



HAL
open science

Le "mentir vrai" dans le théâtre républicain de la Guerre d'Espagne Enjeux politiques et esthétiques

Evelyne Ricci

► **To cite this version:**

Evelyne Ricci. Le "mentir vrai" dans le théâtre républicain de la Guerre d'Espagne Enjeux politiques et esthétiques. *ReCHERches*, 2020, 25, pp.37-47. 10.4000/cher.280 . hal-03834048

HAL Id: hal-03834048

<https://hal.science/hal-03834048>

Submitted on 28 Oct 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.

Le “mentir vrai” dans le théâtre républicain de la Guerre d’Espagne Enjeux politiques et esthétiques

EVELYNE RICCI¹

*Pero la verdad está dentro de toda esta trama de mentiras.
Antonio Sánchez Barbudo, Hora de España, 1938*

Moins connu que la poésie de la Guerre d’Espagne qui a depuis longtemps intéressé les chercheurs, le théâtre créé dans la zone républicaine pendant le conflit n’en est pas moins représentatif des enjeux politiques et esthétiques qui entourent la culture et les arts en cette période particulière de l’histoire de l’Espagne. Avec le déclenchement de la guerre, le théâtre change de nature et de mission, du moins le théâtre de propagande écrit par des auteurs et des intellectuels engagés dans la cause républicaine, un répertoire produit dans des circonstances particulières, avec cet objectif précis, qui dépasse le cadre du divertissement et de la culture : convaincre le public de la nécessité de s’unir et de lutter contre l’ennemi nationaliste. Ce théâtre est très étroitement lié à une réalité – celle de la guerre – qui lui est extérieure, mais sur laquelle il prétend agir en la mettant en scène, subordonnant tout son répertoire à cette mission et aux exigences de la guerre. Les intrigues, les personnages, leurs discours sont construits en fonction d’elles. La question du réel est donc, plus que jamais, au cœur de ces pièces, ce qui ne peut manquer de paraître paradoxal, car le théâtre n’a pas pour mission de dire la réalité, mais de la représenter et il ne saurait se substituer à un reportage d’actualités ou à une harangue politique. Le théâtre est, en outre, un art de l’illusion : tout y est mensonge, on le sait. Le décor en carton-pâte qui figure un hôpital de campagne ne saurait être confondu avec ce même paysage réel, tandis que l’acteur qui joue le rôle du Général Queipo de Llano n’a rien à voir avec le général du camp nationaliste du même nom.

1 Évelyne Ricci est professeure de civilisation hispanique à l’Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Spécialiste du théâtre espagnol du xx^e siècle et d’histoire culturelle, elle co-dirige le CREC, le Centre de recherche sur l’Espagne contemporaine.

Le théâtre de guerre ne déroge pas à la règle, puisque, tout art de propagande qu'il est, il demeure un spectacle. Il prétend pourtant – c'est même sa vocation première – parler de la réalité de la guerre, en révéler la vérité et même dévoiler les mensonges du camp adverse, pour de la sorte avoir une influence sur son déroulement. Ce répertoire, de plus, continue à être régi par une conception réaliste du théâtre, ce qui est montré sur scène étant censé être le reflet exact de ce qu'est la réalité. Ce rapport au réel est d'autant plus étroit que les conditions de représentation favorisent cet hyper réalisme (dans un certain nombre de cas, les acteurs qui jouent le rôle de soldats républicains sont eux-mêmes des soldats qui représentent, devant un parterre de miliciens, une pièce qui parle de leur réalité à tous, la guerre). Ce qui est montré sur scène est dès lors plus que vraisemblable, le spectacle est on ne peut plus réel, mais est-ce pour autant la vérité ? Peut-il s'agir d'autre chose que d'un spectacle théâtral ? En aucune façon. Ce théâtre qui veut dire la vérité ne peut que mentir, le plus vraisemblablement possible, mais mentir.

Les rapports entre le théâtre de guerre et le mensonge sont donc complexes, ils sont conditionnés, à la fois, par des enjeux politiques et par des considérations esthétiques (en particulier, la conception réaliste qui continue à le régir). Si ce théâtre prétend dire la vérité et refléter la réalité, il n'en a pas moins recours au mentir-vrai, pour, paradoxalement, dénoncer le mensonge, l'exhiber ou, tout simplement, s'affirmer en tant que spectacle.

Le soulèvement nationaliste de juillet 1936 entraîne des bouleversements qui vont bien au-delà du cadre politique et militaire. Si les insurgés pouvaient difficilement imaginer que leur geste allait provoquer une guerre de trois ans, il leur était impossible de prévoir que le conflit s'étendrait à tous les domaines de la vie nationale et qu'il provoquerait une effervescence culturelle sans précédent. Très rapidement, en effet, la culture devient le troisième front de la guerre, un front actif et extrêmement réactif, du moins dans la zone républicaine. Dans le monde des lettres, des arts ou des spectacles, les créateurs, les intellectuels et les auteurs se mobilisent au nom de la cause républicaine et font de leur art une arme de guerre. Le théâtre n'échappe pas à cette mobilisation, même si elle ne se fait pas sans heurts et sans contradictions, du fait de la pesanteur des infrastructures et des résistances de bien des acteurs de la vie théâtrale. La guerre offre pourtant au théâtre l'occasion de se rénover, après des décennies d'enlèvement dans des répertoires et des modes qui ont eu beaucoup de succès dans le passé, mais qui ont fini par lasser le public. Fatigués de voir jouer sur les scènes de toute l'Espagne les mêmes pièces depuis des décennies (beaucoup de zarzuelas, de revues, des œuvres comiques, le tout assaisonné d'une dose de conservatisme politique de plus en plus marqué et arrosé d'un érotisme de plus en plus piquant), les spectateurs se sont tournés vers le cinéma, le nouveau spectacle à la mode.

Le déclenchement de la Guerre va quelque peu changer la donne, puisqu'elle est l'occasion non seulement de réorganiser le fonctionnement de la vie théâtrale (la gestion des salles de théâtre est confiée à des organisations syndicales, sous le

contrôle du gouvernement qui met en place de nouvelles règles²), mais surtout de créer un nouveau répertoire «en consonance avec le moment actuel», comme les journalistes, les intellectuels et les responsables politiques prennent l'habitude de le dire. L'heure n'est plus seulement au divertissement, mais surtout à la résistance et à la mobilisation et le théâtre devient un allié de choix pour les intellectuels engagés aux côtés de la République. Il présente bien des intérêts: toujours ancré dans les habitudes culturelles des Espagnols (malgré la défection de beaucoup, il reste un divertissement de première importance), il permet de réunir un public massif, facile à mobiliser sous couvert de divertissement. Les nouvelles pièces qui vont être créées doivent, en outre, pouvoir être montées facilement, sans trop de moyens, à l'arrière comme dans les zones de front. Les consignes données à ceux qui souhaitent créer ce nouveau répertoire de guerre sont claires: les pièces doivent être courtes, «de quince o veinte minutos de duración y necesariamente de lucha contra el fascismo o exaltación del heroísmo popular», selon l'appel d'Altavoz del Frente publié dans la presse madrilène en septembre 1936³. Les recommandations sont on ne peut plus précises, c'est un théâtre profondément ancré dans la réalité du moment qu'il s'agit de créer, un théâtre combatif qui exalte la résistance du peuple républicain contre l'ennemi. En ces circonstances historiques extrêmement difficiles, le théâtre devient une arme de guerre, comme Miguel Hernández le rappelle dans le prologue qui précède l'édition de son *Teatro en la guerra*, publié en 1937:

Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, han de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan (Hernández 1937: 6).

Les exigences politiques liées à la guerre et à la lutte antifasciste et les circonstances mêmes de représentation conditionnent donc la création et obligent à adapter les intrigues. Le monde réel – celui de la guerre et de ses vicissitudes – envahit les scènes et les textes de ce nouveau théâtre, empreint d'une très forte dose de réalisme.

Les personnages sont inspirés des figures du camp républicain et nationaliste. Dans le premier, on retrouve des combattants, quelques responsables syndicaux et des anonymes, enfants, parents, frères ou sœurs de soldats qui souffrent des bombardements, de la faim, du harcèlement des ennemis. Ils portent des prénoms simples, souvent sans patronyme, quand ils ne sont pas désignés par leurs fonctions («un miliciano», «un obrero»...), leur sexe et leur âge. Ils représentent cette foule d'anonymes républicains, toujours d'origine modeste,

2 Pour une analyse précise et extrêmement documentée du fonctionnement de la vie théâtrale pendant la guerre, se reporter à l'essai de Robert Marrast qui, près de 35 ans après sa parution, continue à faire autorité en la matière: Robert Marrast, *El teatro durante la guerra civil española. Assaig d'Història i documents*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1978.

3 «Altavoz del Frente pide obras a los autores antifascistas», *La Voz*, 4/09/1936, p. 3.

qui souffrent, mais qui se battent au nom de valeurs justes, pour lesquelles ils sont prêts à donner leur vie, car elles sont vraies. L'identité individuelle de chacun importe moins que sa fonction et que son engagement dans un combat collectif. En face d'eux, à l'inverse, l'on trouve des personnalités marquantes du camp nationaliste, clairement identifiées. Ce sont les généraux responsables du soulèvement et leurs acolytes, gradés de l'armée nationaliste, membres du clergé, Allemands, Italiens, Maures et Portugais mêlés. Les traits que leur prêtent les auteurs et que l'on retrouve d'une pièce à l'autre (le goût prononcé pour la boisson de Queipo de Llano par exemple, un grand classique de ce répertoire) en font des personnages le plus souvent individualisés et surdéterminés, ce qui est fait pour renforcer l'effet de réalité. Le personnage sur scène se veut la réplique la plus vraisemblable possible de la personnalité du monde réel et son comportement doit apparaître tout aussi réaliste ou, du moins, il doit correspondre au plus près à l'attitude que les responsables républicains prêtent à leurs ennemis ou veulent voir adopter par leurs troupes. Les dramaturges dotent donc ces personnages de comportements exemplaires de leur appartenance à l'un ou l'autre camp qui finissent par se transformer en traits identitaires. On ne s'en étonnera pas, les personnages républicains font preuve de plus de courage et de loyauté que les Nationalistes, toujours plus poltrons et, surtout, fanfarons et menteurs. Tous les Républicains qui apparaissent dans les intrigues ne sont pas des héros, certains doutent même, d'autres peuvent se montrer égoïstes, quand ils ne font pas preuve de scepticisme, mais les intrigues, toujours menées de manière dynamique, les amènent à réfléchir à leur position et au bien-fondé de la cause républicaine. Les spectacles des atrocités commises par le camp adverse finissent par les convaincre que leur cause est la bonne et que la vérité est de leur côté.

Il est une constante, en effet, dans ces pièces : la division très nette entre deux visions du monde, l'une construite autour des valeurs d'authenticité, de sincérité et l'autre qui se distingue par la fausseté, la tromperie, la sournoiserie. Le combat pour la vérité est omniprésent dans ce répertoire, il obéit à une consigne politique claire, répétée au fil des déclarations qui paraissent dans toute la presse républicaine, signées par des intellectuels et des dirigeants politiques. Nombreux sont, par exemple, les articles publiés dans *El Mono Azul* qui insistent sur cette exigence impérieuse dont la Alianza de Intelectuales Antifascistas fait, dès le premier numéro de la revue, son mot d'ordre :

Milicianos.— Lo mejor del pensamiento universal mira vuestro heroísmo. La Alianza de Intelectuales Antifascistas, no un partido político, sino afiliados y simpatizantes de todos los partidos del Frente Popular, reunidos en un solo fervor, os aseguran que mientras quede en pie un muro y un papel siga en blanco, escribirán, sobre la gran verdad española [...].⁴

Écrire sur cette « grande vérité espagnole », telle est la mission assignée aux créateurs engagés aux côtés de la République et, en particulier, aux dramaturges,

4 *El Mono Azul*, 1, s. d., p. 1.

dont le théâtre se fait l'interprète de cette parole démystificatrice. Dans le numéro 10 de la même revue, *El Mono Azul*, paraît, quelques semaines plus tard, un long article qui revient sur la responsabilité des intellectuels, à l'occasion de la tenue, au Théâtre Español de Madrid, du second meeting de la Alianza de Intelectuales Antifascistas qui a réuni un grand nombre d'intellectuels étrangers, parmi lesquels Louis Aragon, Elsa Triolet, Gustav Regler ou Ludwig Renn. Une fois de plus, l'auteur de l'article insiste sur cette mission de vérité qui revient comme un leitmotiv :

Los escritores, los intelectuales auténticos, son la negación viva del fascismo, sus peores enemigos; porque son la afirmación entera, desnuda, totalizadora de la verdad; de la verdad por la que cuando se es hombre racional, hombre de inteligencia, hombre de veras –intelectual, entera y verdaderamente humano–, se da la vida. La verdad de nuestro pueblo español coincide con la de todos los pueblos del mundo. La verdad de Francia, de Rusia, de Méjico, como la de otros pueblos sometidos a la mentira, es la de su libertad, su independencia. Y esta verdad es la que viven, por la que viven los escritores, los poetas, los investigadores, los intelectuales, en suma.⁵

L'affirmation de la vérité, véritable cri de guerre des intellectuels, se traduit dans ce théâtre par une première attitude, la dénonciation du mensonge. Quiconque ment sur la scène de ce théâtre est découvert, qu'il s'agisse de membres du camp républicain ou des Nationalistes, certes bien plus nombreux. Quelques pièces mettent en scène des civils républicains, souvent réfugiés à l'abri des zones de combat, qui s'arrogent des qualités qu'ils n'ont pas ou qui instillent le doute chez leurs congénères à coup de contre-vérités. La très courte pièce de José Luis Clairac, *Unidad*, publiée en janvier 1939, dans *Somosierra*, le bulletin de la 26^e Brigade, réunit trois miliciens républicains qui, au cœur de la zone de front, dénoncent tous ceux qui, à l'arrière, se vantent d'être de grands combattants, alors qu'ils n'ont jamais tenu un fusil.

Luis.— A mí, Madrid me desilusiona, no por Madrid, tan grande y tan heroico, sino por la cantidad de «enchufados» que te encuentras. Individuos que no han visto un frente más que en fotografía si acaso [...] y eso que los oyes y no acaban «hemos tomado tal pueblo», ahora «avanzamos» por tal frente; «vamos» a atacar por tal otro. Y lo único que toman es cerveza a litros.⁶

Le Commissaire politique qui les accompagne a tôt fait de répliquer : il sera bien temps, une fois la guerre finie, de rendre des comptes, la seule vérité qui compte étant celle du combat et de l'unité : « la Unidad es una gran victoria, y como tal hay que luchar para conseguirla ».

La menace de désunion du camp républicain est telle que les dramaturges ont à cœur de dénoncer quiconque met en péril sa cohésion. L'une des cibles de ce théâtre est donc la fameuse « cinquième colonne » infiltrée au sein des

5 *El Mono Azul*, 10, 29/10/1936, p. 5.

6 Anonyme, *Unidad*, dans *Somosierra*, órgano de la 26 Brigada, año III, n° 33, 10/01/1939.

républicains pour favoriser la victoire des Nationalistes de l'intérieur, dont on retrouve quelques membres dans ces pièces. L'intrigue en est simple, comme le dénouement, la perspicacité des Républicains permettant toujours de démasquer l'imposture de ces mystificateurs qui menacent par leur mensonge la cause républicaine. Car il est une constante dans ce répertoire, l'intelligence, la prudence et la loyauté des Républicains l'emportent toujours sur la fourberie et la trahison des Nationalistes. En dignes représentants de cette Espagne loyale, les personnages de toutes ces pièces mettent à mal le mensonge de leurs adversaires et le discours de vérité finit toujours par vaincre. Il en est ainsi dans plusieurs pièces de Rafael Dieste, dont *El amanecer*, une comédie en un acte jouée en octobre 1936, par la Compagnie Nueva Escena, au Théâtre Español de Madrid.

Dans la salle d'un palais provincial, sont réunis, en ce début de guerre (l'action a lieu en juillet 1936, précisent les didascalies) les représentants habituels de l'Espagne nationaliste, des notables, qui comptent faire prisonniers leurs adversaires en les attirant jusqu'à eux, grâce à un des leurs, le capitaine Agüero, un Nationaliste prêt à se faire passer pour un Républicain pour mieux abuser ses ennemis. En traître convaincu, le capitaine répète le rôle qu'il va devoir jouer devant eux, avec l'aide de ses comparses, ce qui donne lieu à une scène métathéâtrale tout à fait délicieuse. Les personnages endossent des rôles et des fonctions différents de ceux qui étaient les leurs jusqu'alors, chacun faisant mine, pour cette représentation improvisée, d'être un Républicain convaincu, mais leurs mauvais talents d'acteurs en font une scène grotesque, où ne manquent ni cris, ni rires, ni exclamations excessives.

AGÜERO.— No se me escurre, no. A ese viejo me lo sé yo de memoria. (*Se anima y casi infantil se cuadra para el simulacro.*) ¡Mi coronel! ¡Déjeme usía morir por la Patria!

MEDINA.— (*Tomando parte en la comedia*) ¡Hable usted claro, capitán! [...]

AGÜERO.— ¡Mi coronel! ¿Tal vez usía desconfía de mí! ¡Una gran sombra cae sobre mi honor! (*Gritando alucinado*) ¡Sobre mi honor! (*Mira a todos lados desafiante y trémulo*) ¡Sobre mi honor!

MEDINA.— (*Asumiendo la parte del coronel*) Sosiéguese, capitán, y diga claramente la gracia que pide.

AGÜERO.— Pido morir por la Rep... ¡Como se me encocora la palabra!

CAPELLINI.— (*Suave*) ¡Ánimo, capitán, ánimo!

AGÜERO.— ¡Pido morir por la República! (*Transfigurándose después de una pausa, como si viese la faz dubitativa del coronel*) Alguien me ha calumniado. Lo leo en su semblante, mi coronel. [...] Descargadme de este fardo de oprobio... ¡Dejadme el mando de las fuerzas leales! (*Se tira de los cabellos y gime desesperadamente, pero de pronto no puede contener la risa y estalla en carcajadas. Medio ahogado por la risa*) ¡Viva la Rep... la República! ... ¡La República de trabajadores!

(*Roberto y Echave rien contagiados con gran estrépito [...]*) (Dieste 1981 : 54-55)

La scène offre un spectacle à mi-chemin entre la tradition grand guignolesque et le théâtre d'Echegaray qui disqualifie totalement, si besoin était, les personnages.

Elle est aussi de mauvais augure (le nom d'Agüero ne saurait tromper...) pour la suite des événements. Les Républicains ne se laissent pas mystifier par ce mauvais acteur qui a voulu se faire passer pour l'un des leurs: «¡Manos arriba, farsante!», s'écrie un Milicien, avant de l'exécuter. Ses complices n'ont pas plus de chance, leur dernier stratagème (ils feignent de s'être suicidés pour échapper à la mort) échoue lui aussi, il est découvert par les soldats républicains que rien ne saurait tromper et surtout pas de faux acteurs. La démonstration est faite, une fois de plus, que mentir se retourne invariablement contre les auteurs de ces mensonges, toujours démasqués et punis par les représentants fidèles du camp républicain.

Pourtant, ce dernier exemple n'est pas sans poser de questions. Si cette pièce de Rafael Dieste s'inscrit dans le modèle du théâtre de guerre (un théâtre de propagande, à la gloire du camp républicain), il s'en démarque aussi par ce recours au théâtre dans le théâtre qui met à mal, d'une certaine façon, le principe de l'illusion théâtrale sur lequel repose tout le répertoire de guerre. Faire jouer aux personnages de cette pièce le rôle d'acteurs ou de spectateurs (même mauvais et peu crédibles), n'est-ce pas souligner la théâtralité de l'œuvre et rappeler que tout n'est que spectacle, la fausse répétition d'Agüero bien évidemment, mais aussi l'ensemble de la pièce? Cela ne suggère-t-il pas d'ailleurs que rien n'est plus efficace pour combattre le mensonge que le mensonge théâtral lui-même? Mentir ou ne pas mentir, n'est-ce pas en définitive la véritable question de ce théâtre? Car ce qui est en jeu dans cette œuvre de Dieste, comme plus généralement dans tout le théâtre de la Guerre d'Espagne, c'est la question du réalisme et du statut du théâtre.

Ce théâtre a ceci de particulier qu'il est créé dans des circonstances exceptionnelles d'une telle gravité que les enjeux politiques qui entourent son existence déterminent tout le processus de création. L'heure n'est pas à un débat esthétique ni à un questionnement philosophique sur le théâtre. L'urgence est autre, c'est la guerre et le combat contre l'ennemi. L'art se met au service de cette cause, comme le souligne chaque mois la revue *Hora de España* qui insère, au début de chaque numéro, cette page de titre sur laquelle on peut lire: «Ensayos, poesía, crítica al servicio de la causa popular». La responsabilité des auteurs est donc de mettre leurs écrits au service de la guerre et de la lutte antifasciste, comme le rappelle la déclaration de principes publiée dans le premier numéro de cette même revue: «Nuestros escritos han de estar, pues, en la línea de los acontecimientos, al filo de las circunstancias, teñidos por el color de la hora, traspassados por el sentimiento general»⁷. Dès lors, l'urgence est de trouver la forme artistique la plus efficace possible pour mener à bien cette mission, c'est une nécessité de première importance. Peu importe, en définitive, que cette production de guerre tourne le dos à la modernité ou se détourne des voies tracées par les Avant-gardes, l'essentiel est ailleurs.

⁷ *Hora de España*, 1, 01/1937, p. 6.

La réponse apportée par la plupart des dramaturges à cette question de l'utilité de l'œuvre d'art est le réalisme: pour être le plus efficace possible, le théâtre doit coller au plus près à l'histoire, il doit être le reflet le plus exact possible de la réalité tragique que vivent les Espagnols quotidiennement. De là, l'inscription des intrigues dans un contexte de guerre (les bombardements, les attaques, la faim, la mort...), la division des personnages en deux camps, les appels à la mobilisation et à la résistance ou la condamnation de toute attitude contraire à l'intérêt supérieur de la guerre. Cela explique également qu'il ne puisse exister qu'une seule vérité, celle du camp républicain. Le réalisme, la pierre angulaire de tout le répertoire de guerre, devient pour ces auteurs la garantie même de la justesse politique de leur engagement. Cette conception du théâtre, les dramaturges ne sont pas les seuls à la défendre, elle est aussi celle de beaucoup d'intellectuels, d'hommes politiques et de journalistes. On ne peut qu'être frappé, en effet, à la lecture des critiques parues dans la presse sur ce théâtre de guerre. Dans une immense majorité des cas, c'est au nom de ce critère réaliste que les pièces sont jugées, comme si le naturalisme ne pouvait être que l'unique modèle esthétique possible. C'est sous cet angle, par exemple, que le critique du journal *La Voz* présente la pièce de Balbontín, *El frente de Extremadura*, montée en octobre 1936, au Théâtre Maravillas de Madrid:

En el popular teatro de la calle de Malasaña, donde con tanto éxito se viene representando el drama en un acto de Balbontín *El cuartel de la montaña*, se estrenará mañana, jueves, a las seis y media de la tarde, el drama en dos actos del mismo autor titulado *El frente de Extremadura*. Personas de reconocida competencia que han presenciado los ensayos nos aseguran que la emoción popular y el verismo dramático de la nueva producción de Balbontín le proporcionarán un éxito superior, si cabe, al que positivamente obtuvo con *El cuartel de la montaña*.⁸

Les producteurs des théâtres font même de cette dimension réaliste un argument commercial, comme le montre, par exemple, l'encart publicitaire publié dans ce même journal, en mai 1937, qui annonce la représentation prochaine de la pièce *Tormenta* de José García, en mettant en avant son extrême réalisme:

¡Tormenta! No es teatro de la revolución. Es la revolución del teatro. Es un consejo a los noveles. Es una orientación a los autores. ¡Tormenta! Original de Pepe García. Una obra escrita en los parapetos. En ella se refleja la nefasta enseñanza de los jesuitas. Vivo retrato de un pueblo que lucha por su libertad. Se estrena en el Teatro de la Zarzuela. ¡Próximamente!⁹

La mise en scène des pièces doit, elle aussi, renforcer l'effet de réel, comme le soulignent à l'occasion certaines didascalies qui insistent sur cette nécessité de rendre le monde représenté sur scène le plus réel possible. Dans cette pièce de José Coterillo Llano, *Alas rojas*, l'insistance sur un détail du costume est révélatrice de la dimension réaliste qui domine toute l'œuvre. Il est précisé que

8 «Teatro Maravillas. Otro estreno de Balbontín», *La Voz*, 07/10/1936, p. 2.

9 *La Voz*, 23/05/1937, p. 3.

«José viste el típico “mono” de mecánico y lleva en el gorro el emblema del arma de Aviación» (Coterillo Llano 2009: 237). L'insigne cousu sur le béret du personnage est là pour l'identifier et renforcer cet effet de réalité ou, du moins, de vraisemblance.

Car, les auteurs ont beau inscrire leurs intrigues dans un cadre réaliste et souligner autant que faire se peut ces effets de réel, il n'en demeure pas moins que nous sommes au théâtre. Les décors pourront être les plus réalistes possible, les uniformes correspondre avec la plus grande exactitude au corps et au grade du personnage que l'acteur est censé représenter, leur attitude imiter le mieux possible celle de la personne réelle, rien n'y fait, le théâtre ne peut pas ne pas mentir. C'est dans sa nature même. Certes, le galon de José, le personnage de Coterillo Llano, indique au public qu'il appartient au corps de l'Aviation, mais pour de faux... et le temps de la représentation seulement. Le réalisme de ces pièces, aussi fidèle soit-il, n'est pas le réel. On aura beau vouloir réduire au maximum la marge qui sépare l'un de l'autre, la distance sera toujours abyssale entre les deux, pour la simple raison que l'imitation n'est pas la réalité, que mentir, ce n'est pas dire la vérité... C'est sans doute dans ces pièces où l'interstice entre le mensonge et la vérité se veut le plus ténu, comme dans une grande majorité du répertoire du théâtre de guerre, qu'il est, en réalité, le plus grand. Le théâtre ne saurait se résoudre à devenir un art mimétique, comme la photographie, et la volonté d'hyper réalisme se heurte souvent à ses propres limites: l'exagération dans le propos souligne l'artificialité du processus et du résultat. Ce n'est pas la guerre qui est mise en scène dans ce théâtre, mais une représentation conventionnelle de celle-ci, qui obéit à des codes, des règles et qui, comme toute convention, repose sur le mensonge, un «*mentir-vrai*» qui sert la cause de la République.

On peut se demander d'ailleurs si ce théâtre a besoin d'être réaliste pour convaincre le public du bien-fondé de la mission du camp républicain. Ce répertoire étant joué dans la zone républicaine, il est fort probable que les spectateurs (et, ce, d'autant plus lorsque les pièces sont montées dans les zones de front) n'ont nul besoin d'être persuadés que leur cause est juste. Cela ne fait pour eux aucun doute, sinon ils ne se seraient pas engagés du côté de la République. Peut-on enfin imaginer que ces Miliciens qui connaissent de près la réalité de la guerre, que ces civils qui en subissent les conséquences tous les jours ont besoin de croire que le décor qui leur est montré est l'exacte représentation d'un paysage réel pour être convaincus par la démonstration qui leur est faite? Importe-t-il réellement que l'acteur porte l'uniforme exact du corps auquel il est censé appartenir ou que le café où sont réunis ces civils ressemble le plus précisément possible au café madrilène où l'intrigue est censée se dérouler? L'important ne réside-t-il pas plutôt dans l'effet produit par le spectacle qui est mis en scène sur le public? C'est moins ce qui est montré du réel qui compte que l'occasion qui est donnée à tous, auteurs, acteurs, spectateurs, de se reconnaître en leur qualité de Républicains et de combattants. Que les dramaturges mentent pour arriver à leurs fins et que le spectacle ne soit que mensonge, la belle affaire!

La représentation a le mérite de créer cette communauté de Républicains, d'en favoriser la cohésion. L'effet de miroir, auquel il est tant de fois fait allusion dans les critiques de l'époque, n'est pas celui que l'on croit. Ce n'est pas le reflet de la réalité qui est en jeu dans ce théâtre, mais l'identification avec une cause. On ne va pas au théâtre pour y voir la réalité de la guerre, mais pour y puiser la force de poursuivre le combat.

La représentation de ces pièces a tout d'une liturgie, avec ses règles, ses conventions, ses normes, dont le « mentir-vrai » fait partie. Elle est l'occasion d'une communion de tous les participants, dont le point d'orgue est atteint à la fin du spectacle quand tous, acteurs et spectateurs, entonnent l'Internationale qui conclut souvent la représentation. Il n'est plus question à ce moment-là d'illusion théâtrale, ni de mensonge, le rideau est tombé sur la fausse-vraie réalité qui vient d'être montrée, la limite qui séparait l'espace du spectacle et celui du réel est abolie. Le quatrième mur est tombé et avec lui la mystification du mensonge théâtral.

La question du mensonge dans le théâtre de la Guerre d'Espagne est plus complexe qu'elle pourrait sembler l'être, si on se contentait de la ramener à celle du réalisme. L'enjeu de ce « mentir-vrai » n'est pas dans le spectacle du réel, mais dans son dépassement ; il n'est pas seulement esthétique, mais aussi idéologique, car ce qui se joue sur la scène de ce théâtre, c'est avant tout un acte de fraternisation, de communion et de solidarité du peuple républicain. Le théâtre ne cesse jamais d'être un spectacle et le mensonge qui le constitue n'est pas un obstacle à l'émergence d'une vérité, bien au contraire. Et c'est souvent dans les pièces où l'artifice de la théâtralité est le plus manifeste, celles-là mêmes où l'effet de réel est le moins grand que la vision du monde qui est proposée est la plus à même de toucher le public. Les œuvres de Rafael Alberti ou, dans une moindre mesure, celles de Rafael Dieste en sont le meilleur exemple. Par le recours à des effets de métathéâtralité et de marionnettisation, par le recours au comique, au grotesque et à la caricature (des processus qui exploitent à l'extrême le mensonge et la distorsion de la réalité), les deux dramaturges parviennent à créer une émotion esthétique réelle, qui sert et renforce leur propos. L'art ne dit jamais mieux la réalité que lorsqu'il ment effrontément. Ramón Gaya en apporte la preuve éclatante dans l'analyse qu'il propose de l'œuvre de Miguel Hernández, dans le numéro de mai 1938, de *Hora de España* :

Ni la más pura verdad, la mejor verdad, la verdad más verdadera puede ser ella sola nada en arte, ni la más sabia forma es nada por sí misma. Unir, fundir en un solo cuerpo tal sentimiento, tal emoción, tal o cual episodio –que son la verdad–, con una forma, una trampa, un artificio –que son la mentira–, es, como se sabe, el solo arte terminado. (Ramón Gaya 1938: 50)

Bibliographie

- Coterillo Llano J., 2009, *Alas rojas* dans Dennis, N. y Peral Vega, E. (éds), *Teatro de la Guerra Civil: el bando republicano*, Madrid, Fundamentos.
- Dieste R., 1981, *Al amanecer*, dans *Teatro II*, Barcelona, Laia.
- Gaya R., 1938, «Divagaciones», *Hora de España*, 05/1938, p. 50.
- Hernández M., 1937, *Teatro en la guerra*, Madrid-Valencia, Nuestro Pueblo.
- Marrast R., 1978, *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'Història i documents*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre.