



HAL
open science

Dire l'indicible : le masque au service de l'expression du refoulé dans la pièce El jardín quemado de Juan

Mayorga

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. Dire l'indicible : le masque au service de l'expression du refoulé dans la pièce El jardín quemado de Juan Mayorga. Philippe MEUNIER; Edgar SAMPER. Le masque : une " inquiétante étrangeté ", Université de Saint-Etienne, 2013, Collection "Voix d'ailleurs", 978-2-86272-648-9. hal-02271987

HAL Id: hal-02271987

<https://hal.science/hal-02271987>

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

Émilie Lumière, « Dire l'indicible : le masque au service de l'expression du refoulé dans la pièce *El jardín quemado* de Juan Mayorga », in MEUNIER, Philippe et SAMPER, Edgar (dir.), *Le masque : une « inquiétante étrangeté »*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2013 (livre numérique sans pagination).

Dire l'indicible : le masque au service de l'expression du refoulé dans la pièce *El jardín quemado* de Juan Mayorga

Émilie Lumière

Juan Mayorga est né à Madrid en 1965. C'est un des dramaturges les plus prolifiques et reconnus de sa génération. On lui connaît une cinquantaine de pièces publiées¹, et il a reçu de nombreux prix, dont le prestigieux *Premio Nacional de Teatro* en 2007². C'est par ailleurs un homme de théâtre tourné vers l'enseignement et la recherche, non seulement en arts scéniques mais aussi en philosophie et en histoire. Titulaire d'un doctorat réalisé sur Walter Benjamin³, il enseigne aujourd'hui la dramaturgie et la philosophie à la *Real Escuela Superior de Arte Dramático* de Madrid⁴.

On retrouve dans son théâtre une permanente recherche d'équilibre entre l'expérimentation formelle et la réflexion sur les questions qui secouent, ou ont secoué, la

¹ Les œuvres de Mayorga publiées (la date entre parenthèses est celle de la première publication) : *Siete hombres buenos* (1990), *Más ceniza* (1993), *El traductor de Blumemberg* (1993), *Concierto fatal de la viuda Kolakowski* (1994), *El sueño de Ginebra* (1996), *El hombre de oro* (1997), *JK* (1997), *El jardín quemado* (1998), *Legión* (1998), *El Crack* (1998), *Cartas de amor a Stalin* (1999), *Viaje* (1999), *La mujer de mi vida* (1999), *La mala imagen* (2000), *Amarillo* (2000), *BRGS* (2000), *La mala imagen* (2000), *La mano izquierda* (2001), *El Gordo y el Flaco* (2001), *La biblioteca del diablo* (2001), *Una carta de Sarajevo* (2001), *La piel* (2002), *Encuentro en Salamanca* (2002), *Sonámbulo* (2003), *Himmelweg, camino del cielo* (2002), *Animales nocturnos* (2003), *Alejandro y Ana* (2003), *Palabra de perro* (2004), *Últimas palabras de Copito de Nieve* (2004), *El Gordo y el Flaco* (2004), *Tres anillos* (2004), *Job* (2004), *Animalario: bonitas historias de entretenimiento sobre la humillación cotidiana de existir* (2005), *Hamelin* (2005), *El chico de la última fila* (2006), *Primera noticia de la catástrofe* (2007), *La tortuga de Darwin* (2008), *La paz perpetua* (2008), *El buen vecino* (2009), *Candidatos* (2009), *Inocencia* (2009), *Justicia* (2009), *Manifiesto Comunista* (2009), *Sentido de calle* (2009), *El espíritu de Cernuda* (2009), *Mujeres en la cornisa* (2009), *Método Le Brun para la felicidad* (2009), *Departamento de Justicia* (2009), *La mujer de los ojos tristes* (2009), *Las películas del invierno* (2009), *581 mapas* (2009), *Fedra* (2010).

² Il a également reçu le *Premio Marqués de Bradomín* en 1989, et le *Premio Max* du meilleur auteur en 2006, 2008 et 2009.

³ *La filosofía de la historia de Walter Benjamin* (1997, UNED), qui a donné lieu à la publication suivante : MAYORGA, Juan, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelone / México, Anthropos Editorial / UAM-Iztapalapa, 2003.

⁴ Rappelons que Mayorga est également diplômé en mathématiques, qu'il a enseignées durant plusieurs années.

société d'aujourd'hui ou d'hier, d'Espagne ou d'ailleurs. Les thématiques de l'histoire et de la mémoire investissent en cela une grande partie de sa production, comme en témoignent notamment *El traductor de Blumemberg*, *Cartas de amor a Stalin*, *Himmelweg, camino del cielo*, *La tortuga de Darwin*, ou encore *El jardín quemado*⁵ que nous nous proposons d'analyser ici.

Cette œuvre, écrite en 1996 et présentée pour la première fois en 1997⁶, est une pièce historique dont l'action se situe en Espagne à la fin des années 1970. Composée de sept tableaux, dont un prologue et un épilogue, elle met en scène le cheminement d'un jeune historien, Benet, au sein d'une île mystérieuse et, plus particulièrement, au sein de l'hôpital psychiatrique de l'île, afin de découvrir les circonstances de la mort supposée d'un illustre poète républicain, Blas Ferrater, disparu lors de la Guerre Civile espagnole. L'enquête ne va pas s'avérer facile, puisque Benet va être confronté aux silences du directeur de l'hôpital, Garay, et aux discours loufoques et obscurs de patients ayant sombré dans la folie.

Si le masque, complexe interface qui peut aussi bien cacher une réalité que la représenter de façon symbolique, n'apparaît pas matérialisé sur scène, il s'offre néanmoins comme l'un des principaux procédés d'écriture de la pièce. En effet, non seulement les personnages ne cessent d'employer des stratégies de déguisement et d'occultation, mais l'on peut même considérer le texte lui-même comme un artefact codé appelant un habile jeu de déchiffrement. L'une des particularités de cette « écriture du masque » est qu'elle devient peu à peu particulièrement troublante. Il semble qu'on puisse en cela la rapprocher de ce phénomène d'« inquiétante étrangeté⁷ » que Freud avait défini comme une sensation angoissante, résultat de « quelque chose de refoulé qui fait retour⁸ ».

⁵ Nous utiliserons l'édition suivante : MAYORGA, Juan, *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, 2001, ATE.

⁶ La première fois que la pièce a été présentée au public en 1997, ce fut sous la forme de lectures dramatiques à la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático). Elle aurait dû être représentée sur scène la même année au CDN (Centro Dramático Nacional), mais elle a été retirée de la programmation au dernier moment. Mayorga précise, dans un entretien donné à John P. Gabriele (1999), qu'elle aurait été déprogrammée suite au remaniement de la direction du CDN, après la victoire aux élections législatives du Partido Popular (GABRIELE, John P., « Juan Mayorga : una voz del teatro español actual », *Estreno*, 26.2, 2000, p. 8-11).

⁷ FREUD, Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, V, 1919. Nous utiliserons l'édition suivante : FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté », in FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Fernand Cambon, Paris, Gallimard, 2000 (1985), p. 209-263.

Précisons que nous emploierons la traduction « inquiétante étrangeté » pour le terme allemand « Unheimliche », tout en reconnaissant, comme l'indique J.-B. Pontalis dans la note qui précède l'édition de l'article chez Gallimard (cf. *supra*), que cette traduction demeure insuffisante car « elle élimine complètement le *Heim* de la maison, de la familiarité » et « supprime le *un* de la censure » (p. 212).

⁸ FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 245-246.

C'est justement sur ce rapport entre masque et inquiétante étrangeté que nous allons nous centrer ici. Plus précisément, nous tenterons de mettre en évidence la façon dont Mayorga problématise dans sa pièce la figure du masque comme procédé ambivalent d'occultation et de dévoilement d'un inconscient refoulé.

Pour ce faire, nous examinerons tout d'abord les masques de Benet et de Garay qui semblent passer d'objets « rassurants » à objets « inquiétants » à mesure qu'ils s'émancipent des codes du récit policier qui les informaient initialement. Cela nous conduira vers les artefacts portés par les patients du docteur Garay, qui nous amèneront à penser la complexité du retour du refoulé. Nous nous appuyerons, pour cette seconde partie, sur l'exemple du mystérieux personnage de l'« Hombre Estatua ». Enfin, nous sortirons de la pièce ou, plutôt, considérerons cet infime écran entre œuvre et récepteur, pour mettre à jour la façon dont le texte lui-même peut apparaître, pour le public espagnol actuel du moins, comme un masque miroir au reflet étrangement inquiétant.

1. Benet et Garay, de l'antagonisme au brouillage des masques : une progressive subversion des codes du genre policier

1.1. Fiction policière et masques « rassurants »

Pour qu'un masque soit « inquiétant », encore faut-il qu'il couvre un visage inconnu. S'il ne fonctionne que comme convention, celle de la fiction policière traditionnelle par exemple, posé sur le visage d'un détective ou d'un criminel, mais identifiable en tant que tel, il n'est assurément pas troublant et peut même se révéler, en répondant aux attentes du public, plutôt rassurant⁹.

C'est précisément ainsi que fonctionnent les masques de Benet et de Garay dans la première moitié de la pièce. Dès le prologue, les dés semblent jetés : ainsi découvre-t-on Benet

⁹ Sans rentrer dans les polémiques liées à la définition du genre policier, nous nous limiterons à ses caractéristiques communément admises (qui sont surtout celles du très conventionnel « roman-problème », aussi appelé « roman à énigme » ou « roman d'énigme »), tel que le fait que « [l]a très grande majorité des textes policiers s'organisent le long d'un axe central de l'élucidation sur lequel avance un enquêteur, depuis le mystère initial, rattaché le plus souvent à la victime d'un meurtre, jusqu'à sa résolution, consistant le plus souvent dans l'identification de l'assassin », ou encore que « [la fonction du coupable] est d'opposer une stratégie de brouillage à la logique du dévoilement de son antagoniste » (VANONCINI, André, *Le roman policier*, Paris, PUM, 2002 (1993), Que sais-je ?, p. 13 et p. 16).

en train d'interroger un ancien patient de Garay, l'Homme Statue, au sujet du docteur et de son établissement. Le personnage lui conseille de ne pas s'aventurer dans le jardin de l'hôpital avec Garay¹⁰, définissant dès lors le vieux médecin comme une éventuelle menace. L'horizon d'attente est ainsi créé : un antagonisme évident est établi entre Benet, le détective, et Garay, le potentiel coupable que le jeune enquêteur tentera de démasquer.

Aussi, le costume que revêt Benet dans la scène suivante, celui d'un étudiant en médecine, afin d'infiltrer l'hôpital¹¹, demeure une couverture transparente aux yeux du public, et ne saurait donc le désorienter. Et lorsque Garay, comme dans les scènes « Uno » et « Dos », ne cesse, de façon plus que manifeste, de changer de sujet lorsque Benet le questionne sur la Guerre Civile ou sur la disparition de Blas Ferrater¹², le spectateur a vite fait de percevoir derrière cette stratégie de camouflage le malfaiteur tentant d'occulter son crime¹³. Coutumier de la composition traditionnelle de la fiction policière, le public n'aura donc plus qu'à attendre que le masque de Garay tombe, que le coupable soit démasqué.

De cette façon, les masques portés par Benet et par Garay ne font que rassurer un public qui, pensant en connaître la teneur, se voit conforté dans ses attentes. On pourrait néanmoins se demander si, dans cette mesure, ces stratégies de déguisement répondent véritablement aux propriétés du masque, sensé tout de même maintenir une part d'inconnu.

1.2. Déstabilisation des codes et masques troublants

Il en sera tout autrement à partir de la deuxième moitié de la pièce. En effet, dès la scène « Tres » où Benet commence à interroger les patients de Garay – successivement Don Oswaldo (« Tres »), Pepe et Néstor (« Cuatro ») et enfin Cal (« Cinco ») –, les masques du jeune enquêteur et du vieux docteur conçus initialement sur la dichotomie bon/méchant, vont progressivement perdre de leur évidence, gagner en opacité et devenir peu à peu comme étrangers, étranges, étrangement inquiétants.

Ainsi, si Benet pense d'abord que les patients refusent de lui parler de la guerre par peur de Garay, ces derniers ne vont pas laisser de le déconcerter lorsqu'ils prendront tour à tour la défense du vieux docteur. Don Oswaldo, par exemple, quand Benet l'incite à verbaliser ses

¹⁰ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 42.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 60-61.

¹³ On le voit par exemple lorsque Benet l'interroge sur l'infirmité de Néstor, l'un des patients, et que Garay emploie un langage de l'évitement évident, trahissant la présence d'une stratégie dissimulatrice (*ibid.*, p. 51).

souvenirs, « *mira, implorante, a Garay* », avant d'affirmer « Está usted en un error, él [Garay] no tiene la culpa¹⁴ ». Il dédouane d'autant plus le docteur qu'il précise, un peu plus loin, évoquant l'arrivée des franquistes sur l'île :

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.¹⁵

Même si cette réplique demeure énigmatique à ce moment de l'intrigue, Garay apparaît néanmoins, symboliquement, en héros, sauveur d'innocents sans défense métaphorisés par « los niños ». Le masque que porte le vieux docteur ne serait donc pas celui d'un homme dissimulant sa faute ?

Le jeu de Garay perd à cet instant de son évidence. Pire encore, Benet, le héros, le bon de la fable, semble désormais revêtir le rôle du perturbateur. En effet, au lieu d'aider les internes qu'il prend pour les victimes de Garay, il les effraie et les blesse. C'est ainsi que, lorsqu'il met devant les yeux de Don Oswaldo une photo de Ferrater, pour l'inviter à dénoncer le vieux docteur une bonne fois pour toutes, le patient réagit de façon inattendue : « *Don Oswaldo sufre al verla. Vuelve sus ojos a Garay.*¹⁶ » La douleur de Don Oswaldo et son mouvement vers Garay isolent Benet dans le camp des agresseurs.

Les codes de la fiction policière traditionnelle se troublent donc peu à peu et les masques coupable/héros paraissent s'inverser. Ce brouillage s'intensifie dans la scène « Cinco » lorsque Garay révèle enfin le lourd secret de l'hôpital. Soupçonnant le médecin d'avoir fait fusiller Blas Ferrater et les onze hommes qui l'accompagnaient, Benet avait fait fouiller le sol du patio. On y découvrit des ossements. Garay déclare alors, pour sa défense :

Garay.— ¿Mis víctimas? (*Mira la fosa.*) ¿Cree que fui yo quien señaló a esos inocentes? « Por lo menos debe de haber doce rojos ahí fuera », dijo el capitán. 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.¹⁷

Ce qui signifierait que les douze intellectuels républicains auraient livré, à leur place, douze fous innocents à l'armée franquiste. Ceux que l'on prenait pour des héros seraient-ils, en vérité, des bourreaux ? La réponse demeure en suspens jusqu'à la fin de la pièce. Même s'il ne peut se soumettre à cette version (« Benet niega, no puede aceptar lo narrado por Garay¹⁸ »), Benet est incapable de démontrer que le docteur a menti et c'est sans avoir résolu la disparition

¹⁴ *Ibid.*, p. 73.

¹⁵ *Ibid.*, p. 75.

¹⁶ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, p. 101.

¹⁸ *Idem.*

de B. Ferrater qu'il repartira de l'île. L'épilogue témoigne de son incertitude, signant la fin ouverte de la pièce, en le mettant en scène, en tête à tête avec un Homme Statue qui, plongé dans un profond mutisme, laissera ses questions à jamais sans réponse.

Les masques apparemment transparents du début (celui du détective-héros pour Benet, du coupable pour Garay et des victimes pour les internes) se sont donc progressivement opacifiés, déroutant le spectateur. Il est comme invité à accepter, dès lors, face à des masques dont l'impénétrabilité finale leur a rendu leur originelle teneur, que la culpabilité est souvent difficile à établir, que la vérité n'est pas toujours intelligible et, surtout, que la réalité n'est pas forcément cohérente puisque le héros peut être, en même temps, un bourreau. C'est probablement en cela que ces masques deviennent finalement « inquiétants ». Freud indique en effet que l'inquiétante étrangeté peut se manifester « lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées¹⁹ ». La confusion du spectateur d'*El jardín quemado* tiendrait donc peut-être à la déconstruction de cette pensée positiviste et rationaliste – où tout est compréhensible et logique –, à laquelle il a tendance à se raccrocher tout en la sachant trompeuse. Cela nous renverrait à l'idée que le sentiment d'inquiétante étrangeté est lié, de près ou de loin, à l'ébranlement d'un processus de déni.

2. Les « fous » ou le masque du refoulé : l'exemple de l'Homme Statue

2.1. Les procédés de l'inquiétante étrangeté

Après avoir analysé les personnages de Benet et de Garay, penchons-nous à présent sur ceux des internes qui portent à leur visage un masque singulier : le masque inconscient de la folie. Il se distingue en cela qu'il voile leurs discours et leurs comportements d'une apparente incohérence, d'un brouillage sémantique.

Une des composantes de ces masques est qu'ils convoquent des procédés tels que la confusion entre réalité et fantaisie, l'animisme, la répétition du même et la tension vie/mort, qui font partie des éléments identifiés par Freud comme les déclencheurs de l'inquiétante étrangeté²⁰.

¹⁹ FREUD, Sigmund, « art. cit. », p. 258.

²⁰ 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).

Le personnage de l'Homme Statue en témoigne de façon manifeste. Ancien interne de l'hôpital qui s'en est échappé, il est, tel le masque, la figure de l'entre-deux. Aussi n'est-il présent que dans les pièces liminaires de l'œuvre, le prologue et l'épilogue, et n'apparaît-il que dans le port de l'île, lieu à la lisière de la terre et de la mer.

Tout d'abord, ce personnage incarne, comme son nom en témoigne (Homme / Statue), la notion même d'animisme, arborant tantôt des gestes d'homme – parlant, marchant –, tantôt ceux d'une statue, comme on le voit très bien dans l'*incipit* de la pièce :

(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.

*(Con ademanes de anciano, el Hombre Estatua baja del pedestal.)*²¹

Sa posture de mime évoquant, elle aussi, la dualité animé/inanimé puisqu'il prend la pose (immobilité) d'un homme sur le point de se jeter à la mer (mouvement).

Un autre trait qui relie ce personnage à l'inquiétant freudien, est la tension entre vie et mort qui semble le pétrir. En témoigne la cicatrice qu'il porte au visage, sorte de masque monstrueux qui provoque l'effroi chez qui le regarde :

Estatua. – [...] 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.– No es fea. Le hace parecer risueño.

Estatua.– Mi sonrisa da miedo a la gente.²²

Ce visage, par ses propriétés, évoque le masque mythique de Gorgô, visage horrifiant de Méduse, qui symbolise la frontière entre le monde des vivants et celui des morts²³.

Ce que cette cicatrice indique par ailleurs, c'est le maintien d'une tension entre réalité et illusion, présence et absence. Cette marque n'est en effet visible que par anamorphose, par le reflet que l'eau en donne. Voilà encore une figure qui nous ramène vers les manifestations de l'étrangeté.

²¹ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 41.

²² *Idem.*

²³ FRONTISI-DUCROUX, Françoise et VERNANT, Jean-Pierre, « Divinités au masque dans la Grèce Ancienne », in ASLAN, Odette et BABLET, Denis (resp.), *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 quelques sortes, celui du fou.

Enfin, quatrième point : l'Homme Statue évoque la figure de la répétition du même. Ainsi retourne-t-il, à la fin du prologue, dans sa posture initiale, ne réapparaissant que dans l'épilogue, dernier tableau qui ressemblera curieusement au premier, associant le personnage de l'Homme Statue à l'image de la circularité.

Répétition, ambiguïté réalité/illusion, dualité vie/mort, animisme : les similitudes entre l'Homme Statue – représentatif des masques de l'aliénation couvrant les visages des patients – et les mécanismes de l'inquiétante étrangeté freudienne semblent désormais évidentes.

2.2. Du camouflage au dévoilement : l'ambivalence du masque du déni

Mais quelle peut être, alors, la raison d'être de ces masques inquiétants ? Rappelons que selon Freud, là où il y a inquiétante étrangeté, il y a forcément retour du refoulé. De cette façon, si l'inquiétante étrangeté est provoquée par un mécanisme inconscient d'occultation, elle est en même temps révélatrice de ce refoulement.

Les actes et discours étranges des personnages des « fous » reflètent cette double propriété – dissimulatrice / révélatrice – de l'inquiétant. On le voit très bien lorsqu'on examine, *a posteriori*, les discours et attitudes de ces personnages. Une fois que l'on connaît la version de Garay, selon laquelle les patients seraient les responsables de la mort de douze innocents, on peut entrevoir, à travers le masque de leur folie, les traces de leur culpabilité.

Reprenons à ce titre l'exemple de l'Homme Statue. A y regarder de plus près, tout dans le prologue indiquait que ce personnage avait un rapport problématique à la mémoire. Tout semblait indiquer que ce mystérieux personnage demeurerait enfermé dans un non lieu rappelant celui de la « mélancolie » qui, dans son sens clinique, désigne l'état dans le lequel se retrouve le sujet ne parvenant pas à faire le deuil d'une expérience traumatisante.

L'Homme Statue évoque cette névrose non seulement par l'entre-deux qui le caractérise, mais aussi par la pose qu'il prend en tant que statue : situé dans le port de l'île, il mime « *un hombre a punto de lanzarse al mar* ». On reconnaît ici l'image traditionnelle du fleuve Léthé, ce fleuve des Enfers dont l'eau, en effaçant de la mémoire des âmes le souvenir de leur vie antérieure, leur permettait de réinvestir le monde des vivants. Cette métaphore symbolise le fait que l'Homme Statue, refoulant le souvenir qui le tourmente, ne peut l'oublier et, donc, en faire le deuil pour le surmonter et vivre à nouveau parmi les hommes. L'image de l'homme sur le point de se jeter à la mer dans une immobilité qui rend impossible l'accomplissement de l'action symbolise de façon originale la complexité de la mélancolie. Le refoulement demeure et le

personnage reste prisonnier d'un état d'entre-deux, entre un présent et un « passé qui ne passe pas », selon l'expression consacrée de Paul Ricœur.

Par ailleurs, si l'attitude de l'Homme Statue trahit l'existence d'un refoulement, la cicatrice qu'il porte au visage témoigne de sa teneur. En effet, cette marque, qui n'est perceptible que de façon médiatisée puisque seul le reflet de l'eau la rend visible, lui a été faite par B. Ferrater, devenant en cela le stigmate manifeste du crime qu'ils ont commis ensemble²⁴. Ajoutons par ailleurs que cette cicatrice, par la spécularité et l'anamorphose qu'elle implique, peut fonctionner comme un indice laissé aux spectateurs, leur suggérant que la pièce appelle elle aussi une interprétation symbolique.

Les discours énigmatiques des autres vieillards sont à comprendre de la même façon. S'ils n'ont pas de sens *a priori*, ils trahissent néanmoins un processus de déni et donnent, allégoriquement, des indications sur le souvenir refoulé. Aussi, peu après la réplique de Don Oswaldo où il expliquait que Garay aurait sauvé des « enfants » (soit les douze intellectuels) menacés par un « loup » (les franquistes)²⁵, Néstor précise, par le biais de la métaphore du jeu d'échecs, que l'« enfant » est en réalité porteur de mort :

¿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, sonrío a nuestro rey, de él viene tanto horror. Él ya sabe que es el peón de la muerte.²⁶

On peut penser que Néstor confesse alors, de façon codée, son crime et celui de ses camarades – des victimes (« peón niño ») devenues des criminels (« peón de la muerte »). Le « roi » dont il se fait complice et exécuteur pouvant alors renvoyer à Garay.

Ainsi, si le masque d'aliénation porté par ces personnages occulte le refoulement d'une culpabilité non assumée, il la révèle en même temps par l'inquiétante étrangeté qu'il entraîne. Voilà le paradoxe du retour du refoulé : ce phénomène indique l'incommunicabilité d'un souvenir tout en l'exprimant de façon déguisée. Il fonctionne comme un masque, comme une interface codée pour un inconscient en souffrance incapable de se soumettre à une formulation directe. L'écriture du masque est à ce titre l'écriture de l'indicible. Elle occulte, certes, mais elle est aussi le seul moyen d'expression d'une vérité qui ne peut être énoncée ouvertement.

Dans la continuité de la « Théorie du Shock » de Walter Benjamin selon laquelle les vétérans d'un conflit reviennent « plus pauvres en expérience communicable », théorie qu'il cite

²⁴ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 105.

²⁵ *Ibid.*, p. 75.

²⁶ *Ibid.*, p. 90.

à plusieurs reprises²⁷, Mayorga aborde la question des limites du récit de témoignage, non seulement pour celui qui le formule mais aussi pour celui qui le reçoit. Ce dernier devra en effet s'efforcer de percer les mystères d'un récit obscurci par des détours allégoriques.

3. *El jardín quemado* : masque miroir au reflet étrangement inquiétant

Mais le masque porteur d'une inquiétante étrangeté n'est pas seulement un élément interne de l'œuvre. On peut effectivement considérer que la pièce elle-même figure un masque étrangement inquiétant. En effet, toute une série d'indices est livrée au bon sens du spectateur pour qu'il perçoive, derrière l'artefact de l'univers dépeint, celui de l'île et des personnages qui la peuplent, une réalité particulière, celle de l'Espagne de la Transition²⁸ et de ses problématiques.

Les coordonnées spatio-temporelles indiquées par la didascalie d'ouverture – « *En España, a finales de los años setenta*²⁹ » – situent clairement l'action de la pièce au temps de la Transition. Par ailleurs, le débat entre Garay et Benet au sujet du traitement des patients de l'hôpital symbolise l'une des questions les plus polémiques de cette période (et toujours d'actualité) : la gestion de la mémoire de la Guerre Civile. Garay incarne le discours des autorités qui souhaitent poursuivre la politique de l'oubli engagée par le franquisme, alors que Benet représente l'opposition démocrate voulant rompre avec cette tradition et engager un véritable travail de mémoire³⁰.

Ce conflit entre les deux hommes apparaît nettement dans la deuxième scène de la pièce. On y voit Benet défendant la nécessité de grandes transformations architecturales au sein de l'hôpital, arguant notamment qu'il faut rouvrir le « jardin » et y replanter de l'herbe³¹. Ce projet représente métaphoriquement le souhait des défenseurs d'un travail de mémoire. En effet, le patio est un endroit clé de l'hôpital puisque c'est là que les douze innocents ont été fusillés par l'armée franquiste. « Ouvrir » le patio c'est, symboliquement, faire ressurgir le souvenir de ce

²⁷ MAYORGA, Juan, « Shock », *Primer Acto*, Madrid, n° 273, p. 124.

²⁸ On désigne par « Transition espagnole » le processus politique borné par la mort de Franco (1975) et l'accès du PSOE au pouvoir (1982), qui permit le passage d'un régime dictatorial à un régime démocratique.

²⁹ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 39.

³⁰ Cf. 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 (éd.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006. Voir en particulier p. 185-192.

³¹ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 49.

crime. En cela, c'est permettre à ceux qui l'ont vécu d'en faire le deuil et de continuer à vivre, ce qu'évoque la plantation d'une nouvelle végétation. Démolir le mur du jardin représente aussi, de façon littérale, la rupture avec le consensus sous-tendant toute politique d'oubli, matérialisant le « dissensus³² » nécessaire au travail de justice.

Garay, quant à lui, défend au contraire l'inertie que suppose le travail d'oubli. On le voit notamment lorsque, dans la scène « Uno », pour expliquer à Benet pourquoi il ne souhaite pas que le jeune enquêteur interroge les patients, il affirme : « Los muchachos viven en un equilibrio precario, pero precioso, que por nada del mundo voy a arriesgar³³ ». C'est défendre l'« équilibre » des sujets aux dépens d'un travail de mémoire, privilégiant en cela l'amnésie collective au risque de voir perturbée l'harmonie de son hôpital. On reconnaît sans grande peine l'argumentation de ceux légitimant la politique de l'oubli en invoquant le danger d'une disharmonie nationale, comme les autorités de la Transition et de la Démocratie ont pu le faire à chaque fois qu'elles ont prétexté la menace d'une nouvelle guerre civile pour justifier une absence de recherche et de poursuites judiciaires concernant les crimes commis lors de la Guerre Civile et du franquisme.

La pièce comme masque, fonctionnant sur l'analogie entre la réalité représentée et celle des spectateurs, peut prendre une tournure inquiétante pour le public espagnol actuel lorsqu'il semble que la folie des patients tient finalement au fait qu'ils n'ont jamais assumé leur culpabilité. Mayorga condamne ainsi la politique « amnésique » de la Transition comme source d'un état aliénant, rappelant que de la mémoire dépend étroitement la stabilité identitaire, individuelle ou collective. Tzvetan Todorov le soulignait : « Le rappel du passé est nécessaire pour affirmer son identité, tant celle de l'individu que celle du groupe³⁴ ».

El jardín quemado se présente alors comme un miroir renvoyant aux spectateurs l'image de leur monde dans ses travers qu'ils ne voudraient pas voir. Rappelons que Mayorga a écrit sa pièce au début des années 90 alors que les autorités politiques refusaient encore de rouvrir les dossiers du franquisme. Il faudra en effet attendre le gouvernement de Zapatero et notamment la « Ley para la memoria histórica », votée en 2007, pour voir l'Espagne s'engager dans un

³² Terme employé par P. Ricœur comme antonyme de « consensus » (RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 582).

³³ MAYORGA, Juan, *op. cit.*, p. 48.

³⁴ TODOROV, Tzvetan, « La mémoire fragmentée. La vocation de la mémoire », *Cahiers français*, n° 303, juillet-août 2001, p. 4. Cité dans VAN YPERSELE, Laurence, « Les mémoires collectives », in VAN YPERSELE, Laurence (éd.), *Questions d'histoire contemporaine. Conflits, mémoires et identités*. Paris, PUF, 2006, p. 192.

véritable travail de mémoire³⁵. La pièce fonctionnerait finalement comme un masque déguisant et exhibant un processus de déni collectif. Cette figure du « masque miroir » n'est d'ailleurs pas sans rappeler une stratégie de la psychanalyse, le psychodrame, où le sujet, afin de faire ressurgir le souvenir refoulé, est amené à représenter sa propre histoire ou à la voir représentée.

Conclusion

Si nous avons souhaité rapprocher la pièce de Mayorga de la théorie freudienne de l'inquiétante étrangeté, ce n'est pas pour soumettre le texte à un catalogage théorique, mais bien parce ce rapprochement fonctionne, même si, rappelons-le, plus de quatre-vingts ans séparent l'article du psychanalyste de la pièce du dramaturge espagnol.

Ce parallélisme nous a permis de tirer plusieurs conclusions. Tout d'abord, que le masque – celui qui cache véritablement, et non celui qui ne fonctionne que comme convention – est bien souvent moteur d'inquiétante étrangeté, traduisant ou permettant la résurgence d'un refoulement. Ainsi les masques de Benet et de Garay deviennent obscurs et troublants lorsqu'ils mettent le spectateur face à cette irrationalité du monde qu'il renie fréquemment pour mieux se rassurer. La folie des patients apparaît comme un masque qui dissimule en même temps qu'il le dévoile le refoulement d'une culpabilité. Et la pièce elle-même peut fonctionner comme un artefact renvoyant au public une image de soi qu'il préférerait oublier.

Par ailleurs, cette analyse a rendu manifeste le fait que l'inquiétante étrangeté, à l'instar du masque, dévoile une réalité en l'exprimant de façon détournée. Ainsi Mayorga nous a-t-il permis de réfléchir sur la complexité du phénomène du déni, qui ne peut se manifester qu'à travers un langage de nature allégorique. Masque, inquiétante étrangeté, retour du refoulé et métaphore n'ont ainsi eu de cesse de se répéter tout au long de cette analyse.

D'autre part, nous avons pu montrer que le langage du masque engage le dévoilement aussi bien pour celui qui le profère que pour celui qui le perçoit. Le masque pourrait donc constituer une interface de révélation pour son porteur et pour son observateur, ce qui rappellerait d'ailleurs les propriétés qu'on lui assignait au temps des cérémonies primitives.

Enfin, si cette pièce construit une réflexion complexe et originale sur la mémoire et l'expression du refoulé, dans une dimension philosophique et esthétique, c'est aussi et surtout

³⁵ Rien de très étonnant, donc, que la pièce fût subitement écartée de la programmation du CDN lorsque le Partido Popular, traditionnel défenseur du travail d'oubli, gagna les élections législatives (cf. note 6).

une pièce engagée qui questionne l'attitude de la société espagnole face à son passé, tout en évitant l'écueil du dogmatisme. Mayorga ne donne pas de réponse, il sème le doute, poussant le spectateur à maintenir une attitude critique face à la société qui l'entoure et face à lui-même.