



**HAL**  
open science

## Le théâtre métahistorique en Espagne

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. Le théâtre métahistorique en Espagne: L'exemple de Manuel Martínez Mediero et de Juan Mayorga. *Écrire l'histoire - Histoire, Littérature, Esthétique*, 2013, 11, pp.35-42. 10.4000/elh.288 . hal-02272239

**HAL Id: hal-02272239**

**<https://hal.science/hal-02272239>**

Submitted on 29 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

## Le théâtre métahistorique en Espagne

L'exemple de Manuel Martínez Mediero et de Juan Mayorga

Émilie Lumière

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/288>

DOI : 10.4000/elh.288

ISSN : 2492-7457

### Éditeur

CNRS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2013

Pagination : 35-42

ISBN : 978-2-35698-058-8

ISSN : 1967-7499

### Référence électronique

Émilie Lumière, « Le théâtre métahistorique en Espagne », *Écrire l'histoire* [En ligne], 11 | 2013, mis en ligne le 15 mai 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elh/288> ; DOI : 10.4000/elh.288

---

# Le théâtre métahistorique en Espagne

## L'exemple de Manuel Martínez Mediero et de Juan Mayorga

LA FICTION MÉTAHISTORIQUE problématise le processus d'écriture de l'histoire, processus pouvant renvoyer à la recherche de documents, à la construction du récit historique ou à sa transmission<sup>1</sup>. Semblant se faire l'écho du « tournant épistémologique » à l'œuvre chez les historiens depuis les années 1980, la fiction métahistorique contemporaine se centre sur les relations entre histoire et

récit, les interactions entre histoire et pouvoir, la place des femmes, les liens entre histoire et mémoire, ou encore les rapports entre histoire et présent<sup>2</sup>. Ce dernier aspect reflète peut-être le « temps de la mémoire » qui semble caractériser notre époque et qui encourage à penser l'histoire depuis l'ici et maintenant où elle est formulée<sup>3</sup>. L'Espagne d'aujourd'hui, traversée par plusieurs

Émilie Lumière, université de Bourgogne.

1. Voir entre autres : Barbara Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986 ; Amy J. Elias, « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », *Rethinking History*, vol. 9, n° 2/3, 2005, p. 159-172 ; *id.*, *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001 ; Ansgar Nünning, « Crossing Borders and Blurring Genres. Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 217-238 ; *id.*, « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet. Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, 2004, p. 352-375.
2. Philippe Poirrier, *Introduction à l'historiographie*, Belin (Belin atouts Histoire), 2009, p. 155, 175 ; Hélène Wallenborn, *L'Historien, la parole des gens et l'écriture de l'histoire. Le témoignage à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Loversal, Éd. Labor, 2006, p. 11.
3. Jean-Maurice Bizière, Pierre Vayssièrre, *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*, Hachette (Carré Histoire), 1995, p. 228-229.

crises mémorielles, n'est pas en reste. Et les artistes espagnols s'emparent volontiers de la question de l'écriture de l'histoire. Ils évoquent souvent la manipulation de l'histoire par les autorités politiques : celle de la guerre civile par le régime franquiste, celle de la guerre ou de la dictature lors de la transition démocratique ou à une époque plus actuelle, mais aussi celle de la conquête de l'Amérique par le pouvoir espagnol du temps de la commémoration de 1992. Nous nous proposons d'analyser la place du présent dans la fiction métahistorique à partir de deux textes issus du théâtre espagnol contemporain : *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* (*Terre en vue!*), de Manuel Martínez Mediero, et *La Tortuga de Darwin* (*La Tortue de Darwin*), de Juan Mayorga. Dans ces deux œuvres, l'histoire semble construite et informée par le présent, tandis que le présent paraît tributaire de l'histoire.

**La représentation de la conquête américaine par le franquisme : *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!*, de Manuel Martínez Mediero**

La pièce de Manuel Martínez Mediero *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* – composée en 1987 et représentée pour la première fois à Mérida en 1989 – a été produite à l'aube de la commémoration de 1992. Mais si elle évoque l'expédition de

Martín Fernández de Enciso et de Vasco Núñez de Balboa au Darién (1510-1519), son action se situe dans la ville espagnole de Badajoz en 1945, en plein franquisme. L'œuvre montre un groupe de militaires franquistes, menés par le Jefe Provincial (autorité franquiste pour la province d'Estrémadure), mettant en scène une pièce de théâtre sur l'expédition au Darién, à l'occasion d'une visite de Franco à Badajoz. L'originalité de ce texte est d'exhiber et de déconstruire la réappropriation de l'histoire de la conquête américaine par le franquisme, en soulignant les liens entre histoire et présent. Mediero mine la représentation du Jefe Provincial en rappelant que tout discours historique s'écrit depuis un *ici* et *maintenant* qui le détermine, et dénonce la façon dont le militaire se sert de l'histoire américaine pour légitimer le régime de Franco.

Mediero souligne l'influence du présent sur la mise en discours du passé en insistant sur le caractère construit de la représentation proposée en intrapiece. Il s'attarde sur les préparatifs – distribution des rôles, etc.<sup>4</sup> –, qui occupent la quasi-totalité du premier acte, avant que le Padre Vera n'annonce finalement le début de la « répétition générale » de *Tierraaaaaaa laaa vistaaaaaa*<sup>5</sup>. Cette métathéâtralité exacerbée se poursuit dans le second acte, où la représentation de l'expédition de Balboa est sans cesse interrompue par les commentaires du

4. Manuel Martínez Mediero, *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa...!!!* [1987], *Obras Completas VI*, Madrid, Fundamentos, 1999, p. 7-99 (p. 23-38).

5. *Ibid.*, p. 38-39.

metteur en scène et des interprètes. Ces va-et-vient entre la situation de l'action dramatique – le présent des dirigeants franquistes – et celle de l'histoire mise en scène – l'Amérique du temps de la conquête – rappellent au spectateur que l'histoire dépeinte n'est qu'une illusion théâtrale intimement liée à l'époque où elle est formulée. L'influence du présent sur le discours historique est par ailleurs soulignée par le contenu du spectacle, criblé d'anachronismes teintés d'eurocentrisme. Ainsi, lorsque l'Indien 1° assure aux Espagnols que son peuple ne se soumettra pas au *Requerimiento*, c'est par un anachronisme linguistique – « perdre amitiés plus vite que par la poste » –, que ne manque pas de relever le personnage incarnant Núñez de Balboa<sup>6</sup>. Et un peu plus tôt, lorsque les conquistadors débarquent au Darién, les personnages des Indiens non seulement s'expriment en espagnol, mais dansent le paso-doble *Gallito*, qui date vraisemblablement du début du xx<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Tout en décrédibilisant le spectacle du Jefe Provincial, Mediero semble ainsi suggérer que la représentation de l'histoire reste une construction discursive, nécessairement partielle et orientée.

L'auteur dénonce par ailleurs la façon dont le franquisme a cherché à mettre l'histoire au service de ses valeurs. La rhétorique franquiste se projette sur les répliques des personnages de l'intrigue, incarnés par des dirigeants franquistes – en particulier celles du personnage d'Enciso, interprété par le militaire Folgueras<sup>8</sup>. En outre, les épisodes historiques pouvant faire écho à l'histoire de la dictature sont valorisés par certains personnages-acteurs. Penitenciario et Reformado 2°, qui incarnent Padre Vera et Pedro Garabito, associent le « putsch » de Núñez de Balboa contre la Couronne espagnole au coup d'État de 1936 :

JUAN DE CASTAÑEDA. – Je suis désolé, Enciso, il s'agit d'un soulèvement...

PADRE VERA. – C'est pour le bien de l'Espagne, Enciso...

PEDRO GARABITO. – Et des Espagnols.<sup>9</sup>

Mais tout en rappelant la façon dont le régime franquiste a utilisé l'histoire comme outil de propagande, Mediero subvertit cette instrumentalisation en démantelant, par la révision historique et le grotesque, l'interprétation nationaliste, ca-

6. *Ibid.*, p. 70. Cette traduction et les suivantes sont les nôtres. Par le *Requerimiento*, les conquistadors lisaient aux Indiens un texte écrit en espagnol les requérant de se soumettre à l'autorité de la Couronne espagnole et de l'Église catholique. Cela permettait, en cas de refus, de justifier « juridiquement et théologiquement la conquête violente » ; dans Bernard Darbord (dir.), Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire de l'Amérique espagnole*, Nathan, 1993, p. 105.

7. Manuel Martínez Mediero, *op. cit.*, p. 66.

8. *Ibid.*, p. 84.

9. *Ibid.*, p. 63. « *Alzamiento* », dans le texte original, traduit ici par « soulèvement », rappelle l'expression *Alzamiento Nacional* par laquelle le franquisme a longtemps désigné le coup d'État de 1936.

tholique et impérialiste que la dictature a défendue de la conquête<sup>10</sup>. La pièce interne s'ouvre ainsi sur un christocentrisme immédiatement renversé par les propos du personnage Pedro Garabito :

*Apparaît lentement la proue d'un bateau; Enciso, sur la proue, vêtu de noir, récite le saint rosaire. L'équipage forme une chaîne humaine pour ravitailler le bateau en tonneaux, ballots de paille pour les chevaux, images de saints, etc. [...]*

JUAN DE CASTAÑEDA. – Allez, plus vite, réveillez-vous...

PEDRO GARABITO. – La première Indienne que je vois, je la mets en morceaux.

PADRE VERA. – Ne sois pas une brute, Garabito... Cela se fait, mais ne se dit pas.<sup>11</sup>

La remarque du prêtre ne fait que souligner la nature falsificatrice d'une représentation historique édulcorée. La mythification de l'histoire de l'épopée américaine est par ailleurs subvertie par la caricature qui opère surtout sur la figure du conquistador, comme lors de la scène où Núñez de Balboa sauve Enciso de la noyade :

ENCISO. – [...] Je veux vivre, je veux vivre, mon Dieu... (*Il s'agrippe comme une ventouse à Vasco Núñez qui le sort de l'eau tel Clark Gable sauvant Ava Gardner*). Je suis libre, libre comme le veceeeent...! (*Lorsqu'il arrive près du bateau, il se débarrasse de Vasco Núñez de façon déplaisante. Il appuie*

*même ses bottes sur la tête de celui-ci, qui disparaît sous les vagues de la mer*) [...]

VASCO NÚÑEZ DE BALBOA. – Gloup, gloup...

CONQUISTADOR 3°. – Eh, Vasco Núñez est en train de se noyer! [...]

FRANCISCO PIZARRO. – Écartez-vous, bon sang... Aide-moi, Colmenares... [...]

(*Ils sortent Vasco Núñez de Balboa de l'eau et l'étendent sur le pont. Lorsqu'ils appuient sur sa poitrine, ce dernier recrache un jet d'eau et un poisson.*)<sup>12</sup>

On le voit, l'héroïsation du conquistador est sapée par la parodie : la perspective triomphaliste, déjà fragilisée par l'assimilation des couples Balboa/Enciso et Gable/Gardner, implose lorsque Núñez de Balboa recrache « un jet d'eau et un poisson » dans un procédé digne de la farce et de la bande dessinée. En démythifiant la conquête américaine, Mediero désacralise le régime franquiste qui lui est associé. L'exhibition des interactions entre écriture de l'histoire et présent est, en ce sens, essentielle : en soulignant la présentéité de la fiction historique imaginée par le Jefe Provincial et l'outil de propagande qu'elle constitue, Mediero fissure le mythe que la dictature a cherché à s'allouer.

10. Le franquisme a toujours cherché à légitimer la conquête de l'Amérique, qui entre parmi les événements fondateurs du mythe de la *Hispanidad*, mythe dont s'est prévalu la dictature pour revendiquer une « essence espagnole », conférer à l'Espagne un rôle historique primordial et providentiel et, *in fine*, s'autojustifier ; voir Santiago Juan-Navarro, « “Una sola fe en una sola lengua” : La Hispanidad como coartada ideológica en el pensamiento reaccionario español », *Hispania*, vol. 89, n° 2, 2006, p. 392-399.

11. Manuel Martínez Mediero, *op. cit.*, p. 39.

12. *Ibid.*, p. 57-58.



Carmen Machi (Harriet) et Vicente Díez (Profesor) dans *La Tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga. Mise en scène d'Ernesto Caballero, Teatro de La Abadía (Madrid), févr.-mars 2008.

***La Tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga :  
au sujet de débats historico-mémoriels  
sur la scène du présent**

Publiée en 2008 et mise en scène en février 2008 à Madrid, la pièce de Juan Mayorga *La Tortuga de Darwin* situe son action en mars 2008. Cette comédie, sans acte ni scène précisés, évoque un historien qui voit arriver chez lui une étrange femme-tortue prénommée Harriet. Âgée de près de 200 ans et témoin des grands événements de l'histoire européenne de ces deux derniers siècles, elle propose de lui relater son histoire à condition

qu'il l'aide à rejoindre ses terres natales, les îles Galápagos. Les deux protagonistes figurent des postures historiographiques opposées : le professeur symbolise, de façon caricaturale, une histoire académique et positiviste, tandis que Harriet incarne l'histoire orale et l'intrahistoire<sup>13</sup>. Tout en revisitant l'histoire européenne, Mayorga met dès lors à mal les aspirations de l'historiographie positiviste et souligne les liens entre histoire et mémoire.

Notons que les propriétés des personnages annoncent la controverse qui les sépare : au genre masculin du professeur, symbole d'une historiographie traditionnellement dominée par l'homme comme objet historique et sujet d'énonciation, répond la féminité de Harriet, dont la marginalité est renforcée par sa condition hybride. L'historien semble en outre déconnecté de la réalité historique à laquelle il ne tente d'accéder que par des documents et depuis l'espace de son bureau : l'espace scénique associe le personnage à un lieu clos, fixe et envahi par les « livres et les documents », qui traduisent un rapport médiatisé au passé<sup>14</sup>. À cette histoire des livres, Harriet oppose la matière dynamique, investie et parfois insaisissable de l'histoire vécue. Le dramaturge

13. Utilisé par Miguel de Unamuno dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, le concept d'intrahistoire désigne l'histoire de la vie quotidienne, l'histoire des petites gens, l'histoire privée ou l'histoire des groupes traditionnellement marginalisés par l'historiographie académique. Voir Wilfried Floeck, « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la "Trilogía Americana" de José Sanchis Siniserra. Los géneros literarios históricos en el periodo de la posmodernidad », *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo xx*, édition de Hartmut Stenzel et Herbert Fritz, Tübingen/Bâle, A. Francke, 2003, p. 203-234 (p. 203).

14. Juan Mayorga, *La Tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008, p. 11-12.

semble ainsi souligner l'inaccessibilité du passé qui ne peut être approché que de manière parcellaire et subjective, à travers les traces laissées dans le présent.

Cette dichotomie entre les personnages s'intensifie lors de leurs échanges. Alors que le professeur retranscrit le récit de la mystérieuse femme-tortue, un débat s'instaure sur la façon d'écrire l'histoire. Harriet défend une approche intrahistorique qui remet en cause l'histoire factuelle défendue par l'historien, comme lorsqu'elle évoque la Première Guerre mondiale :

HARRIET. – [...] Cette guerre, je l'ai passée dans une tranchée, à compter les morts : un, deux, trois cents, quarante-cinq mille deux cent vingt-cinq... Je me souviens de chacun d'eux. Jamais je n'oublierai le visage du soldat Jacques Didier lorsque, alors qu'il lisait la lettre où sa fiancée lui annonçait...

PROFESSEUR. – Allez droit au but, Harriet, ne me perdez pas dans des détails insignifiants.

HARRIET. – Des détails insignifiants ?

PROFESSEUR. – Le visage du soldat lorsqu'il lit la lettre de sa fiancée. Quelle importance cela a-t-il pour l'Histoire ?

HARRIET. – L'Histoire, c'est aussi cela. L'Histoire, c'est surtout cela ! Les mains tremblantes du capitaine Müller lorsqu'il pardonna à un déserteur [...].

PROFESSEUR. – Les mains tremblantes, la lueur dans ses yeux... Tout ceci n'est que littérature, Harriet, rien de plus que de la littérature. Objectivité !<sup>15</sup>

Pour Harriet, qui a vu l'histoire « d'en bas », littéralement au ras du sol, la petite histoire compte

autant que la grande. La connaissance historique ne doit pas se limiter aux seuls faits mais s'ouvrir à l'intime et au quotidien. L'historien, qui privilégie l'histoire factuelle et politique, s'insurge contre cette approche subjective et prône l'objectivité scientifique.

Harriet remet par ailleurs en question la vision téléologique défendue par le professeur, qui voit l'histoire orientée vers le progrès. À travers un discours de la mémoire, la femme-tortue met en évidence les contradictions d'une modernité où les avancées techniques s'accompagnent de ce que Harriet perçoit comme une régression de l'humanité. Après avoir dénoncé la misère et la lutte des classes engendrées par la révolution industrielle, elle évoque les ravages d'une technologie mise au service de la guerre<sup>16</sup>. Là aussi, le professeur refuse cette version de l'histoire : « En voilà assez, Harriet ! Autant de morts me dépriment. [...] Malgré tout, l'humanité va vers le meilleur. L'humanité progresse ! » s'exclame-t-il<sup>17</sup>.

Si Mayorga évoque des problématiques historiographiques actuelles en revendiquant l'intrahistoire, l'histoire des minorités et l'histoire orale, il met également en scène les rapports du présent au passé, qu'il aborde à partir de la problématique de la mémoire. Tout en évoquant les batailles de mémoires à l'échelle collective, il

15. *Ibid.*, p. 23.

16. *Ibid.*, p. 17, 23, 40, 42-43, 55.

17. *Ibid.*, p. 24.



figure la tension inhérente au discours d'un sujet témoin d'une expérience extrême<sup>18</sup>. C'est lors de la remémoration de la tragique réalité des camps d'extermination que ce dispositif est mis en œuvre :

HARRIET. – [...] alors que je me faisais passer pour une vieille dame, des soldats allemands m'arrêtent et me jettent, avec un tas de gens, dans un train de bétail. [...] Le train freine, les portes s'ouvrent, aboiements, lumières aveuglantes...

*Silence.*

PROFESSEUR. – Allons, Harriet, que se passe-t-il ensuite ?

HARRIET. – Ça, je préférerais ne pas le raconter.

PROFESSEUR. – Nous avons conclu un marché.

HARRIET. – C'est plus difficile que je ne l'imaginais. Je n'avais jamais raconté ma vie à qui que ce soit. Je n'avais jamais ressenti de la nostalgie, ni de la mélancolie. [...] Ma mémoire est dure comme une deuxième carapace, et très lourde, le passé pèse sur mes épaules comme une grosse bosse. Soudain, je ressens le poids de tous ces morts. Et, en même temps, j'ai découvert que j'avais une dette envers eux, que de les oublier serait comme les tuer une seconde fois. Il faut se souvenir d'eux, malgré la douleur que cela implique.

*Silence.*

Le train freine, les portes s'ouvrent, et on sépare les

gens entre forts et faibles. Les maigres, les vieillards, les enfants, on les fait monter par une rampe, on les déshabille, on leur coupe les cheveux et on les met dans une sorte de hangar. Ils en ressortent dans des brouettes et on les brûle dans un grand four.<sup>19</sup>

Au refoulement initial, marqué par le déni et le langage des sens, succèdent la manifestation d'une souffrance liée à une mémoire empêchée et l'expression d'un sentiment de responsabilité envers les morts, qui réamorcent le récit de Harriet, lequel s'emplit d'atroces détails<sup>20</sup>. Par un discours qui semble se vouloir le plus factuel possible, comme pour éviter le risque de la « banalisation de la mémoire », Mayorga évoque, à travers la voix de Harriet, l'horreur de la Shoah<sup>21</sup>. Le dramaturge a en ce sens insisté, lors d'interviews, sur l'irreprésentabilité de l'Holocauste, sur l'impossibilité de « se mettre à la place des victimes ou de parler pour elles<sup>22</sup> », rejoignant à ce sujet les thèses de Claude Lanzmann.

Dans l'œuvre de Mayorga et celle de Mediero, le récit historique est lié au présent qui l'informe. Outil de réflexion, le dispositif métahistorique mis en place dans les deux pièces est aussi un

18. Pour la mémoire collective : *ibid.*, p. 15-16.

19. *Ibid.*, p. 42.

20. Sur la « mémoire empêchée » : voir Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éd. du Seuil (L'ordre philosophique), 2000, p. 82-111, 574-589.

21. Tzvetan Todorov, *Mémoire du mal. Tentation du bien. Enquête sur le siècle*, Robert Laffont, 2000, p. 175-190.

22. Manuel Aznar Soler, « Entrevista a Juan Mayorga sobre *Himmelweg* », inédit, version fournie par Juan Mayorga, p. 1 (nous traduisons). Sa pièce *Himmelweg* (*Camino del ciel*, 2002) porte précisément sur le délégué de la Croix-Rouge Maurice Rossel, auteur, pendant la Seconde Guerre mondiale, d'un rapport très controversé sur le ghetto de Theresienstadt, et dont Claude Lanzmann reproduit un entretien dans *Un vivant qui passe* (1997).

moyen de subversion. Remarquons enfin que si les deux œuvres problématisent les interactions entre écriture de l'histoire et actualité, la plus ancienne situe son action dans le passé, tandis que la plus récente la place dans le présent. La pièce de Mayorga, en outre, n'entend pas représenter le passé à travers une pièce interne : le passé n'y

est évoqué qu'au moyen d'un récit mémoriel. La fiction métahistorique la plus contemporaine semble ainsi abandonner la coordonnée historique – cohérence ultime puisqu'elle revendique l'irreprésentabilité du passé – pour s'installer dans le présent et verser du côté d'une littérature de la mémoire.