Du mythique au métahistorique : l'exemple du théâtre espagnol au XXe siècle

Emilie Lumière

▶ **To cite this version:**

Emilie Lumière. Du mythique au métahistorique : l'exemple du théâtre espagnol au XXe siècle. Ariane FERRY. Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours, Classiques Garnier, pp.381-395, 2014, 978-2-8124-2971-2. hal-02272947

HAL Id: hal-02272947
https://hal.science/hal-02272947

Submitted on 28 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

LUMIERE, Émilie, « Du mythique au métahistorique : l'exemple du théâtre espagnol au XX^e siècle », *in* FERRY, Ariane (dir.), *Le Personnage historique de théâtre de 1789 à nos jours*, Paris, Classiques Garnier, série « Littérature comparée », coll. « Rencontres », 2014, p. 381-395.

Du mythique au métahistorique : l'exemple du théâtre espagnol au XX^e siècle

« Le théâtre historique est toujours un théâtre politique » affirmait Juan Mayorga, l'un des auteurs phares du théâtre espagnol contemporain, dans un article publié en 1999 par la revue *Primer Acto*[1]. Il est vrai que la relation au contexte politique est généralement au cœur du théâtre historique, et l'utilisation ancestrale de cette forme comme outil de propagande ou comme stratégie de subversion contre le pouvoir en place, est là pour nous le rappeler. Mais si l'influence du contexte politique sur le théâtre historique est souvent évoquée, on oublie parfois les liens que cette forme littéraire peut entretenir avec la pensée historiographique de son temps. Ainsi les tragédies néoclassiques de l'époque des Lumières en Espagne pouvaient-elles refléter un rationalisme et un positivisme tendant à s'imposer dans l'historiographie des *ilustrados* espagnols[2]. Quant au XX^e siècle, c'est, en Espagne comme ailleurs, celui des ruptures, accentuées par les nombreuses crises nationales, du « Désastre » de 1898 à la dictature de Primo de Rivera (1923-1930) et à la guerre civile (1936-1939), de la dictature franquiste (1939-1975) aux débats actuels autour de la mémoire du passé récent. Si le contexte espagnol possède, bien sûr, ses spécificités, il témoigne des grands bouleversements qui secouent la pratique historiographique occidentale à cette période : la remise en cause des présupposés positivistes dès le début du siècle, l'ouverture du champ historiographique, dans la seconde moitié du siècle, à, notamment, l'histoire culturelle, l'intrahistoire ou l'histoire du quotidien, et l'intérêt sans précédent, à partir des années 1980-90, pour l'histoire du temps présent et pour la problématique de la mémoire, individuelle et collective. La place du témoin est revalorisée, tandis que s'intensifie la préoccupation pour la question de l'écriture de l'histoire[3].

Nous nous proposons de mettre en évidence la façon dont certains dramaturges espagnols ont pu se faire l'écho de ces grandes rénovations, en analysant le traitement accordé au personnage historique dans quatre textes dramatiques écrits entre les années 1930 et aujourd'hui. Nous étudierons tout d'abord le personnage « mythique » que Federico García Lorca met en scène dans *Mariana Pineda* (1927), pour examiner, ensuite, le personnage « historiciste » de José María Rodríguez Méndez à travers l'exemple de sa pièce *Las bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* (1965). Notre parcours s'achèvera sur deux textes issus du répertoire contemporain, *Yo, maldita india* (1988) de Jerónimo López Mozo et *La tortuga de Darwin* (2008) de Juan Mayorga, à partir desquels nous présenterons le cas atypique du personnage « métahistorique », un personnage renvoyant moins à l'histoire qu'à sa mise en discours.

[1] J. Mayorga, « El dramaturgo como historiador », *Primer Acto*, nº 280, 1999, p. 8-10 (p. 8).
[2] Représentants de la *Ilustración* espagnole, pendant ibérique des Lumières françaises avec, bien sûr, ses spécificités.
[3] Voir notamment J. M. Jover Zamora, *Historiadores españoles de nuestro siglo*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999 ; C. Forcadell, I. Peiró et J. J. Carreras Ares, *Lecturas de la Historia : nueve reflexiones sobre historia de la historiografía*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 2002 ; J. Aróstegui et F. Godicheau, *Guerra civil. Mito y memoria*, Madrid, Marcial Pons Historia / Casa de Velázquez, 2006 ; *Historiographies. Concepts et débats*, édit. C. Delacroix, F. Dosse, P. Garcia et N. Offenstadt, vol. 1 et 2, Paris, Gallimard, 2010.

Le temps des avant-gardes. Mariana Pineda *de F. García Lorca : du personnage historique au personnage mythique*

Le théâtre de Lorca, profondément poétique, se prête *a priori* peu au genre historique. Sa pièce *Mariana Pineda* fait figure d'exception. Composée entre 1923 et 1924, et représentée pour la première fois en 1927, elle met en scène, en trois actes et en vers, les derniers jours de l'héroïne de Grenade, Mariana Pineda, exécutée en 1831 pour avoir soutenu la cause libérale[1]. Comme nous allons le voir, la construction du personnage de Mariana rompt volontiers avec la tradition classique du personnage historique.

La lettre que le dramaturge envoie à son ami Mélchor Fernández Almagro en septembre 1923 l'annonce clairement. Sous un dessin aux traits enfantins représentant le salon de la maison de Mariana, l'auteur écrit : « Marianita [la petite Marianne], dans sa maison de Grenade, se demande si elle brode, ou ne brode pas, le drapeau de la Liberté[2] ». Cette lettre augure le traitement auquel l'auteur soumettra son héroïne : ce n'est pas la « véritable » Mariana qu'il va évoquer, mais celle de la légende véhiculée par les romances populaires grenadins[3] que l'auteur, originaire de Grenade, entonnait dans son enfance[4]. La référence au drapeau que Mariana aurait brodé est en effet une recréation des romances. Entre falsification historique et univers de l'enfance, c'est un personnage mythique qu'offre Lorca à ses spectateurs[5]. Ainsi, la première référence à Mariana, lors du prologue de la pièce, se fait dans un tableau à la fois intime et populaire :

> Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas y perspectiva de la plaza Bibarrambla. La escena estará encuadrada en un margen amarillento, como una vieja estampa, iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste. […] Luz de luna. Al fondo, las niñas cantarán, con acompañamiento, el romance popular:
> *¡Oh! Que día tan triste en Granada,*
> *que a las piedras hacía llorar*
> *al ver que Marianita se muere*
> *en cadalso por no declarar.*
>
> « *Rideau représentant l'ancienne arche arabe de las Cucharas et vue sur la place Bibarrambla. La scène sera encadrée d'un contour jaunâtre, comme s'il s'agissait d'une vieille estampe, éclairée en bleu, vert, jaune, rose et bleu ciel. […] Lumière de lune. Au fond, les petites-filles chanteront, avec un accompagnement, le romance populaire :*
> Oh ! Quel jour si triste à Grenade,
> les pierres se mettaient à pleurer
> en voyant que Marianita se meurt
> sur l'échafaud parce qu'elle ne veut pas avouer[6]. »

---

[1] L. Martínez Cuitiño, « Introducción », *dans* F. García Lorca, *Mariana Pineda*, Cátedra, 1991, p. 9-121, p. 11-19.

[2] F. García Lorca, *García Lorca: cartas, postales, poemas y dibujos*, Madrid, ed. Moneda y crédito, 1968, p. 57 (nous traduisons).

[3] L. Martínez Cuitiño, art. cit., p. 34.

[4] *Ibid.*, p. 24-26.

[5] Sans rentrer dans les débats liées à la définition du « mythe », nous nous en tiendrons à la définition suivante, donnée par l'*Encyclopédie philosophique universelle :* « Du point de vue de l'ethnologue, le mythe apparaît comme un message, qui prend généralement la forme d'un récit, par l'intermédiaire duquel une collectivité transmet de génération en génération ce qu'elle veut garder en mémoire de ce qu'elle considère comme son passé, passé dont le point de départ se confond avec l'origine des dieux et qui a pour limite inférieure une époque assez éloignée pour que le narrateur se trouve dans l'impossibilité de vérifier la validité du discours qu'il tient […]. En Grèce ancienne, et cela jusqu'au XVIII^e siècle av. J.-C., la transmission du mémorable se fait exclusivement de bouche à oreille. D'où l'importance du travail du "poète" qui porte à la fois sur la forme et sur le contenu du mythe. […] Par ailleurs, comme les mythes s'adressent tout particulièrement aux enfants qu'il s'agit d'intégrer dans la communauté où ils sont nés en leur transmettant le système de représentations et de valeurs communes, il est tout naturel que ceux qui racontent un mythe, lorsqu'il ne s'agit pas de professionnels [les poètes], soient des nourrices, des mères, des grands-mères. » (*Encyclopédie Philosophique Universelle*, « Les notions philosophiques II », Paris, PUF, 2002 [1990]). Nous renvoyons par ailleurs au chapitre de ce volume intitulé « Le personnage historique au théâtre : entre "mythe" et "légende" » et rédigé par Chantal Foucrier.

[6] F. García Lorca, *Mariana Pineda*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 133 (cette traduction ainsi que les suivantes sont de notre fait).

Cette irruption du personnage à travers la voix, ou « les » voix, de l'enfance trouvera son écho à la fin de l'œuvre lorsque l'héroïne, sur le point d'être exécutée, ordonne à la Mère Supérieure du couvent où elle est enfermée de raconter sa « triste histoire aux enfants qui passent[1] ». En outre, le cadre jaunâtre, « tel celui d'une vieille estampe », rappelle, par un effet de mise en abyme, que ce n'est pas l'histoire authentique de Mariana Pineda qui est proposée, mais l'une de ses représentations, celle construite par la mémoire populaire andalouse, comme l'annonce par ailleurs le dispositif du *romance* qui médiatise l'apparition du personnage. En ce sens, la majorité des écarts que le dramaturge commet dans la pièce au regard de la vérité historique respecte la version des romances grenadins : outre le fait de broder elle-même le drapeau, Mariana, comme dans les compositions populaires, est moins une militante qu'une femme passionnée, perdue non par ses convictions politiques, mais par son amour pour un militaire libéral, auquel Lorca prête le nom de don Pedro[2].

Mariana bénéficie en outre, par rapport aux autres personnages, d'un traitement singulier. Si les répliques de ces derniers leur donnent parfois des couleurs folkloriques, celles de l'héroïne relèvent d'un lyrisme qui semble la situer à part des autres[3] : elle est comme hors temps, universelle, transhistorique. Cette dimension mythique du personnage est renforcée par le destin tragique auquel l'auteur la lie dès le début de la pièce : au-delà de choisir une histoire dont la fin funeste est connue de tous, le dramaturge installe son personnage dans l'inéluctabilité de la mort dès le prologue, comme en témoigne l'intervention initiale du chœur. Et les références à l'exécution de Mariana courent tout au long de la pièce, que ce soit dans le premier acte – la première « estampe », pour reprendre la terminologie de l'auteur –, lorsque ses deux enfants s'amusent avec le drapeau qu'ils imaginent en linceul[4], ou dans le reste de l'œuvre, les autres personnages ne cessant de guider le regard du spectateur vers le cou de la protagoniste, son cou « blanc » symbole d'innocence sur lequel viendra se resserrer le garrot[5]. La fin de la pièce insiste sur la dimension tragique de cette héroïne finalement condamnée pour s'être éprise d'un homme qui lui préférait la liberté, en convoquant de façon circulaire, dans un jeu de lumières aux tonalités oniriques, le chœur d'enfants reprenant le romance apertural.

Si la littérature historique du XIX^e^ siècle en Espagne s'était recentrée sur une histoire nationale et patriotique, à l'instar de l'historiographie de son temps[6], nous assistons avec Lorca à une approche à la fois intime, populaire et universelle du personnage historique. Une évocation du passé par la mémoire, la subjectivité et l'imagination, qui témoigne d'un retour du mythe, d'une histoire perçue dans un temps long et d'une remise en cause de l'objectivité et du réalisme.

La génération réaliste. Le personnage « historiciste » de J. M. Rodríguez Méndez : Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga

La génération réaliste regroupe plusieurs dramaturges espagnols dont la production débute dans les années 1950-60, et dont les œuvres, bien que d'esthétiques différentes, traduisent une même volonté de rendre compte de la réalité espagnole. Leur « réalisme » est plus éthique qu'esthétique. Parmi eux, figurent notamment Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Laura Olmo ou, encore, J. M. Rodríguez Méndez[7]. Ce

[1] « *Contad mi triste historia a los niños que pasen* » (*ibid.*, p. 326).
[2] L. Martínez Cuitiño, « art. cit. », p. 34.
[3] Notamment lors de la scène entre Mariana, Lucía et Amparo (F. García Lorca, *op. cit.*, p. 150-159). Plusieurs critiques parlent d'une « poétisation » du personnage (L. Martínez Cuitiño, art. cit., p. 44 et p. 49-51).
[4] F. García Lorca, *op. cit.*, p. 199.
[5] *Ibid.*, p. 199 et p. 225.
[6] Voir notamment C. Fernández Prieto, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1998, p. 74-120.
[7] Si J. Monleón, qui pose cette terminologie en 1962 (« Nuestra Generación Realista », *Primer Acto*, nº 32, p. 1-3), n'intégrait pas Buero et Sastre, dont la production théâtrale débute une décennie avant celle des dramaturges qu'il réunit sous cette appellation, C. Oliva considère que cette génération peut inclure deux groupes : les réalistes à proprement parler (Buero, Sastre,

dernier, qui revendique l'influence d'Arnold Toynbee, un historien dont la démarche a été qualifiée d'*historicism*[1], défend un théâtre non pas « historique » mais « historiciste », un théâtre qui, selon la définition qu'il en donne, abandonne la prétention « archéologique » du théâtre historique pour aller « au-delà de l'Histoire », assume la subjectivité inhérente à toute représentation du passé et s'offre comme un art militant, support de thèses politiques[2]. La pièce *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga o el año 1898* (Noces qui furent célèbres du Pingajo et la Fandanga ou l'année 1898) en est un parfait exemple. Écrite en 1965, en plein franquisme, elle met en scène, en sept tableaux et un épilogue, l'histoire de Pingajo, soldat espagnol rapatrié après le Désastre de 1898, contraint d'épouser la jeune Fandanga dont il remporte la main au jeu de la grenouille. Désireux de fêter ses noces en grandes pompes, il cambriole le Casino de Madrid avec l'aide de Petate, le père de Fandanga, et d'un certain Salamanca. Arrêtés au moment de la fête, tous trois mourront fusillés.

Comme chez Lorca, la pièce s'ouvre sur la reproduction d'une chanson populaire espagnole :

> *De bellotas y cascajo*
> *se va a armar la bullaranga,*
> *que se casa el tío Pingajo*
> *con su novia la Fandanga.*
> *La madrina será la Cibeles,*
> *el padrino el Viaducto será;*
> *los asilos del Pardo, testigos,*
> *y la iglesia, la Puert'Alcalá.*
> (Copla popular madrileña.)
>
> « De glands et de fruits secs
> la pagaille va commencer,
> car le vieux Pingajo se marie
> avec sa fiancée la Fandanga.
> Cybèle en sera la marraine,
> le parrain, le Viaduc ce sera :
> l'asile du Pardo, le témoin,
> et l'église, la Port' d'Alcalá.
> *(Chanson populaire madrilène*[3].) »

L'auteur, qui dit rejoindre une pratique historiographique assumant l'influence de l'imaginaire, n'emprunte pas son personnage Pingajo à l'histoire mais à la mémoire collective. D'ailleurs, l'entorse à la « vérité » historique est plus grande chez Rodríguez Méndez que chez Lorca dans la mesure où Pingajo ne renvoie à aucune réalité avérée.

En outre, là où l'héroïne grenadine inspirait l'admiration du public, ce personnage, que nous ne connaîtrons que sous son sobriquet signifiant en français « haillon », « loque », s'inscrit

---

etc.) ; et les réalistes « en évolution » (Muñiz, Olmo, Rodríguez Méndez, etc.) (C. Oliva, *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad de Murcia Departamento de literatura española, 1979, p. 16-17). Voir aussi M. Martinez Thomas, *Valle-Inclán, père mythique. Le théâtre espagnol des années 60 face à l'esperpento*, Toulouse, PUM, 1993, p. 109.

[1] Il explique : « *Tengamos en cuenta que es en el siglo XX cuando la Filosofía de la Historia cuestiona la ciencia histórica en sí. Después de la Filosofía de la Historia de Hegel, […] tenemos la figura de un historiador y filósofo, hoy desafortunadamente olvidado, que, con su monumental obra* Estudio de la Historia*, revolucionó los estudios históricos. Me estoy refiriendo, claro está, a Arnold Toynbee. La influencia de esta nueva disciplina filosófica de la Historia en los dramaturgos fue notable y así surgió ese teatro historicista* » (« Il faut considérer que c'est au XX^{E} siècle que la Philosophie de l'Histoire remet véritablement en question la science historique. Après la Philosophie de l'Histoire de Hegel, […] vient la figure d'un historien philosophe, malheureusement oublié aujourd'hui, qui a révolutionné les études historiques avec son œuvre monumentale, *Étude de l'Histoire*. Je fais référence, bien sûr, à Arnold Toynbee. Cette nouvelle philosophie de l'Histoire a eu une influence notable sur les dramaturges et de là est né le théâtre historiciste ») (J. M. Rodríguez Méndez, « Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro) », *in* J. Romera Castillo et F. Gutiérrez Carbajo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor Libros, 1999, p. 39-48, p. 40).

[2] *Ibid*., p. 39.

[3] J. M. Rodríguez Méndez, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga / Flor de Otoño*, Cátedra, 1990, p. 57.

dans l'univers dégradant de la *saynete* et de l'*esperpento* de Valle Inclán[1]. C'est un petit soldat sans gloire, infirme et aux comportements parfois vils. Marginal et marginalisé, il semble symboliser le peuple anonyme en marge de l'histoire, comme l'auteur l'explique lorsqu'il affirme, dans son article « Mi teatro historicista », que « Pingajo-Pueblo » est une figure de l'« intrahistoire[2] ». Cette approche intrahistorique rappelle la revalorisation de l'histoire des petites gens et du quotidien, mise en œuvre, à la même période, par une partie de la communauté historienne, pour qui la vérité est aussi à chercher dans les interstices de la Grande histoire. Justement, si la pièce verse parfois dans l'univers déformant de la farce[3], l'auteur emploie souvent un hyperréalisme qui reflète de façon presque documentaire certaines pratiques socioculturelles du Madrid démuni de la fin du XIX^e^ siècle, telles que le jeu de la grenouille sur lequel l'œuvre s'ouvre, la « Jerigonza », danse populaire qui occupe une bonne partie de l'avant dernière scène, ou, encore, le parler populaire madrilène que l'auteur prête à ses personnages. Leurs répliques foisonnent en effet d'expressions argotiques, de syntaxes hasardeuses et de contractions linguistiques (« *Vamos* » devient « *Amos* », « *tienes* », « *tiés* », etc.).

Enfin, si le personnage de Pingajo agit au départ en antihéros méprisable, comme lorsque, passablement ivre, il propose à son lieutenant les charmes de sa promise[4], il se métamorphose progressivement en héros du peuple. Désertant finalement l'armée pour sauver la jeune fille, et conviant, au repas de ses noces, l'ensemble du quartier où la nourriture fait défaut, il est qualifié par l'une des femmes qui assistent à son exécution de « prince », « un prince […] qui s'est toujours souvenu des siens, ce qui n'est pas le cas de ceux qui le sont vraiment[5] ». En ce sens, même si l'exécution de Pingajo verse dans le tragi-comique, les soldats ayant des difficultés à le fusiller car, imbibé d'alcool, il ne cesse de glisser de son poteau, la dernière image de la pièce rend hommage au petit homme. L'étoffe avec laquelle les femmes recouvrent son cadavre est en effet le drapeau de l'Espagne[6]. Le personnage fonctionne ainsi comme le support d'une critique formulée à l'égard de la politique de la Restauration espagnole, qui a accentué la misère des plus pauvres et protégé les privilèges des plus riches, mais aussi, par analogie, à l'égard du régime franquiste. En effet, comme Monique Martinez le souligne, « à travers le passé, c'est le présent [que la pièce] dénonce, un présent d'intolérance et de répression[7] ». Il n'est donc pas surprenant que l'œuvre, pourtant tournée vers un passé en grande partie imaginaire, demeure censurée sous le franquisme, tandis qu'elle sera accueillie avec enthousiasme lors de sa première en 1978.

Innovations contemporaines : le personnage « métahistorique ». L'historien personnage dans Yo, maldita india *de J. López Mozo et* La tortuga de Darwin *de J. Mayorga*

À la sortie de la dictature, l'Espagne a été marquée par un double mouvement : l'ouverture sur l'étranger et le retour critique sur soi. Dans ce contexte, la pratique historiographique a largement accueilli les tendances occidentales contemporaines et s'est tournée vers des sujets

---

[1] Voir Oliva (*op. cit.*) et Martinez Thomas (*op. cit.*) ; les liens entre la pièce et l'*esperpento* de Valle Inclán doivent néanmoins être nuancés (*ibid.*).

[2] *« El protagonista en este caso es un representante del más desamparado pueblo madrileño […]. A esa figura de la intrahistoria quise yo rendir un homenaje. […] Para el Pingajo-Pueblo no existe ya más que la realidad grosera y la apetencia sin más de sus instintos naturales. ¿Una iconografía de aquella España? ¿Y por qué no? […] Con esta obra, como dije antes, quise escribir una historia paralela a la historia oficial. La intrahistoria frente a la Historia, como dijo el otro* » (« Dans ce cas-là, le protagoniste est un représentant du Madrid le plus démuni […]. C'est à cette figure de l'intrahistoire que j'ai voulu rendre hommage. […] Pour ce Pingajo-Peuple, seuls existent la réalité grossière et l'appétit de ses plus bas instincts. Une iconographie de l'Espagne d'alors ? Et pourquoi pas ? […] Comme je l'ai dit auparavant, ce que j'ai voulu écrire, à travers cette œuvre, c'est une histoire parallèle à l'histoire officielle. L'intrahistoire face à l'Histoire, comme a dit l'autre ») (J. M. Rodríguez Méndez, art. cit., p. 41-42).

[3] En particulier lors de la scène entre Pingajo et le lieutenant (J. M. Rodríguez Méndez, *op. cit.*, p. 82).

[4] *Ibid.*, p. 81-85.

[5] *Ibid.*, p. 112 : « *Y un príncipe era, que se acordó siempre de los suyos, lo que no hacen los de veras…* ».

[6] *Ibid.*, p. 115.

[7] M. Martinez Thomas, *op. cit.*, p. 163.

jusque-là tabous, tels que la guerre civile et le franquisme. Les méthodes et les sujets historiographiques se sont diversifiés, laissant une plus grande place à l'histoire des minorités, du temps présent ou de la mémoire collective, et ont engagé, plus que jamais, une réflexion sur l'activité historienne. Autant d'approches historiographiques pour un déploiement de formes théâtrales innovantes : les pièces historicistes, intrahistoriques et révisionnistes se font de plus en plus nombreuses, tandis que s'impose un « théâtre de la mémoire », défini par Wilfried. Floeck comme une forme qui « lutte ouvertement contre l'oubli d'un passé maintenu pendant longtemps tabou[1] », et que se cristallise une nouvelle tendance, le théâtre « métahistorique », qui met en scène le processus d'écriture de l'histoire[2]. Cette dernière modalité implique généralement la présence d'un personnage métahistorique, qui peut figurer un artiste en train de composer une fiction historique, un enseignant d'histoire ou, plus simplement, un historien. C'est sur ce dernier personnage que nous achèverons ce parcours, car c'est peut-être celui qui incarne le mieux, aujourd'hui, les connexions pouvant exister entre théâtre historique et historiographie.

Le premier historien auquel nous nous intéresserons est celui qui apparaît dans la pièce *Yo, maldita india* de López Mozo, auteur appartenant au « Nouveau Théâtre Espagnol[3] ». Sa pièce met en scène le chroniqueur espagnol Bernal Díaz del Castillo (1496-1584) à la fin de sa vie en train de composer, dans sa maison du Guatemala, sa célèbre chronique, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, achevée entre 1568 et 1575, tandis que surgissent sur scène les fantômes du passé, dont La Malinche (1502-1529), célèbre indienne ayant aidé Cortés dans la conquête du Mexique. La particularité de Bernal est d'être, à la fois, chroniqueur et témoin. Son récit historiographique se fonde donc sur sa mémoire personnelle. Aussi rejette-il, au début de la pièce, les thèses de chroniqueurs qui, sans avoir vécu la Conquête, en livrent une image que Bernal juge fallacieuse, une image triomphaliste et exclusivement centrée sur Cortés[4].

À travers Bernal, López Mozo révise la version historique de la conquête du Mexique longtemps défendue par la Couronne espagnole, tout en redonnant leur importance aux oubliés de l'histoire. C'est ainsi que la pièce donne à voir les étapes de la prise de Mexico, matérialisées sur scène par le surgissement de ses principaux acteurs, notamment Cortés, Moctezuma, et, bien

---

[1] W. Floeck, « Del drama histórico al teatro de la memoria », dans J. Romera Castillo, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209, p. 186.

[2] Sur la « fiction métahistorique » comme fiction centrée sur l'écriture de l'Histoire : B. Foley, *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1986 ; A. Nünning, « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet : Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, 38.3, 2004, p. 352-375.

[3] « Ni école, ni courant clairement identifié, le "nuevo teatro español" rassemble un groupe hétérogène d'auteurs dramatiques espagnols nés entre 1922 et 1942-1944 qu'anime la volonté d'écrire un théâtre en liberté, théâtre de résistance et de subversion esthétiques et politiques, dans le contexte "agonique" de la dernière décennie du franquisme » (I. Reck, *Nuevo teatro español (1965-1978) : De l'enchantement textuel au désenchantement*, Strasbourg, PUS, 2010).

[4] « *¡Putos Illescas y Juvío! Putos y no quito ni una letra. Cuanto habéis escrito de lo sucedido en La Nueva España es falso. Una burla. A mi lado habríais de estar. (Coge un libro y arranca las hojas.) Os desharía con mis manos como deshago vuestras obras. […] Mientes tanto como ellos, Gómara. Cierto, cierto que la conquista de México puede y debe ponerse entre las historias del mundo. Fue grande, si. Fue grande porque se conquistaron muchos reinos. ¿Pero quién te contó que hubo poco daño o que porque se bautizó a millones de naturales no murieron otros tantos?* » (« Foutus Illescas et Juvío ! « Foutus », vous m'avez bien entendu. Tout ce que vous avez écrit sur ce qui s'est passé en Nouvelle Espagne est faux. Une supercherie. Vous auriez dû être à mes côtés. *(Il s'empare d'un livre et en arrache les pages.)* Je vous mettrais en morceaux comme je le fais avec vos œuvres. […] Tu mens autant qu'eux, Gómara. Bien sûr, bien sûr que la conquête du Mexique peut et doit être rangée parmi les histoires du monde. Ce fut un grand événement, oui. Ce fut un grand événement car de nombreux royaumes ont été conquis. Mais qui t'a dit qu'il y a eu peu de dégâts, ou que parce qu'on a baptisé des millions d'autochtones, autant ne sont pas morts ? ») (J. López Mozo, *Combate de ciegos / Yo, maldita india*, Madrid, UNED, 2000, p. 100). Plus loin, comme s'il s'adressait à Gómara : « *¿A qué viene que sólo hables y alabes a Cortés y calles y encubras lo bueno que los demás hicimos? […] ¿Es que no diremos al mundo que aquellas tierras las ganamos muchos y no uno solo? ¡Claro que sí! ¡Y pronto! Yo relataré lo que pasó. Sin poner ni quitar nada* » (« Comment se fait-il que tu ne parles que de Cortés et que tu ne vantes que ses mérites, alors que tu tais et caches ce que nous autres avons fait de bien ? […] Allons, n'allons-nous pas dire au monde que ces terres, c'est nous tous qui les avons gagnées et non un seul ? Bien sûr que si ! Et sur le champ ! Je raconterai, moi, ce qui s'est passé. Sans rien ajouter ni rien omettre. ») (*idem*).

sûr, La Malinche dont le rôle essentiel est souligné[1]. L'auteur évoque en outre, dans une veine intrahistorique, plusieurs aspects de la culture indienne, de ses croyances et de son histoire[2].

Par ailleurs, Bernal permet au dramaturge de proposer une vision nuancée de la conquête de l'empire aztèque. Le chroniqueur-soldat incarne en effet l'ambigüité des conquistadors espagnols, victimes, d'une part, de la misère péninsulaire qui les a conduits en Amérique[3], et coupables, d'autre part, des atrocités qu'ils ont perpétrées, assoiffés d'or et de gloire, sur la population indienne[4]. Bernal est ainsi un personnage torturé qui refoule en partie sa culpabilité, comme le suggère son apparition sur scène :

> Bernal, tapado hasta las cejas con una manta, duerme en el canasto. […] Sueña. De vez en cuando lo hace en voz alta.
> BERNAL. – *Sangre… Tanta… Tanta… Tanto matar… […] Muertes y trabajos… Hambres y otras malas venturas… ¡Adiós el templo!… Los templos ardieron… […] Sangre seca… En las paredes, en el suelo… Sangre antigua… Sangre reciente… […]*
> Con un movimiento violento echa la manta al suelo y se pone en pie de un salto. […]
> *¡Mentira! ¡Mentira que hicimos grandes matanzas y que arrasamos y abrazamos muchas ciudades y templos! ¿Dónde puse el vino, por los clavos de Cristo?*
>
> *« Bernal, caché jusqu'aux sourcils par une couverture, est en train de dormir […]. Il rêve. De temps en temps, il le fait à voix haute.*
> BERNAL. – Du sang… Tellement… Tellement… À force de tuer… […] Des morts et des peines… La faim et de mauvaises fortunes… Adieu, temple !… Les temples s'embrasèrent… […] Du sang sec… Sur les murs, sur le sol… Sang ancien… Sang récent… […]
> *D'un mouvement violent, il jette la couverture par terre et se lève d'un bond. […]*
> Mensonge ! C'est un mensonge de dire que nous avons orchestré de grands massacres et que nous avons mis à feu et à sang des villes et des temples ! Où ai-je mis mon vin, grand dieu[5] ! »

Enfin, le chroniqueur se fait le réceptacle de la contradiction mémorielle du personnage de La Malinche. Retenue par la tradition populaire comme la traîtresse[6], La Malinche apparaît dans cette pièce de façon beaucoup plus complexe. Elle affirme avoir toujours recherché la paix, cette paix qu'elle a cru voir en Cortés qui pouvait, selon elle, soumettre Moctezuma, l'empereur aztèque qui opprimait les peuples qu'il avait vaincus[7]. À la fin de la pièce, elle rappelle par ailleurs aux Indiens fantomatiques qui l'accusent, l'aide qu'eux-mêmes ont apportée aux conquistadors espagnols[8]. Cette volonté de réviser l'histoire américaine est à rapprocher, bien sûr, des débats historiographiques survenus en Espagne et en Amérique Latine autour du V^e^ Centenaire de 1492.

L'historien qui intervient dans la pièce de Mayorga se distingue à bien des égards du chroniqueur de Mozo. L'œuvre, écrite en 2008, soit vingt ans après *Yo, maldita india,* évoque un historien actuel, connu seulement sous le titre de « Profesor », qui voit arriver chez lui une certaine Harriet, mi-vieille femme, mi-tortue. Cette dernière, âgée de près de 200 ans et témoin des grands événements de l'histoire européenne de ces deux derniers siècles, propose au chercheur de lui raconter son histoire à condition qu'il l'aide à rejoindre ses terres natales, les îles Galapagos. Mayorga, membre de la génération Bradomín[9] et titulaire d'une thèse de

---

[1] En particulier : *ibid.*, p. 153 et p. 179.
[2] *Ibid.*, p. 109-111, p. 127, p. 137, p. 141.
[3] *Ibid.*, p. 147, p. 160-162, p. 169.
[4] *Ibid.*, p. 143-144, p. 167-168, p. 171, p. 175, p. 179, p. 186-187.
[5] *Ibid.*, p. 99-100. Comme en symétrie, la fin de la pièce mettra en scène la pendaison de l'aztèque Cuauthémoc, que Bernal refuse de voir (*ibid.*, p. 182-184).
[6] W. Floeck, « El conquistador como tránsfuga cultural en la película *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría », *Anales de la Literatura Española Contemporánea/ Annals of Contemporary Spanish Literature*, Lincoln, Nebraska, XXVI, 2001, n° 1, p. 357-381, p. 361-362.
[7] J. López Mozo, *op. cit.*, p. 120, p. 129, p. 154, p. 176, p. 179-180.
[8] *Ibid.*, p. 184-185.
[9] Cette génération regroupe des auteurs nés dans les années 1950-60, du nom du prix « Marqués de Bradomín » créé en 1984 et destiné à récompenser des dramaturges de moins de trente ans (W. Floeck, « El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad », *Iberoamericana*, IV, 14, 2004, p. 47-67, p. 48).

doctorat sur Walter Benjamin, questionne, dans cette pièce, les travers de l'histoire académique, son traditionnel désintérêt pour la petite histoire et pour la parole du témoin. En faisant du professeur l'incarnation de cette histoire traditionnelle, remise en cause par le personnage d'Harriet, symbole de l'intrahistoire et de l'histoire orale, le dramaturge met métaphoriquement en scène un débat historiographique encore tangible.

De l'Affaire Dreyfus à la chute du Mur de Berlin, en passant par la première guerre mondiale, la révolution russe, la montée du nazisme, Guernica et la seconde guerre mondiale[1], Harriet raconte l'histoire depuis une perspective « d'en bas », littéralement « au ras du sol », puisqu'avant de prendre forme humaine, elle est longtemps restée une tortue. Mais l'historien n'a que faire de certains détails qu'il juge secondaires :

> *HARRIET. – […] Aquella guerra la pasé en una trinchera, contando los muertos: uno, dos, trescientos, cuarenta y cinco mil doscientos veinticinco… De cada uno de ellos me acuerdo. Nunca olvidaré la cara del recluta Jacques Didier cuando, mientras leía la carta en que su novia le anunciaba…*
> *PROFESOR. – Al grano, Harriet, no se me pierda en detalles insignificantes.*
> *HARRIET. – ¿Detalles insignificantes?*
> *PROFESOR. – La cara del recluta cuando leyó la carta de su novia. ¿Qué importancia tiene eso para la Historia?*
> *HARRIET. – La Historia es también eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor […].*
> *PROFESOR. – Las manos temblorosas, el brillo en los ojos… Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura. ¡Objetividad!*
>
> HARRIET. – […] Cette guerre [la première guerre mondiale] 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[2] !

Comme on le voit à la fin de cet extrait, le personnage de l'historien permet à Mayorga de dénoncer non seulement le caractère lacunaire de la Grande Histoire politique, mais aussi l'objectivité illusoire poursuivie par l'historiographie traditionnelle.

Par ailleurs, le personnage du professeur, bien loin de la complexité du Bernal de Mozo, figure de manière caricaturale la déshumanisation d'une histoire scientiste qui défend pourtant une vision progressiste du genre humain[3]. Avide de gloire[4], il n'entend pas aider Harriet à rentrer chez elle, préférant au contraire l'exploiter comme « archive historique ». En cela, la construction de la pièce ne cesse de l'associer, par des jeux de miroirs, à un autre personnage clé de l'œuvre, le « docteur », qui réalise lui aussi le succès scientifique que pourrait lui rapporter cette étrange femme-tortue[5].

---

[1] Sur les grands événements historiques vécus par Harriet : J. Mayorga, *La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008, p. 15, p. 17, p. 23, p. 25, p. 37, p. 39-40, p. 42-43, p. 50, p. 55-56.
[2] *Ibid.*, p. 23.
[3] Le professeur défend une vision téléologique de l'histoire, orientée vers le progrès de l'Humanité (*ibid.*, p. 24), vision renversée par Harriet qui montre, par son récit, que le progrès notamment technique de la civilisation occidentale s'est fait au détriment de l'humain (p. 17, p. 24, p. 42, p. 57). Selon les constats d'Harriet, l'homme, dans son évolution, est devenu un « homme bombe » (p. 56).
[4] Privilégiant sa carrière professionnelle à sa vie personnelle (*ibid.*, p. 32 et p. 41), et obsédé par l'historiographie, il délaisse sa femme (p. 30-31, p. 48, p. 59-60) et va jusqu'à appeler son hamster « Herodoto ».
[5] Leur rencontre repose en effet sur un dispositif spéculaire : *ibid.*, p. 34-35.

Mais finalement, ce qui différencie le plus l'historien de Mayorga de celui de Mozo, c'est qu'il n'est pas un personnage « historique » proprement dit. C'est un personnage du temps présent. Mayorga situe en effet l'action de la pièce en mars 2008, alors que la première aura lieu le 6 février de la même année[1]. Cette œuvre rend ainsi compte d'un processus d'autonomisation du personnage métahistorique au regard du personnage historique dont il procède, ce qui témoigne certainement d'une conception de l'histoire qui s'impose aujourd'hui : l'histoire vue, non pas comme une photographie du passé, mais comme une construction discursive formulée depuis le présent. D'où l'importance, dans le théâtre contemporain portant sur l'histoire, du récit. La Malinche, Bernal, Harriet, sont des personnages conteurs. Certaines pièces, comme *Lope de Aguirre, traidor* de José Sanchis Sinisterra, vont même jusqu'à se centrer sur un personnage absent, seulement évoqué par les témoignages des personnages en scène.

En conclusion, on voit à quel point l'évolution du personnage historique dans le théâtre espagnol du XX^e^ et du début du XXI^e^ siècle entretient des rapports étroits avec, non seulement, le contexte politique national, mais, aussi, les mutations survenues dans la sensibilité historiographique de cette période. Lorca, refusant un théâtre historique de facture naturaliste, récupère une héroïne du passé en la soumettant à la double perspective de la mémoire personnelle et populaire, Rodríguez Méndez, en pleine dictature franquiste, offre un personnage « historiciste » où l'imaginaire et l'intrahistoire sont à l'honneur, comme chez Toynbee dont il revendique l'influence, tandis que López Mozo et Mayorga recourent à un personnage métahistorique, l'historien, pour remettre en question l'historiographie officielle, académique et positiviste, et redonner toute leur place à l'intrahistoire, l'histoire orale et la subjectivité. Ces deux derniers auteurs adoptant une démarche « révisionniste » dans un contexte sociopolitique qui demande un urgent travail de mémoire. En outre, le fait de recourir à un personnage qui incarne l'écriture de l'histoire, et qui, chez Mayorga, n'est même plus un personnage historique, renvoie à cette conviction postmoderne que l'histoire n'est, au fond, qu'un discours, que toute tentative d'appréhender ou de représenter le passé est intimement liée à un processus discursif tributaire d'un sujet et d'un contexte particulier qui annihilent toute prétention objective et impartiale.

Si les polémiques historiographiques ne semblaient pas directement au cœur de la pièce de Lorca, elles acquièrent une place de choix chez Rodríguez Méndez et un rôle essentiel dans les œuvres de Mozo et de Mayorga. Comme ce dernier le remarquait au cours d'un entretien qu'il a gentiment accordé à l'auteur de cet article en octobre 2011, il semble que, lors de ces dernières décennies, les débats des historiens sur les modalités et les enjeux du discours historique soient progressivement sortis des alcôves scientifiques pour passionner la société tout entière, à tel point que la question de l'écriture de l'histoire est parfois, comme dans les pièces métahistoriques de Mozo ou de Mayorga, directement matérialisée sur scène.

Émilie LUMIERE,
Université Toulouse II-Le Mirail,
LLA-CREATIS

[1] *Ibid.*, p. 60.