historiographiques qui analysent cet événement. C'est le cas dans *Gernika, un grito. 1937*, pièce dans laquelle l'histoire d'amour entre Basili et Mikel, un jeune couple basque, est brisée par le bombardement. La tragédie se déroule à Guernica, les 25 et 26 avril 1937. Mikel, sous-lieutenant dans l'armée nationaliste basque qui lutte aux côtés des républicains, revient à Guernica pour jouer un match de pelote basque et retrouve Basili. Après le match et la victoire espérée de Mikel, le jeune couple veut fuir l'Espagne et la guerre pour s'exiler à Cuba. Leur projet est battu en brèche par le bombardement au cours duquel Mikel trouve la mort. Ne pouvant supporter la perte de l'être aimé, Basili endosse l'uniforme de Mikel et décide de s'engager dans le combat à la fin de la pièce. Cette ligne d'action dramatique principale s'entremêle et contraste avec des monologues distanciés prononcés par les acteurs jouant les personnages, qui informent sur la situation et sur la progression de l'armée nationaliste, puis sur le déroulement du bombardement. Une telle structure dramatique présente l'intérêt de juxtaposer deux points de vue, d'un côté celui des victimes bouleversées dans leur quotidien et, de l'autre, celui des acteurs en train d'organiser le bombardement.

Il est ainsi intéressant d'étudier comment le trop-plein que constitue la structure dramatique mixte de la pièce, croisant les points de vue, peut être révélateur d'un discours engagé du dramaturge sur l'événement historique qu'il porte à la scène. On pourra aussi se demander si le choix d'une esthétique de la saturation ne conduit pas à une nouvelle mythification du bombardement, malgré une objectivité de façade.

Multiplier les points de vue pour prendre de la distance

La structure dramatique de *Gernika, un grito. 1937* juxtapose l'histoire d'amour entre Mikel et Basili, dans les dialogues entre les personnages, et le récit de la position et de l'action des troupes nationalistes et alliées, dans des monologues prononcés par les acteurs jouant le rôle des personnages.

La construction de la pièce permet d'opposer, de façon manichéenne, deux forces antagonistes : la force vitale de l'amour et la force mortifère de la guerre. Le déroulement de l'action dramatique suggère, à travers la mort de Mikel, la victoire de la puissance mortifère de la guerre face à l'amour dans le combat topique entre ces deux puissances. Pour donner corps à ces deux forces dans le texte théâtral, Amestoy s'appuie sur deux modalités dramatiques et sur deux tonalités d'écriture différentes. La romance qui se déploie dans le dialogue entre les personnages se caractérise par une tonalité sentimentale, parfois lyrique et érotique, le discours amoureux et les projets d'avenir tentent de mettre la guerre à distance :

Mikel : [...] Los rebeldes son unos auténticos lobos. Esto no es una guerra, es un exterminio ¡Abrázame! ¡Abrázame! ¡Quiero desaparecer en ti! (*Se abrazan.*)
 Basili : ¡Yo también quiero desaparecer en ti! (*Tras concluir un abrazo.*) Escucha. ¿No oyes el rumor de las olas? (*Le besa los oídos.*) Quisiera ser ahora para ti una gran caracola donde percibieras el bramido del mar. Olvídate de los lobos, olvídate de la guerra, olvídate del olor a pólvora! ¿Por qué habéis inventado los hombres la guerra? ¡Acaricia mi cuerpo como yo acaricio el tuyo²!

Ce passage est représentatif de la résistance des personnages, par l'amour et par le langage amoureux, à la guerre dévastatrice. Le corps et les sens sont placés au centre de l'évocation de Basili jusqu'à transformer poétiquement le corps de Mikel pour exprimer le désir de fusion des deux êtres dans la suite de la réplique. Tantôt plus prosaïque, tantôt plus lyrique et plus érotique, le dialogue entre les deux amants tente de repousser la guerre hors de la sphère amoureuse et de construire un nouvel espace, ici la mer, plus tard et plus concrètement Cuba, terre d'exil rêvée mais qui restera inaccessible. Amestoy juxtapose à ce type de passages des monologues narratifs au style distancié qui informent le récepteur de la situation des troupes nationalistes et de l'organisation du bombardement. Alors que la scène 6 se clôt sur un rêve de communion parfaite entre Mikel et Basili, la scène 7 s'ouvre de façon abrupte sur le récit circonstancié des préparatifs du bombardement de Guernica :

2 Ignacio Amestoy, *Gernika, un grito. 1937*, Madrid, Fundamentos, 1996, p. 69 (« Mikel : [...] Les rebelles sont de véritables loups. Ce n'est pas une guerre, c'est une extermination. Serre-moi ! Serre-moi contre toi ! Je veux disparaître en toi ! (*Ils s'étreignent.*) / Basili : Moi aussi, je veux disparaître en toi ! (*Une fois l'étreinte terminée.*) Écoute. Tu n'entends pas le doux bruit des vagues ? (*Elle embrasse ses oreilles.*) Je voudrais être pour toi, à présent, un grand coquillage grâce auquel tu percevrais le rugissement de la mer. Oublie les loups, oublie la guerre, oublie l'odeur de la poudre et du sang. Pourquoi, vous, les hommes, avez-vous inventé la guerre ? Caresse mon corps comme je caresse le tien ! »)

Actriz-Basili : Para el mediodía, las brigadas de tierra habían bloqueado las carreteras al sur y al norte de Gernika. El resto le correspondía a la aviación alemana e italiana. Mientras los aviones, desde las bases de Burgos, Vitoria y Soria iban hacia Gernika, Von Richthofen, jefe del Estado Mayor de la Legión Cóndor, se subió a su « Mercedes » deportivo y siguió el vuelo de los pilotos por la carretera hasta el monte Oiz, cerca del objetivo [...]³. (72)

Le style de ce long monologue narratif et descriptif rompt avec la tonalité sentimentale de la scène précédente et rappelle le contexte historique inéluctable dans lequel se situe l'action dramatique. Amestoy organise de façon chronologique et détaillée les monologues retraçant les faits et gestes des acteurs du bombardement. La précision géographique et numérique leur donne des allures de compte rendu militaire. Ce souci du détail est renforcé par la mention du rôle de certains personnages historiques de premier plan, tel le commandant Wolfram Von Richthofen dans ce passage. La juxtaposition de deux points de vue sur l'évènement, qui se traduit par deux styles d'écriture, est possible grâce à un processus d'inspiration brechtienne, l'effet de distanciation. Amestoy crée une reproduction de l'évènement qui distancie, c'est-à-dire, selon les mots de Brecht, « une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger⁴ ». La distanciation passe ici par la distinction entre acteur et personnage qui empêche l'identification totale de l'acteur à son personnage et, par conséquent, l'identification du spectateur au personnage. Ce procédé permet de « faire reconnaître l'objet », le bombardement de Guernica, tout en instaurant un certain recul par rapport à cet objet. Michelle Evers, dans un article analytique sur la pièce, parle ainsi de « subversion du mélodrame⁵ » et écrit que « la ligne dramatique autour de Basili, de sa famille et de son histoire d'amour avec Mikel, prend une tonalité clairement mélodramatique qui paraîtrait trop sentimentale sans le mode de présentation brechtien qu'utilise Amestoy⁶ ». L'introduction de monologues distanciés, au nombre de cinq dans la pièce, situés au début ou à la fin des scènes, permet de donner une place aux instigateurs du bombardement et d'enrichir ainsi la perspective

3 « Actrice-Basili : À midi, les brigades terrestres avaient bloqué les routes au sud et au nord de Guernica. Le reste incombait à l'aviation allemande et italienne. Pendant que les avions allaient à Guernica, depuis les bases de Burgos, Vitoria et Soria, Von Richthofen, chef de l'État-major de la Légion Condor, est monté dans sa « Mercedes » sportive et a suivi le vol des pilotes par la route jusqu'au Mont Oiz, près de l'objectif [...] »

4 Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978, p. 40.

5 Michelle Evers, « Basque culture and the subversion of melodrama in Ignacio Amestoy's Gernika, un grito. 1937 », *Estreno*, n° 2, 2003, p. 37 (« subversion of melodrama »).

6 *Ibid.*, p. 38 (« The storyline about Basili, her family and her romance with Mikel, takes on decidedly melodramatic tones which would seem overly sentimental if not for the Brechtian mode of presentation that Amestoy employs. »)

individuelle qui apparaît dans le dialogue. Cependant, si la parole est donnée aux personnages victimes du bombardement dans le dialogue, les acteurs de la destruction sont condamnés au silence par la modalité narrative des monologues. La présence des troupes nationalistes cantonnée au récit, et donc l'absence de leur incarnation sur scène, est déjà symptomatique d'un certain déséquilibre entre les deux points de vue juxtaposés. Le contraste entre émotion et récit historique aux apparences objectives transparait d'ailleurs dans le titre même de la pièce qui fait la synthèse entre un ancrage historique temporel et spatial (« Gernika » et « 1937 ») et l'émotion traduite par le cri, cri d'horreur et de dénonciation, qui n'est pas sans rappeler le tableau de Pablo Picasso. Le titre de cette tragédie, comme sa structure, semble au premier abord placer au centre de l'œuvre la perspective individuelle et émotionnelle, comme si la distanciation ne servait qu'à renforcer la dimension pathétique du bombardement.

La scène 7, pendant laquelle se déroule le bombardement, constitue le meilleur exemple du trop-plein de perspectives qui structure la pièce. Le récit de l'action de l'armée nationaliste et de ses alliés est complété par la perspective à échelle individuelle des habitants de Guernica, subissant les conséquences de l'attaque militaire. Le monologue narratif distancié qui ouvre la scène établit un récit détaillé du bombardement en mentionnant les différentes phases d'action, leurs horaires, la quantité et le type des charges explosives :

Actriz-Basili : [...] De seis y media hasta las ocho menos cuarto es la segunda oleada, al tiempo que se siguen ametrallando las carreteras. En total, se lanzaron con éxito 5.472 bombas incendiarias de un kilogramo. 260 de 5 kilos. Y 39, de 250 kilos con metralla, que provocaron 14 grandes embudos en el centro de la ciudad – de 10 a 20 metros de diámetro y con una profundidad de 3 a 4 metros. Casi 6.000 bombas, 28.000 kilogramos, en tres horas y cuarto⁷. (72)

Après avoir fourni les informations relatives au déroulement militaire et technique du bombardement, le dramaturge revient au dialogue et donne à voir la scène de bombardement vécue par les personnages. Mikel, Basili et Pedro sont brutalement interrompus dans leurs préparatifs pour le match de pelote basque. On retrouve dans la construction de la scène des éléments déjà mentionnés dans le long monologue distancié mais vus, ou plutôt subis,

7 « Actrice-Basili : [...] De six heures et demie jusqu'à huit heures moins le quart, c'est la deuxième vague, pendant que les rues continuent à être mitraillées. Au total, 5 472 bombes incendiaires d'un kilogramme ont été larguées avec succès. 260, de 50 kilos. Et 39, de 250 kilos, avec mitraille, qui ont causé la formation de 14 grands cratères au centre de la ville – de 10 à 20 mètres de diamètre, avec une profondeur de 3 à 4 mètres. Presque 6 000 bombes, 28 000 kilogrammes, en trois heures et quart. »

par les personnages victimes. Mikel entend les cloches commencer à sonner pour donner l'alerte, puis les bombes et les balles se mettent à pleuvoir : il s'agit de deux faits dont on a déjà eu mention quelques pages plus tôt, mais considérés ici dans leur dimension individuelle. La construction de la scène est marquée par une esthétique de la saturation perceptible non seulement grâce à l'accumulation des perspectives et des informations données, mais aussi grâce à la saturation du bruit et des déplacements sur scène. Le calme qui précède le match de pelote basque laisse place à une scène de panique caractérisée par les cris des personnages, le son des cloches et la violence sonore des impacts de bombes. Le désordre provoqué par le bombardement est aussi rendu par les déplacements erratiques des personnages :

(Las campanas continúan sonando, cada vez más fuerte, hasta que su sonido se funde con el de los motores de los bombarderos que se van acercando. Y se comienzan a oír las detonaciones de las bombas y las balas.)

Pedro : Ya están aquí.

Basili : Hay que bajar al refugio. Está al otro lado de la salida del frontón. No podemos perder tiempo. [...]

Pedro : *(Ante Mikel que se entretiene en coger algunas cosas.)* Venga, no perdamos más tiempo.

*(Corren por el escenario, como por unos corredores laberínticos. [...])*⁸. (76)

Ce passage illustre la façon dont le dramaturge représente le bombardement en lui-même grâce à une accélération du rythme de l'action correspondant au passage des avions. La violence du bombardement, si elle était déjà perceptible à travers les chiffres évoqués dans le monologue distancié, est rendue concrètement, de façon visuelle et sonore. Les morts de Mikel et de Pedro sur scène renforcent la violence du tableau dramatique. Celle de Mikel sous les yeux de Basili est particulièrement amplifiée par Amestoy puisque le chaos provoqué par le bombardement est mis entre parenthèses à la fin de la scène pour laisser place aux adieux des deux amants. Le rêve de voyage à Cuba se transforme tragiquement en voyage vers la mort et l'au-delà. Le choix de montrer le trouble de Basili, qui ne reconnaît plus les autres personnages après ce choc émotionnel, est révélateur d'une intention de dramatiser au maximum la perspective individuelle du bombardement en insistant sur ses conséquences humaines immédiates. À la violence de l'évène-

8 « *(Les cloches continuent de sonner, de plus en plus fort, jusqu'à ce que le son se confonde avec celui des bombardiers qui approchent. On commence à entendre les détonations des bombes et des balles.)* / Pedro : Ils sont là. / Basili : Il faut descendre dans l'abri. Il est de l'autre côté de la sortie du fronton. On ne peut pas perdre de temps. [...] / Pedro : *(Face à Mikel qui s'attarde à récupérer ses affaires.)* Allez, ne perdons pas davantage de temps. / *(Ils courent sur la scène, comme à travers des couloirs labyrinthiques. [...])* »

ment historique correspond au théâtre une violence des images grâce à l'orchestration visuelle et sonore d'une scène de chaos. Peut-être peut-on y voir une intention de suppléer par le théâtre à l'absence d'images authentiques, photographiques ou cinématographiques, du bombardement de Guernica. La juxtaposition des deux perspectives, narrative et visuelle, point de vue des acteurs et point de vue des victimes, pourrait s'expliquer par une volonté de dépasser l'indicible de l'événement historique en construisant une image antihéroïque de la guerre civile.

La structure mixte que choisit Amestoy permet, outre le croisement de deux perspectives, un jeu sur la temporalité. Le simple fait de re-présenter un événement historique au théâtre introduit une distance entre le passé auquel se rapporte l'événement mis en scène et le présent de la représentation théâtrale. Dans le cas du bombardement de Guernica, un récepteur averti qui connaîtrait le déroulement des faits historiques sait déjà ce qui va se passer. Le suspense se joue au niveau de l'histoire individuelle des personnages. Les monologues distanciés de *Gernika, un grito. 1937* rendent très clairement apparent le recul temporel, car quand bien même le spectateur ignorerait ce qu'est le bombardement de Guernica, les monologues narratifs précèdent l'accomplissement de l'action sur scène. Les faits narrés dans les monologues sont simultanés par rapport à l'action dramatique des personnages, mais le récit qui en est fait élabore une synthèse de différentes sources historiographiques et il est donc conçu grâce à une certaine distance temporelle et historiographique. C'est dans le prologue métathéâtral que la volonté de prendre de la distance par rapport à ce qui va être représenté est affirmée et que le procédé de distanciation est établi de façon claire. La didascalie liminaire précise ainsi : « Tras abrirse el telón y con el escenario en completa oscuridad, salen los actores que van a representar los diferentes papeles en la obra y se sitúan frontalmente al espectador, en hilera⁹. » (33) Le prologue présente un théâtre conscient de sa théâtralité et donne à voir les acteurs qui joueront les personnages, désignés par les formules « Actriz que asumirá el papel de Basili » ou encore « Actor que hará de Mikel »¹⁰ (33). La présence d'une *captatio benevolentiae*, que constitue la première réplique de la pièce, rend la métathéâtralité du prologue évidente, même pour un spectateur. Le jeu sur la temporalité entre passé et présent apparaît nettement dans le prologue car les acteurs, en même temps qu'ils évoquent les liens de parenté entre les personnages qu'ils vont jouer, assurent une contextualisation historique de l'action dramatique :

9 « Après l'ouverture du rideau, lorsque la scène est plongée dans l'obscurité totale, les acteurs qui vont représenter les différents rôles dans la pièce entrent et ils se situent frontalement par rapport au spectateur, en file. »

10 « Actrice qui assumera le rôle de Basili » ; « Acteur qui jouera Mikel ».

Basili : [...] Gernika, la villa de las libertades vascas, va a ser masacrada por la Legión Cóndor que manda el general alemán Hugo Sperrle, responsable de todas las fuerzas alemanas en España, a las órdenes directas de Franco. Como se ha sabido¹¹. (34-35)

Le prologue, comme plus tard les monologues distanciés, anticipe le déroulement de l'action dramatique grâce à l'utilisation du futur périphrasique. Il rend évidente la distance temporelle et historiographique de la pièce par rapport à l'événement historique (« Como se ha sabido »), et formule une lecture engagée de l'événement. Cette manière d'anticiper et d'exposer les faits historiques témoigne d'un rejet de la version défendue par le franquisme pour insister sur l'humiliation subie par tout un peuple. De plus, le prologue sert autant à ancrer spatialement et temporellement la pièce qu'à actualiser et à universaliser l'événement historique. L'actualisation est annoncée dès le sous-titre, « tragedia actual », et dès les premières répliques, lorsque l'acteur jouant Mikel déclare : « Podría ser Dresde, en 1945... Bagdad, en el 91... O Sarajevo... Pero será Gernika, la ciudad sagrada de los vascos. 1937¹². » (33) Le jeu sur la temporalité entre passé et présent se manifeste dans le va-et-vient que le dramaturge instaure entre l'événement historique précis et la dimension symbolique que cet événement a acquise avec le temps, comme symbole du massacre des populations civiles en situation de guerre. À l'échelle de la pièce, la juxtaposition entre passé et présent a pour effet d'accentuer la fatalité tragique qui pèse sur les personnages. Le recul apporté par le prologue et par les monologues renforce l'accumulation de signes annonciateurs de la catastrophe disséminés tout au long de la pièce. De la phrase prophétique « El cántaro del pozo está tocando a muerte¹³ » (37) répétée par la grand-mère de Basili à la rencontre du jeune couple avec un vendeur de faux lors de la scène de marché, les présages funestes s'accumulent. Le jeu sur la temporalité construit et conforte la dimension symbolique du bombardement, à la fois symbole de toute la guerre d'Espagne et, plus largement, symbole de la violence des conflits armés envers les populations civiles. Amestoy multiplie ainsi les stratégies de distanciation dans la pièce pour favoriser un recul réflexif et critique du spectateur face aux images qui lui sont présentées. Le dramaturge invite le récepteur à dépasser l'exotisme historique et la simple position de spectateur du bombardement pour privilégier une interrogation sur la construction du discours historique sur le bombardement.

11 « Basili : [...] Guernica, la ville des libertés basques, va être massacrée par la Légion Condor que dirige le général allemand Hugo Sperrle, responsable de toutes les forces allemandes en Espagne, sous les ordres directs de Franco. Comme cela s'est su plus tard. »

12 « Cela pourrait être Dresde, en 1945... Bagdad, en 91... Ou Sarajevo... Mais ce sera Guernica, la ville sacrée des Basques. 1937. »

13 « La cruche du puits tinte comme un glas. »

« De la “historia oficial” a la “historia real”¹⁴ » : proposer une autre lecture de l'événement

Si la contraposition de deux perspectives et l'utilisation de stratégies de distanciation permettent de multiplier les informations sur le bombardement pour tenter de circonscrire une réalité indicible et irreprésentable, la représentation théâtrale du bombardement conduit à effectuer des choix pour proposer une lecture parmi d'autres de l'événement. En plus de recourir à l'effet de distanciation brechtien, Amestoy est influencé dans cette pièce par le théâtre documentaire pratiqué et théorisé par Peter Weiss dans ses « Notes sur le théâtre documentaire¹⁵ ». Les monologues narratifs distanciés sont directement inspirés du théâtre documentaire, que Peter Weiss définit comme « un théâtre du compte rendu¹⁶ ». Il s'agit, selon Weiss, d'introduire dans la pièce de théâtre des documents historiques authentiques tels des procès verbaux, des discours, des lettres, pour informer le spectateur et mener à bien une « critique de la falsification de la réalité¹⁷ ». Tel qu'il est conçu par Weiss, le théâtre documentaire a un rôle politique et civique dans la mesure où il prend parti par rapport au fait représenté. Dans *Gernika, un grito. 1937*, Amestoy reprend la formule proposée par Weiss en la réadaptant formellement, car il n'introduit pas directement des documents authentiques, ce qu'il fait dans d'autres pièces (dans *¡No pasarán! Pasionaria* ou *Dionisio Ridruejo, una pasión española*). Dans cette pièce, Amestoy emprunte des données factuelles à des discours déjà formulés sur le bombardement (rapport du gouvernement basque, discours d'historiens sur le bombardement ou récits de témoins oculaires) pour construire les monologues narratifs distanciés. L'accumulation de données, de détails numériques et géographiques et le ton dépassionné des monologues distanciés construisent l'illusion d'un discours objectif. Cependant, les choix historiographiques du dramaturge et les sources sur lesquelles il se fonde pour composer ces monologues indiquent une lecture particulière de l'événement historique. De l'engagement politique du dramaturge dépend la sélection d'informations qu'il opère pour élaborer les monologues narratifs. La tentative d'identification des sources historiques et historiographiques sur lesquelles s'appuie Amestoy pour élaborer le monologue distancié du début

14 Ignacio Amestoy, « De la “historia oficial” a la “historia real” », *Primer acto: cuadernos para la investigación teatral*, n° 280, 3/1999, p. 15.

15 Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre leurs oppresseurs*, Paris, Le Seuil, 1968.

16 *Ibid.*, p. 7.

17 *Ibid.*, p. 8.

de la scène 7 conduit à penser qu'il a croisé diverses sources. D'après Ignacio Amestoy, il s'est servi des données consignées par le Service Historique Militaire de l'État-major Central de l'Armée et notamment du volume intitulé *Síntesis Histórica de la Guerra de Liberación. 1936-1939*¹⁸. La quantité et le type des bombes mentionnés dans le monologue précédemment cité correspondent très exactement à l'exposé de l'historien et ancien militaire, Jesús María Salas Larrázabal, dans son ouvrage *Guernica*, qui se fonde sur la consultation des archives militaires. Plus précisément, les chiffres figurant dans le tableau récapitulatif¹⁹ de l'estimation de la charge totale de bombes sont exactement ceux que choisit Amestoy. Il semblerait même qu'Amestoy reprenne une des phrases de l'historien concernant le silence que devaient respecter les militaires allemands après le bombardement :

Von Beust nos dice, por su parte, que a todos los tripulantes del K/88 se les animó a no hablar del ataque y a desmentirlo, llegado el caso²⁰ [...].

L'information est la même dans la pièce d'Amestoy, mais reformulée un peu différemment :

Después de finalizar el servicio, a los pilotos alemanes se les ordenó no hablar del ataque y desmentirlo, llegado el caso²¹. (73)

Une syntaxe semblable est conservée, mais le changement du verbe (d'*animar* à *ordenar*) peut être le signe d'un parti pris du dramaturge qui refuse l'atténuation pour privilégier l'idée d'un mensonge conscient de la part de l'armée allemande. Les données chiffrées sur la charge des bombes et cette information sont les seuls éléments que le dramaturge puise chez Salas Larrázabal. On peut formuler l'hypothèse qu'Amestoy prend avant tout en compte la précision de l'analyse chiffrée, technique et militaire de Salas Larrázabal et que les ordres de grandeur donnés par ces chiffres sont assez parlants pour renforcer la violence du bombardement. Quant à l'information sur le silence des soldats allemands, l'altération que s'autorise le dramaturge et le caractère mineur de cette donnée par rapport à la question cruciale de la responsabilité hiérarchique du bombardement, pourrait expliquer le choix de cette source. Lorsque le dramaturge précise le nombre de victimes qu'il fixe à

18 Juan Priego López, Indalesio Núñez Iglesias, *Síntesis Histórica de la Guerra de Liberación. 1936-1939*, Madrid, Servicio Histórico Militar, 1968.

19 Jesús María Salas Larrázabal, *Guernica*, Madrid, Rialp, 1987, p. 145.

20 *Ibid.*, p. 149 (« Von Beust nous dit, pour sa part, qu'on a encouragé tous les membres de l'équipage du K/88 à ne pas parler de l'attaque et à la démentir, si le cas se présentait [...] »)

21 « Une fois qu'ils ont terminé leur service, on a ordonné aux pilotes allemands de ne pas parler de l'attaque et de la démentir, si le cas se présentait. »

1 654 morts et 889 blessés, il ne se réfère plus à l'ouvrage de Salas Larrázabal qui mentionne, dans *Guernica*, le chiffre de 120 morts, mais aux chiffres donnés par le rapport du gouvernement basque après le bombardement²². De même dans le monologue distancié qui ouvre la scène 5, Amestoy précise : « [...] hay más de diez mil personas en Gernika²³ » (61), chiffre qu'il semble emprunter au rapport de José de Labauria²⁴, maire de Guernica. Étant donné que les informations chiffrées sur le bombardement de Guernica (en particulier concernant les nombres des présents et des victimes) prêtent à controverse, déterminer la provenance des données utilisées pour nourrir les passages influencés par le théâtre documentaire semble essentiel pour comprendre le parti pris de l'auteur dans la représentation du bombardement. Lorsque Walter Bernecker dresse un panorama bibliographique sur le bombardement de Guernica, il souligne l'implication politique qu'ont les chiffres dans le discours historiographique :

Parece claro que los que reducen el número de muertos quieren al mismo tiempo minimizar el horror de lo acaecido, mientras que los sostenedores de un número elevado de víctimas quieren resaltar la brutalidad del ataque aéreo²⁵.

La reprise des chiffres les plus élevés de la part du dramaturge renforce la violence du bombardement et participe à la création d'un discours historique engagé sur Guernica. À travers cette théâtralisation, Amestoy prend donc position dans le débat historiographique sur Guernica en réfutant les thèses néo-franquistes. Contrairement aux affirmations d'historiens franquistes comme Ricardo de la Cierva ou Ramón Salas de Larrázabal qui soutiennent que le marché avait été annulé, Amestoy choisit de dépeindre une scène de marché dans le monologue distancié de la scène 5. Son insistance sur l'affluence des habitants de Guernica et des villages alentour et sur la présence de nombreux animaux fait concorder son récit avec ceux des témoins

22 Walter Bernecker, « Cincuenta años de historiografía sobre el bombardeo de Gernika », dans Carmelo Garitaonandia, José Luis de la Granja Sainz (dir.), *Gernika: 50 años después (1937-1987)*, op. cit., p. 236 (« El Gobierno Vasco ha afirmado que hubo 1.654 muertos y 889 heridos – cifras éstas repetidas constantemente. » / « Le gouvernement basque a affirmé qu'il y a eu 1 654 morts et 889 blessés – chiffres constamment répétés. »)

23 « [...] il y a plus de dix mille personnes à Guernica ».

24 Voir Vicente del Palacio Sánchez, José Ángel Etxaniz Ortúñez, « Víctimas del bombardeo de Gernika: darles un lugar en la historia », *El bombardeo de Gernika y su repercusión internacional. Simposio: 75º Aniversario del bombardeo de Gernika (1937-2012)*, Gernika-Lumo, Fundación Museo de la Paz de Gernika, 2012, p. 169-170.

25 Walter Bernecker, article cité, p. 237 (« Il semble évident que ceux qui réduisent le nombre de morts veulent par la même occasion minimiser l'horreur de ce qui s'est passé, alors que les partisans d'un nombre élevé de victimes veulent souligner la brutalité de l'attaque aérienne. »)

oculaires, Pedro de Onaíndia et Joseba Elosegui. Tous deux soulignent dans leurs récits respectifs du bombardement que, malgré une tentative d'annulation du marché, beaucoup de gens ont afflué ce jour-là sur la place du marché. Amestoy met d'ailleurs en scène, dans la pièce, la figure historique qu'est Joseba Elosegui, lieutenant nationaliste basque, chef de la seule brigade combattant aux côtés des républicains et présente à Guernica le jour du bombardement. Joseba Elosegui est théâtralisé sous les traits du Comandante Elosegui, supérieur hiérarchique de Mikel, et il fait une brève apparition lors de la scène de marché. Le fait de lui donner la parole en formulant le sentiment d'abandon des troupes nationalistes basques par le gouvernement madrilène constitue un indice de plus de la prise de position du dramaturge. Enfin, le point qui rend définitivement évidente la lecture engagée du dramaturge est probablement l'affirmation de la responsabilité franquiste dans le bombardement, dans le monologue qui clôt la scène 3 :

Actor-Mikel : [...] Speerle y Von Richthofen sabían cuándo y cómo se iba a bombardear a Gernika. Franco y Vigón también, aunque lo negaran siempre²⁶.
(52)

Ces deux phrases mettent en évidence la volonté du dramaturge de produire un discours engagé sur le bombardement de Guernica, se positionnant contre la version officielle qui a été maintenue pendant toute la dictature. Malgré l'absence ou la disparition de toute preuve authentique de la responsabilité des nationalistes dans le bombardement, Amestoy prend position contre un des discours dominants sur le bombardement. José Monleón, dans un article rédigé à l'occasion de l'attribution du Prix de littérature dramatique à Ignacio Amestoy, qualifie ainsi Amestoy de « corrector de la crónica oficial²⁷ » et écrit ceci :

Este es el plano por donde discurre la totalidad de la obra y de pensamiento dramático de Ignacio Amestoy. Que, tratándose de nuestro país, secularmente dominado por instituciones e ideologías monolíticas, ha tenido siempre la vocación de mostrar e interpretar conflictos generalmente soslayados o explicados desde las atalayas ideológicas. Es decir, frente a la crónica oficial, la crónica profana; frente a la fachada, el interior; frente a la ilustración escénica del orden, la complejidad y la contradicción²⁸.

26 « [...] Speerle et Von Richthofen savaient comment et quand Guernica allait être bombardée. Franco et Vigón, aussi, même s'ils l'ont toujours nié. »

27 José Monleón, « Otra vez, la Historia », *Primer Acto*, n° 296, 2002, p. 7 (« corrector de la chronique officielle »).

28 *Ibid.*, p. 8-9 (« C'est la voie qu'empruntent toute l'œuvre et toute la pensée dramatique d'Ignacio Amestoy. Qui, s'agissant de notre pays, dominé depuis des siècles par des institu-

Cette réflexion s'applique parfaitement à *Gernika, un grito. 1937*, car il s'agit bien de dénoncer la construction falsificatrice du discours dominant et, par ce biais, d'engager une réflexion sur la façon dont se construit un discours historique et sur la façon dont il peut s'imposer. En s'emparant de l'événement historique grâce à une modalité inspirée du théâtre documentaire, Ignacio Amestoy livre une lecture politiquement engagée contre le franquisme et les théories révisionnistes.

Face aux discours simplificateurs, Amestoy choisit de montrer les multiples facettes de l'événement et, à travers lui, celles de la guerre civile, pour en révéler la complexité historique et historiographique. Au sein de cette lecture engagée du bombardement, on remarque une volonté de faire apparaître la spécificité du conflit que constitue la guerre civile au Pays basque en conservant un ancrage spatial basque particulièrement marqué. Au cours de la pièce, le dramaturge ne configure pas un antagonisme clair entre républicains et nationalistes. Au contraire, il dépasse le manichéisme d'un tel antagonisme historique grâce à la construction du personnage de Mikel. Ce personnage de *gudari* se définit fréquemment contre l'ennemi collectif nationaliste désigné par les expressions « los rebeldes » (63), « los fachas » (74), « estos cabrones » (74), « estos asesinos » (78)²⁹, mais il est plus ardu de trouver des traces de définition de son identité politique au sens positif du terme. La complexité de cette définition tient à la superposition de l'identité basque à l'engagement républicain : Mikel se définit d'abord comme soldat nationaliste basque, puis comme républicain. Il déclare ainsi : « Da la sensación de que los rusos nos han olvidado, de que la República nos ha abandonado, de que a los vascos nos han dejado solos³⁰. » (47) La construction syntaxique différencie bien l'autorité républicaine des soldats basques désignés par la première personne du pluriel. Lorsque Mikel parle du bombardement de Durango, apparaît dans son discours l'opposition entre les « traidores españolas » et les « gudarís republicanos » (63)³¹ : la caractérisation comme soldat basque (« *gudari* ») prévaut ici encore sur l'engagement républicain, syntaxiquement en position d'adjectif. Les répliques de Mikel construisent un personnage happé par le conflit, perdu dans la complexité des enjeux politiques inhérents à la guerre civile :

tions et des idéologies monolithiques, a toujours eu vocation à montrer et interpréter des conflits qui sont généralement occultés ou expliqués depuis des points de vue idéologiques. C'est-à-dire, face à la chronique officielle, la chronique profane ; face à la façade, l'intérieur ; face à l'illustration scénique de l'ordre, la complexité et la contradiction. »

29 « les rebelles », « les fachos », « ces salauds », « ces assassins ».

30 « On a l'impression que les Russes nous ont oubliés, que la République nous a abandonnés, que nous, les Basques, on nous a laissés seuls. »

31 « les traîtres espagnols », « les soldats basques républicains ».

Mikel : [...] No comprendo lo que es esta guerra. Los carlistas con las boinas rojas de nuestros abuelos, atacándonos a muerte. Los militares rebeldes, que no hace treinta años perdieron el último pedazo de su imperio, perdiendo nuestra Cuba a manos de los yanquis, ahora quieren someternos a todos como si fuésemos sus nuevos colonos, a Euskadi, Cataluña y todas las regiones, como si fuesen sus nuevas colonias³². (68-69)

Le résumé qu'il fait de la guerre civile met en avant le changement, déstabilisant pour le personnage, de l'opposition historique entre carlistes et libéraux et le processus de reconfiguration de deux camps antagonistes. Le parallèle établi par le personnage entre la colonisation espagnole et une volonté contemporaine de soumettre les régions à un modèle territorial unitaire de la part du camp nationaliste confirme la primauté du combat nationaliste basque sur le combat politique et idéologique dans la perception de la guerre civile qu'a Mikel. À travers son discours, l'engagement du *gudari* pour la République ne se justifie que par la défense du statut d'autonomie. La construction d'un personnage à l'identité politique floue, défenseur avant tout de la cause basque, permet au dramaturge de ne pas gommer la complexité de la situation du Pays basque dans la guerre civile et de complexifier encore un peu plus la situation. L'historien Alberto Reig Tapia, tout comme Santiago de Pablo, souligne dans un article portant sur le bombardement de Guernica que les Basques constituaient une population majoritairement conservatrice et catholique mais que la défense du statut d'autonomie acquis pendant la Seconde République, en octobre 1936, les a conduits à s'engager dans la lutte aux côtés des Républicains, déstabilisant ainsi les deux termes classiques de l'antagonisme. Reig Tapia en conclut que « El País Vasco fue un caso especial dentro del conjunto nacional que optó por la República³³ ». Cette spécificité de l'engagement républicain au Pays basque est révélée grâce à l'appréhension du bombardement par une perspective individuelle, donnant l'impression d'entrer en profondeur dans les dilemmes politiques personnels et collectifs. La construction du personnage de Mikel parvient à dépasser le stéréotype du soldat amoureux pour en faire un *gudari* déboussolé face aux enjeux du conflit mais formulant le seul idéal pour lequel il combat, la défense de son identité basque. Brouiller les contours des antagonismes

32 « Mikel : [...] Je ne comprends pas en quoi consiste cette guerre. Les carlistes avec les bérêts rouges de nos grands-pères, nous attaquant à mort. Les militaires rebelles, qui il n'y a pas trente ans ont perdu le dernier morceau de terre de leur empire, en perdant notre île de Cuba, la laissant aux mains des Yankees, veulent à présent tous nous soumettre, comme si nous étions leurs nouveaux colonisés, comme si le Pays basque, la Catalogne et les autres régions étaient leurs colonies. »

33 Alberto Reig Tapia, article cité, p. 129 (« Le Pays basque a été un cas à part dans la nation qui a choisi la République. »).

politiques et idéologiques au cœur de la guerre civile, c'est mettre en doute une vision binaire et manichéenne du conflit. Les choix opérés tant dans l'élaboration des monologues distanciés que dans la construction de ces personnages permettent donc au dramaturge de configurer une lecture engagée du bombardement de Guernica et de la guerre d'Espagne, dénonçant le discours franquiste auparavant dominant, contrecarrant les soubresauts des thèses révisionnistes et essayant d'aborder le conflit dans toute sa complexité pour ne pas en gommer les spécificités historiques.

De la multiplication des perspectives à la déconstruction théâtrale

La pièce *Gernika, un grito. 1937* est écrite en 1994 et mise en scène pour la première fois en 1995, par Carlos Gil, au Palais des Festivals de Santander. Cette œuvre naît donc cinquante-sept ans après le bombardement de Guernica et presque quinze ans après l'ensemble des œuvres théâtrales qui mettent en scène la destruction de la ville. Alison Guzmán souligne, dans sa thèse portant sur la mémoire de la guerre civile dans le théâtre espagnol³⁴, que la majorité des productions dramatiques prenant comme sujet la guerre civile sont écrites dans les années quatre-vingt, décennie offrant après la période franquiste une plus grande liberté d'expression aux créateurs et voyant le retour du tableau *Guernica* en Espagne. L'émergence de la pièce d'Amestoy pourrait s'expliquer, d'une part, grâce au contexte démocratique favorable aux recherches sur la guerre d'Espagne et, d'autre part, en raison de la résurgence des thèses révisionnistes dans les années quatre-vingt-dix. José Carlos Mainer, dans une analyse des lectures de la guerre civile, situe autour de 1996 et de la victoire électorale du PP le retour et le succès de l'interprétation réactionnaire de la guerre civile³⁵. La production de cette œuvre théâtrale chargée d'une lecture politique allant à l'encontre d'une interprétation néo-franquiste du bombardement pourrait être le reflet d'un moment de crise du discours sur la guerre civile. Le recours à un théâtre très documenté, « presque documentaire³⁶ », dans *Gernika, un grito. 1937*

34 Alison Guzmán, *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009* [en ligne], Universidad de Salamanca, 2012, [consulté le 16 avril 2015]. URL : http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf

35 José Carlos Mainer, « Itinéraires de lectures de la guerre civile (1960-2000) », dans Danielle Corrado, Viviane Alary (dir.), *La guerre d'Espagne en héritage : entre mémoire et oubli (de 1975 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2007, p. 26.

36 David Lescot, « Un théâtre "presque documentaire" », *Théâtre/Public*, n° 188, « Le théâtre aujourd'hui : histoires, sujets, fables », 2008, p. 48-49 et Marion Boudier, « Un théâtre "presque documentaire" ? Influences et imitations documentaires chez Lars Norén et Joël Pommerat », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire :*

renforce cette hypothèse puisqu'il s'agit d'une modalité théâtrale qui émerge dans des conjonctures de crise et qui est souvent associée à des intentions militantes et politiques, revendicatives d'un engagement citoyen.

Ignacio Amestoy, comme la plupart des dramaturges qui ont représenté le bombardement de Guernica, privilégie une esthétique de la saturation pour rendre de façon visuelle et sonore la violence démesurée de l'attaque aérienne. La théâtralisation du bombardement implique aussi, dans la majorité des cas et dans celui d'Amestoy également, la mise en place d'un dispositif de recul critique, souvent métathéâtral, qui peut être croisé avec d'autres procédés tels l'utilisation du théâtre documentaire (réinvesti dans le cas de *Gernika, un grito*) et de l'effet de distanciation brechtien. Amestoy produit la pièce probablement la moins directement influencée par le tableau de Picasso : alors que d'autres théâtralisations donnent vie à certains personnages du tableau, comme chez López Mozo ou Arrabal, et instaurent un dialogue direct avec l'œuvre³⁷, on décèle très peu de références explicites à *Guernica* dans la pièce d'Amestoy. La distance temporelle par rapport au retour de *Guernica* en Espagne pourrait expliquer une certaine distance esthétique. Cependant le poids symbolique diffus de la représentation picturale de Picasso semble peser sur *Gernika, un grito. 1937*, et il est à chercher du côté de la tentative de déconstruction de l'événement par la juxtaposition des perspectives et dans la recherche d'un dispositif artistique apte à dire l'indicible. Le contexte de production des années quatre-vingt-dix donne à la pièce cette particularité de dénoncer non seulement l'horreur du massacre de Guernica mais aussi les multiples tentatives, anciennes et contemporaines de la pièce, de légitimation franquiste du bombardement. Le dramaturge navigue entre le document, l'historiographie et la fiction. Le croisement de ces trois types de discours donne corps à une lecture engagée de l'événement mais cette lecture, en même temps qu'elle dénonce la primauté d'un discours historique, semble en imposer un autre, comme si le dispositif théâtral lui-même faisait faire au spectateur l'expérience de la manipulation du discours. Conciliant représentation de l'événement et réflexion sur le discours historiographique, l'œuvre d'Amestoy place le récepteur au centre de son dispositif théâtral comme acteur fondamental de la mémoire du bombardement.

résurgence ou réinvention ?, Nancy, Presses Universitaires de Nancy / Éditions universitaires de Lorraine, 2013, p. 127-142.

37 Voir Elizabeth Drumm, « "Guernica" on stage. Examples by Fernando Arrabal and Jerónimo López Mozo », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 34, n° 2, *Dramal Theater*, 2009, p. 427-459.