



HAL
open science

**L’histoire au défi de la mémoire dans la Trilogía
americana de José Sanchis Sinisterra: El retablo de
Eldorado, Lope de Aguirre, traidor, Naufragios de Álvar
Núñez**

Emilie Lumière

► **To cite this version:**

Emilie Lumière. L’histoire au défi de la mémoire dans la Trilogía americana de José Sanchis Sinisterra : El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor, Naufragios de Álvar Núñez. A. Le Guellec-Minel. La mémoire face à l’histoire, PUR, pp.211-227, 2019, 978-2-7535-7624-7. hal-02922933

HAL Id: hal-02922933

<https://hal.science/hal-02922933>

Submitted on 10 Dec 2021

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.

LUMIERE, Émilie, « L'histoire au défi de la mémoire dans la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra : *El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor, Naufragios de Álvar Núñez* », in LE GUELLEC-MINEL, Anne (éd.), *La mémoire face à l'histoire*, Rennes, PUR, 2019, p. 211-227. <https://www.pur-editions.fr>

L'histoire au défi de la mémoire dans la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra : ***El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor, Naufragios de Álvar Núñez***

Émilie LUMIERE, Université de Toulouse,
Laboratoire LLA-Créatis

Auteur phare du théâtre hispanique contemporain, José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) est l'un des dramaturges espagnols à s'être le plus intéressés aux rapports entre histoire et mémoire, ainsi qu'à la question de l'instrumentalisation politique du passé. Si certaines de ses pièces portent sur le passé espagnol récent¹, sa *Trilogía americana* (*Trilogie américaine*), créée de la fin des années 1970 au début des années 1990² avec le groupe Teatro Fronterizo (Théâtre Frontalier), interroge les relations entre Espagne et Amérique Latine, et en particulier l'écriture de l'histoire de la Conquête américaine et sa récupération à l'aube du V^e centenaire de 1492. Car si les textes qui la composent, *El retablo de Eldorado* (Le retable de Eldorado), *Lope de Aguirre, traidor* (Lope de Aguirre, traître) et *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (Naufrages de Álvar Núñez ou La blessure de l'autre), offrent une dé-célébration de la « découverte », à contre-courant du discours officiel du V^e centenaire³, ils mettent par ailleurs en scène les relations entre histoire et mémoire, dans une veine métahistorique⁴. Comme Sinisterra l'a précisé, la trilogie s'intéresse moins à la réalité historique de la Conquête qu'à ses différentes représentations, construites hier et aujourd'hui⁵.

¹ Notamment sa célèbre pièce *¡Ay Carmela!* (1987), centrée sur la mémoire de la guerre civile espagnole, ou *Terror y miseria en el primer franquismo* (2003), qui évoque la période la plus répressive de la dictature.

² Et parue pour la première fois en 1992 dans la revue madrilène *El Público* (mai-juin 1992).

³ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, éd. M. Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, p. 77-78.

⁴ La fiction métahistorique se centre sur le processus d'écriture de l'histoire, processus pouvant renvoyer à la recherche de documents, à la construction du récit historique ou à sa transmission. Cette forme de fiction évoque par exemple le travail de l'historien, l'enseignement de l'histoire, les politiques commémoratives des états, l'enjeu de l'art dans la connaissance et la représentation du passé, etc. Voir à ce sujet : FOLEY B., *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986 ; ELIAS A. J., « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », *Rethinking History*, vol. 9, n° 2/3, 2005, p. 159-172 ; ELIAS A. J., *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001 ; NÜNNING A., « Crossing Borders and Blurring Genres. Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 217-238 ; NÜNNING A., « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet. Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, 2004, p. 352-375 ; LUMIERE É., *Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)*, thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse 2, 2012.

⁵ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 77.

El retablo de Eldorado présente ainsi les limites qu'impose la représentation d'une histoire traumatisante et syncrétique, où mémoire indienne, historiographie officielle espagnole et récit du témoin se mêlent et se confrontent. *Lope de Aguirre, traidor* donne à voir l'image ambivalente que le célèbre conquistador a laissée dans la mémoire collective. Quant à *Naufragios de Álvaro Núñez*, pièce la plus complexe de la trilogie, elle figure, à travers l'expérience du conquistador et chroniqueur Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, une histoire espagnole encore aujourd'hui « hantée » par les fantômes du passé, ces vaincus, ces marginalisés de l'histoire, cette part de refoulé qui altère et fracture la version historique imposée par les vainqueurs. Tout en respectant l'originalité de chaque pièce, nous nous proposons d'étudier la façon dont elles mettent en perspective la nature discursive, et donc construite, de toute représentation historique, ses enjeux, les tensions entre historiographie, mémoire collective et mémoire individuelle, ou encore les potentialités de la fiction dans la compréhension du passé et dans le dépassement de conflits mémoriels.

Les discours de la Conquête sur la scène d'un théâtre cervantin : *El retablo de Eldorado*

Écrite entre 1977 et 1984, et représentée pour la première fois par El Teatro Fronterizo en 1985, *El retablo de Eldorado. Tragientremés en dos partes* offre une désacralisation de la Conquête américaine depuis un univers cervantin. Rappelant *El retablo de las maravillas* de Cervantes, la pièce montre la création d'un spectacle de théâtre sur la Conquête par quatre personnages marginaux : les *pícaros* Chanfalla et Chirinos, Rodrigo Díaz de Contreras, ancien soldat rentré infirme des Amériques, et la mystérieuse Indienne qui l'accompagne, Sombra (Ombre). Vraisemblablement situés à la fin du XVI^e siècle dans un marché abandonné andalou, les membres de cet étrange quadrille ne jouent pas à l'unisson. Chanfalla et Chirinos cherchent à s'enrichir sur les infortunes de Rodrigo, qui entend financer, par le récit de ses péripéties américaines, une nouvelle expédition pour le mythique Eldorado et pour l'île de Bimini où jaillit la fontaine de la jeunesse éternelle. Le vieil homme n'étant pas disposé à présenter son histoire devant n'importe qui, alors que les autorités de la ville ont été dépêchées pour un autodafé, Chanfalla et Chirinos convainquent quelques coquins de se faire passer pour les illustres spectateurs. La pièce, profondément métathéâtrale et intertextuelle, traversée par des extraits de chroniques et de poèmes composés à l'époque de la Conquête, se distribue en deux actes présentant, tour à tour, la préparation puis le déroulement de la représentation théâtrale. Dans cette œuvre, Sinisterra problématise les potentialités du théâtre dans l'évocation du passé, tout en mettant en scène le discours dialectique engendré par l'épopée américaine.

Il le fait notamment en imprégnant sa pièce d'une profonde métathéâtralité. Tout, dans le texte, renvoie au monde du théâtre et la reconstitution de l'histoire de la Conquête passe, presque exclusivement, par la transposition théâtrale. Professionnels ou amateurs, les personnages se font acteurs, et l'action dramatique consiste en la création d'un spectacle de théâtre intitulé, dans un jeu de mise en abyme, *El retablo de Eldorado*. Quant à l'espace et au temps dramatiques, si la didascalie initiale suggère qu'il peut s'agir d'une « halle abandonnée, aux abords d'un village peut-être andalou », « à la fin du XVI^e siècle », elle les situe par ailleurs dans l'universalité de la « scène » et dans le « présent de la représentation⁶ ». Ce cadre métathéâtral insiste d'emblée sur la fictionnalité des représentations historiques imbriquées, celle qui met en scène Chanfalla et ses acolytes et celle que ces derniers mettent en scène dans leur retable. L'artificialité de leur spectacle n'aura de cesse, en outre, d'être soulignée. Dans le

⁶ SANCHIS SINISTERRA J., *El retablo de Eldorado*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 251-362, p. 252 (cette traduction et les suivantes de la *Trilogía* de Sinisterra sont de notre fait).

premier acte, ils construisent leur espace de jeu à vue et multiplient les commentaires sur leur création⁷. Dans l'acte suivant, l'ensemble du retable, qui évoque la vie de Rodrigo de son enfance à son arrivée aux Indes, sa participation aux expéditions de Cortés et de Pizarro et son aventure pour Eldorado, exhibe la fictionnalité de la représentation par les interruptions constantes des personnages-acteurs qui commentent le spectacle ou s'adressent aux spectateurs⁸, par la misère des moyens scéniques qui tiennent davantage du bricolage que d'une scénographie réaliste – la chute de l'empereur Atahualpa est figurée par un spectacle de marionnettes à l'intérieur d'une charrette⁹ – ou par le jeu souvent peu crédible des comédiens. Si une telle métathéâtralité dans une pièce consacrée *a priori* à un épisode historique peut surprendre et pousser à la réflexion, elle permet surtout de déplacer l'objectif depuis la Conquête vers sa représentation et de dire l'impossibilité de reconstruire fidèlement un événement révolu, doté, qui plus est, de proportions démesurées¹⁰. Sinisterra renonce ainsi aux prétentions illusionnistes du théâtre historique traditionnel.

Toutefois, il n'en convoque pas moins l'histoire de la Conquête : il le fait par un autre langage, celui de la mémoire. L'événement surgit à travers les souvenirs des personnages témoins, Rodrigo et Sombra. Cela souligne les capacités évocatrices du théâtre qui, parce qu'il autorise l'expression subjective et fragmentaire de l'imaginaire et du ressenti, se prête au langage de la mémoire et au caractère fascinant, voire hallucinatoire, que l'épopée américaine a pu revêtir pour certains Espagnols. À la fin du retable, par exemple, lors de la représentation de l'expédition pour Eldorado, Rodrigo, exalté par une mystérieuse « boisson sacrée » que Sombra lui a préparée, confond réalité et fiction, et entraîne Chanfalla, l'acteur, dans son expédition hallucinée pour l'Eldorado¹¹. Le *pícaro* se laisse enivré par le récit du vieil homme au point de craindre le danger évoqué : « don Rodrigo, ne me laissez pas seul ! », hurle-t-il, alors que « l'éclairage prend des teintes irréelles¹² ». Les deux personnages décrivent le royaume des Amazones et Chanfalla dit apercevoir le « prince Dorado ». La « réalité » de la scène et celle du monde américain se confondent. Puis la lumière revient à la normale et les deux hommes recouvrent leurs esprits¹³. Face aux invraisemblances d'un spectacle de carton pâte, c'est finalement le pouvoir incantatoire des mots qui aura fait « vivre » l'expérience américaine aux deux personnages.

Sinisterra s'intéresse donc moins à la Conquête en soi qu'à sa représentabilité et aux différents récits qu'elle a pu engendrer. La mise en perspective de l'événement repose sur une hétérogénéité de discours (mémoriels, historiques ou mythiques) énoncés par une pluralité de voix et qui opposent deux grandes interprétations : l'une triomphaliste et eurocentriste, l'autre démythificatrice et métissée. Si Chanfalla, Chirinos et la plupart des chroniqueurs et poètes cités par les personnages illustrent la première position¹⁴, Rodrigo, dont l'ambiguïté va en s'épaississant, vacille entre un récit célébratoire et un discours subversif. Le récit mythique imaginé par les *pícaros* se voit ainsi peu à peu miné par la mémoire du conquistador qui leur avait promis, dans le premier acte, de « taire la moitié de la vérité » pour se limiter à celle « qui relate et chante les merveilles que le Nouveau Monde renferme¹⁵ ». Mais dans l'acte suivant, Rodrigo rappelle la catastrophe humaine que la Conquête a supposée et prend parfois la défense

⁷ Notamment : *ibid.*, p. 299.

⁸ Notamment : *ibid.*, p. 320-323 et p. 304.

⁹ *Ibid.*, p. 343.

¹⁰ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 78-79.

¹¹ SANCHIS SINISTERRA J., *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 348-349.

¹² *Ibid.*, p. 351 pour les deux citations.

¹³ *Ibid.*, p. 351-354 pour l'ensemble de cette scène.

¹⁴ À l'exception, notamment, des écrits de Bartolomé de las Casas, célèbre pour avoir dénoncé les dérives de la Conquête et pris, à bien des égards, le parti des populations locales. Sur ces œuvres citées en intertexte : SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 79.

¹⁵ SANCHIS SINISTERRA J., *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 276.

du peuple indien, en dénonçant notamment les systèmes esclavagistes du *repartimiento* et de la *encomienda*¹⁶. D'ailleurs, s'il veut se remettre en quête des richesses américaines, c'est, comme on l'apprend finalement, pour « corriger ce Nouveau Monde de la désolation que le Vieux Monde lui a causée¹⁷ ». Mais le vieil homme, victime lui aussi de cette « rencontre » traumatique entre deux mondes, n'aura d'autre échappatoire que la mort, qu'il se donne sur scène à la fin de la pièce¹⁸. De fait, il est le symbole de ces « représentants individuels du trauma collectif produit dans le camp des vainqueurs où le bourreau ou, ce qui revient au même, le grand gagnant de l'histoire, devient, par l'effet de "boomerang" que suppose l'action violente, une victime de ses propres exploits¹⁹ ».

En réalité, Sinisterra démythifie l'épisode de la Conquête dès le début du retable, en ridiculisant la propension triomphaliste du spectacle par le contrepoint et la caricature. Certains récits élogieux sont portés par un personnage-acteur à l'attitude ou à l'accoutrement aux antipodes de la grandeur supposée de l'événement : Chanfalla et ses gestes grossiers et grotesques²⁰ ; Rodrigo qui, vêtu d'un costume burlesque, déclame des vers ampoulés en l'honneur de l'épopée américaine²¹ – vers empruntés, à quelques modifications près, aux *Elegías de Varones Ilustres de Indias* du poète, prêtre et chroniqueur espagnol Juan de Castellanos. La dimension apologétique de leur représentation historique est parfois si exagérée qu'elle devient une parodie d'elle-même, comme lors de la mise en scène de l'arrivée de Rodrigo aux Indes, où Chanfalla et Sombra figurent des Indiens dans un exotisme exacerbé, sorti tout droit de l'imaginaire européen :

*(Devant le décor marin, au son d'une flûte, descend une peinture idyllique évoquant un paradis tropical. [...] Sombra et Chanfalla apparaissent dans le petit théâtre, à moitié nus et recouverts de plumes et de verroterie. C'est Chanfalla qui, manifestement peu à l'aise dans son costume, produit la musique. [...])*²²

Enfin, tout en opposant plusieurs versions de l'histoire américaine, Sinisterra dénonce l'absence d'un autre discours : celui de la population indienne. Dans le retable, les « grands personnages historiques » incarnés par les acteurs sont tous Espagnols²³, alors que les Indiens « véritables », tels Atahualpa et Moctezuma, ne sont pas interprétés par des acteurs de chair et de sang. Le premier est figuré par une marionnette ridicule²⁴ et le second n'est qu'évoqué. Les seuls Indiens incarnés sur scène sont des individus anonymes, pantins stéréotypés servant à planter un décor exotique. Mais les Espagnols ne sont pas uniquement les principaux sujets historiques du retable. Ils en sont aussi les uniques énonciateurs : Rodrigo, Chanfalla et Chirinos monopolisent le discours. La voix de l'Autre cependant, la voix de l'Indien, n'est pas absente. Elle est dans « l'ombre », portée par « Ahuaquiticlán Cuicatotl²⁵ », bien nommée Sombra, qui

¹⁶ *Ibid.* p. 324-327 ; voir aussi l'évocation des pertes humaines lors de la prise de Tenochtitlán (p. 336-339).

¹⁷ *Ibid.*, p. 352.

¹⁸ *Ibid.*, p. 357.

¹⁹ SERRANO V., « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA J., *Trilogía americana, op. cit.*, p. 9-77, p. 28 (nous traduisons).

²⁰ Notamment : *ibid.*, p. 304-305.

²¹ Rodrigo porte « une armure argentée de carton-pâte », qu'il tente maladroitement de compenser par une « excessive prestance » (*ibid.*, p. 305).

²² « *(Sobre el decorado marino, al son de una flauta, descende una pintura idílica que evoca un paraíso tropical. [...] Aparecen en el teatrillo SOMBRA y CHANFALLA, semidesnudos y cubiertos de plumas y abalorios. Es éste quien, evidentemente muy incómodo en su atuendo, produce la música. [...])* » (*ibid.*, p. 320).

²³ Tels Cortés ou le dominicain Vicente de Valverde qui accompagne Pizarro dans la conquête du Pérou, tous deux représentés par Chanfalla (*ibid.*, p. 329 et p. 343).

²⁴ *Ibid.*, p. 343.

²⁵ « Oiseau Chantant Près de la Source Asséchée » (« Pájaro que Canta Junto a la Fuente Seca », *ibid.*, p. 289). V. Serrano souligne le caractère anonyme de ce personnage dont le véritable nom, mentionné une seule fois, « ne perdurera pas, car personne n'est capable de le retenir » (SERRANO V., art. cité, p. 69 ; nous traduisons). Sombra

ne s'exprime qu'en *nahuatl*. Si le lecteur bénéficie de traductions entre parenthèses, qu'en sera-t-il du spectateur ? Car sur scène, Rodrigo, seul personnage à comprendre la langue de Sombra, ne traduit qu'une de ses phrases²⁶. D'ailleurs, la didascalie qui présente l'entrée de l'Indienne, perceptible d'abord par sa voix, une « voix de femme qui chante une ancienne mélodie dans une langue inintelligible²⁷ », annonce son insaisissabilité.

Plus « authentique » que les représentations d'Indiens élaborées par la petite troupe, Sombra, qui incarne l'insaisissabilité de l'altérité, peut faire naître chez le spectateur espagnol l'incompréhension surgie de la « rencontre » entre l'Espagne et l'Amérique. Mais si l'opacité de son discours rappelle l'absence de l'Autre dans l'histoire de la Conquête formulée depuis l'Espagne, sa voix investit et mine le discours historique que les Espagnols en scène cherchent à imposer. Lorsque Chirinos tente de convaincre Rodrigo de supprimer certains passages du retable, et notamment celui où il évoque l'esclavage du peuple indien, « à cause de la grande monotonie et de la grande tristesse causées par le fait de compter tant d'Indiens morts comme des mouches », Sombra pousse Rodrigo à dénoncer ce crime²⁸. Dans cette scène où les personnages débattent autour de la représentation de l'histoire de la Conquête, Sombra incarne le discours que la conscience espagnole préférerait nier. Ce discours de l'Autre, intrahistorique, présent mais en partie inintelligible, peut symboliser une mémoire pressante, dérangeante, qui « ne passe pas », une mémoire concurrente qui bat dans les interstices de l'histoire construite et imposée par l'Espagne. Sinisterra disait vouloir « aborder théâtralement la rencontre traumatique entre l'Espagne et l'Amérique²⁹ ». Il figure les tensions engendrées par la violence de cet événement au sein du discours historique qui, depuis la Péninsule, tente de le raconter. Il semble finalement suggérer que le discours sur la Conquête reste un espace de conflits où s'entrecroisent et s'affrontent des interprétations historiques divergentes.

***Lope de Aguirre, traidor* : les contradictions d'un personnage historique construit par la mémoire collective**

Écrite entre 1977 et 1986, et portée à la scène par El Teatro Fronterizo en avril 1986, *Lope de Aguirre, traidor* se construit comme une « partition musicale³⁰ ». Composée d'une « Obertura » et de neuf monologues séparés pour certains par une intervention chorale, la pièce évoque l'expédition du conquistador espagnol Pedro de Ursúa pour Eldorado (1560-1561), au cours de laquelle la mutinerie menée par Lope de Aguirre entraîne la mort d'Ursúa. Aguirre, qui périra à son tour lors de l'expédition, sera jugé après sa mort coupable de lèse-majesté et des mesures seront prises pour le gommer, lui et sa famille, de la mémoire collective³¹. Traître sanguinaire pour les uns, indépendantiste avant l'heure pour les autres, Aguirre a inspiré des interprétations historiques divergentes. Plutôt que de prendre part à la controverse, Sinisterra

devait d'ailleurs être au départ un personnage muet (Cf. apostille de Sinisterra dans MARTINEZ THOMAS M., *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 51).

²⁶ « RODRIGO. – (*Surpris, regardant la salle.*) Elle dit qu'il y a là, dans l'ombre, des esprits d'autres temps qui nous regardent et rient de votre bêtise » (« RODRIGO. – (*Extrañado, mirando la sala.*) Dice que ahí en las sombras hay espíritus de otros tiempos que nos miran y ríen de vuestra necedad » ; SANCHIS SINISTERRA J., *El retablo de Eldorado*, op. cit., p. 301).

²⁷ *Ibid.*, p. 270.

²⁸ *Ibid.*, p. 321-322 pour la scène et la citation (« por la mucha monotonía y tristura que causa la cuenta de tantos indios muertos como moscas »).

²⁹ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, op. cit., p. 78.

³⁰ SERRANO V., art. cité, p. 29.

³¹ FLOECK W., « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. Los géneros literarios históricos en el periodo de la posmodernidad » in FLOECK W., *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2003, p. 203-234 (p. 217-218).

capte cet éventail interprétatif par une « sévère discipline formelle³² ». Marquée par une esthétique qui mime les mécanismes de la mémoire, son œuvre livre un portrait kaléidoscopique du conquistador en se centrant moins sur le personnage historique lui-même que sur les récits éclectiques (mémoires, historiographiques, oraux, écrits, officieux ou officiels) et contradictoires qu'il a suscités. Cette approche métahistorique favorise une réflexion sur la nature discursive, subjective et plurielle de tout personnage historique.

Sinisterra choisit pour cela une structure dramatique atypique qui privilégie la parole, le pluriperspectivisme et l'intertextualité. Aguirre, absent du *dramatis personae*, n'est évoqué que par les témoignages des personnages en scène (Juana Torralva, Ursúa, Inés de Atienza, Fernando de Guzmán, l'anonyme Indien Marañón, le tueur [« *matarife* »] Antón Llamoso, Ana de Rojas, Elvira de Aguirre et le soldat chroniqueur Pedrarias de Alместo), ainsi que par les voix anonymes du chœur qui reprennent des extraits de la lettre que Aguirre avait envoyée au roi Philippe II. Par ailleurs, « La escena », qui fait office de didascalie initiale, ne précise aucun élément de décor, et les répliques ne sont ponctuées que de la seule indication scénique (« *Silencio.* »). Si une fois mise en scène, la pièce offre d'autres signes scéniques (lumière, costumes, gestuelles, etc.), le texte ne comporte presque que des signes verbaux. Sinisterra pousse parfois cette discursivité à l'extrême en multipliant les discours imbriqués. Ainsi, la scène « *Obertura* » et les intermèdes choraux citent en intertexte la chronique de Pedrarias, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre*³³, livrent des extraits des monologues et offrent une prolifération de discours rapportés.

L'histoire de Aguirre apparaît alors médiatisée uniquement par le discours, ce qui semble souligner l'idée que tout personnage « historique » demeure une entité bâtie par le langage. Ces récits appartiennent en outre à une multiplicité de voix, d'époques ou de genres et donnent de Aguirre, par le pluriperspectivisme et l'intertextualité qui en découlent, l'image d'un vaste palimpseste. Personnages masculins ou féminins, déterminés ou anonymes, issus de la grande histoire (Ursúa, etc.) ou de la petite (Antón Llamoso, etc.), de l'histoire événementielle (Fernando de Guzmán, etc.) ou de l'intrahistoire (la servante Juana Torralva, etc.), métis (Inés de Atienza), indiens ou espagnols, nobles (« *don* », « *doña* ») ou plébéiens, ces énonciateurs sont aussi bigarrés que les versions qu'ils donnent de l'histoire de Lope. Cette polyphonie est accentuée par la structure chorale de la pièce où les monologues des personnages, comme leurs interventions lors des intermèdes, se juxtaposent sans se répondre. Quant aux quelques mots dont l'auteur est Aguirre lui-même, mots issus de la lettre qu'il avait adressée à Philippe II, ce ne sont que des bribes véhiculées par les voix indéfinies du chœur³⁴.

Aguirre acquiert alors de multiples visages, et ce d'autant qu'à ce pluriperspectivisme s'ajoute le prisme de la mémoire. Le personnage est évoqué par huit monologues mémoriels et par le monologue du chroniqueur et témoin Pedrarias, à mi-chemin entre l'historiographie et la mémoire. Sinisterra semble ainsi suggérer que le personnage historique, tel qu'il se construit au fil du temps, dépend non seulement du labeur des historiens mais aussi de la mémoire, individuelle et collective. Cet aspect est mis en exergue par le fait que les discours sur Aguirre reposent à la fois sur des faits tangibles et sur la recreation imaginaire qui autorise un langage

³² Sinisterra cité dans SERRANO V., art. cité, p. 46 (nous traduisons). Sinisterra est ainsi passé, entre le moment où il débute le texte (1977-1978) et celui où il le reprend et le termine, grâce notamment à son « étude des sept chroniques conservées sur Aguirre », d'une interprétation plutôt positive du personnage, perçu comme un « héros maudit », « cruel, mais habité par un élan de justice désespéré », à une interprétation ambivalente du conquistador dont le « ressentiment paranoïaque avait trahi cet esprit initial de rébellion » – d'où l'idée de « trahison » dans le sous-titre de la pièce. Sa nouvelle vision du personnage de Aguirre aurait été influencée par les événements historiques du début des années 1980, lorsque d'« autres mouvements au départ révolutionnaires » (« ETA, Sendero Luminoso, [les] FARC ») sont devenus à leur tour des « machines de la terreur » (cf. Sinisterra cité dans MARTINEZ THOMAS M., *op. cit.*, p. 57 ; nous traduisons).

³³ SANCHIS SINISTERRA J., *Lope de Aguirre, traidor*, *op. cit.*, p. 183, note 1.

³⁴ *Ibid.*, p. 234-239.

allégorique, marqué par les images et les sens³⁵, et les interprétations discordantes. Juana Torralva, servante de Aguirre, le juge coupable de lèse-majesté mais également victime d'un pouvoir politique ingrat ; Ursúa se moquait des cris de ce petit homme disgracieux, avant qu'il ne se soulève contre lui ; Inés de Atienza voit dans celui qu'on surnomme « le Fou » une étrange menace ; tandis qu'il est un honorable soldat, grand orateur et pacificateur dans le monologue de Fernando de Guzmán ; un puissant pour l'anonyme Marañón ; le « Prince de la Liberté » selon Antón Llamoso ; un « cruel démon acharné » voire « la colère de Dieu » pour la dévote Ana de Rojas ; un homme intègre n'hésitant pas à dénoncer l'ingratitude du roi d'Espagne, les crimes de l'administration coloniale et des hommes d'église en Amérique, d'après les extraits de sa lettre à Philippe II ; un père à la fois absent et présent, protecteur et violent dans le monologue de Elvira ; et enfin un « tyran » « cruel », impie invétéré et « ami des révoltes et des mutineries » chez Pedrarias, qui finit néanmoins par racheter, dans cet espace d'expression officieux qu'est le théâtre, certaines actions du conquistador³⁶.

Produit de mémoires plurielles et dissonantes, le personnage dialogique de Aguirre³⁷ ne laisse pas le public dans la position rassurante de celui qui reçoit une version univoque et définitive de l'histoire. Au contraire, ce dernier est invité à prendre part à la construction du sens. Dès lors, si le personnage historique se bâtit au fur et à mesure qu'on le met en récit, ce réseau discursif semble pouvoir se poursuivre à l'infini. La pièce bénéficie ainsi d'une structure ouverte qui appelle à la participation du récepteur. Les parties chorales et les monologues « s'achèvent » souvent sur des points de suspension ou d'interrogation, tandis que la fin de la pièce s'ouvre sur l'insaisissabilité du personnage de Aguirre :

« Une fois le tyran mort, un lundi, le vingt-sept octobre de l'an mille-cinq-cent-soixante-et-onze, l'un des ses Indiens Marañón lui trancha la tête. Et ils demandèrent à ce qu'on réduise son corps en morceaux et qu'on le jette par les chemins, et il en fut ainsi. Et sa tête fut emportée à El Tocuyo et enfermée dans une cage en fer, et sa main droite à la ville de Mérida et sa main gauche à Nueva Valencia, comme s'il s'agissait de reliques de quelque saint. À mon avis, il aurait mieux valu le jeter aux chiens qui l'auraient dévoré tout entier, afin que sa mauvaise réputation périsse et disparaisse au plus vite de la mémoire des hommes³⁸... »

Entre avilissement et sanctification, le sort réservé à la dépouille de Aguirre reflète celui de l'image du conquistador dans la mémoire collective. Le paratexte de l'œuvre favorise également la participation du récepteur. Le texte « Aclaración³⁹ » donne une grande liberté au metteur en scène, tandis que « La escena » invite à une dramaturgie polysémique :

Lieu de rencontres et de frictions entre texte, gestuelle et image, le spectacle offre des matériaux hétéroclites qui luttent pour s'unir sans se fondre, sans se soumettre à une loi unique et niveleuse. Bien

³⁵ Voir notamment le monologue de Inés de Atienza, où c'est à travers le langage de l'intime et des sensations du corps que la veuve de Pedro de Ursúa exprime sa méfiance et sa crainte à l'égard de Aguirre (*ibid.*, p. 201-205).

³⁶ Respectivement : *ibid.*, p. 188-191 ; *ibid.*, p. 205 ; *idem* ; *ibid.*, p. 212-214 ; *ibid.*, p. 221 ; *ibid.*, p. 226 ; *ibid.*, p. 230-231 ; *ibid.*, p. 234-237 ; *ibid.*, p. 241-243 ; *ibid.*, p. 185 et p. 207.

³⁷ Nous considérons, à partir des thèses de M. Bakhtine sur les romans de Dostoïevski, que le dialogisme intervient lorsqu'il existe dans une même œuvre – y compris dramatique même si Bakhtine refusait le dialogisme au genre théâtral – une pluralité de discours qui ne se résolvent pas dans une unité supérieure (BAKHTINE M., *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 87-363).

³⁸ « Muerto el tirano, en lunes, a veintisiete de octubre del año mil quinientos setenta y uno, le fue cortada la cabeza por uno de sus marañones. Y mandaron que le hiciesen pedazos el cuerpo y lo pusieran por los caminos, y así se hizo. Y su cabeza fue llevada a El Tocuyo y puesta en una jaula de hierro, y la mano derecha a la ciudad de Mérida y la izquierda a Nueva Valencia, como si fueran reliquias de algún santo. Y cierto me parece que fuera mejor echarle a los perros que lo comieran todo, para que su mala fama pereciera y más presto se perdiera de la memoria de los hombres... » (SANCHIS SINISTERRA J., *Lope de Aguirre, traidor, op. cit.*, p. 249 ; les guillemets sont présents dans le texte de Sinisterra).

³⁹ *Ibid.*, p. 179.

au contraire, ce qui prédomine c'est le décalage, la tension, la dispersion de signes [...]. Le Sens prolifère. La folie de Aguirre ne se réduit pas à un code. Chacun la déchiffre⁴⁰.

Illustrant l'esthétique postmoderne⁴¹ tout en dénonçant la violence de la Conquête et les abus de pouvoir de la Couronne espagnole⁴², l'œuvre semble offrir, avec l'exemple de Aguirre, une réflexion plus large sur le personnage historique. Tributaire de l'historiographie mais aussi de la mémoire collective, le personnage historique apparaît comme émergeant de divers discours, parfois antinomiques. Entité kaléidoscopique née d'interprétations subjectives et divergentes, il n'est jamais complètement achevé. Si l'individu de chair et de sang qu'il est censé refléter est bien mort, le personnage historique se meut et se métamorphose au gré des regards qu'on pose sur lui, comme témoin, auteur – historien, artiste –, ou récepteur – lecteur, metteur en scène, spectateur. Remarquons enfin, même si ces idées mériteraient d'être développées, que Sinisterra questionne en outre la place faite aux « autres » dans le contenu et l'énonciation de l'histoire, en donnant notamment la parole aux individus traditionnellement marginalisés par le discours historiographique (femmes, Indiens, métis et petits soldats), et dénonce le rôle de la chronique dans l'instrumentalisation du passé par le pouvoir⁴³.

Histoire et altérité dans *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*

Écrite entre 1978 et 1991, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, initialement intitulée, « à moitié sérieusement et à moitié pour plaisanter », *Naufragios de Ávar Núñez o Cómo de dejar de ser blanco, español y cristiano*⁴⁴, s'appuie sur la chronique du conquistador Álvar Núñez, l'un des quatre survivants de l'expédition de Pánfilo de Narváez, parti d'Espagne en 1527 pour la Floride. Dans ce texte, paru en 1542 sous le titre *Naufragios* et dédié à l'Empereur Charles Quint, et qui sera jugé par certains plus proche d'un « récit d'aventures » que d'une véritable chronique⁴⁵, Álvar relate ses huit années de pérégrination au contact de la population indienne. Sinisterra opte là encore pour le dispositif métahistorique en abordant la Conquête à travers ses représentations. Mêlant passé et présent, l'œuvre montre un Álvar au XX^e s., assailli par les fantômes des membres de l'expédition qui, désireux de rectifier sa chronique, l'obligent à se joindre à eux pour mettre en scène ce voyage. « [R]econstitution et rectification de la mémoire écrite⁴⁶ », la pièce, répartie en deux actes, compte douze personnages définis (Álvar, Castillo, Dorantes, Esteban, Narváez, Père Suárez, Alaniz, Figueroa, Pérez, Shila, Mariana, Claudia), dont certains historiques et d'autres fictionnels (Shila notamment), et quatre personnages indéfinis (Mujeres 1, 2, 3, 4). Comme nous allons le voir, l'œuvre révisé l'histoire de la Conquête et propose une réflexion sur la représentabilité de l'histoire, tout en mettant en perspective la question de l'altérité, annoncée par son sous-titre *La herida del otro*.

⁴⁰ « Lugar de encuentros y fricciones entre texto, gesto e imagen, el espectáculo es una entrega de materiales heteróclitos que pugnan por unirse sin fundirse, sin someterse a una ley única y niveladora. Muy al contrario, predomina el desfase, la tensión, la dispersión de signos [...]. Prolifera el Sentido. La locura de Aguirre no se reduce a cifra. Cada cual la descifre. » (*Ibid.*, p. 181).

⁴¹ Par sa fragmentation « radicale », sa subjectivité et son pluriperspectivisme (FLOECK W., art. cité, p. 220).

⁴² Selon W. Floeck, cette révision de l'histoire de la Conquête explique l'accueil négatif que les journaux conservateurs ont réservé à la pièce lorsqu'elle fut choisie pour participer au V^e Centenaire de 1492 et lors de sa mise en scène au Centro Dramático Nacional sous la direction de José Luis Gómez (*ibid.*, p. 222).

⁴³ Sur ces points, voir LUMIERE É., *op. cit.*, p. 332-342.

⁴⁴ « Naufragios de Álvar Núñez ou comment cesser d'être blanc, espagnol et chrétien » (SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, *op. cit.*, p. 240).

⁴⁵ SERRANO V., art. cité, 1996, p. 32.

⁴⁶ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...]*, *op. cit.*, p. 242 (nous traduisons).

La pièce s'ouvre ainsi sur un tableau apocalyptique où l'entrecroisement des voix en *off* de l'Indienne Shila et de Álvaro, qui citent ou commentent la chronique, et l'image fugace d'un homme nu traversant la scène sur un fond de tempête, semblent figurer l'inconscient tourmenté de l'homme en scène, étendu sur un lit dans une « ébauche de chambre actuelle », et qui n'est autre que Álvaro comme on l'apprendra peu après. Cauchemar d'abord, lorsque Álvaro est assoupi, souvenir ou hallucination ensuite, lorsqu'assis au bord du lit, il « semble écouter la voix de l'homme, qui émerge de l'obscurité⁴⁷ », cette scène annonce le thème de l'altérité par le dédoublement de Álvaro, voix surgie du passé et personnage en scène fixé dans le présent, et insiste sur la subjectivité de sa chronique, en la médiatisant par les discours en *off*. Cette remise en cause de l'objectivité du récit de Álvaro deviendra manifeste à partir du milieu du premier acte lorsque Esteban el Negro (le Noir), qui semble surgir de l'esprit de Álvaro puisqu'il échappe à la perception de Mariana, la compagne de ce dernier⁴⁸, entre en scène pour demander des comptes au chroniqueur : « On m'a envoyé. C'est au sujet du livre que tu as écrit. Ils ne sont pas d'accord avec ce que tu racontes... ou avec la façon dont tu le racontes. Ils disent que [...] tu tais beaucoup de choses, que tu te caches⁴⁹... ».

L'intervention d'Esteban va déclencher la reconstitution de l'expédition, qui imposera à Álvaro des faits et des personnages qu'il a écartés de sa chronique et dont il continue de nier l'existence, comme Shila avec qui il aurait eu un enfant. Enfermé dans le déni de celui qui n'assume pas de s'être mêlé à la population indienne, il semble figurer une historiographie péninsulaire eurocentriste dont l'Autre est exclu, comme la fin du premier acte le met en lumière. Dans une mise en scène en miroir, on y voit les discours de Shila et de Álvaro se faire face. La réplique de Shila, qui s'exprime en premier, évoque la place de l'Autre dans l'énonciation historiographique, en rappelant l'eurocentrisme des récits espagnols sur la Conquête américaine et la difficulté de dire l'histoire de l'Autre dans la langue du Propre – on rejoint ici un aspect essentiel de *El retablo de Eldorado* :

(La lumière diminue sur l'ensemble de la scène, tandis qu'on entend au loin des grondements sourds de tempête, des tirs d'arquebuse, des cris et, se superposant lentement à tous ces sons, des coups de tambour indien. Avant le noir total, une légère clarté permet d'apercevoir, sur un côté, la femme à l'aspect indien [...]. Intimidée, elle arrange ses cheveux. Le son du tambour disparaît peu à peu.

SHILA. – *(Au public, après une légère hésitation.)* Cette langue n'est pas la mienne. Tu peux te méfier de tout ce que je dirai car en réalité jamais je ne le dirais ainsi. Ma langue est différente, très différente. [...] Tu peux aussi te méfier de moi, si tu veux. Jamais personne ne m'a nommée, personne ne m'a dite. Je me situe en dehors de tous les mots. Je parle ta langue, mais ta langue ne me dit pas. Elle ne parle pas de moi. [...] Le seul qui aurait pu me nommer ne l'a pas fait. Il m'a laissée là, dans le silence⁵⁰.

La structure spéculaire du passage figure la tension métahistorique sur laquelle la pièce se construit. Face au récit intrahistorique des anonymes niés par l'historiographie officielle – Shila et les petits soldats –, se lève le discours reconnu par l'autorité, celui de Álvaro :

⁴⁷ Pour cette scène : SANCHIS SINISTERRA J., *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 93-95.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108 (« Me han enviado. Se trata de este libro que escribiste. No están conformes con lo que cuentas... o con cómo lo cuentas. Dicen que [...] callas muchas cosas, que te ocultas... »).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 131-132 : « *(La luz descende en todo el escenario, al tiempo que se insinúan sordos fragores de tormenta, disparos de arcabuz, griteríos y, sobreponiéndose paulatinamente a todos los sonidos, golpes de tambor indio. Antes del oscuro total, una tenue claridad permite distinguir, en un lateral, a la mujer de aspecto indígena [...]. Intimidada, se arregla el pelo. Va apagándose el sonido del tambor.)*

SHILA. – *(Al público, tras alguna vacilación.)* Ésta no es mi lengua. Puedes desconfiar de todo lo que diga porque yo, en verdad, nunca lo diría así. Mi lengua es otra, muy otra. [...] Puedes desconfiar también de mí, si quieres. Nadie me nombró nunca, nadie me dijo. Estoy fuera de todas las palabras. Hablo tu lengua, pero tu lengua no me habla. No habla de mí. [...] Aquel que pudo nombrarme, no lo hizo. Me dejó allí, en el silencio. »

(Du côté opposé, également sauvé des ombres par une faible lumière, apparaît Álvaro, vêtu de ses habits du XVI^e siècle. À côté de lui, une valise moderne. Il allume une cigarette, fume et regarde sa montre.)

ÁLVAR. *(Au public.)* Vous le constatez : je refuse [...] d'être complice de cette... grossière mascarade. C'est comme ça que certains prétendent corriger mon témoignage ? [...] Et ils pensent, ainsi, servir la vérité ? *(Pause.)* Personne ne l'a servie avec autant de persévérance que moi. Je pourrais le démontrer pas à pas... *(Il regarde sa montre.)* si je ne devais pas m'en aller. *(En montrant vaguement la scène.)* Pas comme ça, bien sûr... Pas à coups de parodie, pas [...] en gonflant des détails et en négligeant des aspects capitaux... Pas comme ça. *(Pause)* Je pourrais le démontrer, mais je dois m'en aller⁵¹.

L'espace scénique devient le lieu d'une confrontation entre la petite histoire (« détails ») et la grande (« aspects capitaux ») dans la course pour la vérité historique, tandis que le discours de Álvaro, pressé de fuir cette remémoration imposée (« je dois m'en aller »), porte la marque du déni. Car il semble finalement s'agir du combat d'un seul, celui qui reste et maîtrise l'écriture, contre les voix de ceux qu'il refoule mais qui, logés dans sa mémoire, le torturent, l'assaillent.

Malgré le refus initial de Álvaro de participer à la mise en scène de l'expédition, il s'y soumet dans le deuxième acte. Cette reconstitution historique déconstruit la traditionnelle sacralisation de la Conquête et souligne, par le truchement du métathéâtre, les limites de la représentation du passé. Cette reconstitution débute par l'entrée de Narváez :

(Nouvelle rafale de vent. Éclair et coup de tonnerre presque simultanés. Une lumière diffuse inonde le centre de la scène, tandis que résonne la musique de Mendelssohn dans l'« Allegro maestoso » final. Du fond, s'avance un cheval plus grand que la normale, paré pour la guerre. Sur lui, également vêtu d'une armure martiale, PANFILO DE NARVAEZ, un pansement sur l'œil. Deux acteurs, portant des tenues de travail actuelles, traînent ou poussent l'impotent ensemble, légèrement caricatural, qui s'arrête en arrivant près de l'avant-scène. [...] Sur le cheval, PANFILO DE NARVAEZ remue, énérvé.)

NARVAEZ. – Quelqu'un peut-il m'aider à descendre de là ?⁵²

La démythification de Narváez est d'autant plus efficace que son impuissance à descendre de sa monture contraste avec l'atmosphère menaçante suscitée par le début de la didascalie. Parallèlement à cela, le semblant de réalisme créé par les jeux de lumière et le costume de Narváez est immédiatement anéanti par la présence de deux « acteurs » – dont la fonction et l'appartenance au présent sont mis en évidence par la tenue – qui exhibent la facticité du « cheval » du militaire. Cette métathéâtralité suggère que toute mise en scène du passé est une construction discursive qui demeure, par conséquent, infidèle, subjective et tributaire de l'époque et du lieu où elle est conçue. Le reste de la reconstitution historique oscillera, de la même façon, entre réalisme et anti-illusionnisme : l'ambiance historique créée par les costumes et le recours à un langage archaïsant sera déconstruite par la métathéâtralité, la caricature, la superposition des époques et des lieux, et par l'évocation parfois narrative, plutôt que scénique,

⁵¹ *Ibid.*, p. 132 : « *(En el lateral opuesto, también rescatado de las sombras por una débil luz, aparece Álvaro, con las ropas del siglo XVI. Junto a él, una moderna maleta. Enciende un cigarrillo, fuma y consulta su reloj de pulsera.)*

ÁLVAR. *(Al público.)* Ustedes lo están viendo: me niego [...] a ser cómplice de esta... burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? [...] ¿Y piensan, de este modo, servir a la verdad? *(Pausa.)* Nadie la sirvió con más tesón que yo. Podría demostrarlo paso a paso... *(Mira el reloj.)* si no tuviera que irme. *(Señalando vagamente la escena.)* No así, desde luego... No a golpes de parodia, no [...] abultando detalles y descuidando puntos capitales... No así. *(Pausa.)* Podría demostrarlo, pero tengo que irme. »

⁵² *Ibid.*, p. 108-110 : « *(Nueva ráfaga de viento. Relámpago y trueno casi simultáneamente. Una luz difusa baña el centro de la escena, al tiempo que la música de Mendelssohn irrumpe en el "Allegro maestoso" final. Desde el fondo avanza un caballo de tamaño mayor que el natural, enjaezado para la guerra. Sobre él, también belicosamente ataviado con armadura, PANFILO DE NARVAEZ, con un ojo cubierto por un parche. Dos actores, vestidos con ropas de trabajo actuales, arrastran o empujan el impotente conjunto, levemente caricaturesco, que se detiene al llegar cerca del proscenio. [...] Sobre el caballo, PANFILO DE NARVAEZ se revuelve, irritado.)*

NARVÁEZ. – ¿Alguien puede ayudarme a bajar de aquí? »

du passé⁵³. Les codes du théâtre historique sont ainsi remplacés par ceux d'un théâtre de la mémoire où le langage figure les failles, les imprécisions, les impressions émotionnelles et les confusions spatiotemporelles propres aux mécanismes du souvenir.

La subjectivité de la chronique de Álvar sera en outre soulignée par les considérations métahistoriques de certains personnages. Castillo et Dorantes, par exemple, questionnent leur condition de « petits » personnages dans le récit de Álvar qui s'attribue le premier rôle et procède à sa propre mythification⁵⁴. Tout en désacralisant les figures de l'autorité espagnole et en dénonçant la violence de la Conquête⁵⁵, Sinisterra rappelle l'aide que les Indiens ont apportée aux naufragés espagnols⁵⁶, et Dorantes de commenter dans des propos qui évoquent le triomphalisme et le paternalisme de l'historiographie colonialiste : « l'Histoire Universelle à l'envers... Des Indiens sauvages qui s'apitoient sur notre sort⁵⁷... ».

Figure de la dualité, Álvar ne l'est pas uniquement dans son statut de chroniqueur-témoin. Il l'est également comme personnage métissé. Si, tout au long de la pièce, il refoule le fait d'avoir vécu tel un Indien, ses compagnons, dans la scène finale de leur représentation, qui évoque l'arrivée des Espagnols venus les secourir, l'obligent à se souvenir. Sous l'effet de leurs répliques, le discours de Álvar s'altère et ce dernier finit par revivre l'indétermination identitaire provoquée par son métissage culturel :

ÁLVAR. – Quel est donc ce vacarme ? La petite ne va pas bien. La fièvre ne diminue pas...

DORANTES. – Non ! Ça ne s'est pas passé comme ça ! Qu'est-ce que tu te racontes, maintenant ? Tu es sorti à quatre pattes, aboyant tel un chien, sans rien vouloir savoir des nôtres, qui se trouvaient si près.

CASTILLO. – Et tu as même dit : « Qui sont les nôtres ? » [...]

CASTILLO. – (À Álvar.) Tu te pissais dessus de rage, Álvar Núñez. Tu mordais les liens avec lesquels tu étais attaché, Álvar Núñez... car tu ne voulais pas rentrer avec les tiens, avec les nôtres... [...]

ÁLVAR. – Qui sont... les nôtres ?⁵⁸

La fracture identitaire de Álvar est d'autant plus forte qu'il n'assume pas son métissage. Son « naufrage » est aussi identitaire. C'est la « blessure de l'autre », comme le suggère le sous-titre de la pièce. Cette altérité va jusqu'à envahir l'esthétique de l'œuvre, marquée par ce que Sinisterra nomme une « théâtralité de l'échec » : les « composants de la théâtralité, au lieu de s'articuler et de s'assembler en vue de quelque cohérence, semblent s'ignorer, s'éviter, se nier, se contredire, s'invalider, se confondre... », afin de figurer « la problématique de l'altérité, l'échec de la relation à l'Autre comme paradigme de la Conquête de l'Amérique, de toute conquête et de toute colonisation, de toute tentative de coloniser l'autre, que ce soit en

⁵³ Notamment : *ibid.*, p. 154.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 112 et p. 161-162. Il se présente, selon Castillo, comme « un second Jésus-Christ » (*idem*).

⁵⁵ Comme dans les autres textes de la trilogie, les symboles du pouvoir sont dégradés par le grotesque et les actes vils qui leur sont prêtés. Lors du premier acte, le Père Suárez, symbole de l'autorité religieuse, paraît davantage animé par des ambitions politiques que par des convictions humanistes (*ibid.*, p. 126) tandis que dans l'acte suivant, alors que les personnages figurent le naufrage de l'expédition, le capitaine Narváez, incarnation de l'autorité de la Couronne, se montre lâche en abandonnant ses troupes (*ibid.*, p. 152-154). À la fin de la pièce, les Espagnols venus secourir les rescapés apparaissent en horde sanguinaire détruisant tout sur son passage (*ibid.*, p. 172), et symbolisent en cela l'anéantissement de la civilisation indienne lors de la Conquête de l'Amérique.

⁵⁶ Sinisterra accentue en cela le caractère alternatif du véritable récit de Álvar (cf. les précisions de V. Serrano in SANCHIS SINISTERRA J., *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 158-159, notes 87 et 103).

⁵⁷ SANCHIS SINISTERRA J., *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*, op. cit., p. 159 (« la Historia Universal patas arriba... Unos indios salvajes apiadándose de nosotros... »).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 170-171 : « ÁLVAR. – ¿Qué alboroto es éste? La pequeña no está bien. No la dejan las fiebres...

DORANTES. – ¡No! ¡No fue así! ¿Qué te inventas ahora? Saliste a cuatro patas, aullando como un perro, sin querer saber nada de los nuestros, que tan cerca estaban.

CASTILLO. – Y hasta dijiste: “¿Quiénes son los nuestros?” [...]

CASTILLO. – (A Álvar.) Te meabas encima de rabia, Álvar Núñez. Mordías los cueros que te sujetaban, Álvar Núñez... porque no querías volver con los tuyos, con los nuestros... [...]

ÁLVAR. – ¿Quiénes son... los nuestros? »

l'ignorant, en le niant, en l'empêchant d'être autre ou en le détruisant⁵⁹ ». La pièce rompt ainsi avec les codes du théâtre classique : les espaces et les époques se superposent⁶⁰, la structure est fragmentaire, l'illusion théâtrale vole fréquemment en éclats et la fin ouverte laisse le récepteur sur une absence de solution dramatique. Relativement circulaire, l'œuvre renoue par sa dernière image avec le tableau initial où Álvaro et Mariana sont dans leur chambre à coucher, tandis que la phrase finale de Shila – « Tout cela... tout ce qui s'est passé... c'est moi qui suis en train de le rêver⁶¹ » – fait douter du rôle de Álvaro dans ce qui a été représenté.

Bien que plusieurs oublis de sa chronique aient été révélés et que certains personnages écartés de son récit aient repris leur droit, Álvaro ne semble pas surmonter l'altérité qui le tourmente, comme la circularité de la pièce en témoigne. Le chroniqueur est condamné à revivre ce souvenir qui le hante. Aussi, bien que cette pièce paraisse *a priori* fondée, comme le reste de la trilogie, sur un réseau de discours historiques qui s'affrontent – celui de Álvaro, ceux de ses compagnons, celui de Shila –, cette tension discursive semble finalement opérer dans le seul esprit de Álvaro. Au contenu d'une chronique se voulant officielle, rationnelle, véridique et gratifiante – Álvaro aurait rédigé ses *Nafragios* pour s'attirer les faveurs du roi⁶² –, s'oppose le récit de la mémoire, un récit fracturé, fragmentaire et contradictoire. Si on peut y voir une réflexion sur le rapport de soi à l'Autre et sur l'acceptation de l'Autre dans l'espace du Propre⁶³, cet espace, ce peut être aussi celui du récit historiographique, cette histoire d'un moi collectif où l'étranger n'a pas toujours eu sa place, comme la dernière remarque de Esteban à Shila le suggère : « je ne devrais pas être ici. Et toi non plus. [...] C'est la fin de l'histoire. Ici, toi et moi sommes de trop⁶⁴ ». Transposé au plan collectif, le naufrage identitaire de Álvaro peut symboliser une Espagne hantée par les fantômes du passé, par ces « autres » qu'elle refuse de voir, et évoquer plus largement le malaise auquel se risque toute société qui n'aspire qu'à une histoire unique et univoque, sans place pour l'altérité.

En conclusion, l'approche métahistorique choisie par Sinisterra pour évoquer la Conquête américaine permet de figurer sur scène la pluralité des interprétations historiques auxquelles l'événement a donné lieu et de rappeler l'idée que toute représentation du passé reste une construction discursive. Tout en constituant des projets dramatiques à part entière, les trois pièces révisent et renversent de concert la représentation triomphaliste, eurocentriste et androcentriste que la commémoration de 1492 laissait présager. La trilogie dénonce ainsi la catastrophe humaine que la Conquête a constituée et redonne, dans le contenu et l'énonciation du discours historique, une place aux sujets traditionnellement marginalisés par l'historiographie péninsulaire. Parce qu'elles questionnent le bien-fondé et la possibilité même d'une reconstitution historique objective, unique et univoque, ces œuvres abandonnent les conventions du théâtre historique « réaliste » au profit d'une esthétique qui rappelle le langage de la mémoire. Elles versent dans la subjectivité, la fragmentation, l'imaginaire et la contradiction qu'autorise le souvenir et font coexister sur scène des visions historiques

⁵⁹ SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...] op. cit.*, p. 243 (nous traduisons).

⁶⁰ Notamment SANCHIS SINISTERRA J., *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro, op. cit.*, p. 100, p. 129, p. 131, p. 132, p. 147, p. 165.

⁶¹ *Ibid.*, p. 176 (« Todo esto... todo lo que ha ocurrido... lo estoy soñando yo »).

⁶² SERRANO V., art. cité, 1996, p. 36.

⁶³ Sinisterra a précisé que ce travail sur l'altérité s'ouvre à l'Autre du présent, l'immigré notamment, mais aussi à cette part d'altérité que nous avons au fond de nous et que nous cherchons à nier ou à contrôler (SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites [...] op. cit.*, p. 243). Ceux qui incarnent les « autres » dans la pièce, Shila, l'Indienne, et Esteban, le Maure, apparaissent ainsi sous la figure d'immigrés actuels (SANCHIS SINISTERRA J., *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro, op. cit.*, p. 104 et p. 131).

⁶⁴ *Ibid.*, p. 175 (« yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco. [...] Aquello es el final de la historia. Aquí tú y yo sobramos »).

divergentes, soulignant par là même les potentialités de l'art, capable de représenter un discours historique dialogique et d'offrir aux conflits de mémoire un espace d'expression.

Ouvrages cités

- BAKHTINE M., *La poétique de Dostoïevski*, trad. I. Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970.
- ELIAS A. J., « Metahistorical Romance, the Historical Sublime, and Dialogic History », *Rethinking History*, vol. 9, n° 2/3, 2005, p. 159-172.
- ELIAS A. J., *Sublime Desire. History and Post-1960s Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.
- FLOECK W., « Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra. Los géneros literarios históricos en el periodo de la posmodernidad » in FLOECK W., *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen/Basel, A. Francke Verlag, 2003, p. 203-234.
- FOLEY B., *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- LUMIERE É., *Clio en question. Le théâtre métahistorique en Espagne (1980-2010)*, thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse 2, 2012.
- MARTINEZ THOMAS M., *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- NÜNNING A., « Crossing Borders and Blurring Genres. Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s », *European Journal of English Studies*, vol. 1, n° 2, 1997, p. 217-238.
- NÜNNING A., « Where Historiographic Metafiction and Narratology Meet. Towards an Applied Cultural Narratology », *Style*, vol. 38, n° 3, 2004, p. 352-375.
- SANCHIS SINISTERRA J., *El retablo de Eldorado*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 251-362.
- SANCHIS SINISTERRA J., *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, éd. M. Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- SANCHIS SINISTERRA J., *Lope de Aguirre, traidor*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 177-249.
- SANCHIS SINISTERRA J., *Nafragios de Álvaro Núñez o La herida del otro*, in *Trilogía americana*, éd. Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 91-176.
- SERRANO V., « Introducción », in SANCHIS SINISTERRA J., *Trilogía americana*, éd. V. Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, p. 9-77.