Sonotopes et mémoire dans l'œuvre théâtrale de Borja Ortiz de Gondra

Marina RUIZ CANO
Université Paris Nanterre/CRIIA

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10000

Résumé : Cet article s'intéresse à deux pièces de Borja Ortiz de Gondra, *Del otro lado* (2001) et *Trilogía de los Gondra* (2021), à partir de la notion de « sonotope ». La morphologie de l'espace sonore – et sa place dans l'architecture de l'œuvre –, permet au dramaturge de déployer la partition mémorielle de sa famille. Nous nous proposons d'analyser le rôle des sons dans ces œuvres à partir des mises en scène, et de comparer le poids de chaque empreinte sonore dans le texte et dans la représentation. Ceci nous permettra d'esquisser le paysage sonore prédominant et ses effets sur la mémoire.

Mots-clés : sonotope-mémoire-théâtre-Borja Ortiz de Gondra

Abstract: This article examines two plays by Borja Ortiz de Gondra, *Del otro lado* (2001) and *Trilogía de los Gondra* (2021), based on the concept of 'sonotope'. The morphology of the sound space – and its place in the architecture of the work – allows the playwright to unfold his family's memory score. We propose to analyse the role of sounds in these works based on the staging, and to compare the weight of each sound imprint in the text and in the performance. This will allow us to sketch the predominant soundscape and its effects on memory.

Keywords: sonotope-memory-theatre-Borja Ortiz de Gondra

1 Introduction

La *Trilogía de los Gondra* (2021) et *Del otro lado* (2001), qui en est le prélude, déploient la partition mémorielle du dramaturge basque Borja Ortiz de Gondra à travers l'autofiction. Dans un entretien en 2019, il affirmait que le premier jalon de son écriture n'était pas la mémoire de sa famille, mais le souvenir qu'il en construisait (in : Otheguy Riveira 2019). L'étude de la manière dont ces œuvres réorganisent les échelles de l'histoire afin de faire place au récit mémoriel[1] nous avait fait prendre conscience de la richesse des paysages sonores de cette trilogie. Nous nous étions alors

[1] Dans mon article « "Borra las huellas, pero di nuestra herida" : huellas crepusculares en la *Trilogía de los Gondra* », Madrid, Collection "Casa de Velázquez", à paraître.

interrogée sur la capacité de la fiction à faire cicatriser les plaies d'un passé encore présent, ce qui confirmait que la mémoire n'est pas ici commémorative ni stérile, et l'espace sonore non plus. L'auteur – en collaboration, en ce qui concerne la trilogie, avec Josep Maria Mestres et Iñaki Salvador – se sert de la musique, du bruitage et de la sonorité de la langue basque afin d'actualiser le passé, marqué par la violence du conflit basque.

L'ambiance sonore constitue l'un des aspects mis en avant par le metteur en scène Josep Maria Mestres dans la représentation de la trilogie (voir Erice 2024). Ces pièces – *Los Gondra (una historia vasca), Los otros Gondra (relato vasco)* et *Los últimos Gondra (memorias vascas)* – ont été publiées et portées à la scène entre 2017 et 2021. Le sous-titre de chacune d'entre elles, à travers le choix de mots comme « histoire », « récit » et « mémoire », révèle d'emblée l'importance de la notion de transmission mémorielle. *Del otro lado* a été jouée dans la salle madrilène La Cuarta Pared et porte le sous-titre « *Danzón* ». Ce terme désigne une danse cubaine, proche de la « *habanera* ». Loin d'être un son étranger aux Basques, ce genre musical était très répandu dès la fin du XIX^{e} siècle, au point que l'un des compositeurs de « *habaneras* » le plus notable était le Basque Sebastián de Iradier (Sánchez Eliza 2024). La musique et la mémoire, par ailleurs indissociables, constituent les piliers sur lesquels Ortiz de Gondra a composé les pièces que nous nous proposons d'analyser dans ce travail. Dans un premier temps, nous dresserons un portrait des espaces sonore et musical de ces pièces, en prêtant une attention particulière à la mise en scène. Cette étape nous permettra, dans un deuxième temps, de déterminer quel paysage sonore prédomine avant de dégager ses effets sur la mémoire individuelle et familiale des personnages.

2 Fonction de la musique dans la mise en scène

La musique est un facteur clef dans la transmission dramatique, et son lien avec la scène a évolué au fil du temps. La musique peut remplir une fonction simplement esthétique, secondaire pour certains, se limitant à ajouter de la beauté au spectacle sans apporter un sens supplémentaire. Ce type de présence serait en accord avec la vision aristotélique de la musique comme entité subordonnée au drame et au service de la catharsis. Les chansons peuvent aussi remplir une fonction diégétique si les paroles complètent le récit ou font avancer l'intrigue. Il en résulte des mises en abyme soulignant des moments particuliers et fonctionnant comme une sorte de chœur tragique. Il faut toutefois se garder de tomber dans des analogies fallacieuses entre ce que les mots disent et ce que la musique exprime[2]. Nous observons aussi une musique que l'on qualifie d'organique car elle organise l'enchaînement de scènes – soit pour créer une transition, soit pour faire de chaque scène une unité à part entière –, structurant la construction de l'espace scénique et ses mouvements. La portée de significations de la musique et le degré d'appel aux émotions dépendent du bagage culturel du public et de l'ancrage spatio-temporel choisi par le dramaturge. L'espace sonore et musical a une force communicative qui ne doit pas échapper à l'analyse d'un spectacle, en particulier quand le sonotope qui émerge fait appel aux souvenirs et donc aux senti-

[2] Voir (Gértrudix 2003 : 35) : « es esencial señalar la necesidad de extremar las precauciones a la hora de establecer analogías lingüísticas entre la palabra y la música. Mientras la función del signo verbal es designar y nombrar, la del signo musical es expresar ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

ments du récepteur, comme c'est le cas dans *Trilogía de los Gondra* avec la mélodie des *zortziko* (type de composition), la *txalaparta* (instrument) ou *l'irrintzi* (cri des bergers entré dans la culture populaire). Il s'agit des empreintes sonores, « sons d'une communauté, uniques ou possédant des qualités qui les font reconnaître des membres de cette communauté ou ont pour eux un écho particulier » (Schafer 2010 : 382).

Iñaki Salvador a composé un bref thème musical à consonance traditionnelle qui revient tout au long de la trilogie et sert de fil conducteur notamment dans *Los Gondra* et *Los Otros Gondra* : il devient une sorte de leitmotiv qui, alternant avec d'autres chansons populaires, renvoie à un passé mythifié. En revanche, l'enchaînement des scènes dans *Los últimos Gondra* est rythmé par des sons plus saccadés, parfois proches de la percussion, qui évoquent une fin imminente : le son rythmique d'une presse rotative et de la *txalaparta*, les bruits des portes métalliques de prison qui se ferment, des alarmes, le son des cloches après des funérailles, les coups de hache sur le bois. Le *tempus fugit* et ses effets sur la mémoire sont soulignés par le tic-tac de l'horloge.

L'intertextualité musicale est aussi présente dans ces œuvres. D'un côté, la chanson « Avec le temps » de Léo Ferré, en espagnol, ouvre et ferme *Del otro lado :* « Avec le temps tout disparaît, on oublie les visages et on oublie les voix » (Ortiz de Gondra 2021 : 45)[3]. Tel un cadre, son occurrence enferme l'action dans un souvenir – pratiquement toute la pièce est une analepse – que l'on sait aussi fini qu'imparfait, objet malléable de la mémoire. Le thème de l'oubli inéluctable revient, sous forme d'aparté poétique, dans *Los Gondra,* par le biais de Garbiñe qui reprend et modifie les paroles de *Del otro lado* dans un ancrage temporel antérieur : « Avec le temps, avec le temps on oubliera tout, on oubliera les visages et les voix qui font si mal et les cris et les coups et la peur » (*Ibid.* : 82)[4]. L'intertextualité interne dont Borja Ortiz de Gondra se sert ici souligne l'oubli comme issue fatale : le futur simple utilisé par Garbiñe en 1940 dans la récitation devient mise en abyme de la réalité basque du début du XXI^{e} siècle. Conséquence de l'éternel retour de ces trous de mémoire, l'histoire fratricide se répète. Loin de faire appel à l'identification du récepteur, la musique devient dans les deux cas un contrepoint de l'action, une interruption dans la diégèse. Elle permet ainsi la distanciation du récepteur, suivant le but des chansons du théâtre brechtien.

Les chansons et mélodies traditionnelles ponctuent la trilogie. L'usage de cette intermédialité est pourtant différente dans chaque pièce : si l'allusion à Léo Ferré revêt un caractère plus universel et un plaidoyer pour l'oubli comme acte inéluctable, ou du moins pour le délitement des souvenirs, la deuxième citation intersémiotique – des airs de chansons basques –, par sa nature non verbale, n'apparaît pas visiblement dans le texte. Parfois elle est seulement insérée dans la mise en scène comme un choix personnel d'Iñaki Salvador, le compositeur qui a conçu la musique des représentations. Comme il devient courant dans les dernières productions du CDN (Centro Dramático Nacional), il existe une playlist avec les thèmes qui ont inspiré le dramaturge tout au long du processus d'écriture. Sa consultation montre d'emblée que la portée sonore est loin d'être universelle. Cette liste composée de huit chansons typiques en langue

[3] « *Con el tiempo, con el tiempo, todo desaparece, se olvidan las caras y se olvidan las voces.* » Les traductions de toutes les citations en langue étrangère sont de nous.

[4] « *Con el tiempo / con el tiempo todo se olvidará / se olvidarán las caras / y las voces / que hoy tanto duelen / y los gritos / y los golpes / y el miedo.* ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

basque – les chansons de Noël « Ator-Ator »[5] et « Mesias Sarritan », puis « Ixil-ixilik dago » d'Oskorri, les anonymes « Santa Ageda » (chantée régulièrement dans la rue le 4 février) et « Boga Mariñela », « Nintzenaz Oroitzean » de Benito Lertxundi, « Xalbadoren Heritotzan » d'Erramun Martikorena et « Otsoa et Hartza » de Kalakan – permet l'ancrage dans le Pays basque à une exception près : « La ronda del amor » d'Ernesto Lecuona, référence à l'exil basque à Cuba subi par un ancêtre de la famille Arsuaga (miroir des Gondra dans la fiction). Comme le rappelle Anne-Claire Gignoux, suivant le sillage de Louis Hjelmslev dans *Prolégomènes à une théorie du langage* et de George Molinié dans *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, « la musique, en tant que système sémiotique, symbolise, mais sa substance du contenu a des composantes plus affectives qu'intellectuelles, plus thymiques que noétiques » (2006 : 6). Bien entendu, les chansons ont parfois une simple fonction référentielle, en particulier lors des fêtes, où on entend de la musique joyeuse, et à Noël. Mais l'assemblage de sons fortement ancrés dans le territoire basque fait émerger un sonotope propre à cette trilogie.

3 Sonotopes et mémoire du Pays basque

Philippe Woloszyn, dans son article « Du paysage sonore aux sonotopes », propose une définition du sonotope à partir du concept de territorialisation et de construction identitaire. Pour lui, un sonotope est « une structure sonore identitaire territorialisée » ainsi qu'« un réservoir de potentialités paysagères sonores » (Wooszyn 2012 : 54). Inspiré de la thèse de Per Hedfors, *Site Soundscapes. Landscape Architecture in the Light of Sound*, Woloszyn délimite les sonotopes, conçus comme « des environnements acoustiques territorialisés tels que des zones de silence [ou] des refuges acoustiques » (*Ibid.* : 61). L'ancrage dans un espace borné est donc essentiel pour son existence et pour son décryptage, et dans la scène théâtrale, le sonotope va découler de l'organisation de l'espace sonore, y compris des chronotopes du silence.

Double par nature, le silence est pour Roland Barthes « un temps poétique homogène qui coince entre deux couches et fait éclater le mot moins comme le lambeau d'un cryptogramme que comme une lumière, un vide, un meurtre, une liberté » (2002 : 216). Le silence abrite donc toutes les possibilités expressives du langage : il est doté d'une temporalité et d'une spatialité presque sacrées qui envahissent la scène. Il fait appel aux sens et à la mémoire du specta[c]teur, qui va lire ces moments de silence suivant sa propre partition, ses souvenirs, son vécu. Dans le cas concret du théâtre basque, les échos du silence retentissent, des fois, beaucoup plus que les sons. Le silence devient porteur de sens et contribue à créer le sonotope de l'univers dramaturgique de l'auteur, tiraillé entre devoir de mémoire, droit de l'oubli et une fascination pour la violence spécialement accrue dans *Mane, Thecel, Phares*, à mi-chemin entre la pièce à portée universelle et la réflexion sur le conflit basque. Sa polysémie se déploie tout particulièrement quand le silence devient l'espace-temps de la mémoire, en ramenant le(s) passé(s) au moment présent, que ce soit pour repenser ce passé ou pour imaginer le futur.

[5] Nous avons gardé l'orthographe originelle utilisée par le compositeur Jesús Guridi bien que de nos jours on retrouve toujours « *hator* ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

L'actualisation des évènements passés cristallise tout particulièrement à la fin de la mise en scène de chaque pièce – mais avec moins de force dans les versions écrites. Aussi bien *Los Gondra* que *Los otros Gondra* terminent avec le son de la pelote sur le mur du fronton, lieu emblématique de la culture basque et véritable lieux de mémoire dans cette trilogie. C'est le fronton qui rend possible la fortune de la famille mais aussi sa perdition. C'est un lieu où l'on meurt et où l'on est condamné à mort, un lieu qui fait éclore les disputes familiales qui perdurent au fil du temps, l'espace qui assiste à une trahison que personne n'oublie jamais mais dont personne ne veut témoigner non plus. Les fissures de ses murs sont le miroir des trous de la mémoire des Gondra, et le son qui clôt les deux premiers volets de la trilogie réactualise toute cette douleur. La pelote qui cogne le mur violemment, laissant l'écho du silence derrière elle, est censée inaugurer une étape où l'on commence à oublier les blessures du passé, à juger par les dernières répliques : « Pourrions-nous oublier maintenant ? » (*Los Gondra,* Ortiz de Gondra 2021 : 100)[6] et « Le compte à rebours vers le silence final. Vers l'oubli. Et peut-être, enfin, le pardon. *Esku hutsak.* Les mains vides » (*Los otros Gondra,* Ortiz de Gondra 2021 : 153)[7]. Or, le silence n'est pas toujours libérateur : il peut devenir obsessif ou cautionner la violence. Dans ce sens, l'abondance des silences scéniques dans le théâtre d'Ortiz de Gondra – à juger par les adjectifs qui accompagnent ces didascalies, dont « inconfortable », « long », « très long »[8] – constitue une expression de la violence qui règne, ou un souvenir de celle qui a régné mais dont personne ne parle directement même si tout le monde s'en souvient.

La fin de la trilogie propose deux lectures. Le texte écrit conclut en évoquant l'espace sonore suivant : « Les pleurs d'un nouveau-né se démarquent sur le rythme mélancolique d'une habanera / Un feu de camp s'éteint sur la plage / Il pleut » (*Los últimos Gondra,* Ortiz de Gondra 2021 : 231)[9]. Cette fin ouvre la porte à un avenir libre de la mélancolie – les pleurs du nouveau-né étant plus forts que les vieilles chansons venues d'une autre époque –, un futur incarné par les nouvelles générations, dont la purification et l'oubli des traumas passés sont ici symbolisés par la pluie et le feu. La mise en scène, en revanche, peine à tourner le regard vers l'avenir : l'espace sonore est ici composé du motif principal de la trilogie, joué à la *triktixa* (accordéon diatonique traditionnel du Pays basque), puis du silence.

L'écoute première, sensorielle, devient écoute mémorielle et toutes les deux font voyager le récepteur vers d'autres réalités, spatiales comme temporelles. La mémoire sensorielle qui en émerge répond aux expériences condensées symboliquement par les sonotopes. Les sons de ces paysages sonores au théâtre – musiques, bruits sacrés qui rythment la vie quotidienne (Schafer 2010 : 381), langues, instruments traditionnelles, sons naturels territorialisés – dépassent leur fonction esthétique et se mettent au service du message, afin de le compléter. Comme le signale Pedro Barea (2000 : 237), « ils localisent le temps, fournissent des informations chronologiques, spatiales, his-

[6] « ¿Podremos olvidar ahora ? Ahaztu ahal izango dugu azkenean ? »

[7] « La cuenta atrás hacia el silencio definitivo. Hacia el olvido. Y tal vez, por fin, el perdón. *Esku hutsak.* Manos vacías. »

[8] Dans *Del otro lado* (Ortiz de Gondra 2001), respectivement : p. 48 et 53 ("« incómodo »), p. 50 (« Largo ») et p. 54 (« Larguísimo »).

[9] « Sobre los melancólicos compases habaneros se impone el llanto de un recién nacido./ En la playa una hoguera se apaga./ Llueve. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

toriques, géographiques… ce qui signifie que l'utilisation de la musique et du bruit a une valeur sémantique et dénotative plus profonde que celle purement ornementale et peut, dans de nombreux cas, ne pas être aléatoire.[10] »

Leur choix est loin du hasard, il répond à des logiques discursives et sémiologiques qui structurent la fable. L'organisation de l'espace sonore théâtral, constitué des bruitages et de musique, détermine le paysage sonore où Borja Ortiz de Gondra imagine ces œuvres, créées à partir de ses souvenirs personnels. Compte tenu du caractère autofictionnel de cette trilogie, ce paysage reconstruit partiellement l'environnement sonore qui a fait partie du cadre de vie du dramaturge.

4 Des paysages sonores aux paysages spatiaux

Dans l'étude des sons, nous voudrions attirer l'attention sur les signaux qui, pour Schafer (2010 : 385), « se distinguent de la tonalité, de la même manière que la figure se détache du fond dans la perception visuelle ». Nous avons identifié plusieurs signaux sonores (bombes, coups de feu, éclats de verre, sirène, klaxons) renvoyant au trauma auquel la société basque a dû faire face pendant les décennies de terrorisme. Ces signaux, que nous listons ci-dessous, opèrent à la fin des scènes et synthétisent les transitions entre les différentes scènes de *Los Gondra*[11] (Voir Tableau 1)

Dans les mises en scène, les sons durent le temps de changer le décor ou de faire entrer/sortir les personnages, qui parfois ne sont que des fantômes venus d'une autre époque hanter les personnages de Borja/Yo (Borja/Moi), alter-egos du dramaturge. Ces opérations se déroulent dans le noir, donnant à chaque scène une certaine unité de lieu, de temps et d'action. À la fin des scènes I,1 et I,2, le recours aux mêmes sons condense la synchronie des actions, qui auraient pu être jouées de manière simultanée. Il en va de même au début du troisième acte, où les douze coups de minuit, à des moments différents de la progression de chaque scène, nous font comprendre que l'on assiste au même moment dans deux espaces différents.

La scène I,7 est particulièrement fragmentée et renvoie à plusieurs souvenirs du mariage de Juan Ignacio et Klara. Elle est divisée en six scènes secondaires, séparées dans le texte par le signe typographique de l'astérisque et dans la mise en scène par des chansons à chaque fois différentes. L'espace musical, avec des *habaneras* traditionnelles chantées par les plus âgés, puis deux chansons en basque – dont « *Kalian gora, kalian behera* », connue de toutes les générations –, un morceau de rock radical – genre apprécié par la jeunesse indépendantiste –, et enfin de la musique commerciale – image évidente d'acculturation et de la perte de valeurs intrinsèquement nationalistes – a ici une valeur structurelle. Il permet de délimiter, dans le temps et dans l'espace, chaque action qui devient un maillon dans la chaîne qu'est la mémoire, que celle-ci soit partiellement reconstruite ou complètement imaginée. La scène se clôt, dans les textes littéraire et scénique, par les danses traditionnelles d'un *fandango* et d'un *arin-arin*. Celles-ci reviennent dans *Los otros Gondra* et convoquent les souvenirs de jeunesse de

[10] « *Los sonidos localizan el tiempo, aportan informaciones cronológicas, espaciales, históricas, geográficas… que hacen que el uso de la música y el ruido tengan valor semántico más profundo y denotativo que el puramente ornamental y no puedan en muchos casos ser aleatorios.* »

[11] L'information de chaque ligne correspond à la fin de la scène signalée dans la colonne à gauche. Les chiffres romains désignent les actes et les chiffres arabes les scènes.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Borja, qui, à plusieurs reprises, évoque son enfance à Algorta et essaye de connaître la suite des évènements à partir de la reconstitution de plusieurs passés différents. Il revient constamment sur la relation entre sa cousine et son frère afin de comprendre le présent. Face au manque de transmission mémorielle, car personne ne veut lui raconter exactement ce qu'ils se sont dit dans le fronton, il ne lui reste plus qu'à inventer le passé, ce qu'il tente dans les scènes intitulées « Peut-être la première scène » (« *Tal vez la primera escena* ») ou « Et si celle-ci était la première scène ? » (« *¿Y si esta fuera la primera escena* ? ») (*Los últimos Gondra,* Ortiz de Gondra 2021 : 106 et 120).

Tab. 1 : Transitions sonores entre les scènes de *Los Gondra.*

	Texte	Mise en scène
Prologue	Bruit de la pelote contre le mur du fronton	Les pas d'autres acteurs puis musique
I, 1	Explosion et bruit des éclats de verre	Sirènes
I, 2	Explosion et bruit des éclats de verre	Sirènes
I, 3	Klaxons	Klaxons
I, 4	Ø	Thème principal et sons de cloches
I, 5	Le bruit de la mer puis du tonnerre	Chanson traditionnelle basque
I, 6	pluie	Pétard ou feu d'artifice, puis musique basque associée aux fêtes populaires
I, 7	Ø	Thème principal
I, 8	Ø	Pendule d'une horloge
I, 9	Ø	Ø
Interlude	La mer et la voix *off* du fantôme de don Iñigo	Absence du discours de don Iñigo et musique joyeuse d'un *foxtrot* qui ouvre l'acte II
II, 1	Feux d'artifice et *arin-arin*	Feux d'artifice, cloches d'une église et du bruit
II, 2	Ø	Thème principal
II, 3	Ø	Ø
II, 4	Ø	Musique douce et le retentissement d'une pelote contre le mur du fronton
II, 5	*Arin-arin*	*Arin-arin*, tonnerre, pluie
II, 6	Ø	Thème principal
III, 1	Ø	Sons de cloches qui appellent à la messe et musique douce qui introduit une chanson de Noël
III, 2	Douze coups de minuit	Thème principal sans coups de minuit
III, 3	Monologue intérieur d'Alberto	Monologue d'Alberto, dont le récit est enrichi par les sons de la serrure et du pistolet, puis chanson « Ator-ator », en musique
III, 4	Retentissement d'une pelote contre le mur du fronton qui fait penser à un coup de feu	Ø
Épilogue	Son d'une partie de pelote	Son d'une partie de pelote et retentissement particulier qui signale la fin

La mémoire du dramaturge fonctionne comme déclencheur de l'écriture, démontrant le pouvoir créateur de la mémoire. Imaginer consiste à se souvenir des images passées et à les recréer constamment, faisant du souvenir un vaste palimpseste. La *inventio* constitue donc une stratégie pour combler les trous de mémoire, ce à quoi s'efforce Borja Ortiz de Gondra : sans cesse il imagine le passé et le réécrit dans un savant équilibre entre réalité et fiction, essayant d'arracher la vérité par le biais des interrogations successives. D'ailleurs, comme le signale à juste titre Alison Guzmán (2021 : 25), les

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

autofictions qui en résultent sont le fruit de la post-mémoire, composée de recréations d'un passé partiellement imaginé plutôt que de souvenirs.

Le noir entre chaque scène, la projection de scènes d'une partie de *zesta-punta,* de vieilles photos de famille et l'esthétique du tableau de certaines scènes, à forte composante picturale, soulignent la fragmentation de la mémoire familiale. Elle est kaléidoscopique, comme le montre le pluriel du nom donné au personnage collectif de *Los últimos Gondra*, « Ombres d'autrefois » (« *Sombras del ayer* »), ainsi que l'énonciation partagée des discours entre les acteurs. L'opposition entre ces incarnations de la mémoire des Gondra est mise en évidence plus tard dans la pièce avec leur dédoublement : « Des ombres » (« *Unas sombras* ») célèbrent l'arrivé d'une mémoire nouvelle et enfin vraie et « D'autres ombres » (« *Otras sombras* ») reprochent à cette nouvelle mémoire d'être mensongère (*Los últimos Gondra*, Ortiz de Gondra 2021 : 230).

Les sons de la mer et de la pluie prédominent dans le texte écrit, alors qu'ils sont absents dans les mises en scène. Il en va de même pour l'usage de la langue basque, peu présente dans le texte mais pratiquement absente dans les représentations. Par conséquent, le sonotope conçu par Josep Maria Mestres rend l'histoire familiale plus universelle, en l'arrachant géographiquement du Pays basque par l'absence des sonorités linguistiques et naturelles qui caractérisent cette région. Plusieurs moments de silence exigés par le texte littéraire disparaissent aussi sur scène, réduisant par moments la gravité des sujets abordés. Celle-ci est pourtant soulignée dans un monologue intérieur de Klara qui devient audible, où elle affirme sa volonté d'aller au-delà des conflits passés de la famille de son mari afin d'empêcher la mémoire familiale d'entraver son bonheur (*Los Gondra,* Ortiz de Gondra 2021 : 44). Son discours est mis en valeur par la mélodie de fond, qui fait de ses réflexions une pause poétique hors-temps dans la représentation théâtrale.

5 Conclusion

Face au caractère éphémère de la musique au théâtre, rappelé par Cristina Oñoro Otero dans sa communication « *Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en el teatro español último* »[12], la trilogie des Gondra a recours à un thème principal qui introduit le récepteur directement dans l'univers de la mémoire de la famille. Les chansons et les sons traditionnels éveillent la mémoire collective qui, par ricochet, contribue à créer une communauté à travers les émotions qu'ils font émerger. Il s'agit donc d'une réception thymique, qui convoque le corps à travers les danses – à condition que le public les connaisse – et qui modèle un espace mental visuel à travers le son. Ces paysages, *in fine*, se nourrissent de la mémoire et la nourrissent en retour sous l'égide de la représentation théâtrale, dont la matière principale est le temps, et offrent une interruption du continuum temporel (voir Zamora, Mate et Maiso 2015) afin de rendre possible le processus mnémique ainsi que sa lecture politique.

[12] Communication lors du XXIV Seminario Internacional del SELITEN@T : Teatro y música en los inicios del siglo XXI, le 25 juin 2015. Vidéo en ligne : https://canal.uned.es/video/5a6fa7e7b1111f250f8b461b (Consulté le 02/02/2026). Publication : (Oñoro 2015).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809

Bibliographie

Barea, Pedro (2000), *Teatro de los sonidos, sonidos del teatro : teatro-radio-teatro, ida y vuelta*, Bilbao, Euskal Herriko Unibertsitatea, Argitalpen Zerbitzua.

Barthes, Roland (2002), *Le Degré zéro de l'écriture*, in : *Œuvres complètes* 1, Paris, Le Seuil.

Erice, Natalia (2021), « *Los Gondra*, una historia de violencia vasca y familiar », *El Periódico de España,* 13 octobre 2021. Disponible en ligne sur : https://www.epe.es/es/cultura/20211013/gondra-historia-violencia-vasca-familiar-12218171 (consulté le 02/02/2026)

Gértrudix, Manuel (2003), *Música y narración en los medios audiovisuales*, Madrid, Laberinto.

Gignoux, Anne-Claire (2006), « La citation intersémiotique : la musique dans la littérature », *Musurgia*, vol. 13, n° 2, p. 5-16.

Guzmán, Alison (2021), « La autoficción teatral, la memoria traumática, la autorreferencialidad, y el perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra », *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 46, n° 2, p. 21-48.

Kowzan, Tadeusz (1968), « Le signe au théâtre : introduction à la sémiologie de l'art du spectacle », *Diogène, Vol.* 61, p. 59-90.

Larrue, Jean-Marc ; Mervant-Roux, Marie-Madeleine (2016), *Le Son du théâtre, XIX^e^-XXI^e^ siècle : histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne,* Paris, CNRS Éditions.

Oñoro, Cristina (2015), « Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en el teatro español último », in : José Romera Castillo (éd), *Teatro y Música en los inicios del siglo XXI*, Visor Libros, p. 236-246.

Ortiz de Gondra, Borja (2001), *Del otro lado*, in : *Primer Acto* (Madrid), n° 289, p. 45-56.

Ortiz de Gondra, Borja (2021), *Trilogía Los Gondra,* Madrid, Punto de Vista Editores.

La trilogie inclut : *Los Gondra (una historia vasca), Los otros Gondra (relato vasco)* et *Los últimos Gondra (memorias vascas).*

Otheguy Riveira, Horacio (2019), « Entrevista a Borja Ortiz de Gondra, autor y actor de un gran éxito de autoficción », *Culturamas*, 6 février 2019, en ligne : https://www.culturamas.es/2019/02/06/entrevista-a-borja-ortiz-de-gondra-autor-y-actor-de-un-gran-exito-de-autoficcion/ (consulté le 02/02/2026)

Sánchez Ekiza, Karlos (2024), « *Habanera* », *Enciclopedia Auñamendi.* Disponible en ligne : https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/habanera/ar-153632/ (consulté le 02/02/2026)

Schafer, Raymond Murray (2010), *Le Paysage sonore : le monde comme musique*, Marseille, Editions Wildproject.

Woloszyn, Philippe (2012) « Du paysage sonore aux sonotopes. Territorialisation du sonore et construction identitaire d'un quartier d'habitat social », *Communications*, n° 90, p. 53-62.

Zamora, José A. ; Mate, Reyes ; Maiso, Jordi (2015), « "El teatro es la más política de las Artes" : entrevista y conversación con Juan Mayorga », *Constelaciones. Revista de Teoría crítica,* n° 7, p. 450-495.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Trou(s) de mémoire dans les arts : traces et fissures. Poésie, théâtre, arts visuels et musique aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005809, doi : 10.17184/eac.9782813005809