



HAL
open science

Intermédialité et mise en scène de l'histoire au théâtre : Retrato de gran almirante con perros de Luis Riaza

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. Intermédialité et mise en scène de l'histoire au théâtre : Retrato de gran almirante con perros de Luis Riaza. Albert JIATSA JOKENG; Roger FOPA KUETE; François GUIYوبا. Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques, Lucie éditions, pp.68-90, 2020, 9791034604623. <hal-02922899>

HAL Id: hal-02922899

<https://hal.science/hal-02922899v1>

Submitted on 3 Feb 2022

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.



HAL Authorization

Intermédialité et mise en scène de l'histoire au théâtre :

Retrato de gran almirante con perros de Luis Riaza

Émilie LUMIÈRE, PRAG (Université Toulouse 1 Capitole), Laboratoire LLA-CREATIS (Université Toulouse 2 Jean Jaurès)

68 -

En déconstruisant les grands récits, les penseurs postmodernes ont ébranlé la foi en la possibilité de représenter objectivement le passé. Le théâtre contemporain s'en fait l'écho en privilégiant des évocations non réalistes aux dépens de la grande fresque naturaliste. Le théâtre de la mémoire s'impose, préférant la petite à la grande histoire, le récit et l'allégorie à la figuration réaliste, la trace de l'événement à l'événement lui-même. Et l'approche métahistorique, qui insiste sur le caractère construit de toute connaissance et de tout récit historiques, devient fréquente. L'histoire demeure un thème privilégié, mais abordé désormais par des procédés soulignant la nature discursive du savoir historique. Perçue comme représentation, l'histoire apparaît comme un produit *médiatisé*. Elle est tributaire des médias qui la façonnent et la relaient (scientifiques – historiographie – ou artistiques – roman, théâtre, film ou peinture historiques) et du point de vue de leur énonciateur. Cette conception de l'histoire se traduit sur scène par une multiplication de jeux intermédiatiques, qui demandent une étude intermédiaire. L'approche intermédiaire, envisagée ici comme synonyme d'*intermédialité*^A, constitue pour nous un « principe de recherche actif » visant « à la reconstruction de relations intermédiatiques » (Müller, 2007 : 95-96), soit à la reconstruction de relations entre divers médias. Nous utilisons le terme de média dans un sens large (vidéo, audio, image, texte, etc.), en désignant par cette notion « ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif

sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu »².

Nous nous proposons d'analyser les interactions médiatiques de la pièce métathéâtrale et métahistorique *Retrato de gran almirante con perros* [*Portrait de Grand Amiral aux chiens*] du dramaturge espagnol Luis Riaza (1991), qui évoque l'histoire de Christophe Colomb par le truchement de plusieurs médias. Un « Commentateur » relate l'histoire du navigateur à partir d'estampes et d'une sorte de chronique, tout en exhortant des « acteurs » à en interpréter certaines scènes. En examinant la nature et les effets de sens des relations entre les médias en scène – chronique, dessins, jeux théâtraux, récit du Commentateur mais aussi poésie et peinture – nous tenterons de montrer la façon dont ce réseau médiatique permet à Riaza de rendre manifeste le caractère fabriqué, subjectif et lacunaire de toute représentation historique. L'auteur démantèle ainsi, à l'aube de la Commémoration de 1992, le mythe de Colomb, empreint d'une vision triomphaliste et eurocentriste héritée du Siècle d'Or, tout en proposant une réinterprétation du passé. Précisons que si nous analysons le texte de la pièce³ et non la captation d'une mise en scène, cela n'empêche pas d'envisager les caractéristiques techniques et la matérialité des médias évoqués dans l'œuvre. Nous adopterons, pour ce faire, le point de vue du « spectateur⁴ ».

- 69

PRÉLIMINAIRES. L'approche intermédiaire pour appréhender le phénomène métahistorique

Avant d'analyser sous l'angle de l'intermédialité la pièce métahistorique *Retrato de gran almirante con perros* de Luis Riaza, rappelons ce que nous entendons par fiction métahistorique et par procédés métahistoriques dans la fiction. De façon inédite, nous tenterons de montrer que l'approche intermédiaire est éclairante pour appréhender ce phénomène culturel. Comme nous l'avons établi par ailleurs, l'adjectif *métahistorique* a été employé par la critique selon des sens variés, tenant surtout à la polysémie du préfixe *méta* et du terme *histoire*, mais aussi à l'évolution de la production culturelle à laquelle la fiction métahistorique a été associée depuis les années 1980. *Métahistoire* et *fiction métahistorique* sont des concepts mouvants qu'il faut resituer dans leur histoire. Leur évolution semble corollaire de l'intérêt croissant des sociétés pour la question de l'écriture de l'histoire. Plus l'histoire a été perçue comme discursive, sous l'influence des philosophes de l'histoire et des renouveaux survenus dans l'historiographie notamment⁵,

plus ces termes ont glissé d'un sens ontologique vers un sens épistémologique. Alors qu'au début du XX^e, la métahistoire renvoyait à une histoire mystique, elle désigne, au milieu du siècle, une pratique historique non académique portant sur les grandes forces du passé. Elle s'impose enfin, dans les années 1970-80, comme une démarche réflexive centrée sur la question de la mise en discours de l'histoire, même si sa polysémie perdure⁶. Issus du domaine philosophico-théologique, *métahistoire* et *métahistorique* ont migré vers le champ philosophico-historiographique, pour s'étendre finalement à des espaces variés dont celui de la critique artistique. On parle aujourd'hui de *fiction métahistorique*, de *romans métahistoriques*, de *théâtre métahistorique*, de *films métahistoriques*, etc.

Si l'expression *fiction métahistorique* est devenue fréquente, son sens reste ambigu. Mais il présente une évolution qui paraît suivre, avec un léger décalage temporel, celle de la métahistoire. Lors de son apparition dans les années 1980, notamment dans les travaux de Barbara Foley, la fiction métahistorique désigne une forme littéraire qui rompt avec les conventions de la littérature historique héritées du XIX^e s. À l'instar des mutations survenues en historiographie, cette fiction délaisse la grande histoire pour l'intrahistoire, abandonne l'illusion d'objectivité pour le point de vue subjectif et s'intéresse autant au passé qu'à la façon dont les sociétés l'appréhendent et le mettent en récit. Employée pour qualifier au départ des fictions historiques subversives, la fiction métahistorique tend à désigner dans les travaux récents, comme ceux d'Alfonso de Toro, des œuvres centrées sur le processus d'écriture de l'histoire⁷. Plusieurs phénomènes peuvent expliquer ce glissement. Tout d'abord, l'influence de l'évolution du terme *métahistoire*, puis l'abondance de fictions historiques alternatives aujourd'hui. Ces phénomènes exigent que l'on resserre le concept de fiction métahistorique pour conserver sa pertinence. En effet, le fait que les fictions portant sur l'écriture de l'histoire situent, de plus en plus, leur action dans le présent, signifie qu'ils s'affranchissent de la littérature *historique*⁸.

C'est pourquoi il nous semble préférable de définir la fiction et les procédés métahistoriques comme une fiction et des procédés qui problématisent le processus d'écriture de l'histoire. Mais qu'entend-on par *problématiser le processus d'écriture de l'histoire* ? Tout d'abord, nous envisageons l'écriture de l'histoire comme la formulation, par une société, d'interprétations historiques, soit de représentations d'un passé collectif. Cela ne tient pas seulement aux travaux des historiens. Notre perception

de l'histoire d'un pays ou d'un événement repose sur la combinaison d'éléments variés. Outre l'historiographie, rappelons l'influence de l'enseignement de l'histoire, des monuments historiques, musées ou commémorations, mais aussi des visions de l'histoire héritées des anciennes chroniques ou des contes populaires, ou encore celles proposées par les romans, pièces de théâtre, films ou peintures historiques. Ensuite, *processus* d'écriture de l'histoire ne renvoie pas uniquement au *récit* de l'historien ou au *roman* de l'artiste, mais à toutes les étapes permettant aux individus de se forger une vision de l'histoire : la recherche des traces du passé, leur appréhension, leur interprétation, leur mise en discours, *discours* compris dans un sens large (écrit, oral, iconographique, filmique, etc.), la diffusion de ces discours et leur réception. Ainsi, nous pourrions qualifier de procédés métahistoriques : la représentation d'un chroniqueur livré à sa tâche, comme c'est le cas dans la pièce de théâtre *Nafragios de Álar Núñez* de José Sanchis Sinisterra (1996) ; la confrontation du discours d'un historien, voix de l'histoire officielle, et celui d'un témoin - expression de la mémoire et de l'intrahistoire - comme dans la pièce *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga (2008) ; la mise en scène d'une troupe de théâtre en train de monter une pièce historique, comme dans *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa... !!!*, de Manuel Martínez Mediero (1999) ou *Yotengo un tío en América* de Albert Boadella (1995) ; ou encore la figuration de l'institutionnalisation et de la diffusion d'une interprétation historique, comme dans les pièces portant sur l'enseignement de l'histoire (*El sudario de tizade* J. Sanchis Sinisterra, 2003), les musées et monuments historiques (*El arquitecto y el relojero* de Jerónimo López Mozo, 2001) ou la commémoration (*Homenaje a los maditos* de Eusebio Calonge, 2009). Enfin, quels critères précis permettent de dire qu'une œuvre *problématise* l'écriture de l'histoire ? Par exemple, le simple fait de proposer une version alternative de l'histoire officielle ou de s'écarter de l'esthétique de la fiction historique traditionnelle, marquée notamment par le réalisme, induit-il un questionnement sur les modalités ou les enjeux de la représentation de l'histoire ? La réponse est subjective. Car ces critères, qui supposent *implicitement* une remise en cause des codes d'une littérature antérieure, nourriront ou non chez le récepteur une réflexion sur l'écriture de l'histoire, en fonction de sa sagacité. À l'inverse, il existe des œuvres, comme celles citées précédemment, qui représentent ouvertement un processus d'écriture de l'histoire ou incluent des commentaires explicites à ce sujet. En outre, comme nous l'avons souligné, le fait d'appliquer cette notion à toute fiction s'écarterant des codes traditionnels de la fiction historique ou d'interprétations officielles

de l'histoire, implique de l'étendre à la majorité des fictions historiques contemporaines, au risque de diluer la pertinence du concept. Nous préférons ainsi fonder la définition de la fiction métahistorique sur des critères sémiotiques manifestes.

Quels sont-ils, ces procédés manifestes ? C'est là que l'approche intermédiaire nous semble particulièrement utile. En nous inspirant des théories sur la métafiction et la métatextualité, nous avons développé la notion de *métahistoricité* que nous considérons sous-jacente à tout procédé métahistorique. Nous l'avons définie comme la relation inscrite dans l'œuvre entre cette œuvre et des pratiques relevant de la mise en écriture de l'histoire⁹. Nous avons par ailleurs retenu deux critères pour qu'une fiction puisse être identifiée comme métahistorique ; en empruntant là aussi aux théories sur la métafiction, que cette métahistoricité soit importante dans l'œuvre (afin de distinguer les fictions où le thème de l'écriture de l'histoire est essentiel de celles où il n'est abordé que ponctuellement) et que cette métahistoricité implique une réflexion sur l'écriture de l'histoire (afin d'isoler les œuvres suscitant un réel questionnement d'œuvres seulement figuratives, comme les statues antiques de Clio, muse de l'histoire)¹⁰. Les travaux sur l'intermédialité permettent, il nous semble, de préciser la notion de métahistoricité et donc le mécanisme même du procédé métahistorique. Ainsi, nous proposons de considérer la métahistoricité comme la relation inscrite dans la fiction entre cette fiction, perçue comme média (média d'accueil ou média contenant), avec un autre média qu'elle intègre et qui véhicule des informations historiques. Rappelons que nous utilisons le terme de média selon la définition qu'É. Méchoulan donnait du mot *médium*, qui lie ce concept aux notions de *support* et de *milieu*. Cela permet, il nous semble, d'envisager comme médias non seulement des médias technologiques, artistiques ou textuels, mais aussi des objets et des espaces (monuments historiques, musées, etc.). En outre, comme l'a souligné J.-M. Larrue (2015 : 28-29) : « Dès son origine, [...] la réflexion intermédiaire a tenu compte de la place des usagers dans la réalité médiatique, ce qui a amené les intermédiaalistes à accorder une attention soutenue aux milieux (sociaux) d'où émergent les médias et sur lesquels ils agissent ». L'approche intermédiaire du phénomène métahistorique met ainsi l'accent sur le contexte de création et de réception du discours historique et, notamment, sur les enjeux politiques que suppose la représentation du passé. Dans le cas d'un média artistique, il convient d'examiner la relation que ce média établit non seulement avec son milieu social et politique, mais aussi artistique (conventions, modes, etc.).

Par exemple, la pièce *La Tortuga de Darwin* oppose sur scène le discours de l'historien et le récit du témoin. D'un point de vue intermédiaire, la métahistoricité de l'œuvre tient aux relations entre trois médias : le théâtre comme média d'accueil, l'historiographie et le témoignage comme médias inclus. La pièce de théâtre *Yotengo un tío en América* donne à voir quant à elle la mise en scène d'une pièce de théâtre historique. Sa métahistoricité repose sur la tension entre la pièce elle-même et l'intrapièce. S'il s'agit d'une relation *intramédiatique* par le jeu de mise en abyme, nous pouvons y voir aussi une relation *intermédiatique*, en considérant que l'*inter* dénote à la fois une relation de *présence* et de *différences* (Méchoulan, 2003 : 11)¹¹. En effet, *Yotengo un tío en América*, initialement commandée par les organisateurs du V^e Centenaire de 1492 célébré à Séville, annonce une pièce historique sur le passé américain. Son thème crée chez le spectateur un horizon d'attente incluant notamment de la vraisemblance, selon les codes du théâtre historique traditionnel. Or la mise en scène d'une intrapièce, qui exhibe l'artefact théâtral, rompt l'illusion. Les deux pièces, le média d'accueil et le média inclus, se court-circuitent. En outre, l'œuvre n'offre pas une représentation de l'histoire américaine : Boadella met en perspective les modalités et les enjeux de la représentation de la conquête de l'Amérique par l'Espagne pour dénoncer une vision eurocentriste et édulcorée de l'événement et offrir une satire du V^e Centenaire lui-même¹². Finalement, tout procédé métahistorique semble reposer sur un ressort intermédiatique, si l'on entend celui-ci comme la relation entre plusieurs médias et selon la définition de média indiquée plus haut¹³.

- 73

Luis Riaza : jeux intermédiatiques et déplacement du regard vers la médiation

Poète et dramaturge, Luis Riaza est né à Madrid en 1925. La parution de ses premiers recueils de poèmes et les premières mises en scène de ses pièces datent de la seconde moitié des années 1960¹⁴. Il est rattaché par la critique au « Nouveau Théâtre Espagnol », groupe d'auteurs nés entre les années 1920 et 1940, dont la production débute dans la dernière décennie de la dictature et mêle expérimentation formelle et critique sociopolitique, dans la continuité de leur engagement contre le franquisme, lorsque le langage allégorique permettait de déjouer la censure. Cette recherche formelle relève en outre d'une réflexion sur le théâtre et sur les rapports entre langage et réalité (Gabrielle, 2005). Résumer l'univers théâtral de Riaza n'est pas aisé. Novateur, complexe et ambigu (Egger, 2000), il marie farce et poésie,

comique et tragique, théâtre, mythe et jeux de masques et se nourrit d'une tradition panachée : mystère médiéval, *comedia*, drame romantique, *esperpento*, théâtre de l'absurde (Egger, 2008) ou théâtre antique (De Paco). On peut voir dans son écriture profondément intertextuelle et métathéâtrale (Egger, 2000) un goût pour les jeux intermédiatiques, et ce bien que l'auteur ne privilégie pas les médias technologiques. Le théâtre de Riaza met en perspective l'art dramatique par de multiples « structures d'emboîtement » (Egger, *ibid.*) et subvertit, par la parodie, la satire ou l'ironie, l'ensemble de la tradition théâtrale y compris les courants les plus avant-gardistes (Ruiz Pérez, 1986-1987 ; Egger, 2000), au point de se questionner lui-même. Au cœur de cet apparent paradoxe, il y a la volonté de démasquer l'artifice théâtral, de révéler au public les leurres d'un art qui ne reflète pas le réel mais crée une réalité fallacieuse :

Pour moi, le théâtre illustre clairement le fait de présenter le signe pour la réalité, de duper, pour que ce signe serve de consolation [...]. Le théâtre, comme genre, a constitué de tout temps un moyen de consolation, d'occultation de la réalité véritable [...]. Il faut considérer qu'il a été la télévision du XVI^e siècle. On s'en est toujours servi comme substitut de la réalité (L. Riaza cité dans Ruiz Pérez 1986-1987 : 490)¹⁵.

74 -

Aussi, dans ses pièces les plus politiques où le métathéâtre reste omniprésent, Riaza n'aborde pas le thème du pouvoir depuis une esthétique réaliste mais par l'allégorie, en invitant le récepteur à s'interroger sur le pouvoir de la représentation, sur la capacité du spectacle et du langage à fasciner et à aliéner les individus (Egger, 2001). Finalement, c'est la médiation elle-même, le prisme déformant par lequel l'individu appréhende et se figure le monde, qui semble véritablement intéresser l'auteur¹⁶. Si plusieurs critiques associent son œuvre à une forme d'« antithéâtre » (Ruiz Pérez, 1986-1987 ; Egger, 2000), certains la relient à la pensée postmoderne qui opère « un renversement épistémologique conduisant du discours référentiel à la réflexion sur les procédés discursifs » (Ruiz Pérez, 2006).

D'un point de vue intermédial, l'originalité du théâtre de Riaza est double : tout en privilégiant les interactions médiatiques, il éclaire le mécanisme de médiation que constitue le théâtre, ou plus largement le langage, dans la construction d'une réalité. Ce qui est au cœur de son œuvre, c'est moins le réel que le média lui-même. L'auteur en est même venu à déclarer : « On ne fait pas de la littérature sur la réalité (laquelle d'ailleurs n'existe pas), mais de la littérature sur de la littérature¹⁷ » (Riaza, 1981 : 10 ; cité dans Ruiz Pérez, 1986-1987 : 485). Échappant

à tout essentialisme, Riaza semble nous inciter à penser qu'il n'existe pas de réalité préalable à celles que nous créons à travers notre interprétation et nos représentations (mentales, artistiques, historiographiques, etc.), à travers des phénomènes de médiation.

Analyse intermédiaire de la pièce métahistorique Retrato de granalmirante con perros. Profusion médiatique et tensions intermédiatiques : la nature fallacieuse de toute représentation historique

Écrite en 1991, à l'aube de la Commémoration de 1992, la pièce offre une mise en scène de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb, de l'organisation de son voyage à la mort de l'amiral déchu. Dans un univers profondément métathéâtral où espace scénique et espace dramatique tendent à se confondre, un « Commentateur » relate l'histoire du navigateur à partir de deux documents qu'il lit ou décrit. Dans un premier temps un *libro historiado*, sorte de chronique en vers commandée par le pouvoir royal, placée sur un pupitre d'un côté de l'avant-scène et dotée d'images « patriotiques » sur la couverture, ensuite une grande affiche, comme celles utilisées dans les foires par les aveugles véritables ou feignant de l'être, située sur un tableau de l'autre côté de l'avant-scène et où des images figurent certains passages de l'histoire relatée (Riaza, 1991). Tandis que le Commentateur récite le livre ou commente les estampes, neuf « acteurs », désignés par des lettres allant de A à H, se lèvent du fond de l'espace scénique et interprètent les scènes évoquées¹⁸. La pièce repose sur une mise en abyme superposant le plan de la *représentation* (Commentateur, Acteurs) et celui de l'*histoire représentée* (Colomb, etc.). Si l'espace-temps du second niveau est défini l'Espagne et l'Amérique de la fin du XV^e au début du XVI^e, celui du premier reste indéterminé. Le maillage intermédiaire et métahistorique de l'œuvre est extrêmement complexe. D'une part, la pièce, média principal, entre en tension avec elle-même par le biais du métathéâtre, mais aussi avec le théâtre historique représenté par l'intraprèce (média inclus) dans une relation intra- et intermédiatique. D'autre part, la pièce historique emboîtée entretient des relations avec d'autres médias porteurs d'une représentation de l'histoire : la chronique lue par le Commentateur ; les imprimés populaires à la vue du public et décrits par le Commentateur ; et le discours « libre » du Commentateur qui glose sur ces deux documents et sur l'intraprèce créée sous les yeux du public. *Retrato de granalmirante con perros* se construit ainsi sur un

réseau de médias traditionnels et non technologiques : discours, chronique, poésie, iconographie et théâtre, mais aussi, avant cela, peinture.

Car c'est vers la peinture que le titre de l'œuvre conduit l'imaginaire du spectateur : *Portrait de Grand Amiral aux chiens*. L'image que cet intitulé peut éveiller chez le récepteur espérant un portrait de Christophe Colomb selon les codes de la peinture classique, soit une représentation réaliste en faveur du personnage, dont les chiens pourraient symboliser force et bravoure, va être renversée par l'intrigue. L'esthétique réaliste y sera déconstruite, le personnage de Colomb, avili et amoindri, et les chiens renverront à la barbarie. Mais ce titre d'apparence trompeuse livre une clé de lecture pouvant être comprise *a posteriori*. En effet, l'œuvre se centre moins sur Colomb que sur la représentation traditionnelle de ce personnage, pour la disséquer et susciter chez le récepteur une réflexion sur les modalités et les enjeux de la mise en écriture du passé.

La métathéâtralité, omniprésente dans la pièce, met en perspective les conventions traditionnelles du théâtre. Si cette métathéâtralité tient aux considérations du Commentateur sur le média théâtral et notamment sur les leurre de cet art dans la figuration du temps et de l'espace¹⁹, elle découle surtout de la mise en abyme qui occupe l'essentiel de l'œuvre. On peut considérer que cette forme d'hypermédiation ou d'*hypermédiateté*²⁰ met à mal le média théâtre lui-même, ou, plutôt, le théâtre conventionnellement perçu comme un moyen et un lieu de créer une illusion par la recherche de vraisemblance. Ces procédés métathéâtraux mettent le théâtre à nu et le montrent pour ce qu'il est : non pas le reflet d'une réalité, mais un artéfact qui relaie une interprétation subjective et partielle du réel. Dès la didascalie initiale, les ingrédients de l'illusion théâtrale, des décors aux accessoires, des costumes aux acteurs, sont montrés en tant que tels. Les mécanismes de la machinerie dramatique sont exhibés et rendent l'illusion impossible :

L'espace scénique est totalement vide, à l'exception d'une table extensible – qui peut par ailleurs être divisée – et de plusieurs tabourets éparpillés sur l'ensemble de l'espace.

Les objets que l'on utilisera au cours de la représentation se trouvent au fond de la scène, à la vue du public. Des transporteurs (TRAS. dans les didascalies) se chargeront de les déposer là où l'indiquent les didascalies, quand il faudra les utiliser. Les costumes seront pendus à un portemanteau étendu tout le long du fond de la scène.

Tous les acteurs et toutes les actrices, assis sur des tabourets, au fond de la scène eux-aussi, parmi les objets scéniques et les costumes – si ces derniers sont

suspendus, il est possible qu'ils les cachent en partie – se trouveront, également, [...] à la vue du public.

Ils portent des tenus de répétition et lorsqu'ils devront représenter un personnage déterminé, ils prendront un costume ou une perruque correspondant à ce personnage, en affichant ainsi leur rôle mais sans compléter entièrement leur « déguisement », afin de laisser entendre l'ambiguïté de leur situation, entre personne et personnage. [...]

En toute logique, les acteurs qui ne sont pas en train de jouer, observent la représentation de leurs camarades (Riaza, 1991 : 2-3)²¹.

Cet extrait marque également le souhait de l'auteur d'établir l'action de la pièce à la frontière de la fiction et de la « réalité » des spectateurs, dans cet entre-deux où les actants ne sont ni totalement des personnes, ni totalement des personnages. Cela peut traduire une volonté de maintenir l'œuvre dans l'espace intermédiaire que constitue le média théâtral lui-même. Ce n'est ni la réalité des spectateurs qui est représentée, ni une réalité imaginaire, mais le « prisme » théâtral²².

Cette tension entre métathéâtre et pièce générale, outre le fait d'exhiber les rouages du média théâtral et d'en questionner les conventions, alerte le récepteur sur le caractère fabriqué et fallacieux de ce qui va lui être montré en intrapièce : du théâtre historique. L'hypermédiation ne met pas seulement en exergue l'artéfact que constitue le théâtre en général mais également celui que représente le théâtre historique en particulier. En outre, cette hypermédiation ne repose pas uniquement sur des jeux métathéâtraux, mais aussi sur les relations de l'intrapièce avec d'autres médias à teneur historique, mentionnés dès la fin de la didascalie initiale : la chronique royale, les estampes et le récit du Commentateur qui déclenchent l'action dramatique de l'intrapièce. Cette hypermédiation, liée à des médias de diverses natures (théâtre, discours, historiographie, images populaires) entretenant des relations variées (complicité, dépendance ou opposition), attire l'attention du public sur la condition médiatisée de toute représentation historique. L'intrapièce est ainsi amorcée par la lecture que le Commentateur fait de la chronique écrite en *romance*, vers de la chanson de geste espagnole, et le commentaire qu'il fait de la première estampe :

(Lorsque la représentation commence, seul le Commentateur se trouve debout. Il ouvre le livre placé sur le pupitre et récite, d'un ton grandiloquent)

COMMENTATEUR. – Dans ce livre on a sculpté / les prouesses de ma race / et d'une plume indélébile / sa Grande Geste y est retracée. / (Pause) Et parmi les illustres ombres / de ce passé glorieux / le souffle de l'Art / vient en tirer une de son repos / puisque, tous les cent ans, / on célèbre ses exploits / en répandant de nouveau sa gloire / par toutes les Espagnes.

(Il fait un geste en direction de l'ACTEUR-A qui se lève et cherche parmi les costumes quelque chose qui permette de l'identifier comme Colomb. COMMENTATEUR continue de réciter) [...]

(Il referme le Grand Livre et se dirige vers le tableau, de l'autre côté de la scène, et enroule le petit rideau noir qui le recouvrait. Il met ses lunettes et un grand chapeau noir. Voix de celui qui récite des alléluias comme les aveugles déclamaient les anciennes romances. Il montre avec la baguette la première image qui représente un homme en train d'écrire, assis à une table)

Noble auditoire : / le Seigneur vous ayant donné / le plus précieux attribut / qu'aux hommes il a concédé / deux yeux pour observer / ce qui dans le monde est arrivé / et dont on m'a privé / dans une grande rigueur et de grandes souffrances, / noble auditoire / ici, je vous montrerai / les faits d'un certain homme...

(Signe en direction de l'ACTEUR-A qui s'est déjà « à demi-déguisé » en Colomb et s'est assis à la table se trouvant à gauche [...] de la scène. Colomb sort une plume, un encrier et un livre de l'un des tiroirs de la table et se met à écrire dans les marges du livre) sur cette affiche représentés (Riaza, 1991 : 4-5)²³.

À ce premier emboîtement – le Commentateur montre une illustration interprétée par l'Acteur-A qui joue Colomb –, s'ensuit un autre, puisque l'auteur du livre que Colomb annote, Marco Polo, sera interprété par l'Acteur-B. Ces imbrications métathéâtrales subordonnées à d'autres médias (chronique, estampe, discours du Commentateur), semblent souligner que toute représentation du passé est une construction médiatisée par la subjectivité de son énonciateur. Par ailleurs, la dépendance de l'intrapièce vis-à-vis du discours d'autorité (le Commentateur, autorité énonciative de la pièce) et du discours officiel (la chronique royale), suggère que le théâtre historique reste très conventionnel, en particulier dans le contexte du V^e Centenaire de 1492. D'autant que ce maillage intermédiatique offre, dans la première partie de l'œuvre, une vision célébratoire de l'entreprise de Colomb et une mythification du navigateur, conformément aux représentations qui ont dominé la mémoire collective espagnole et plus largement européenne jusqu'à la fin du XX^e siècle²⁴.

Mais cette relation de connivence entre les médias en scène s'effrite peu à peu. Cela souligne le mirage qu'une représentation triomphaliste et eurocentriste de la conquête de l'Amérique par l'Espagne peut supposer. Par exemple, à la veille du départ de Colomb pour les Indes, alors que le Commentateur critique une estampe où l'on voit des hommes jouer aux cartes en l'associant à la « légende noire » que certains historiens ont formulée à l'encontre de l'Espagne, il est immédiatement désavoué par la scène représentée en intrapièce. Les acteurs figurent des marins qui se plaignent, verre de vin et cartes à la main, du long voyage qui les attend s'ils embarquent avec Colomb et qui pourrait les priver

de leur breuvage. Le Commentateur, « irrité », masque l'estampe à l'encre noire (Riaza, 32), dans une tentative de censure qui donne d'autant plus d'importance à la scène. Plus tard, c'est le discours du Commentateur qui trahit, à demi-mots, l'eurocentrisme falsificateur des documents qu'il met en scène. Après avoir lu un passage de la chronique qui égrène de façon exagérée et mensongère d'innombrables richesses que l'Espagne aurait apportées aux Indes (savoirs, aliments, animaux, objets précieux, etc.), pour en justifier les actions (« en échange de tout cela, un peu d'or, est-ce trop demander ? » dit le Commentateur après cette énumération), le personnage s'éloigne du livre et marmonne : « En réalité, les Indiens possédaient déjà quelques-unes de ces vétilles et, pour les autres, les Espagnols ne les avaient pas encore toutes ; mais ce n'est qu'une pauvre pièce de théâtre et non un traité d'archéologie précolombienne » (Riaza, 1991 : 55-5)²⁵. Ces contradictions intermédiaires soulignent la subjectivité de la représentation historique et la manipulation politique à laquelle elle peut conduire, tout en dévoilant les aspects les plus vils de l'entreprise espagnole, point sur lequel nous reviendrons.

L'insaisissable Colomb ou la mise en scène du mythe

Si Riaza déconstruit le média théâtre et démythifie l'« épopée » américaine, ce sur quoi il se centre de façon particulièrement originale, c'est le « mythe Colomb » forgé dans la mémoire collective. Le « mythe », qui renvoie initialement à un « récit relatant des faits imaginaires non consignés par l'histoire, transmis par la tradition et mettant en scène des êtres représentant symboliquement des forces physiques, des généralités d'ordre philosophique, métaphysique ou social », désigne par extension une « évocation légendaire relatant des faits ou mentionnant des personnages ayant une réalité historique, mais transformés par la légende » ou une « représentation traditionnelle, idéalisée et parfois fautive, concernant un fait, un homme, une idée, et à laquelle des individus isolés ou des groupes conforment leur manière de penser, leur comportement²⁶ ». « Mythe » qualifie également, par analogie, une « construction de l'esprit, fruit de l'imagination, n'ayant aucun lien avec la réalité, mais qui donne confiance et incite à l'action », ainsi qu'une « aspiration fondamentale de l'homme, besoin métaphysique. [...] – Modèle parfait, type idéal représentant des symboles inhérents à l'homme ou des aspirations collectives²⁷ ». Le mythe peut donc constituer une sorte de récit évoquant des faits ou des personnages historiques transformés par la légende. Si le terme « légende » désigne d'abord le « récit de la vie du saint du jour, lu au réfectoire et à l'église

[...] » et l'« ouvrage contenant ces récits²⁸ », par extension, il renvoie notamment à un « récit à caractère merveilleux, ayant parfois pour thème des faits et des événements plus ou moins historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination populaire ou littéraire²⁹ ». Nous envisagerons donc le mythe comme une forme de récit évoquant des faits ou des personnages historiques déformés et amplifiés par l'imagination populaire ou littéraire, un récit qui peut idéaliser et fonctionner comme un modèle répondant à des aspirations collectives. On peut alors voir le mythe comme un produit intermédial, dépendant d'un réseau médiatique et des milieux qui le façonnent et y puisent une force ou une légitimité.

C'est précisément le mythe ainsi défini que Riaza met en scène. La pièce retrace, à partir des médias populaires (estampes), artistiques (théâtre et poésie³⁰) et d'un média officiel (chronique royale), l'histoire de Christophe Colomb, personnage historique dont l'artificialité ne cesse d'être soulignée par le métathéâtre. Ce réseau tend à glorifier le navigateur, du moins dans la première partie de la pièce. En effet, malgré une certaine cupidité qui lui est imputée dans la scène où il parcourt le livre de Marco Polo (Riaza, 1991), le personnage y reçoit un traitement plutôt idéalisant. Là où presque tous le croient fou, il est visionnaire puisque, même s'il ne parvient pas en Asie, il atteint des terres « nouvelles » pour les Européens. Là où certains s'inquiètent face à l'ampleur du voyage, il montre une ténacité et un courage sans faille. Enfin, là où de nombreux esprits, y compris des « experts », restent fidèles aux vieilles croyances, il s'en libère et fait preuve de génie (Riaza, *ibid.*). Mais voilà, les polarités s'inversent dans la deuxième moitié de l'œuvre. Colomb apparaît rempli d'orgueil et son humanité se dégrade définitivement lorsqu'après le massacre d'Indiens, l'« humaniste » semble plus préoccupé par ses chiens que par le sort de leurs victimes (Riaza, 1991). Dans les dernières scènes, le spectateur apprend que s'il voulait préserver les populations indiennes, c'était pour en tirer profit en les vendant comme esclaves ; et c'est finalement en disgrâce qu'il mourra, après avoir été ramené enchaîné en Espagne (Riaza, *ibid.*).

Fou, humain, héros, bourreau : autant de visages pour un seul personnage qui en devient paradoxal. Cette apparente contradiction s'efface si l'on considère que ce n'est pas tant le personnage de Christophe Colomb idéalisé que Riaza met en scène, mais le mythe en clair-obscur forgé, peu à peu, par des représentations historiographiques, populaires et artistiques divergentes, influencées par leur milieu. En effet, entre la perception européenne dominante jusqu'aux dernières décennies du XX^e et celle de la fin du XX^e ou du XXI^e, et entre les visions de part

et d'autre de l'Atlantique, les écarts sont notables. Celui qui a été loué a par ailleurs été fortement décrié. On peut considérer aujourd'hui, et déjà dans le contexte du V^e Centenaire de 1492, que le mythe de Colomb est intrinsèquement contradictoire, comme de nombreux mythes d'ailleurs. Riaza paraît finalement dépeindre ce mythe qui oscille, à la fin du XX^e, entre la sacralisation et la démythification. Si la pièce offre une image multiple de Colomb, la dernière scène, consacrée à la canonisation du navigateur, figure littéralement cette fragmentation. Une fois que le Commentateur a expliqué que bien que mort en disgrâce, Colomb a été sanctifié par la postérité pour son génie et sa supposée foi chrétienne, ce n'est pas un cadavre du navigateur que les « Transporteurs » apportent et étendent sur scène, mais *trois* (Riaza, *ibid.*). Le premier, incarné par l'Acteur-A, représente celui reposant à Séville. Les deux autres, symbolisés par des pantins, renvoient à deux tombeaux situés à La Havane. Cette multiplication de sépultures implique qu'il y ait au moins deux contrefaçons³¹. Riaza, tout en figurant la sacralisation de Colomb, le désacralise par ce procédé tripartite, mais aussi par les adjectifs antagoniques que le Commentateur lui associe à la fin de la scène, rappelant la pluralité d'interprétations que le personnage a suscitée : « Dans un seul cadavre / notre illustre frère n'entre point / avec son destin si glorieux / (*Pause*) avec son destin si odieux³² ». Et le maître de cérémonie clôt la pièce en rappelant que le mythe intègre les controverses des milieux qui interagissent dans sa construction. Il évoque les légendes adverses – « noire » et « blanche » – inspirées par Colomb de part et d'autre de l'Atlantique : « Et chacun s'en tiendra, / Espagnol ou Américain, / au vers qui lui convient : / le blanc ou le noir³³ ».

- 81

Procédés intermédiatiques et reformulations historiques

Si Luis Riaza souligne par le métathéâtre, qui peut être perçu comme un jeu intermédiatique, l'incapacité du théâtre à reconstituer fidèlement le passé, il utilise ce même procédé pour mettre en évidence les potentialités évocatrices de l'art dramatique. Il est impossible d'appréhender la réalité historique de façon réaliste et objective, mais, semble nous dire Riaza, le spectateur peut en imaginer une, en ayant conscience que cette reconstruction ne peut être que médiatisée et subjective. Comme nous allons le voir, l'auteur, par le réseau intermédiatique sur lequel repose sa pièce, met en scène le pouvoir évocateur des mots et déconstruit la vision eurocentriste et triomphaliste de l'histoire de la Conquête, pour éclairer les zones d'ombres du passé.

Ainsi, la capacité de la pièce à susciter dans l’imaginaire du récepteur une réalité historique ne tient pas uniquement au langage archaïsant du Commentateur et des Acteurs de l’intrapieçe³⁴, mais aussi aux procédés métathéâtraux. Par exemple, au début de l’intrapieçe, le Commentateur explique que les acteurs ne seront qu’à « demi déguisés » car cela laisse « à l’imagination co-créatrice » des spectateurs le soin de parachever chaque personnage³⁵. Le décor, loin du spectaculaire de la fresque historique, est composé d’une table et de quelques tabourets, et ce sont les mots et gestes du Commentateur qui créent l’espace dramatique. Cette espace pourra naître dans l’imaginaire du spectateur comme il prend littéralement corps dans les didascalies, ce qu’on peut notamment apprécier lors de la rencontre entre Christophe Colomb et les Rois Catholiques, Isabelle de Castille et Ferdinand d’Aragon. La réalité fictionnelle surgit de l’esthétique antiréaliste et s’installe dans l’espace didascalique. D’abord mentionnée entre guillemets, elle se concrétise par l’effacement de ces signes. L’espace dramatique est créé et les acteurs sont devenus personnages :

([...] COMMENTATEUR embrasse d’un seul geste l’ensemble de la scène.)
 COMMENTATEUR. – Ici, se trouvait le véritable campement Royal de Santa Fe. Ici la véritable tente du campement Royal de Santa Fe. (Il place deux tabourets « sous » la « tente du campement ») Et voici les deux véritables sièges de la véritable tente du véritable campement Royal de Santa Fe... Tout cela présenté avec le plus véritable de tous les réalistes possibles et imaginables... (Les Rois s’assoient sur les tabourets et Colomb vient les rencontrer) (Riaza, 1991 : 18)³⁶.

82 -

Par ailleurs, si l’intrapieçe paraît à première vue relayer une interprétation eurocentriste et triomphaliste de l’histoire de Colomb et plus largement de la conquête de l’Amérique par l’Espagne, cette vision est sapée par la parodie et l’ironie³⁷, mais aussi, ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, par certaines interactions entre les médias présents sur scène. Il s’agit de relations intermédiatiques de *dissonance* ou, à l’inverse, de *surenchère*, qui permettent à Riaza de dévoiler les vices de personnages historiques idéalisés par la mémoire collective et de dénoncer la violence de la conquête et de la colonisation de l’Amérique. On le voit par exemple dans cette scène que nous avons déjà abordée, où la vilénie des marins embarqués pour les Indes est révélée par les imprimés et l’intrapieçe qui contredisent les propos du Commentateur. Ces tensions intermédiatiques à effet démythifiant sont fréquentes à la fin de la pièce, où est mise en scène l’horreur de la mal nommée « rencontre » entre Indiens et Européens. C’est notamment le cas juste après la scène évoquant l’arrivée des Espagnols aux Indes. Seul

personnage éclairé alors que le reste de la scène est dans l'obscurité, le Commentateur lit à haute voix un passage de la chronique qui célèbre le jour du 12 octobre 1492. Lorsqu'il termine, la lumière s'éteint et la scène est plongée dans le noir. On entend alors un enfant réciter un poème présageant, par des images sanglantes, l'atrocité de l'événement (Riaza, 1991). Discours du Commentateur et poème de l'enfant : s'il s'agit de médias de même nature en apparence, ils s'entrechoquent en de nombreux points. Outre leur contenu, célébratoire pour celui du Commentateur, effrayant et désacralisant pour celui de l'enfant, ils dépendent de supports et de lieux que tout oppose. Face à la voix de l'homme adulte, citant une chronique royale dans la lumière de l'officialité, résonne, dans la pénombre, la voix instinctive et marginalisée de l'enfant. Par cette tension intermédiaire, Riaza semble suggérer que c'est de l'obscurité, des zones d'ombres niées par le discours officiel, qu'émergera la véritable histoire de l'invasion espagnole et sa dimension meurtrière, occultée par l'autorité conquérante.

Lorsque Riaza met finalement en scène la conquête et la colonisation, il évoque toute la brutalité avec laquelle les Espagnols ont imposé le baptême aux indiens, cherché à légitimer leur cause par l'absurde *requerimiento* ou ont soumis les natifs à un esclavage déguisé par les systèmes du *repartimiento* et de l'*encomienda*³⁸. La cruauté des conquistadors atteint son paroxysme dans une scène que le Commentateur intitule « Brevísima relación de la destrucción de las Indias » [*Très brève relation de la destruction des Indes*] (Riaza, 1991 :58), titre du célèbre livre de Bartolomé de Las Casas, dominicain ayant dénoncé les crimes des Espagnols en Amérique et défendu les droits des peuples indiens. D'un point de vue intermédiaire, cette scène repose cette fois sur une relation de surenchère. Le livre de Las Casas est l'intertexte de la scène. Le Commentateur, devenu dans les didascalies « Comentador/Las Casas », en lit des extraits que les acteurs interprètent. Tout se joue ici entre le récit du Commentateur/Las Casas et l'intrapièce. Car en représentant les scènes décrites, les acteurs en dupliquent l'horreur. Leur jeu en accentue l'atrocité et en dévoile l'absurdité, parfois soulignée par l'humour noir. Riaza figure des crimes gratuits, comme lorsqu'un capitaine espagnol viole une Indienne devant son époux, ou quand des soldats espagnols font le pari de découper un Indien en deux, d'un seul coup de couteau, en s'exerçant avant sur des pantins³⁹. Mais le passage le plus effroyable est celui où des Espagnols, sadiques, s'amuse à livrer à leurs chiens féroces, et notamment au célèbre chien de combat « Becerrillo », des Indiens vivants, dont des nourrissons :

COMMENTATEUR / LAS CASAS – Des hommes, inhumains, dressèrent des lévriers [...] pour qu'à la vue d'un Indien, ils le mettent en morceaux en une seconde. (*À nouveau, on entend de nombreux aboiements de chiens enragés. En utilisant des chiens dressés, si possible, ou, dans le cas contraire, en utilisant les gestes et le son, les natifs sont tirés de leurs « cachettes » entre les costumes. Les natifs reviennent avec des poupées dans les bras et essaient de les protéger « des chiens »*) Quand ils eurent rattrapé, avec leurs chiens, les Indiens ayant fui, ils reprirent leurs cruautés [...]. Et ils arrachaient leur tête contre les rochers et, ensuite, les donnaient à manger aux chiens. (*On attrape la poupée que porte la native C ; elle est frappée contre le sol puis jetée aux « chiens ». Avant que cette scène ne se termine, la suivante commence*). Et ils donnèrent à manger aux chiens d'autres nourrissons encore vivants.

ESPAGNOL 2. – (*À un « chien » qui aboie beaucoup*) Patience, mon petit ange. Je sais que c'est l'heure de ton petit repas et qu'aujourd'hui tu auras droit à un morceau exquis fait d'un autre doux petit ange. (*Il arrache la poupée des bras de la Native D et la jette par terre pour le « chien » qui aboie. Le « chien » se tait.*) Tu ne grognes plus maintenant que tu te remplis la panse, hein, Becerrillo ?... (*Ibid.*, 65-66.)⁴⁰

84 - La cruauté des Espagnols est à son comble. La tension entre vie et mort s'accroît dans la seconde partie de l'extrait où des nourrissons sont livrés aux chiens. Cette fois, la réalisation de l'acte décrit par le Commentateur est comme mise en suspens, par le sadisme de la réplique de l'Espagnol 2. Dans une inversion monstrueuse, le chien est associé à un ange et le nourrisson à un met exquis, et les diminutifs font ressortir, par contraste, la boucherie sur le point d'avoir lieu. La duplication de la scène – décrite et mimée – intensifie la violence des événements historiques évoqués, violence dont l'ampleur paraît surréaliste. Cette mise en scène souligne la barbarie de faits dont Las Casas témoigne dans son livre et ce, malgré ou grâce au métathéâtre et à l'esthétique anti-illusionniste. Car l'atrocité, renvoyée à l'imaginaire du récepteur, peut prendre des proportions que les limites de l'espace scénique ne permettent pas de figurer. On voit là encore toute la puissance de l'art théâtral dans la (re)construction d'une réalité.

En conclusion, l'approche intermédiaire du phénomène métahistorique est éclairante à double titre. D'une part, elle permet d'affiner la notion de métahistoricité, mécanisme au cœur de tout procédé métahistorique, qui désigne, comme nous l'avons formulé, la relation que la fiction, perçue comme média d'accueil, entretient avec d'autres médias qu'elle intègre et qui véhiculent une interprétation de l'histoire. Le terme de média, tel qu'il a été utilisé ici, permet en outre d'inclure dans ce possible médiatique des objets et des espaces ; et l'importance que la perspective intermédiaire donne au support et au milieu du média, pousse à examiner le contexte de création et de

réception de ces représentations historiques imbriquées et leurs enjeux politiques ou artistiques. D'autre part, l'intermédialité se révèle fructueuse pour analyser une fiction métahistorique. L'étude intermédiaire de *Retrato de granalmirante con perros* de L. Rianza a ainsi mis en lumière, il nous semble, toute la richesse de cette œuvre écrite par un auteur qui a fait de la médiation, du prisme déformant par lequel l'individu tente d'appréhender une réalité (langage, théâtre), le centre de sa pratique artistique. La pièce se construit sur un maillage médiatique complexe et fécond formé par des médias divers : le média théâtral, à travers l'œuvre elle-même et l'intraprèce, la chronique royale, la poésie, la peinture, l'iconographie populaire et le discours libre du Commentateur. Rattachés à une variété de supports (écrit, image, voix, corps) et de milieux (officiel ; populaire ; individuel et privé), ces médias nouent des relations plurielles et mouvantes de complicité, dépendance, opposition ou surenchère. Les effets de sens et les impacts sur le public sont nombreux. Ces jeux intermédiatiques déconcertent quiconque s'attend à une mise en scène conventionnelle de l'histoire. En déconstruisant l'illusion théâtrale et la représentation triomphaliste et eurocentriste de la conquête et de la colonisation de l'Amérique, ils suscitent chez le récepteur une réflexion sur la représentabilité de l'histoire et sur le mythe, et permettent à l'auteur de dénoncer les aspects les plus sordides de ces épisodes historiques.

- 85

NOTES

1. Si, dans un souci de clarté, nous optons pour l'usage que fait notamment Jürgen Müller du concept d'intermédialité, employé dans le sens d'*approche* (Müller, 2000), d'angle d'analyse, rappelons que ce terme est utilisé de plusieurs façons par la critique. Jean-Marc Larrue en résume la polysémie : « L'intermédialité, telle que nous la comprenons, est à la fois un objet, une dynamique et une approche. Comme objet, elle concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias. Comme dynamique, l'intermédialité est ce qui permet l'évolution et la création de médias, elle est aussi ce qui produit des résidus médiatiques. Il découle de cela la nécessité d'une approche originale susceptible de mieux comprendre cet objet et cette dynamique. » (Larrue, 2015 : 27)
2. Nous transférons au terme *média* la définition donnée par Éric Méchoulan au mot *médium* (Méchoulan, 2003 : 16) ; aussi, pour nous, *média* entendu en ce sens s'écrira au pluriel *médias*.
3. Et plus exactement sa première version. Il en existe une seconde, intitulée *Prólogo*. (*Preparativos de un viaje para salvar al salvaje*), version vraisemblablement remaniée en vue d'une représentation.

4. La « spectacle » renvoie à la création d'une mise en scène imaginaire chez le récepteur, devenu « spectateur » (Amo Sánchez, Egger, Martinez Thomas et Surbezy : 43-46 et 175).

5. En particulier à partir des années 1970-80, avec les travaux de M. de Certeau, P. Ricœur, M. Foucault, J.-F. Lyotard, J. Lacan, R. Barthes, D. La Capra, Cl. Lévi-Strauss ou T. Todorov, l'influence du *linguisticturn* ou l'émergence de nouveaux champs historiographiques qui questionnent la pratique historique et favorisent les études sur l'écriture de l'histoire (histoire orale, des minorités, culturelle, du temps présent ou de la mémoire). Cf. Lumière, 2012 : 78-106.

6. Cf. Lumière E. (2012) : 9-16 (cette étude étymologique s'appuie sur les travaux et dictionnaires suivants : *Trésor de la Langue Française Informatisé*. Université de Lorraine / CNRS ; BIZIÈRE J. M. et VAYSSIÈRE P. *Histoire et historiens. Antiquité, Moyen Âge, France moderne et contemporaine*. Paris : Hachette, 1995 ; DOSSE F. *L'histoire*. Paris : Armand Colin / HER, 2010 [2000] ; MATTÉI J.-F. (éd.) *Le Discours philosophique, in Encyclopédie philosophique universelle IV*. Paris : PUF, 1998 ; JAKOBSON R. *Essais de linguistique générale*. Paris : Éd. de Minuit, 1963 ; RITTER H. "Metahistory." *Dictionary of concepts in history*. New York / Westport / Londres : GPG, 1986 ; DEISSMANN A. *The New Testament in the Light of Modern Research: the Haskell Lectures*. Londres : Hodder & Stoughton, 1929 ; *Encyclopédie Philosophique Universelles. Les notions philosophiques. Dictionnaire 2*. Paris : PUF, 2002 [1990] ; BULLOCK A. "The Historian's Purpose: History and Metahistory." *History Today* 1. 2 (1951): 5-11; DAWSON Ch. "The problem of meta-history." *History Today* 1. 6 (1951) : 9-12; RENIER G. J. "Plain History and Meta-History." *History Today* 1. 7 (1951) : 69; BRUNET M. "Le métahistorien Arnold J. Toynbee et la minorité canadienne-française." *Revue d'histoire de l'Amérique française* 5. 3 (1951) : 362-372 ; BEALEY F. W. *The Blackwell dictionary of political science*. Oxford : Blackwell Publishers, 1999 ; TOYNBEE A. *L'histoire*. Paris : Payot et Rivages, 1996 ; YOLTON J. W. "History and Metahistory." *Philosophy and Phenomenological Research*. 15 (1955) : 477-492 ; LACHAUD F. *Histoires d'outre-Manche. Tendances récentes de l'historiographie britannique*. Paris : PUPS, 2001. 121-137 ; HEILMANN A. et LLEWELLYN M. "Introduction." *Metafiction and metahistory in contemporary women's writing*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007. 1-12 ; ALVAR EZQUERRA J. (éd.) *Diccionario de historia de España*. Madrid : Istmo, 2001 ; RÜSEN J. "What is the Meta-History ? Approaching a Comprehensive Theory of Historical Studies." <https://fr.scribd.com/doc/63461289/Jorn-Rusen-Workshop>. 22/06/16 ; *Oxford English Dictionary IX*. Oxford : OUP, 2001 [1989] ; FOULQUIÉ P. *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris : PUF, 1992 [1962]).

7. Cf. Lumière E. (2012) : 16-27. Cette étude de l'usage de l'expression *fiction métahistorique* et de concepts proches (*métafiction historiographique* notamment) repose sur les travaux suivants : Foley, 1986 ; Hutcheon, 1984 et 1988 ; Elias, 2005 et 2001 ; Nünning, 1997 et 2004 ; LaPlant, 2001 ; De Toro et Ceballos, 2006 ; De Toro, 2009 ; Burgoyne, 2008.

8. Voir en particulier Lumière E. (2012) : 172-178 et 490-491.

9. À partir de la définition de la *métatextualité* formulée par Laurent Lepaludier. Il propose d'ouvrir la notion, définie par Gérard Genette comme une relation de commentaire inscrite dans un texte généralement non fictionnel (Genette, 1982 : 11 et 554), au texte fictionnel : « Il convient donc d'inclure dans la définition de la métatextualité la relation d'un texte vis-à-vis de lui-même ou de son architexte, c'est-à-dire "des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes

d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier." [...] Notre projet concernera donc essentiellement la fiction elle-même et nous nous intéresserons à la métatextualité comme relation inscrite dans le texte littéraire » (Lepaludier, 2002 : 9-13).

10. En accord, là encore, avec les théories de L. Lepaludier sur la métafiction et la métatextualité : « Le texte de fiction sera métatextuel s'il invite à une prise de conscience critique de lui-même ou d'autres textes. La métatextualité appelle donc l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction, sa création, sa réception et sa participation aux systèmes de signification de la culture. » ; « Sans le limiter à la fiction post-moderne, on conviendra d'appeler "métafiction" tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. » (Lepaludier, 2002 : 10-11.)

11. On peut même parler, dans ce cas, d'une relation *interartistique*, si l'on envisage, comme J.-M. Larrue, que l'*interartialité* peut être comprise « comme l'intermédialité restreinte aux seules pratiques artistiques » (Larrue, 2015 : 27, note 3).

12. L'œuvre sera finalement écartée de la programmation officielle de la Commémoration de 1492.

13. Précisons que si la fiction métahistorique ainsi définie entretient des frontières poreuses avec la métafiction et la fiction historique, elle n'en constitue pas une sous-catégorie mais fonctionne comme forme à part entière : la fiction métahistorique peut être historique (*El sudario de tiza*) ou non (*La Tortuga de Darwin*), métafictionnelle (*Yotengo un tío en América*) ou non (*La Tortuga de Darwin*).

14. Son recueil *Comola araña, como la anaconda* remporte le Prix Guipúzcoa de Poésie en 1966 et son *Libro de cuentos* le Prix Vizcaya de Poésie en 1968. C'est dans le milieu du théâtre indépendant et du théâtre universitaire que ses premières pièces sont jouées : *Los muñecos* (1968), *Las jaulas* (1970), *El Fernando* (1971), *Los Círculos* (1971), *El desván de los machos y el sótano de las hembras* (1974) (Castilla, 1982 : 9-40).

15. [Nous traduisons] « Veo que el teatro es un ejemplo concreto de dar signo por realidad, gato por liebre, para que tal signo sirva de consuelo [...]. El teatro, como género, ha sido a través de los tiempos un consolador, un ocultador de la verdadera realidad. Hay que tener en cuenta que ha sido la televisión del siglo XVI. Se ha servido siempre como sucedáneo de la realidad. »

16. Voir aussi à ce sujet : Ruiz Pérez, (1986-1987 : 486).

17. [Nous traduisons] « No se hace literatura sobre la realidad (que hemos quedado que no existe) sino literatura sobre literatura ».

18. « Scènes » seulement rythmées par les interventions du Commentateur, sans aucune division typographique.

19. Non sans ironie, le Commentateur indique au public que certaines scènes ne pourront être montrées, afin d'assurer au spectacle une durée raisonnable (*ibid.*, p. 14), soulignant les limites de l'esthétique réaliste qui ne peut être toujours fidèle à la réalité du temps ; l'auteur effectue donc des choix dans ce qu'il représente. Plus loin, le Commentateur questionne la capacité du théâtre à figurer l'espace de façon réaliste. Il explique aux spectateurs qu'il est impossible de reproduire sur scène l'intégralité du trajet effectué par Colomb, de l'Europe à l'Amérique, car la nature sphérique de la terre imposerait de figurer deux plans, l'un à la vue du public et l'autre derrière, en coulisses. Après un long *imbroglio* explicatif particulièrement cocasse, il impose une série de conventions au public contraint de les accepter pour suivre l'histoire évoquée. L'espace scénique est inversé : la table figurant la position de l'Europe est déplacée du côté gauche de la scène où elle se trouvait jusqu'alors, au côté droit, ce qui laisse la place d'inclure le continent américain, désormais situé à gauche (Riaza, 1991 : 28).

20. Jay David Bolter et Richard Grusin ont développé le concept d'*hypermédiateté* qu'ils présentent ainsi (d'après la traduction de J.-M. Larrue) : « La logique de l'hypermédiateté amène l'artiste (ou le programmateur multimédia ou le web designer) à rendre l'utilisateur conscient de la présence du média et à faire en sorte qu'il tire plaisir de cette prise de conscience. » (Bolter et Grusin, 2000 : 41-42) et « L'hypermédiateté contemporaine offre un espace hétérogène dans lequel la représentation n'est pas conçue comme une fenêtre sur le monde mais plutôt comme étant une fenêtre en tant que telle – avec des fenêtres qui s'ouvrent sur d'autres représentations ou d'autres médias. La logique de l'hypermédiateté multiplie les signes de médiation et, en ce sens, elle tente de reproduire le sensorium de l'expérience humaine. » (Bolter et Grusin, 2000 : 34 ; cités et traduits dans Larrue, 2015 : 36.)

21. [nous traduisons] « *El espacio escénico se encuentra totalmente vacío a excepción de una mesa alargable – e incluso dividible [...] – y diversos taburetes que se encuentran esparcidos por toda su superficie.*

Los objetos que serán utilizados a lo largo de la representación se encuentran al fondo de la escena y a la vista del público. Unos transportadores (TRAS. en las acotaciones) se encargarán de llevarlos adonde indiquen aquéllas, a medida que sea necesario utilizarlos. El vestuario estará colgado de una percha que se extienda a todo lo largo del fondo escénico.

Todos los actores y actrices, también sentados en taburetes en el repetido fondo, entre los objetos escénicos y los vestidos – si éstos están colgados pueden ocultarlos parcialmente – se encuentran, asimismo, [...] a la vista del público. Visten con traje de ensayo y cuando han de representar un determinado personaje tomarán una prenda o un tocado que se supone propio del mismo, señalándose así su cometido pero sin completar el “disfraz”, haciendo comprender su ambigua situación, entre persona y personaje. [...]

88 – *Lógicamente, los actores que no actúan contemplan la representación de sus compañeros. »*

22. D'ailleurs, l'indétermination spatio-temporelle du premier niveau de la mise en abyme (plan de la représentation : du Commentateur et des Acteurs) peut suggérer que ce niveau est l'ici et maintenant de la représentation théâtrale.

23. [nous traduisons] « *(Al comenzar la representación se encuentra en pie, únicamente, COMENTADOR. Abre el libro que se encuentra sobre el facistol y recita con voz campanuda) / COMENTADOR. – En este libro esculpiéronse / las proezas de mi raza / y con pluma inmarcesible / su Gran Gesta aquí se traza. / (Pausa) / Y entre las egregias sombras / de ese pasado glorioso / el soplo del Arte a una / viene a quebrar su reposo / ya que, de cien en cien años, / se celebran sus hazañas / derramándose de nuevo / su fama por las Españas. / (Realiza un gesto hacia ACTOR-A, que se levanta y busca entre los vestidos algo que le señalice como Colón. COMENTADOR sigue recitando) [...] (Cierra el Gran Libro y se dirige hacia el artilugio del otro lado y enrolla el teloncillo. Se pone unas gafas y un gran sombrero negro. Voz de recitador de aleluyas según los cantares de “ciego”. Señala con el puntero en el primer cuadro en que un hombre escribe sentado en una mesa) / Nobilísimo auditorio : / ya que el Señor os ha dado / la más valiosa prenda / que concedió a los humanos, / dos ojos para mirar / lo que en el mundo ha pasado, / y que a mí se me negó / con gran rigor y harto daño, / auditorio nobilísimo / aquí os iré mostrando / los hechos de cierto hombre... / (Seña hacia ACTOR-A que ya se ha “medio-disfrazado” de Colón y se ha sentado en la mesa que se encuentra a la izquierda [...] de la escena. Colón saca pluma, tintero y un libro de uno de los cajones de dicha mesa y escribe en las márgenes de dicho libro) / en este cartel pintados. »*

24. Wilfried Floeck rappelle qu'il faut attendre la postmodernité et le post-colonialisme pour que cette vision triomphaliste et eurocentriste, et même christocentriste, de

l'histoire de la conquête et de la colonisation de l'Amérique, héritée du Siècle d'Or et renforcée en Espagne par le franquisme, soit radicalement remise en cause. Pour l'Espagne, un questionnement de cette vision avait commencé à poindre chez les historiens du premier tiers du XXes., avant d'être balayé par le régime franquiste (Floeck, 2009 : 9-10 et 21). Les débats autour du Ve Centenaire de 1492 et de notions polémiques, comme celle de *rencontre* qui remplacerait par un euphémisme le point de vue des vainqueurs inhérent au terme de *découverte*, ont suscité bien des œuvres célébratoires, dont certaines pourraient être qualifiées de métahistoriques, en Espagne (Floeck, 2009 : 23) et en Amérique Latine (Cichočka, 2007 : 171-174).

25. Extraits cités : [nous traduisons] « ¿un poco de oro, por ello, / acaso es mucho pedir ? » et « En realidad, alguna de esas minucias ya las tenían los indios y otras no las poseían todavía los hispanos, pero esto es una pobre pieza de teatro y no un tratado de arqueología precolombina ».

26. Respectivement, *TLFI*, entrée « mythe » : sens A. ; sens B. 1. ; sens B. 2.

27. Respectivement, *TLFI*, entrée « mythe » : sens C. 1. ; sens C. 3.

28. Respectivement, *TLFI*, entrée « légende » : sens A. 1. ; sens A. B.

29. *TFLI*, entrée « légende », sens A. 1.

30. Cette figuration du mythe repose aussi, bien que ponctuellement, sur la référence à la sculpture ; la didascalie qui décrit la posture du personnage à l'orée de son premier voyage pour les Amériques indique : « Colomb, montrant l'horizon, par ce célèbre geste que figurent nombre de ses statues » ([nous traduisons] « Colón, con el conocidogesto de tantastatuassuyas de señalar el horizonte » ; Riaza, 1991 : 33).

31. Il subsiste des polémiques sur la situation réelle des ossements de Christophe Colomb. Une équipe de chercheurs de Grenade a néanmoins confirmé en 2006, à partir d'analyses d'ADN, que les ossements authentiques seraient ceux conservés dans la Cathédrale de Séville [“Los análisis de ADN confirman que los restos de Colón yacen en Sevilla.” *El Mundo* (01/08/2006).

<http://www.elmundo.es/elmundo/2006/05/20/ciencia/1148152090.html> [22/06/16]).

32. [Nous traduisons] « Solamente en un cadáver / no cabe el egregio hermano / con un signo tan insigne... / (Pausa) con un signo tan vitando. » (Riaza, 1991 : 72.)

33. [Nous traduisons] « Y que cada cual se quede, / español o americano, / con el verso que le pete : /el negro o el blanqueado. » (Riaza, 1991 : 72.) ; la place finale de « blanqueado » répond vraisemblablement à la contrainte de la rime (-ano/-ado). En toute logique, cette phrase renvoie la légende « blanche » plutôt du côté de l'Espagne et la légende noire plutôt du côté de l'Amérique. C'est pourquoi nous inversons la place des adjectifs dans la traduction.

34. En particulier l'emploi du *voseo*, la syntaxe archaïsante, l'emploi du subjonctif imparfait en – ra à valeur de plus-que-parfait ou l'usage de termes anciens (Riaza, 1991 : 7).

35. Riaza, 1991 : 9.

36. [Nous traduisons] ([...]. *COMENTADOR abarca con un gesto toda la escena.*) *COMENTADOR.* – Aquí estaba el campamento real del Real de Santa fe. (*Señala, con otro gesto, el ámbito de una “tienda de campaña”*) Aquí la tienda real del campamento real del Real de Santa fe. (*Coloca dos taburetes “debajo” de la “tienda de campaña”*) Y estos son los reales asientos de la tienda real del campamento real del Real de Santa fe... Todo expuesto con el más real de todos los realismos habidos y por haber... (*Se sientan los Reyes en los taburetes y se acerca a ellos Colón*)

37. Les Rois Catholiques sont ainsi soumis à un prisme déformant et cocasse qui, tout en désacralisant les monarques, révèle la violence et l'injustice de leurs actions à l'égard des musulmans et juifs espagnols (Riaza, 1991 : 16-17).

38. Riaza, 1991 : 46-47 et 62-64. 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. En cas de refus, cela justifiait « juridiquement et théologiquement la conquête violente » (Molinié-Bertrand : 105). « *L'encomienda* désignait une communauté indienne soumise directement à un colon [...] ou à ses descendants. Elle était accordée, au nom du roi, pour trois générations [...]. Elle fut pratiquée à Saint-Domingue sous la forme du *repartimiento* dès 1503. Le colon recevait un territoire et un groupe d'Indiens qui travaillaient la terre ou dans les mines et payaient un tribut. En contrepartie, il devait les protéger et les faire catéchiser » (Molinié-Bertrand : 49).

39. Respectivement, Riaza, 1991 : 61-62 et 64-65.

40. [nous traduisons] « COMENTADOR/LAS CASAS. – Hombres tan inhumanos enseñaron y amaestraron lebreles, [...] que, en viendo a un indio, lo hacían pedazos en un credo. (*Vuelven a oírse múltiples ladridos de perros enfurecidos. Por medio de perros amaestrados – si los hay – o, en caso contrario, haciendo uso únicamente de mímica y sonido, los nativos ocultos son sacados de sus “escondites” entre los trapos. Las nativas vuelven con los muñecos infantiles en los brazos e intentan protegerlos “de los perros”*) Cuando hubieron a los indios huidos ya traídos por los perros volvieron a sus crueldades [...]. Y tomaban a las criaturas de las tetas de sus madres, por las piernas y daban con sus cabezas en las peñas y luego se los daban de comer a los perros. (*Se coge al muñeco que lleva la nativa C, se lo golpea contra el suelo y se le echa a los “perros”. Sin que termine esta escena se lleva a cabo la siguiente*) y a otras criaturas las dieron de comer a los perros aun estando todo vivas.

90 -

ESPAÑOL 2. (*A un “perro” muy ladrador*) No te impacientes, ángel mío. Ya sé que es llegada la hora de tu comidita y que hoy te espera un exquisito bocado consistente en otro dulce angelito. (*Coge el muñeco infantil a la Nativa D y lo arroja al suelo al “perro” ladrador. Calla el “perro”*) Ya no gruñes mientras te llenas la panza ¿Eh, Becerrillo... ? »