



HAL
open science

“ Le théâtre de Rafael Dieste ou l’identité mise en scène ”

Evelyne Ricci

► To cite this version:

Evelyne Ricci. “ Le théâtre de Rafael Dieste ou l’identité mise en scène ”. *Hispanística XX*, 2006, Parcours et Repères d’une identité régionale : La Galice au XX^e siècle, 23, pp.431-447. hal-03834110

HAL Id: hal-03834110

<https://hal.science/hal-03834110>

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 THÉÂTRE DE RAFAEL DIESTE OU L'IDENTITÉ MISE EN SCÈNE

ÉVELYNE RICCI

Université de Bourgogne

Galicia, un trozo de tiempo remansado
hijo de estrellas y de cristiandad.

Rafael Dieste

Rafael Dieste occupe une place paradoxale dans l'histoire de la culture et du théâtre espagnols contemporains : peu connu, hors de sa Galice natale, des chercheurs et des universitaires, son nom est, pourtant, associé à celui des grands représentants de la littérature du XX^e siècle, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Arturo Serrano Plaja, Antonio Sánchez Barbudo, María Zambrano, Juan Gil-Albert, Antonio Machado, Manuel Altolaguirre, Lorenzo Varela, pour ne citer que les plus connus des écrivains et des artistes dont il a partagé le combat littéraire et politique et avec qui il a pu être lié par une amitié profonde. Rafael Dieste a participé également aux aventures les plus emblématiques de la culture des années 30, les Misiones Pedagógicas, dont il dirige le Théâtre de Guignol pendant la République, le Théâtre Español de Madrid, dont il est nommé directeur pendant la Guerre, la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura ou le Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture qui se tient à Valence, en 1937, auxquels il participe activement ou, encore, des aventures journalistiques, comme la

création de la revue *P.A.N.*, en 1935, ou *Hora de España* en 1937. On ne saurait nier, cependant, que le théâtre de Dieste —et, au-delà, son œuvre romanesque ou poétique, ses essais— occupe une place marginale dans l'histoire théâtrale : auteur peu connu à son époque et à peine cité dans les études aujourd'hui, sa reconnaissance est tardive (on la doit, en particulier, à Manuel Aznar Soler qui publie, en 1980, une grande part de son œuvre théâtrale inédite et à deux universitaires qui lui consacrent des recherches doctorales, Estelle Irizarry, aux États-Unis et Arturo Casas, en Espagne).

À la fois au cœur et en marge de la littérature contemporaine, Rafael Dieste est une voix tout à fait singulière du théâtre et de la culture espagnole. Son originalité tient indéniablement à la variété de sa production, depuis les œuvres théâtrales, donc, jusqu'aux contes et à la poésie, en passant par les essais mathématiques et les scénarii cinématographiques ; elle tient également à sa place particulière dans les débats de son époque, ceux sur le théâtre, notamment. Son œuvre dramatique est représentative des recherches expérimentales qui, de Federico García Lorca et Ramón del Valle-Inclán, à Rafael Alberti ou Rivas Cherif, prétendent rénover le théâtre par une redécouverte de la scène, mais elle occupe, à la fois, une place à part dans le panorama théâtral où elle exprime une voix très personnelle (si on exclut les pièces « de circonstance » écrites pendant la Guerre, quoique, là encore, il se distingue par des traits originaux). La singularité de Rafael Dieste, son étrangeté diront certains avec sympathie, comme Juan Gil-Albert, tient sûrement aux débats et aux recherches qui sillonnent son œuvre, en particulier la quête d'identité qui la structure. Cette quête identitaire qui habite son théâtre ne se limite pas à une réflexion sur l'individu, elle se déploie, au contraire, dans une triple direction, à la fois métaphysique, ontologique et esthétique. L'identité du monde, de l'être et de l'art est en scène au cœur de son théâtre.

DE NUEVO EL MUNDO

Dans le premier numéro de *Hoja literaria (Poesía y crítica)*, de novembre 1932, revue fondée par Antonio Sánchez Barbudo, Arturo Serrano Plaja (les fondateurs, quelques années plus tard, avec Dieste et d'autres, de *Hora de España*) et Enrique Azcoaga, María Zambrano publie ce qui peut être considéré comme une déclaration de principe de cette revue à laquelle collabore notre auteur. L'article commence par cette affirmation qui pourrait s'appliquer au projet éthique qui guide alors Dieste : « De nuevo el mundo. Es el descubrimiento que toca a nuestro instante. El mundo, jugoso y único que existe, está en pie, ante nuestros ojos ya para siempre cambiados »¹.

Le théâtre de Dieste des années 30 explore ce nouveau rapport au monde qui guide la démarche éthique de l'auteur : son œuvre s'inscrit dans les débats politiques qui nourrissent l'époque mouvementée des années de la République et de la Guerre. Rafael Dieste est un auteur engagé, dont la vie et l'œuvre sont mises au service de la cause républicaine, même s'il n'y a pas chez lui, comme chez beaucoup d'autres, dont ceux qui ont été cités plus haut, d'engagement en faveur d'un parti politique ou d'une organisation syndicale en particulier, si ce n'est, en juin 1931, lors des élections législatives constitutionnelles, sa candidature sur la liste de la Federación Republicana Gallega (il ne sera d'ailleurs pas élu). L'engagement de l'homme et de son théâtre se fait au nom des valeurs progressistes, de la liberté et de la dignité humaine et, surtout, au nom de la lutte anti-fasciste. Dès 1932, il se lance dans l'aventure des Misiones Pedagógicas, un des projets culturels les plus ambitieux de la République, fondé en mai 1931, pour rapprocher la culture du monde rural, grâce à des conférences, des bibliothèques ambulantes, des expositions et, bien sûr, des œuvres théâtrales. Pour ces « missionnaires », explique Antonio Machado, par l'entremise de Juan de Mairena,

difundir y defender la cultura son una misma cosa: aumentar en el mundo el humano tesoro de la conciencia vigilante. ¿Cómo? Despertando al dormido. Y mientras mayor sea el número de despiertos...[...] la difusión de la cultura sería en beneficio de ella

¹ María Zambrano, « De nuevo el mundo », *Hoja literaria*, 1, p. 1. Cité dans Arturo Casas, *La teoría estética, teatral y literaria de Rafael Dieste*, Santiago de Compostela : Universidad, 1997, p. 283.

misma, contra lo que piensan quienes pretenden defenderla como privilegio de clase¹.

Rafael Dieste, qui se voit confier par Manuel Cossío et Pedro Salinas la création et la direction du Théâtre Guignol des Misiones, parcourt l'Espagne à la rencontre de ce public populaire pour lequel il compose un certain nombre de pièces courtes qu'il met lui-même en scène, comme *La fiera risueña*, *El falso faquir* ou *Curiosa muerte burlada*². Lorsque la guerre est déclarée, nommé directeur du Théâtre Español de Madrid, il fonde le groupe Nueva Escena, la section théâtrale de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, qui met en scène, lors de sa première représentation, le 20 octobre 1936, *Los Salvadores de España* de Rafael Alberti, *La llave* de Ramón J. Sender et une des ses œuvres, *Amanecer*. L'engagement de Dieste se poursuit hors des théâtres, dans la presse en particulier, puisqu'il collabore à de nombreux titres, *Hoja literaria* pendant la République, donc, mais aussi la revue *P.A.N.*, dans laquelle il travaille aux côtés de son frère, Eduardo Dieste. Pendant la Guerre, à la demande de Castelao, il participe à la rédaction de *Nova Galiza*, bulletin des écrivains galiciens antifascistes, la plus importante des revues galiciennes de la période, mais aussi à *El Frente del Este*, *El Mono Azul* et, bien sûr, *Hora de España* qui occupe une place décisive dans la presse de Guerre. Il y publie, en plus de nombreux articles, deux pièces, *Nuevo retablo de las maravillas*³, et *Al amanecer*⁴, toutes deux des œuvres de circonstance composées pour participer à l'effort de guerre.

Dans *El Mono Azul*, quelques jours après la première de *Amanecer* par le groupe Nueva España, Sánchez Barbudo présente ce nouveau projet théâtral et politique :

La fecha del 20 de octubre de 1936 será, al menos, la inauguración oficial de un teatro para el pueblo, un teatro del pueblo como en las mejores épocas, teatro de poetas que toman de la raíz popular, de la base, que es también de la cuna de los héroes, los

¹ Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Buenos Aires : Losada, 1957, tome 2, p. 65. Cité par M. Aznar Soler, « Introducción », in Rafael Dieste, *Teatro II*, Barcelona : Laia, 1981, p. 33.

² Ces pièces ont été publiées par Manuel Aznar Soler in Rafael Dieste, *Teatro II*, Barcelona : Laia, 1981.

³ *Hora de España*, I, Valencia, janvier 1937, pp. 65-79. Œuvre reprise dans Rafael Dieste, *Teatro II...*, pp. 73-94.

⁴ *Hora de España*, XV, mars 1938, pp. 99-119. Œuvre reprise dans Rafael Dieste, *Teatro II...*, pp. 41-69.

Le théâtre de Rafael Dieste

latidos y las preocupaciones más hondas que ofrecen luego esa emoción en cuadros vivos. [...] *Nueva España* tiene actualmente un propósito modesto: quiere servir al interés del momento; animar, divertir, caricaturizar; servir, en suma, a la guerra¹.

Les œuvres de Dieste composées pendant la Guerre répondent à cet objectif « modeste », elles s'inscrivent dans ce théâtre de l'urgence créé pour apporter une réponse aux circonstances dramatiques que connaît l'Espagne. Ce sont des pièces écrites dans un contexte particulier qui commande la création, mais ne fait pas disparaître pour autant toute recherche esthétique. Il s'agit, au contraire, de rechercher les voies les plus à même de rendre le message efficace, en se rapprochant, notamment, du public populaire que les auteurs ont pour mission de convaincre et de divertir à la fois. Tout en étant des exercices de propagande, ces pièces n'en sont pas moins des œuvres artistiques qui témoignent du projet esthétique et éthique qui guide l'auteur.

On retrouve dans les trois œuvres du répertoire de guerre de Dieste, *Al amanecer*, *Nuevo retablo de las maravillas* et *El moro leal* (théâtre de marionnettes) les mêmes mécanismes à l'œuvre, en particulier une division des personnages en deux camps opposés, une identification nette des ennemis, souvent ridiculisés, et un dénouement en faveur des bons, le peuple, qui subit toujours la domination du camp adverse (composé invariablement de notables), avant de voir la situation se retourner en sa faveur, grâce à sa mobilisation et à son intelligence. En ce sens, l'on peut parler d'un théâtre de « classes » qui voit la victoire dialectique des opprimés sur les oppresseurs. Pour écrire ce théâtre du « peuple » (au sens où l'entend Sánchez Barbudo, dans *El Mono Azul*, ou, plus près de nous, Victor Fuentes, auteur de *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1939*²), Dieste, comme Alberti à la même époque, puise dans la tradition théâtrale et la culture populaire. C'est ainsi que *Nuevo retablo de las maravillas*, une « mascarada en un acto » revisite le motif traditionnel de la « scène des merveilles », exploitée en particulier par Cervantes. À la différence de la pièce cervantine, dans laquelle « ninguno puede ver las cosas que en él [el Retablo de las Maravillas] se muestran

¹ Antonio Sánchez Barbudo, *El Mono Azul*, 10, 29-10-1936, p. 8. Cité par Manuel Aznar Soler, « Introducción », in Rafael Dieste, *Teatro II...*, p. 9.

² Victor Fuentes, *La marcha al pueblo en las letras españolas. 1917-1939*, Madrid : Ediciones de la Torre, 1980.

que tenga alguna raza de confieso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio »¹, chez Dieste, le spectacle du fameux « retablo » est réservé à un autre type de public : « Sólo pueden ver sus peripecias y figuras los que no estén tocados de marxismo, sindicalismo, anarquismo y demás plagas. [...] Porque son justamente los que padecen esos achaques, ocultos o declarados, los que no pueden ver nada de mi retablo prodigioso »². Quoique sceptiques, les notables de la pièce, qui ne veulent pas être accusés de marxisme ou autres plaies, feignent de voir le spectacle que leur propose Fantasio, allant jusqu'à y participer activement. L'une embrasse des Allemands invisibles (« Tarasca: ¡El gusto es mío! Yo os condecoro: a ti, moreno; a ti, rubio; a todos. No sé con quién quedarme. (*Abraza moros y alemanes invisibles con gran arrebató*) »³), alors que le Général donne l'ordre d'entrer dans Madrid sur son cheval de carton : « General: ¡Mi caballo! (*El Cornetín de órdenes trae un caballo de cartón, busto y vara, sobre la cual cabalga el General*) ¡De frente! (*Toque de atención del Cornetín. Se atiesan todos militarmente para entrar en Madrid*) ¡Marchen! (*Toque ejecutivo. Avanzan todos detrás del General*) »⁴. Tout le monde fuit devant la menace, évidemment fausse, de l'invasion de la scène par les Miliciens Républicains, amenant la preuve définitive, comme Dieste en fait la démonstration, que grâce à la redécouverte de son patrimoine culturel le peuple espagnol est mieux armé pour se défendre. Preuve est faite, également, de la naïveté et de la couardise des Nationalistes et, à l'inverse, du courage et de l'intelligence du peuple républicain qui, lui, ne se laisse pas abuser par les fausses apparences, comme le prouve *Al amanecer*.

En effet, la pièce rassemble, dans un palais de province, les représentants de l'Espagne Nationaliste, un Général, un marquis, un évêque et un industriel, qui se proposent de tendre un piège aux Républicains : ils les attireront avec l'aide d'un complice, le capitaine Agüero, dans le palais où ils les feront prisonniers. Pascualín, l'intellectuel au service des Nationalistes, résume le stratagème : « Pascualín: Empiezo a comprender. Se trata...de una comedia./ Medina: ¿Comedia? ¿Sabe usted lo que dice? Se trata de una operación, de un ardid de guerra »⁵. Le plan

¹ Miguel de Cervantes, « El Retablo de las Maravillas » in *Entremeses* (ed. de Nicholas Spadaccini), Madrid : Cátedra, 1998, p. 220.

² Rafael Dieste, « Nuevo retablo de las maravillas » in *Teatro II...*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ Rafael Dieste, « Al amanecer » in *Teatro II...*, p. 61.

se déroule comme prévu, jusqu'au moment où le capitaine Agüero tire le premier coup de feu contre les Miliciens qui comprennent immédiatement qu'ils ont été trahis : « Las voces obstinadas: ¡Ha sido desde el palacio! ¡Traidores! ¡Traidores! ¡Hay que ir a por ellos! ¡Traidores! ¡Traidores! ¡Traidores!»¹. Le piège se referme sur les traîtres qui, désespérés, imaginent un dernier artifice, ils feignent de s'être suicidés pour avoir la vie sauve. Les Miliciens républicains ne se laissent pas abuser : alors que les faux suicidés se relèvent, ils voient des fusils pointés sur eux.

Después de un instante comienzan a levantarse lentamente Echave y su Ilustrísima. Pero al hacer girar la cabeza su circular exploración queda súbitamente detenida por la sorpresa de descubrir fusiles cautelosos que asoman. Quédanse a medio incorporar, en extrañísimas actitudes, absolutamente inmóviles. Cara de asombro infinito. De pronto sueltan un recio y disparatado cacareo de espanto. Despacio y en silencio avanzan con encendida y seria fatalidad de amanecer los milicianos².

La vérité triomphe dans cette œuvre, comme dans la pièce pour marionnettes écrite à la même période, *El moro leal*, qui rassemble deux personnages principaux, le Sergent et l'Arabe qui donne son titre à la pièce. Par des mensonges et des menaces, le premier veut convaincre le second de s'engager du côté de l'Espagne Nationaliste. La voix d'Allah qui retentit le retient de trahir son pays : « Alah: ¡No vayas, hijo! Moro estar noble, mientras no estar vendido! No te vendas hijo »³. Son message est entendu et, comme dans tout spectacle de marionnettes, l'Arabe roue de coups de bâtons le Sergent et son complice, le Banquier, qui ont joué la comédie pour le persuader de rejoindre leur camp. Là encore, par un retournement final de la situation, la mascarade est dévoilée, traîtres et menteurs sont punis.

Au-delà des circonstances particulières qui entourent la création de ces pièces et justifient le message de propagande qui est prononcé, transparait dans ces textes une réflexion éthique plus générale qui concerne, non plus seulement l'Espagne républicaine et le combat

¹ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 68.

³ Rafael Dieste, « El moro leal » in *Teatro II...*, p. 104. Pièce initialement publiée dans *Nova Galiza*, le 10-09-1937.

antifasciste, mais, bien plus, le monde et la place de l'homme en son sein. En effet, on est frappé à la lecture de ces œuvres de la prégnance du thème du masque et du dévoilement, que ce soit à travers les Nationalistes de *Al amanecer* qui sont découverts par les Miliciens, les Notables de *Nuevo retablo de las maravaillas* dont on dévoile le vrai visage à l'aide, justement, de l'illusion scénique ou, encore, le Sergent de *El moro leal* dont la trahison est vite mise à nu. Le dénouement de ces pièces opère toujours un retournement qui voit la victoire des victimes initiales qui ont pu arracher le masque de leurs ennemis. Ainsi, l'engagement de Dieste prend la forme d'un combat pour le triomphe de l'authenticité et de la vérité qui doit permettre à l'homme de retrouver sa place dans le monde, une place qui n'aura pas été usurpée par les faux-semblants et le mensonge. Par l'illusion de la scène, Dieste cherche à dévoiler la mystification dont l'homme est victime, seule voie pour permettre sa libération. En ce sens, son théâtre constitue bel et bien une réflexion sur le monde et sur son identité qui rappelle tout à la fois l'œuvre de Calderón ou de Pirandello, des auteurs dont se réclame Dieste. Son combat, pourtant, ne se limite pas au terrain du théâtre et l'on retrouve dans ses textes plus proprement politiques une même critique du mensonge et un même appel au triomphe de l'authenticité, comme dans ce discours écrit en galicien, en 1937, à Valence, à l'occasion du Congrès International des Écrivains pour la Défense de la Culture. Il y dénonce le patriotisme officiel, présenté comme une mascarade qui étouffe la vraie réalité, en particulier l'identité galicienne :

El patriotismo oficial, tremenda *mascarada* con estandartes y cometas, en pocas tierras era tan grotesco e irreverente como en tierra gallega. Sentíase allí más crudamente su *artificio* porque la cultura del pueblo era puro recuerdo... y aquello no recordaba nada. Era un signo de autoridad huera, brutal, relumbrante, con olor a pólvora o a incienso, según la ocasión.

Au nom de la Galice et de l'Espagne brutalisées, il interpelle ses lecteurs à qui il demande de ne pas les oublier :

¿No hay también en vuestros países una Galicia, un trozo de tiempo remansado, hijo de estrellas y de cristiandad, que no entiende la *farsa* —ni siquiera para combatirla— de un Estado *falso*, sofocante y ornamental? [...] Hoy es cuando los gallegos que combaten aquí, lo

Le théâtre de Rafael Dieste

hacen, quizá por vez primera, 'por la patria'. [...] Pondrán el alma en este grito fraterno: ¡Galicia es nuestra..., y también vuestra españoles! ¡Vedla ensangrentada! Ojalá pueda España entera decir lo mismo a toda Europa, con semejante dignidad...¿España no es nuestra y vuestra, europeos? ¡Ayudadnos, poetas de todas las tierras!¹

NO SÉ QUIÉN SOY...

Parallèlement à cette réflexion sur le monde et sur la place de l'homme en son sein, Rafael Dieste mène une autre recherche identitaire complémentaire, ontologique cette fois, qui tient à l'être et qui rejoint sa quête éthique et métaphysique. Qui est-on ? Qui est l'homme ? semble demander Dieste dont le théâtre met en scène l'être humain qui s'interroge sur son destin et son identité. Cette réflexion apparaît dès sa première pièce, de 1927, la seule qu'il écrive en galicien, *A fiestra Valdeira* (*La ventana vacía* en castillan), et se poursuit dans les œuvres suivantes, en particulier dans *Viaje y fin de don Frontán*, de 1930. Le thème de l'identité humaine structure l'œuvre de l'auteur et s'exprime notamment à travers un motif récurrent, celui de la porte ou de la fenêtre. Il rejoint celui du masque, dont il a déjà été question et sur lequel il faudra revenir.

La fenêtre dont il est question dans le titre de la première pièce de Dieste est celle qui apparaît sur le portrait commandé par don Miguel, un vieux marin qui a fait fortune au Brésil et qui est de retour en Galice. Sur ce tableau, il est représenté assis à côté d'une fenêtre à travers laquelle on aperçoit la mer, une fenêtre qui est évidemment un symbole identitaire et qui, à ce titre, provoque un conflit dans l'entourage du marin : sa femme et sa fille veulent que la fenêtre disparaisse du tableau, pour ainsi faire oublier les origines modestes de don Miguel, alors qu'au contraire ses amis, pour le protéger, découpent la fenêtre et l'emportent, craignant qu'elle ne disparaisse définitivement. Le dénouement est heureux : on se réconcilie autour d'un verre d'Albariño, le tableau retrouve sa fenêtre et

¹ Rafael Dieste, *Nova Galiza*, 7, 15-06-1937, p. 3. C'est moi qui souligne. Cité dans Manuel Aznar Soler et Luis Mario Schneider, *II Congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura (1937)*, Vol. III, Valencia : Generalitat Valenciana, 1987, pp. 182-185. La traduction en castillan est de Rafael Dieste lui-même.

don Miguel d'assumer enfin ses origines maritimes et, donc, son identité galicienne. Le conflit identitaire est patent dans cette œuvre, comme le souligne, par exemple, Manuel Aznar Soler : « Don Miguel se sume hamletianamente en un conflicto de identidad como si fuese un personaje pirandelliano, identidad amputada que simboliza esa ventana vacía »¹.

Dans les œuvres suivantes, la quête identitaire prend une tournure différente : moins évidente, plus latente, elle n'abandonne pas moins le recours au symbole du seuil qui est, dorénavant, celui de la porte. On la retrouve dans *Viaje y fin de don Frontán*, *Duelo de Máscaras*, *Quebranto de Doña Luparia*, (trois pièces reprises, en 1945, dans *Viaje, duelo y perdición*), dans *Al amanecer* et, enfin, sous une forme quelque peu différente, dans *El circo embrujado o la amazona y los excéntricos*. La porte symbolise ici le destin humain et le choix qui s'offre à l'homme d'accepter ou de refuser les opportunités qui se présentent à lui. La vie de chacun dépend étroitement de ces choix qui peuvent avoir des répercussions tragiques. C'est ainsi que le vieux pèlerin de *Viaje y fin de don Frontán* voit sa vie bouleversée, pour avoir ouvert trop tard la porte de la maison où frappait, un soir d'hiver, un inconnu, un vieil homme qui est retrouvé mort le lendemain, déclenchant chez celui qui ne l'a pas sauvé un fort sentiment de culpabilité qu'il cherche à expier en entamant un pèlerinage de plus de vingt ans. L'homme à qui il raconte son aventure, de retour au pays, n'est autre que don Frontán, dont le spectateur découvre peu à peu qu'il est le fils de l'homme mort de froid et de solitude des années auparavant. Don Frontán est, lui aussi, rongé par la culpabilité, car il n'a pas fait le bon choix : il a refusé de retenir son père qui est parti —et qui est, donc, mort peu après—, car il désapprouvait la vie de son fils. Depuis lors, l'un et l'autre ne savent plus qui ils sont. Le pèlerin avoue « Yo tengo el alma ida. Perdí toda señal para saber quién soy. [...] Antes era uno y ahora soy dos. O si antes era dos, éralo como dos que bailan al mismo son o disputando buscan avenirse. Ya no me reconozco en mis pedazos »², alors que, sur le point de mourir, don Frontán entame un dialogue impossible avec la marionnette de son père : « No sé quién soy, si es que no soy yo mismo esta laguna, este espejo siniestro en que se

¹ Manuel Aznar Soler, « Introducción », in Rafael Dieste, *Teatro I...*, p. 17.

² Rafael Dieste, « Viaje y fin de don Frontán » in *Viaje, duelo y perdición*, Buenos-Aires : Atlántida, 1945, p. 104.

miran mil rostros equívocos, alardeando todos de ser el de tu hijo »¹. Dans *El falso faquir*, une pièce pour marionnettes, on retrouve le même thème, développé cette fois sur un mode quelque peu différent, bien moins tragique. Un personnage tout à fait étonnant se présente, en effet, à l'impresario d'un cirque : Frontifalso a tout simplement deux têtes qu'il peut exhiber successivement pour les besoins du numéro de cirque qu'il propose. Certes, il s'agit d'une supercherie, le public le découvre vite², mais le personnage ne peut manquer d'interpeller les connaisseurs de Dieste qui y verront un nouveau signe des difficultés identitaires dont son œuvre est construite.

L'être est multiple, clament ces personnages et, avec eux, Dieste qui cherche à travers son théâtre à démêler les fils de l'identité humaine. L'homme est en quête de son identité intime qui semble sans cesse se dérober, derrière une porte, une fenêtre ou, encore, derrière le couvercle d'un coffre, une des déclinaisons des symboles précédents. Plus que l'enfermement, le coffre symbolise, je crois, le destin de l'homme. Il est, tout du moins, le miroir sur lequel il projette ses espoirs et ses craintes. Ainsi, don Frontán se cache-t-il dans un coffre pour épier la conversation que son entourage mène sur lui. Il l'ouvre à nouveau, quelques scènes plus tard, pour y chercher la marionnette qui représente son père : « (Va hacia el arcón, lo abre y quedase atónito). ¡El recuerdo! Cuando lo guardé aquí no presentía que este arcón de los bisabuelos iba a ofrecerse a mi delirio como sepulcro y escondite. Acaso es todo eso un ardid del Ángel jugando con el azar de mis pasos »³. Dans *El circo embrujado o la amazona y los excéntricos*, Casilda, l'amazone, propose un défi aux deux artistes, Cándido et Flor, qui sont tous deux amoureux d'elle : « Casilda: Ahora diré que traigan dos cofres. Dentro de uno estaré yo. Dentro del otro, un león. ¿De acuerdo? [...] Cándido: ¿En qué consiste la prueba,

¹ *Ibid.*, p. 122. On retrouve, dans *El falso faquir* une pièce pour marionnettes de 1936, le motif de la porte et du choix qu'elle symbolise, comme le montre le dialogue suivant : « El empresario: [...] (Llaman a la puerta) ¿Quién llama?/ Tonino: Yo./ Empresario: ¿Quién eres tú?/ Tonino: Yo soy yo./ Empresario: Vete a paseo./ Tonino: Hasta luego./ Empresario: ¡Caramba! Parece que se ha ido. Tal vez es un gran artista, un hombre de gran talento. Hice mal en dejarlo marchar ». Voir Rafael Dieste, « El falso faquir » in *Teatro II...*, p. 123.

² Voir Rafael Dieste, « El falso faquir » in *Teatro II...*, p. 132 : « Rosita: Frontifalso tiene dos cabezas, una verdadera y una postiza. El capitán Escoriaza de que habló el guardia, no existe. He visto a Frontifalso cuando salía con su verdadera cabeza. La otra, que es de caucho, la llevaba en una funda debajo del brazo. Ha sido usted víctima de un timo ». On remarquera que la dernière phrase s'adresse à l'impresario, mais qu'elle pourrait tout aussi bien être adressée au public, par un effet de mise en abyme.

³ *Ibid.*, p. 121.

Casilda? ¿Qué tendremos que hacer?/ Casilda: Muy sencillo, elegir »¹. Flor qui mène le défi à son terme finit par ouvrir son coffre et découvre... qu'il est vide. Il le pressentait (« Creo que estoy perdiendo el tiempo, ¡pipirripí!...Y haciendo el ridículo. (Deja de columpiarse y medita, colgado). Empiezo a sospechar que esto ha sido una trampa y una confabulación para apartarme de la verdadera pista »²) et il en a désormais la preuve :

¿Qué es esto? ¡Está vacío! ¡Si lo que veo no es el interior de mi cabeza! [...] (Con la cara de pronto iluminada) Es posible... ¡Claro, y tan posible! ¿Cómo no se me había ocurrido antes? Quizá todo son fantasías de mis celos rabiosos. [...] Y yo aquí perdiendo el tiempo polemizando con la nada. (Se cuele dentro del cofre y cierra)³.

Que faut-il donc comprendre ? Et que cachent véritablement ces portes et ces coffres ? Ne s'agit-il pas, en dernière instance, de la liberté qui est laissée à l'homme de forger son propre destin et de se construire, sans se laisser prendre au piège des fausses apparences ? La porte n'est-elle pas en définitive l'image de la vie qui se bâtit au fil des choix qui sont opérés par l'homme ? On pourra voir également dans ces motifs récurrents des thèmes empruntés à la psychanalyse et qui mériteraient, en ce sens, d'être décryptés en termes freudiens. Une telle analyse recouperait, n'en doutons pas, les conclusions qui sont tirées ici et confirmerait la prégnance de la quête identitaire qui traverse l'œuvre théâtrale de Dieste. Comment expliquer autrement cette omniprésence des seuils et des espaces qui s'interposent entre soi et autrui, entre soi et le monde et dont la porte ou le masque deviennent la métaphore ?

Le masque traduit, on l'a vu, la réflexion de l'auteur sur la place de l'homme dans le monde et il symbolise, d'une certaine manière, le mensonge que Dieste se propose de combattre. Mais il représente bien plus également, puisqu'il renvoie, lui aussi, à la quête identitaire qui guide les personnages de Dieste qui se prévalent souvent de l'artifice pour déclarer leur véritable identité. C'est, en effet, grâce au stratagème

¹ Rafael Dieste, « *El circo embrujado o la amazona y los excéntricos* » in *Teatro I...*, p. 113. Pièce initialement publiée dans Rafael Dieste, *Quebranto de doña Luparia y otras farsas*, Madrid : J. M. Yagües editor, 1934, pp. 149-194.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, pp. 129-130.

imaginé par les Notables de *Al amanecer* (feindre d'appartenir au camp républicain, avant de mettre en scène un faux suicide) que Dieste parvient à dénoncer leur personnalité réelle, celle de pleutres et de traîtres ; c'est grâce aussi à l'illusion de la scène « des merveilles » que les Nationalistes de *Nuevo retablo de las maravillas* découvrent, là aussi, leur couardise. Le mensonge se retourne souvent contre ceux qui en font usage, comme Estebán, le vieillard de la pièce pour marionnettes, *Curiosa muerte burlada*, inspirée elle aussi de Cervantes. Pour mettre à l'épreuve l'attachement de sa jeune femme, Oliva, il feint d'abord d'être ruiné, avant de s'inventer des maladies imaginaires. Elle lui témoigne une fidélité inébranlable jusqu'au moment où Silvestre, le complice malgré lui de Estebán qui n'a eu cesse de le mettre en garde contre de tels mensonges, finit par tomber le masque et déclare à la jeune femme qu'il l'aime. À Estebán qui les maudit, il ouvre les yeux sur le piège qu'il s'est lui-même tendu : « Silvestre: (Con Oliva desmayada en los brazos) ¡Insúlteme, señor, a mí, a ella no, que no es culpable de nada! ¡Usted sí que lo es de todo esto; de que mi amor escondido, que ya no es ficción, sino verdad, se desatase! »¹. C'est plus que ne peut en supporter le vieil homme qui, très symboliquement, « sobre el lecho de la ficción cae derribado por su pesadumbre ». Ainsi se clôt la pièce, sur le constat amer que la fiction n'est pas amie de l'amour et que, surtout, l'homme ne peut se construire que dans la vérité. Le drame d'Estebán, Silvestre et Oliva projette, en quelque sorte, sur la scène du théâtre, le drame de l'identité humaine qui, sans cesse, oscille entre vérité et mensonge, entre authenticité et faux-semblants. À la question qu'est-ce que l'humain ? que Dieste répète à l'envi dans ses pièces, le théâtre apporte une réponse d'autant plus paradoxale qu'il est lui-même inséparable de la fiction et que l'œuvre du dramaturge se construit tout entière sur cette dialectique de l'illusion et de la réalité.

¹ Rafael Dieste, « Curiosa muerte burlada », in *Teatro II*, p. 164. Pièce initialement publiée dans Rafael Dieste, *Quebranto de doña Luparia y otras farsas...*, pp. 111-147.

EL TEATRO ES SUEÑO

On ne peut manquer d'être surpris à la lecture du théâtre de l'auteur par les références constantes qui sont faites au monde du spectacle : comédiens, marionnettistes, artistes de cirque, jongleurs, impresarios..., les personnages sont eux-mêmes des professionnels du spectacle qui proposent au public des numéros variés. *Nuevo retablo de las maravillas* montre, on le sait, le spectacle des représentants du camp nationaliste transformés en acteurs pour les besoins de l'illusion scénique. Fantasio, « juglar de varios oficios: charlatán, acróbata, prestidigitador » se métamorphose en metteur en scène et dirige le spectacle mené par ces notables qui, de spectateurs imaginaires, se transforment peu à peu en acteurs réels. Pour ne pas être soupçonnés de syndicalisme, ils feignent de voir un spectacle imaginaire auxquels ils participent progressivement. Qui sont-ils vraiment ? Spectateurs ? Acteurs ? Simples marionnettes ? Ou représentants de l'Espagne nationaliste mystificatrice ? Par la magie du théâtre, ils endossent ces identités successives et se multiplient à l'infini devant le —vrai— public qui, lui, découvre un spectacle en train de se construire.

L'effet est plus vertigineux encore dans *Viaje y fin de don Frontán*, puisque, cette fois, les marionnettistes de la pièce rejouent, à la demande de don Frontán, le drame qu'il a vécu des années auparavant et qui s'est conclu par le départ de son père. Don Frontán leur explique ce qu'il attend d'eux : « Don Frontán: Señor autor dramático: en tus manos encomiendo mi drama. [...] Quiero hacer de tu escenario mi confesionario ». Tel un véritable auteur et un metteur en scène, Pinturillas l'interroge (« ¿Argumento del drama? [...] ¿Sus personajes? »), alors que Salerosa comprend que l'histoire est réelle : « Por lo que ahora entiendo, no se trata de un drama imaginado, sino sucedido y muy de veras ». Don Frontán réplique : « Yo soy el testimonio, y no viviente, pues no creo estar vivo más que en apariencia, de que fue de veras. El hijo es el cadáver que tenéis delante »¹. Le spectacle peut alors commencer : Pinturillas et Salerosa dirigent, donc, les marionnettes du Père et du Fils et rejouent le drame du vrai don Frontán qui assiste comme spectateur à la représentation. Le spectacle est commenté par un public apparu sur scène

¹ Rafael Dieste, « *Viaje y fin de don Frontán* »..., pp. 62-64.

qui, régulièrement, interrompt le numéro de ses remarques, jouant de la sorte le rôle des vrais spectateurs de la pièce dont il anticipe les réactions : « La gente: ¡Qué espanto! ¡Así aprenderán! [...] Agora, váyase, que viene lo más temeroso en ese teatro que usted ve »¹. La confusion est totale entre vrai et faux public, mais aussi entre marionnettes et personnages réels, puisque incapable de supporter le déroulement du drame, don Frontán interrompt le vrai faux spectacle au moment où El Mago annonce l'imminence du dénouement : « ¡Ahora ha llegado el instante del juicio! Y el juicio es la fuerza de las fuerzas, el corazón que estalla, el rayo que sentencia, el alma ardiendo, las palabras mostrando por fin que son espadas. Hermanos, ahora veréis al Hijo en carne y hueso. Teníais la cifra. Aquí está lo cifrado. ¡Mirad! ¡Se acerca! ¡Aquí está el hombre! »². Par la magie de l'illusion théâtrale, un homme apparaît bel et bien, mais ce n'est pas la marionnette que le public attendait. À sa place apparaît... le vrai don Frontán :

Desaparece [el Mago]. En el vano de Guiñol se muestra de pronto la palidísima cara de don Frontán. Los ojos inmóviles. La mandíbula, reciamente apretada, se suelta unos instantes y vuelve a recogerse. Sustos, exclamaciones y risas del coro de romeros, delatando un asombro unánime, pero que en unos es piadoso y en otros burlesco, según los grados de credulidad³.

Où se cache donc la réalité dans cet enchevêtrement de jeux scéniques qui transforment successivement les personnages en acteurs, en spectateurs et, même, en metteurs en scène et en auteurs ? Qui de la marionnette ou de don Frontán est le plus réel ? Le drame qui se joue sur la scène du spectacle de marionnettes est-il plus ou moins vrai que le drame vécu par le personnage ? Tout n'est qu'illusion, bien sûr, l'un ou l'autre sont tout aussi irréels. Il n'est de réalité, semble dire Dieste, que le théâtre qui permet, justement, par le jeu de l'illusion scénique, de révéler la réalité et l'illusion dont le monde est fait. La seule vérité est, en définitive, celle de l'art qui, par un effet de mise en abyme, se construit devant nous et déconstruit la réalité. Le jeu métathéâtral est omniprésent dans l'œuvre de Dieste, qu'il soit porté à sa perfection, comme dans *Viaje*

¹ *Ibid.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*

y fin de don Frontán ou, même, dans *Nuevo retablo de las maravillas* ou qu'il soit simplement esquissé et suggéré, comme dans *Curiosa muerte burlada* qui montre le vieil Estebán se farder pour mieux jouer son rôle de malade (« Estebán: Ahora que no está ella, ponme un poco más de harina en la cara para parecer más pálido (Silvestre lo hace). Así. Por las mejillas. Sobre los párpados. En la frente. Bien »¹). Comme toute œuvre d'art, le théâtre de Dieste ne parle toujours que de lui-même et il met en scène sa propre création. Le choix qu'il opère de situer ses intrigues dans le monde du spectacle et de les entourer de comédiens et d'artistes, le recours si fréquent aux masques et aux déguisements sont là pour mettre en avant le processus métathéâtral à l'œuvre dans ces pièces qui, par un effet de miroir, se construisent sous les yeux des spectateurs. Ce qui est donné à voir au public n'est, en définitive, que le processus créatif que les Fantasio, Pinturillas et autres Magiciens, avatars de l'auteur, ont pour mission d'incarner. Dans *Nuevo retablo de las maravillas*, Fantasio met en scène la farce qu'il a lui-même imaginée en s'inspirant de la pièce de Cervantes, il dirige les acteurs et souffle les répliques, alors que dans *Viaje y fin de don Frontán* Pinturillas représente dans son théâtre de guignol le drame vécu par don Frontán.

Le public, le vrai s'entend, assiste donc à un double spectacle, celui de l'intrigue qui est narrée et celui de sa mise en scène. Il adopte ainsi à l'égard de l'un et de l'autre un regard plus distant qui ne peut plus être celui de l'identification ingénue, un regard critique, affirme Brecht, qu'il adoptera ensuite face au spectacle du monde que le théâtre lui aura appris à déchiffrer. C'est paradoxalement, on le sait, en dévoilant l'artifice qui accompagne toute création artistique que l'auteur génère un regard critique utile à son projet politique : par le mécanisme de démythification introduit sur scène, est induite chez le public une attitude critique qui doit être celle qu'il adoptera dans le monde. « Le but de l'*effet de distanciation* est d'amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique »², affirme Brecht. Le projet éthique et esthétique de Dieste se fonde ainsi sur la scène de son théâtre, où se jouent tous les drames, celui du monde, de l'homme et de l'art, un théâtre qui est, à la fois, pratique et théorie esthétique, réflexion ontologique et métaphysique.

¹ Rafael Dieste, « Curiosa muerte burlada »... p. 160.

² Bertolt Brecht, « Nouvelle technique d'art dramatique 1 », *Écrits sur le théâtre 1*, Paris : L'Arche, 1972, p. 330.

Par les recherches qu'il mène, dans ces œuvres et dans d'autres, par exemple dans *Revelación y rebelión del teatro*, un dialogue imaginaire avec le théoricien anglais Gordon Graig, le théâtre de Dieste rejoint les projets avant-gardistes des années 20 et 30 qui prétendent rénover le théâtre par la redécouverte de la scène et par le rapprochement avec un nouveau public et qui puisent leur inspiration, à la fois, dans les genres populaires (les marionnettes, le guignol...) et dans la tradition théâtrale. *Nuevo retablo de las maravillas* et *Viaje y fin de don Frontán* en sont l'illustration. En ce sens, son théâtre peut être considéré comme le point de rencontre des tendances les plus modernes de la scène espagnole qui s'enrichit là d'une voix singulière, teintée, par moments, d'un lyrisme et d'un mystère tout particuliers. Sans renoncer à s'engager au nom d'une cause politique, son théâtre dépasse le combat idéologique, pour mener une quête identitaire qui bien, bien au-delà de la Galice, est celle d'un homme et d'un créateur. Il(s) nous invite(nt) à considérer ce théâtre comme une aventure humaine et artistique qui met en scène sa propre création.

