



**HAL**  
open science

**De l'Autre à Soi. La problématisation de la  
représentation de l'Indien dans la pièce métahistorique  
Yo tengo un tío en América (1991) d'Albert Boadella**

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. De l'Autre à Soi. La problématisation de la représentation de l'Indien dans la pièce métahistorique Yo tengo un tío en América (1991) d'Albert Boadella. Catherine DUMAS; Karl ZIEGER. L'autre au miroir de la scène, 20, Peter Lang, pp.307-317, 2012, Collection Comparatisme et Société, 978-90-5201-829-4. hal-02271944

**HAL Id: hal-02271944**

**<https://hal.science/hal-02271944>**

Submitted on 27 Aug 2019

**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.

Copyright

Lumière, Émilie, « De l'Autre à Soi. La problématisation de la représentation de l'Indien dans la pièce métahistorique *Yo tengo un tío en América* (1991) d'Albert Boadella », in DUMAS, Catherine et ZIEGER, Karl (dir.), *L'autre au miroir de la scène*, Bruxelles / Bern / Berlin / Francfort / New York / Oxford / Vienne, Peter Lang, 2012, Col. Comparatisme et Société, Vol. 20, p. 307-317.

---

## De l'Autre à Soi

### La problématisation de la représentation de l'Indien dans la pièce métahistorique

#### *Yo tengo un tío en América* (1991) d'Albert Boadella

Emilie Lumière

Université de Toulouse II - Le Mirail

Albert Boadella (Barcelone, 1943), acteur, dramaturge et metteur en scène catalan, n'a eu de cesse, avec la Cie *Els Joglars* qu'il fonde en 1962, de produire des spectacles où la subversion de la tradition, la réflexion métathéâtrale et l'engagement politique se mêlent pour définir un théâtre résolument original et ancré dans son temps. *Yo tengo un tío en América* (J'ai un oncle en Amérique) n'échappe pas à la règle<sup>1</sup>.

Initialement commandée par la Commission des Actes de la Commémoration de 1492 pour participer à l'Exposition de Séville, cette pièce, qui met en scène, non pas le passé latino-américain, mais l'Espagne de 1992, n'intégrera finalement pas la programmation. Et pour cause, 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, *Els Joglars* offraient aux membres de la Commission une œuvre qui, donnant à voir le déroulement, dans un asile espagnol, 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, semblait proposer une véritable remise en cause de la propre Commémoration.

Aussi, *Yo tengo un tío en América*, fondée sur la figure de deux personnages « étrangers », ou du moins traditionnellement marginalisés, l'Indien et le fou, exhibe et questionne la représentation traditionnelle de l'Autre offerte par le théâtre et les historiens espagnols. Abordant le thème de l'altérité dans une perspective à la fois métathéâtrale et

---

<sup>11</sup> Nous utiliserons ici l'édition suivante : BOADELLA, Albert, *Yo tengo un tío en América*, Madrid, SGAE, 1995.

métahistorique, Boadella propose, sous couvert d'une apparente représentation de l'histoire indienne, une véritable réflexion sur les modalités et les enjeux du discours sur l'étranger.

Ce questionnement semble suggérer que toute évocation de l'Autre ramène finalement vers le Propre. Ainsi, comme nous allons le voir, si la pièce joue à subvertir l'image traditionnelle de l'Indien construite et véhiculée par le discours officiel espagnol, elle met avant tout en doute la possibilité même de dépeindre fidèlement le dissemblable, et semble suggérer que toute représentation de l'Autre ne constitue, au fond, qu'un masque, dissimulateur et révélateur, du Moi.

## **Déconstruction et remise en question de la représentation traditionnelle de l'Indien**

### ***Subversion de l'esthétique réaliste***

La pièce, situant son action dans le présent de sa création, n'est pas, à proprement parler, une pièce historique, figurant le passé, mais, comme nous l'avons souligné, une pièce « métahistorique », donnant à voir la *mise en écriture* du passé<sup>2</sup>. Boadella, à travers le spectacle élaboré par les patients devenus acteurs, questionne, en les déconstruisant, les codes de la représentation traditionnelle de l'Indien, à commencer par l'esthétique réaliste dominant le théâtre historique conventionnel<sup>3</sup>.

Ainsi, l'intrapièce élaborée par les « fous » repose sur un antiillusionnisme à outrance, où l'univers de l'hôpital et celui du passé latino-américain ne cessent de se confondre. D'une part, les huit comédiens, sans jamais ôter la blouse qui renvoie à leur statut d'internes, et en conservant leur véritable nom, incarnent, à eux seuls, l'ensemble de la population indienne, de l'époque précolombienne à nos jours. D'autre part, ils combinent réalité et fantaisie, en faisant

---

<sup>2</sup> Sur le concept de « fiction métahistorique », voir notamment : DE TORO, Alfonso, « Historiografía como construcción translitológica en la novela latinoamericana y española contemporánea [...] », in DE TORO, Alfonso et CEBALLOS, René, *Expresiones liminales en la narrativa latinoamericana del siglo XX. Estrategias postmodernas y postcoloniales*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 73-134 ; ELIAS, Amy J., *Sublime Desire: History and Post-1960' Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001 ; FOLEY, Barbara, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986 ; LAPLANT, Donald David, *Metahistorical theater: recent American approaches to the dramatic presentation of historical material*, University of Oregon, 2001 ; NÜNNING, Ansgar, « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet: Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, 38.3, 2004, p. 352-375. Voir aussi : HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988.

<sup>3</sup> 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 (ed.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II*, Berlin, Verlag Walter Frey, 2002, p. 56-72, en particulier p. 58-59 ; FLOECK, Wilfried, « Historia, Posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra », *Anales de la literatura española contemporánea*, 24, 1999, p. 493-532, en particulier p. 493-499.

notamment cohabiter des personnages historiques, tels que Cortés et Pizarro, et des individus imaginaires, comme les membres de la « tribu de la Paqui », allégorie de la civilisation indienne. Enfin, si leur mise en scène suit une organisation globalement chronologique – période précolombienne, arrivée des Espagnols, Conquête et Colonisation –, elle est criblée d’anachronismes, comme le montre cet échange entre Conde et Espasa, lorsque, au début du psychodrame, la troupe conçoit son espace dramatique :

Conde. – Voyons, Espasa. Si nous sommes une tribu d’il y a cinq cents ans, peut-on savoir ce que cette putain de moto rouge fait ici ?

Espasa. – Bon... eh bien... si elle n’est pas anthropologique, je la gare et on n’en parle plus.

*Espasa plie la moto et la range dans une de ses poches.*<sup>4</sup>

### ***L’Indien et le conquistador soumis à un révisionnisme historique***

Cette subversion de l’esthétique du théâtre historique conventionnel est doublée d’un renversement de la place traditionnellement assignée à l’Indien par l’historiographie espagnole : ce personnage n’est pas réduit, ici, à un rôle secondaire, dans l’ombre d’un conquistador présenté en héros, mais apparaît comme le protagoniste du spectacle créé, victime, qui plus est, d’Espagnols sanguinaires.

Ainsi, si la pièce des patients associe la Conquête à un acte dont les tableaux finaux, « *Destrucción del territorio de los Paquis* » et « *Genocidio* », expriment toute la violence, la Colonisation, quant à elle, est assimilée à un véritable processus d’acculturation, comme le souligne la réplique que Manolo, l’un des « fous », adresse, une fois la représentation achevée, au personnage qui vient d’entrer en scène, la Directora General de Sanidad, qu’il prend pour Isabelle la Catholique et qui apparaît vêtue comme la reine Sofía d’Espagne : « grâce à ces conquistadors du cerveau humain, nous avons les crânes colonisés [...] et [...] nous sommes dignes de vivre dans votre royaume européen. Majesté, la conquête a été un succès<sup>5</sup> ». Par ailleurs, la dernière image du psychodrame, où, tandis que la « reine » est déjà partie, les fous offrent à l’autorité absente un concert intitulé *Funeral por la muerte del reino Paqui*, rappelle tristement la responsabilité des colons dans l’annihilation de la civilisation indienne.

---

<sup>4</sup> BOADELLA, Albert, *op. cit.*, p. 37 (les traductions des citations de la pièce de Boadella sont de notre fait) :

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.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 98-99 : « gracias a estos conquistadores del “cerebro” humano, tenemos los cráneos “colonizados” [...] y [...] somos dignos de vivir en su reino europeo. “Majestá”, la conquista ha sido un éxito. »

### ***La parodie du discours européocentriste et triomphaliste***

Enfin, la pièce de Boadella prend pour cible l'eurocentrisme et le triomphalisme inhérents à la représentation traditionnelle de l'histoire indienne<sup>6</sup>, en les rendant, par une déformation parodique, grotesques et vains.

C'est ainsi que les Paquis font figurer dans leur jungle précolombienne des épices telles que la cannelle et le musc<sup>7</sup>, un python ou même le personnage de Tarzan<sup>8</sup>, assimilant, en bons Européens, des référents d'Afrique ou d'Asie, réels ou imaginaires, à la réalité américaine, pourvu qu'ils aient une résonance exotique.

Leur récupération du discours héroïsant sur la Conquête n'en est pas moins caricaturale, comme en témoigne la précision que donne Conde, convaincu, au sujet d'Hernán Cortés – « l'un de ces conquistadors d'antan, de Badajoz, mesurant deux mètres, deux mètres vingt<sup>9</sup> » –, évoquant l'image mythifiante que l'historiographie officielle a laissée du conquistador dans la mémoire collective<sup>10</sup>.

### **La mise en scène des limites de la représentation de l'Autre**

#### ***L'Autre : une construction discursive ?***

La question de l'altérité se réduirait-elle, dans la pièce de Boadella, à une subversion et une remise en cause du discours traditionnel sur l'Indien ? Il semble que ce qui pourrait être pris pour une « anti-représentation », un refus de représentation en somme, constitue, en réalité, la base d'une réflexion sur les apories de la représentation de l'Autre, représentation limitée par sa propre nature : celle d'une construction discursive dépendante d'un sujet.

En ce sens, remarquons tout d'abord que le spectacle des internes, plutôt que de débiter *in medias res*, ce qui pourrait donner au spectateur une illusion de réalité, est précédé de deux tableaux préparatoires de dimension métathéâtrale, « Relajación » et « Ejercicios rítmicos », qui, présentant les personnages-acteurs, ainsi que le temps et l'espace scéniques, insistent d'emblée sur la nature fictionnelle de la reproduction historique qui va être proposée.

---

<sup>6</sup> Cf. 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 (coord.), *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, Hildesheim, Olms-Verlag, 2009, p. 9-38.

<sup>7</sup> BOADELLA, Albert, *op. cit.*, p. 43.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 63 : « un conquistador de éstos de antaño, de Badajoz, de dos metros, dos metros veinte ».

<sup>10</sup> Boadella précisera, à ce propos, que la pièce est « une vision » de la colonisation américaine « depuis le subconscient collectif espagnol » (FERNÁNDEZ-SANTOS, E., « Albert Boadella califica como incompetencia el veto de la Sociedad Estatal a *Els Joglars* », *El País*, Séville, 02/07/1992).

Et lorsque le psychodrame commence enfin, les internes ne jouent pas dans une réalité dramatique préexistante, mais la fabriquent pas à pas. C'est la fonction des trois tableaux suivants, où les patients définissent, progressivement, leurs personnages, et leur espace et leur temps dramatiques. La création des personnages de la pièce interne est symboliquement représentée dans le tableau « Parto múltiple de la Paqui », où Paqui, nymphomane psychotique, donne « naissance » aux personnages des Indiens, les Indiens de la tribu de la Paqui :

Paqui. – Je crois que je viens de perdre les eaux.

Espasa. – Ici ?

Conde. – Putain, Paqui, c'est toujours la même histoire.

*Une douleur vive assaille de nouveau Paqui et elle se met à crier.*

Manolo. – De quoi vas-tu accoucher aujourd'hui, Paqui ? De quoi vas-tu nous accoucher ?

Paqui. – Je crois que je vais accoucher d'une tribu. D'une tribu d'enfants.

*Paqui court en direction des deux cordes où figurent des étriers et, y glissant ses pieds, elle redresse son corps tout en écartant les jambes.*

Les internes. – La Paqui va accoucher d'une tribu d'enfants !

*Ils se mettent tous à courir [...] et, se positionnant derrière Paqui, font la queue en attendant qu'elle accouche d'eux. Ils se font beaux.*

Paqui. – Allez ! Ça y est, vous êtes propres ?

Les internes. – Oui.

Paqui. – Eh bien, allez ! Car je n'en peux plus ! (*Elle crie.*)

*Manolo s'accroche avec force aux jambes de Paqui et, avec effort, traverse le grand vagin, poussant des cris d'une agréable douleur. Lorsqu'il sort, congédié, en direction du centre du gymnase, il est soudainement surpris et sourit.*

Paqui. – Tu es un enfant, Manolo.

Manolo. – Oui. Je suis un enfant de la tribu de la Paqui.

*Manolo se comporte comme tel ; il suce son pouce et se déplace comme un bébé.<sup>11</sup>*

Les autres patients en font de même, passant, à travers le vagin de la Paqui, du statut d'acteur à celui de personnage.

---

<sup>11</sup> BOADELLA, Albert, *op. cit.*, p. 21-22 :

Paqui. – Me parece que acabo de romper aguas.

Espasa. – ¿Aquí?

Conde. – Joder, Paqui, siempre igual.

*El vivo dolor le asalta de nuevo y Paqui grita.*

Manolo. – ¿Qué nos vas a parir hoy, Paqui? ¿Qué nos vas a parir?

Paqui. – Me parece que voy a parir una tribu. Una tribu de niños.

*Paqui corre hacia el par de cuerdas con estribo y poniendo los pies en ellos alza su cuerpo, abriéndose de piernas.*

Internos. – ¡La Paqui va a parir una tribu de niños!

*Todos [...] corren y, situándose detrás de la Paqui, hacen cola esperando ser paridos. Se acicalan.*

Paqui. – [...] ¡Venga! ¿Estáis limpios, ya?

Internos. – Sí.

Paqui. – Pues va, que ya no puedo más. (*Grita*)

*Manolo se agarra fuertemente a las piernas de Paqui y, con esfuerzo, atraviesa la gran vagina envuelto en gritos de placentero dolor. Cuando sale despedido hacia el centro del gimnasio, se sorprende y sonrío.*

Paqui. – Manolo, eres un niño.

Manolo. – Si. Soy un niño de la tribu de la Paqui.

*Manolo se comporta como tal; se chupa el pulgar y camina como un bebé.*

L'originalité de cette scène, relativement longue et sous-tendue par une esthétique anti-illusionniste, tient au fait qu'elle symbolise la genèse du peuple indien en insistant sur le processus de création de la propre fiction. Le spectateur ne peut entrer dans le spectacle des fous qu'avec une conscience accrue que ce qui lui est donné à voir est construit de toute pièce.

### **Hic et nunc : la subjectivité et le présentisme du discours sur l'Autre**

La subjectivité de toute représentation de l'Autre que ce semblant de scène d'exposition exhibe, est par ailleurs soulignée, tout au long de la pièce, par les anachronismes et l'eurocentrisme des répliques des personnages-acteurs, mais aussi par les va-et-vient incessants entre « fiction » et « réalité » qui fragmentent toute la création des patients (en considérant comme « fiction » la pièce interne, et comme « réalité » l'univers de l'hôpital).

Ces ruptures sont constantes, au point de se retrouver fréquemment au sein d'une seule et même réplique, ou même d'une seule phrase. On le voit par exemple dans le tableau « Se acusa al Conde de traidor », qui a lieu juste avant la Conquête du territoire indien, et où les patients estiment que Conde, pyromane notoire tentant de faire brûler une des cordes du gymnase, envoie en réalité des signaux de fumée aux conquistadors espagnols pour les prévenir du lieu où se trouvent les Paquis :

*Conde essaie de mettre le feu à une des cordes du gymnase.*  
Damián. -- Eh ! Conde est en train de faire du feu ! Conde est en train de faire du feu !  
Conde. -- La ferme, sale vermine ! La ferme !  
Manolo. -- (*Furieux, éteignant le papier à coups de pieds.*) Eh toi ! Pourquoi est-ce que tu fais du feu, hein ?  
*La Dr. Carrasco entre, alarmée, dans le gymnase.*  
Conde. -- Du calme ! Du calme... (*Montrant Manolo.*) Vos complices, là, m'ont déjà donné l'ordre de m'arrêter.  
*La doctoresse sort en se mordant la langue, excédée.*  
Manolo, ne te mêle pas de mon travail. Tu vois, j'ai plus de vingt mille hectares brûlés à mon actif, rien que ça. Alors un peu de respect.  
Manolo. -- Non ! Toi, tu es train de faire des signaux de fumées pour que les caravelles nous voient ! Et qu'elles tuent toute notre tribu de la Paqui !  
Conde. -- Non. Moi ce que je veux c'est collaborer à cette thérapie, pour que votre tête se remette à l'endroit.  
Manolo. -- Non ! Toi ce que tu veux c'est collaborer avec les psychiatres pour qu'ils nous ramollissent le cerveau et qu'ensuite les conquistadors, avec leurs caravelles de plomb, s'emparent de nos crânes et nous les écrasent ! Tu n'es qu'un Judas !  
Conde. -- Et toi, un rat d'asile d'aliénés.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 46 :

*El Conde trata de quemar una de las cuerdas del gimnasio.*  
Damián. -- ¡El Conde está haciendo fuego! ¡El Conde está haciendo fuego!  
Conde. -- ¡Calla, desgracia humana! ¡Calla!  
Manolo. -- (*Enfurecido, apagando el papel a pisotones*) ¿Tú, por qué estás haciendo fuego, ya?  
*La Dra. Carrasco entra alarmada en el gimnasio.*  
Conde. -- ¡Calma...! Calma. (*Señalando a Manolo*) Aquí sus cómplices ya me han « dao » el alto.  
*La doctora sale mordiéndose la lengua sulfurada.*  
Manolo, no te metas con mi trabajo, que ya llevo la friolera de más de veinte mil hectáreas quemadas yo solito. O sea, que un respeto.

Apparaissent ici plusieurs exemples de procédés permettant une confusion entre « réalité représentée » et « réalité de représentation » : d'une part, les répliques de Conde, qui, renforcées par l'apparition de l'un des docteurs, resituent systématiquement l'action dans la réalité de l'hôpital ; d'autre part, les amalgames temporels présents au sein même du discours de Manolo, évoquant, dans une dimension anachronique et « anatópique », un univers précolombien où les conquistadors sont tout aussi bien les psychiatres, et où les Indiens usent, avant la lettre, un vocabulaire empreint de la tradition chrétienne.

Ces passages brusques de l'univers figuré par les patients à celui qui est vraiment le leur, empêchent le spectateur de croire une seule seconde à l'histoire que ces fous sont en train de lui conter, et insistent sur le fait que toute représentation de l'Autre est forcément subjective et infidèle, informée par un ici et maintenant qui la déterminent.

## **De l'Autre à Soi : la réalité espagnole dans le reflet de l'histoire indienne**

### ***L'Espagne face à la situation actuelle de la population indienne***

Si le discours sur l'Autre dépend étroitement de celui qui le formule, il révélera bien souvent la propre réalité de son énonciateur. Ainsi, il semble qu'à travers cette impossible représentation de l'Autre, Boadella dépeigne, en filigrane, une image de l'Espagne actuelle.

L'épilogue de la pièce est peut-être celui qui le suggère le plus manifestement. Ce dernier, qui suit la fin du psychodrame, marquée par la pièce musicale *Funeral por la muerte del reino Paqui* et la sortie de scène de tous les personnages, rompt totalement avec ce qui précède, puisqu'il ne situe plus l'action dramatique dans l'hôpital espagnol, mais dans une jungle amazonienne du temps présent. On y voit cinq Indiens (« cinco indígenas » indique la didascalie), les premiers « véritables » personnages Indiens de la pièce, entrant sur scène terrorisés, poursuivis par un « paramilitaire sud-américain » et un militaire « yanqui », armés jusqu'aux dents. Le haut commandement américain ordonne alors, en voix *off* et en anglais, de tuer les Indiens, et les deux militaires s'exécutent. Les Indiens sortent en courant, suivis des deux soldats. Un deuxième militaire « yanqui » entre en scène, une tronçonneuse à la

---

Manolo. – ¡No! Tú estás haciendo señales de huma “pa” que nos vean las carabelas, ¡y nos maten a “toa” la tribu de la Paqui!

Conde. – No. Yo lo que quiero es colaborar con la terapia esa, “pa” que se os ponga bien la cabeza en su sitio.

Manolo. – ¡No! ¡Tú lo que quieres es colaborar con los psiquiatras “pa” que nos ablanden los seos y luego vengan los conquistadores, con las calaveras de plomo, nos cojan nuestros cráneos y nos los chafen! ¡Tú eres un Judas!

Conde. – Y tú, una rata de manicomio.



main. Il la met en marche et fait mine de couper les arbres de la jungle, puis s'en va. Retentit alors une alarme stridente et, sur la scène désormais vide, la file de cordes qui figurait la jungle amazonienne tombe tout d'un coup. C'est la dernière action de la pièce.

Cette ultime scène jette au visage du spectateur espagnol la violence assaillant la population indienne actuelle, ce qui semble finalement suggérer que la mise en scène antérieure, celle des fous, n'était en fait qu'un écran de fumée occultant la réalité présente du monde indien. C'est faire, symboliquement, la critique du V<sup>ème</sup> 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<sup>13</sup>.

Si le spectateur espagnol est confronté, pour la première fois, à une représentation crédible de l'Autre, marquée par un profond réalisme, il est aussi mis face à sa propre réalité. Il n'est pas difficile de remarquer 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.

### ***L'Autre comme interface du Moi refoulé ?***

Mais l'épilogue n'est pas le seul endroit où le spectateur espagnol est mis devant sa propre condition : il l'est, en vérité, tout au long de la pièce. En effet, la mise en scène de l'histoire indienne par les patients de l'hôpital est parsemée de références à l'histoire espagnole récente, la majorité d'entre elles concernant la Guerre Civile et le franquisme.

Ainsi, les Paquis qualifient les conquistadors de fascistes et emploient des thèmes républicains tels que le fameux « ¡No pasarán! » ; une des batailles de la Conquête est baptisée « Bataille de Belchite », du nom de l'un des célèbres combats de la Guerre Civile ; les Espagnols, après avoir vaincu les Indiens, les torturent à grands coups d'électrochocs ; Manolo compare l'exploitation à laquelle leurs oppresseurs les soumettent à la réalité d'un « camp de concentration » ; et, enfin, au terme du psychodrame, lorsqu'entre en scène la Directrice Générale d'Hygiène-Isabelle la Catholique-Reine Sofía, ou, en d'autres termes, la figure même de l'autorité, Jordi, l'un des patients, se met à jouer à la flûte l'*Himno de Riego*,

---

<sup>13</sup> Boadella le suggérait lui-même : « A la fin [de la pièce], l'image de l'hôpital psychiatrique disparaîtra, et apparaîtront, à travers la jungle, des Indiens authentiques, courant terrorisés alors qu'ils sont poursuivis par des individus parlant en anglais et leur tirant dessus, tandis que d'autres mettent une tronçonneuse en marche. Les étrangers feront semblant d'abattre la jungle. Les 80 cordes tomberont d'un seul coup sur la scène. Ce sera l'authentique 1992. » (nous traduisons ; [http://www.elsjoglers.com/produccion.php?idPag=tio\\_argumento](http://www.elsjoglers.com/produccion.php?idPag=tio_argumento))

hymne officiel de la Première et de la Seconde République espagnoles, que l'un des docteurs s'empressera de censurer<sup>14</sup>.

*Yo tengo un tío en América* semble dès lors mettre en scène, sous la représentation de l'histoire de l'Autre, l'histoire des horreurs du franquisme, d'une mémoire conflictuelle que les autorités espagnoles de la Transition, mais aussi de la Démocratie, ont tenté d'étouffer, considérant la politique de l'oubli comme unique voie de réconciliation nationale<sup>15</sup>. Boadella dénonce justement le fait que cette mémoire « empêchée<sup>16</sup> » demeure et revient, lancinante, à la surface, perturbant l'intégrité d'une identité en souffrance. Les fous de la pièce symboliseraient, de ce fait, le peuple espagnol, victime, voire complice, de l'occultation d'un passé extrême, corrosif, trop violent pour être remémoré directement.

La représentation de l'Autre fonctionnerait alors comme un masque ou comme un miroir déformé, camouflant, tout en la médiatisant de façon détournée, une réalité ne pouvant être soumise à une expression directe.

## Conclusion

Boadella, à travers la pièce *Yo tengo un tío en América*, aborde la thématique de l'altérité de façon atypique, soumettant la problématique de la représentation de l'étranger à une réflexion métahistorique et métathéâtrale. Ainsi condamne-t-il les travers de la représentation traditionnelle de l'Indien, profondément européocentriste et triomphaliste, et souligne-t-il l'impossibilité de dire fidèlement l'Autre, en déroulant sous les yeux du spectateur le processus de création du discours sur le dissemblable, discours forcément subjectif, forcément déformant, forcément tendancieux.

Si la pièce témoigne en cela des préoccupations de la littérature postmoderne<sup>17</sup>, souvent taxée de « narcissique<sup>18</sup> », elle n'en demeure pas moins engagée, dénonçant non seulement les sévices subis par la population indienne et les crimes des Espagnols de la

---

<sup>14</sup> BOADELLA, Albert, *op. cit.*, respectivement : p. 58 et 61, p. 72, p. 79, p. 91, p. 97.

<sup>15</sup> FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro reciente », in ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209, en particulier p. 187-189.

<sup>16</sup> Pour les notions de « mémoire empêchée », « mémoire manipulée » et « mémoire obligée », voir RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 82-111 et p. 574-589.

<sup>17</sup> HUTCHEON, Linda, *A poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / Londres, Routledge, 1988, p. 52-53. Voir aussi FLOECK, Wilfried, « ¿Entre Posmodernidad y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX », in FLOECK, Wilfried, et VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (ed.), *Teatro y Sociedad en la España actual*, Madrid / Francfort, Iberoamericana / Vervuert Verlag, 2004, p. 189-206.

<sup>18</sup> HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, New York / Londres, Routledge, University Paperbacks, 1984.

Conquête et de la Colonisation, mais aussi l'attitude répréhensible des Espagnols du temps présent. Car, en fin de compte, cette œuvre n'est pas tant centrée sur l'Autre que sur Soi, soulignant que tout discours sur l'Autre est à envisager depuis celui qui le formule, qu'il s'agisse d'un artefact cachant une réalité propre, ou d'une interface révélant une expérience ne pouvant être formulée ouvertement.

Cette conscience de l'altérité comme miroir du Moi est d'ailleurs un des traits récurrents du théâtre métahistorique de l'Espagne contemporaine, comme en témoigne la plupart des pièces des dramaturges cultivant le genre, telles que *Trilogía Americana* (1977-1991) et *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003) de José Sanchis Sinisterra, *Yo maldita india* (1988) et *El arquitecto y el relojero* (1999) de Jerónimo López Mozo, *¡Tierra a la vista!* (1987) de Manuel Martínez Mediero, ou *El jardín quemado* (1997) et *La tortuga de Darwin* (2008) de Juan Mayorga.