L'amnésie politique de l'Espagne démocratique dans le théâtre espagnol contemporain (*El volcán de la pena escupe llanto* d'Alberto Miralles, *La mujer burbuja* de Juan Margallo et Petra Martínez, *El olvido está lleno de memoria* de Jerónimo López Mozo et *Jaula* d'Itziar Pascual)

Anne-laure FEUILLASTRE

Sorbonne Université, CRIMIC

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.10031

Résumé : Cet article analyse les mécanismes d'oubli et de récupération de la mémoire individuelle et collective face au traumatisme de la guerre, de l'exil ou de la dictature franquiste dans quatre pièces espagnoles contemporaines mises en regard : *La mujer burbuja* de Juan Margallo et Petra Martínez (1988) ; *El volcán de la pena escupe llanto* d'Alberto Miralles (1997) ; *El olvido está lleno de memoria* de Jerónimo López Mozo (2003) ; et *Jaula* d'Itziar Pascual (2004). Ces pièces explorent les syndromes amnésiques – transitoires ou permanents – et montrent les diverses manifestations des douleurs enfouies et des lacunes de l'Histoire récente, leur impact sur l'identité personnelle, ainsi que la nécessaire reconstruction de la mémoire individuelle, collective voire même nationale.

Mots-clés : théâtre espagnol contemporain – amnésie – franquisme – Transition – mémoire

Abstract: This article analyses the mechanisms of forgetting and recovering individual and collective memory in the face of the trauma of war, exile or Franco's dictatorship in four contemporary Spanish plays: *La mujer burbuja* by Juan Margallo and Petra Martínez (1988); *El volcán de la pena escupe llanto* by Alberto Miralles (1997); *El olvido está lleno de memoria* by Jerónimo López Mozo (2003); and *Jaula* by Itziar Pascual (2004). These plays depict amnesia syndromes – whether temporary or permanent – and show the various manifestations of buried pain and gaps in recent history, their impact on personal identity, and the necessary reconstruction of individual, collective and even national memory.

Keywords: contemporary Spanish theatre – amnesia – Francoism – Transition-memory

1 Introduction

La politique de l'oubli menée par les gouvernements de la Transition démocratique espagnole (1975-1978) et des années suivantes, vis-à-vis des injustices et des traumatismes de la Guerre Civile (1936-1939) et de la dictature franquiste (1939-1975), a laissé des plaies ouvertes chez les victimes, ainsi que chez leurs descendants. Elle s'est justifiée par ce qui apparaissait alors comme une nécessaire et prioritaire réconciliation nationale et s'est concrétisée par la Loi d'Amnistie, promulguée le 15 octobre 1977, qui concédait l'amnistie aux prisonniers politiques (incluant les délits politiques de rébellion ou sédition), mais exemptait également de poursuites les autorités et responsables franquistes, coupables de crimes pendant la Guerre Civile et la dictature. Ces vieilles tranchées traumatiques enfouies, mais restées intactes, ressurgissent en Espagne au début des années 2000 – alors que Pierre Nora (2002, en ligne) parlait de « l'avènement mondial de la mémoire » –, notamment avec les premiers débats qui naissent en Espagne au moment de la création de l'Association pour la Récupération de la Mémoire Historique (ARMH), précisément en 2000. Les débats publics sur la question de la mémoire historique agitent dès lors la politique espagnole, avançant ou reculant au gré des alternances entre la gauche et la droite, dont les partis (PSOE et PP, respectivement) se livrent une véritable guerre de mémoire depuis la Loi sur la mémoire historique, votée en 2007 par les socialistes espagnols.

Le théâtre espagnol contemporain a été, dès les années 1980, une voie de matérialisation des revendications de la mémoire et des contre-mémoires des marginalisés, discriminés et oubliés du franquisme et post-franquisme. Les quatre pièces choisies illustrent et dénoncent l'amnésie politique de l'Espagne démocratique, et prétendent récupérer la mémoire historique de personnages qui symbolisent les victimes et oubliés.

Les dramaturges sont nés au début des années 1940 et ont été eux-mêmes marginalisés à la fin du franquisme comme Juan Margallo et Petra Martínez, figures du Théâtre Indépendant (TI) des années 1960-1970, davantage connus comme acteurs et metteurs en scène, ou encore Alberto Miralles et Jerónimo López Mozo, auteurs du Nouveau Théâtre Espagnol, un courant dissident particulièrement censuré et marginalisé à la fin des années 1960 et au début des années 1970. D'autres incarnent les générations suivantes ou la post-mémoire : c'est le cas de la dramaturge Itziar Pascual, née en 1967. Les premiers passent par le témoignage permettant de réécrire la (contre-)mémoire du franquisme, la seconde par la transmission de l'héritage traumatique. Comment se manifestent, dans les quatre pièces choisies, les trous de la mémoire collective[1] provoqués par le « pacte de l'oubli » institutionnel post-franquiste ? Quel rôle joue le souvenir pour la création de l'identité personnelle et collective ? Quels sont les recours utilisés pour mettre en scène les processus mémoriels et leur symbolique ? Ce sont les questions que nous examinerons.

[1] Concept notamment développé par Maurice Halbwachs dans *La mémoire collective* (Halbwachs 1950).

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

2 Mémoire, amnésie individuelle et identité

Pour de nombreux historiens et sociologues il n'y a pas d'identité sans mémoire ; Michael Pollak (1992 : 204) explique par exemple que la mémoire est un élément constitutif du sentiment d'identité, tant individuelle que collective, puisqu'elle est facteur d'un sentiment de continuité et de cohérence chez l'individu, nécessaire à sa (re)construction. Ce lien apparaît comme un axe thématique primordial des pièces ici à l'étude. Dans *La mujer burbuja* (« La femme bulle »), de Juan Margallo et Petra Martínez (pièce mise en scène pour la première fois à Madrid en 1988), l'amnésie post-traumatique du personnage féminin Nadia vient remettre en question l'identité personnelle. L'histoire se passe à la même époque que l'écriture, vers 1988, alors que cela fait plus de 40 ans que Nadia vit dans une bulle en plastique, blessée et amnésique. Son ancien fiancé, Margus, la retrouve après ces quatre décennies de séparation et tente de faire revenir les souvenirs en reconstruisant leur histoire : exilés en France en mars 1939 à la fin de la Guerre Civile espagnole, ils sont séparés une première fois par les camps de concentration du Sud de la France, puis se retrouvent et montent des spectacles de prestidigitation à Paris, avec leur assistant Fonset, sous l'occupation de la capitale par les nazis ; ils y sont résistants, et c'est un bombardement, survenu le 4 mai 1943, qui provoque les blessures physiques et psychiques de Nadia. Margus la pensait morte depuis plus de 40 ans avant de la retrouver, et c'est par ces retrouvailles que commence la pièce.

Toute la trame repose sur le processus d'ecmnésie. Mais l'amnésie de Nadia conséquente au bombardement traumatique n'est pas la seule séquelle ; en effet, la femme qui vit dans une grande bulle de plastique, pour d'obscures raisons sanitaires, a subi de multiples opérations chirurgicales, réalisées par un médecin allemand. On lui a greffé des yeux procédant de deux personnes différentes, des morceaux de peaux et des cellules cérébrales de victimes décédées. Cet assemblage de différents corps vient symboliquement refléter la perte identitaire causée par l'amnésie : à l'incessante question de Nadia à Margus « Qui êtes-vous ? », l'homme lui répond « N'aimerais-tu pas savoir qui tu es ? [2] » (Margallo et Martínez 1990 : 9). Les trous de mémoire et l'identité apparaissent fondamentalement liés, puisque Nadia ne se reconnaît pas physiquement dans le miroir et questionne alors son identité. Citons ce passage :

> NADIA.- […] Vous ne pouvez pas savoir qui je suis. Personne ne peut me reconnaître. […]
>
> MARGUS.- Moi je sais qui tu es, Nadia (*Essayant de la convaincre.*) Je sais que c'est toi qui es là-dedans. Tu comprends ? C'est toi.
>
> NADIA.- Comment pouvez-vous me le prouver ?
>
> MARGUS.- Quelle preuve ? Je n'ai besoin d'aucune preuve pour savoir que c'est toi. De la même façon que… On ne se demande pas si on est soi-même.
>
> NADIA.- Moi si… Lorsque je regarde un miroir… Devant… Il y a toujours quelqu'un d'inconnu… Je ne suis pas moi (*Pause.*) […] Je ne suis pas une

[2] « *¿Quién es usted ?* », « *¿No te gustaría saber quién eres ?* »
Toutes les traductions françaises sont de l'autrice de l'article.

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

> personne mais des fragments… de différentes personnes… qui ont peur de cohabiter si intimement dans une seule image.[3] (*Ibid.* : 10-14).

L'identité est ainsi fracturée, autant par l'amnésie que par la recomposition multi-identitaire du corps. Par ailleurs, le prénom même du personnage féminin, Nadia, renvoie, en espagnol, au néant (*nada*, « rien ») et à l'absence d'identité personnelle (*nadie*, « personne »), et la femme, à plusieurs reprises, parle d'elle à la troisième personne, tant la dissociation identitaire est forte.

Le processus mnésique chez Nadia est l'objectif même de Margus, qui déclare : « Laisse-moi t'aider […] à retrouver tes souvenirs », puis « On va reconstruire peu à peu les faits de ce 4 mai 1943[4]. » (*Ibid.* : 15 et 26). C'est un processus douloureux chez Nadia, qui le refuse dans un premier temps. Cependant, un premier objet déclencheur du souvenir, la bague de fiançailles, fait sortir Nadia de sa bulle de plastique, une étape symbolique dans le recouvrement de la mémoire. Les souvenirs sont d'abord brefs, fragiles, inconstants ; Nadia oscille entre souvenirs fugaces et retour brutal à l'amnésie. Le souvenir est éprouvant, c'est un processus long qui nécessite la coopération et la volonté du personnage. Puis, c'est la malle de vêtements des spectacles d'antan qui va définitivement permettre à Nadia d'accepter la mémoire, de s'intéresser aux souvenirs et retrouver peu à peu son identité oubliée. Les trois personnages sur scène vont recréer les numéros de prestidigitation, habillés des costumes de la malle. Le dernier, celui de la classique disparition dans une boîte, est le dernier numéro qu'ils ont monté sur scène lors du bombardement. Le souvenir ressurgit ainsi grâce, cette fois-ci, à la mémoire sonore :

> FONSET.- (*Il apporte la boîte et d'une voix de présentateur.*) Et pour finir, le Professeur Margus… fera disparaître sa partenaire. (*On entendra une explosion comme s'il s'agissait d'un bombardement et le théâtre s'obscurcira.*)
>
> NADIA.- (*Dans l'obscurité.*) Margus ! Margus !
>
> (*Lumière.*) (*Elle s'adresse à Fonset.*)
>
> Où est Margus ?
>
> MARGUS.- Je suis là.
>
> NADIA.- (*Elle le regarde.*) Non, ne me mentez pas. Margus, où est Margus. […]
>
> MARGUS.- C'est moi. Mais tu ne te souviens pas de moi ?

[3] « *NADIA.-* […] *Usted no puede saber quién soy. Nadie puede reconocerme.* […] *MARGUS.- Yo sé quién eres, Nadia* (Tratando de convencerla.) *Sé que eres tú quien está ahí dentro. ¿Entiendes ? Eres tú. NADIA.- ¿Cómo puede probármelo ? MARGUS.- ¿Qué prueba ? Yo no necesito ninguna prueba para saber que eres tú. Es lo mismo que… Uno no se pregunta si uno es uno mismo. NADIA.- Yo sí… Cuando miro un espejo… En frente… Siempre hay alguien desconocido… No soy yo* (Pausa.) […] *No soy una persona, sino fragmentos… de distintas gentes… que tienen miedo a convivir tan íntimamente en una sola imagen.* »

[4] « *Déjame que te ayude* […] *a recuperar los recuerdos* » ; « *Vamos a ir reconstruyendo los hechos de aquel 4 de mayo de 1943.* »

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

> NADIA.- (*Elle répond de manière ambiguë.*) Si… Mais qu'as-tu fait de Margus. Qu'as-tu fait de lui ? Il n'y a rien en toi qui me rappelle Margus.[5] (*Ibid.* : 34-35)

Ce passage est significatif du processus d'ecmnésie et de sa symbolique dans la pièce : en effet, Nadia semble, à première vue, ne pas reconnaître Margus comme au début de la pièce, mais cette fois-ci, on note qu'elle se souvient bien de lui – la simulation du spectacle de magie a eu l'effet escompté, celui de la récupération de la mémoire individuelle –, mais qu'elle ne le "reconnaît" plus ; elle ne reconnaît pas celui qu'il était avant. Cette symbolique s'expliquera par la critique du « pacte de l'amnésie » de l'Espagne, dénoncé dans la pièce.

Dans la pièce brève d'Itziar Pascual intitulée *Jaula* (écrite en 2004 et représentée pour la première fois en 2008 à Barcelone), la maladie d'Alzheimer et l'oubli national de la Transition fonctionnent symboliquement en jeu de miroir. Les deux personnages de la pièce sont un couple, nommés Homme et Femme, et le premier est atteint d'Alzheimer alors que son épouse s'occupe de lui, dans la détresse, l'épuisement et la solitude la plus totale. La Femme s'adresse au public tout au long de la pièce, elle raconte son quotidien difficile, ses souvenirs, ses espoirs, ses frustrations ; l'Homme vit enfermé dans l'oubli et raconte, lui aussi, ses peurs, ses doutes, son ennui, ses questionnements, mais sans regarder le public, tel un monologue qui, symboliquement, renvoie à la solitude de la maladie et à l'absence de communication dans ce couple. Comme dans *La mujer burbuja*, les questions sur l'identité sont incessantes et obsessionnelles :

> FEMME.- […] Le pire ? Le pire, c'est toujours les questions. […] Se souvient-il ? Sait-il qui il était et ce qui lui arrive ? […] Sur le chemin du parc, quelques couples nous disent bonjour. […] Il dit au revoir, poli, et quand ils sont enfin loin il me demande : c'est qui ceux-là ? Ah oui, bien sûr, les gens de la boutique de meubles. Et un silence qui dure une vie et une seconde s'installe. Et toi, comment tu t'appelles ? me dit-il tout bas, subitement. Qui es-tu ?[6] (Pascual 2003 : 103)

L'oubli nie de nouveau l'identité – ce que renforce l'anonymat des deux personnages, sans nom distinctif. Il fausse également le rapport au temps qui passe, le distend et le dilate. Le personnage amnésique présente une obsession pour l'identité, mais aussi pour l'eau qui coule, symbole du temps qui passe, mais un temps qui passe d'une façon si particulière pour le malade d'Alzheimer. L'Homme ouvre inlassablement le

[5] « *FONSET.-* (Trae la caja y con voz de presentador.) *Y para terminar el Profesor Margus… hará desaparecer a su partenaire.* (Se oirá una explosión como si de un bombardeo se tratase y se hará oscuro.) *NADIA.-* (Durante la oscuridad.) *¡Margus ! ¡Margus !* (Se enciende la luz.) (Se dirige a Fonset.) *¿Dónde está Margus ? MARGUS.- Estoy aquí. NADIA.-* (Le mira.) *No, no me mienta. Margus, dónde está Margus. […] MARGUS.- Soy yo. ¿Es que no te acuerdas de mí ? NADIA.-* (Contesta ambiguamente.) *Sí… Pero qué has hecho de Margus. ¿Qué has hecho de él ? No hay nada de ti que me recuerde a Margus.* »

[6] « *MUJER.-* […] *¿Lo peor ? Lo peor siempre son las preguntas.* […] *¿Se acordará ? ¿Sabrá quién era y qué le pasa ?* […] *Por el camino del parque nos saludan algunas parejas.* […] *Dice adiós, cortés, y cuando ya están lejos me pregunta. ¿Ésos quiénes son ? Sí, claro, los de la tienda de muebles. Y se crea un silencio que dura una vida y un segundo. ¿Y tú cómo te llamas ? me dice bajito, de repente. ¿Quién eres ?* »

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

robinet de la salle de bain pour laisser l'eau couler et l'observer longuement, alors que la Femme passe son temps à refermer le robinet, et y voit une marque de sénilité. Pourtant, il s'agit bien d'une lucidité manifeste, puisque l'Homme trouve là une façon de pallier l'ennui et de réfléchir sur le temps qui passe lentement en raison de sa maladie. Les souvenirs partent et ne reviennent pas, comme le temps qui passe. L'Homme est résigné et accepte cette réalité, alors que la Femme tente de lui faire remonter des souvenirs, de limiter l'évolution de la maladie. Toutefois, à la fin de la pièce, elle accepte qu'il est parfois « nécessaire […] de se rappeler qu'on ne peut pas toujours fermer un robinet.[7] » (*Ibid.* : 106). Ce robinet des souvenirs, impossible à fermer, amène le personnage à vivre dans un isolement absolu. L'amnésie devient une véritable cage pour le personnage malade – justifiant le titre de la pièce, *Jaula*, « cage » – enfermé dans sa solitude et son absence totale de communication avec l'autre. L'amnésie enferme le personnage et le coupe à la fois de son identité et du contact avec l'autre, ce que Luana Bermúdez (2022 : 77) définit comme un « *insil* » (« *insilio* »), néologisme renvoyant à un exil intérieur dû à une société qui les a oubliés. Cette absence de contact se matérialise par une alternance de monologues entre les deux personnages, et non de réels dialogues ; une fragmentation, ou des morceaux de voix, qui reflètent la perte d'identité – à l'instar de la fragmentation corporelle de Nadia dans la pièce précédente. Cette prison de solitude et de peur se renforce par la structure cyclique de la pièce, qui commence par le jour qui se lève et se conclut par la nuit qui tombe, au moment du coucher : la journée a été exactement la même que les précédentes – l'ennui, les occupations (football, promenade, lecture), les questionnements étouffés et l'absence de communication. Un cercle de l'oubli condamné à se répéter jusqu'à la mort.

La pièce *El olvido está lleno de memoria* (« L'oubli est plein de mémoire »), de Jerónimo López Mozo, fut représentée en 2003 à Madrid. Comme *Jaula*, elle coïncide donc avec les premiers débats publics sur la question de la mémoire historique, et fait d'ailleurs partie de ce que l'auteur a dénommé « trilogie de la mémoire historique » – composée de *El arquitecto y el relojero* (1999), *El olvido está lleno de memoria* (2002) et *Las raíces cortadas* (2003). L'œuvre a recours à la technique métathéâtrale et s'inspire de l'histoire vraie d'Edmundo Barbero, comédien républicain exilé d'abord en Amérique du Sud puis Centrale pendant la Guerre Civile espagnole. Dans la pièce, le personnage fictionnel Barbero est revenu en Espagne une fois la démocratie retrouvée et a repris des rôles secondaires dans des pièces de théâtre. La fiction se déroule en 1980, c'est-à-dire pendant une Transition démocratique à peine achevée (voire toujours en cours) et trois ans après la promulgation de la Loi d'Amnistie. Barbero, homme d'environ soixante-dix ans, vit avec amertume l'amnésie collective du pays vis-à-vis de la Guerre Civile et des conditions difficiles des exilés de retour, ainsi que l'ignorance des nouvelles générations, qui ont grandi dans un temps historique partial et lacunaire. C'est Julia, journaliste de 25 ans, qui incarne cette jeunesse éduquée dans le silence et l'oubli imposés par la dictature franquiste et perpétués par la politique transitionnelle : lorsqu'elle vient interviewer Barbero, qui joue le rôle secondaire de Clothalde dans la pièce classique *La vie est un songe* de Calderón, elle ne sait rien du comédien dont la vie théâtrale était pourtant riche de nombreux premiers rôles,

[7] « *MUJER.-* […] *Se necesita* […] *recordar que no siempre se puede cerrar un grifo.* »

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

tant pendant la Seconde République, juste avant que n'éclate la Guerre Civile, que lors de son exil américain. Depuis son retour d'exil, Barbero vit dans l'indifférence de tous, presque dans l'anonymat, et n'obtient que des petits rôles, malgré son talent et son expérience. Bien que dans un premier temps Julia incarne l'oubli et l'indifférence, c'est finalement à travers elle que va avoir lieu le processus ecmnésique chez l'homme. Il s'agit donc d'une revendication de la mémoire de l'exil républicain à travers le personnage de Barbero. Comme toute amnésie, la question de l'identité est liée à l'oubli ; lorsque le comédien s'agace de constater que Julia ne sait rien de lui avant l'interview, il s'insurge : « Hier, vous ne saviez même pas comment je m'appelle. […] Quel intérêt les mots d'un inconnu ont-ils à offrir ? Qui suis-je pour [les lecteurs de votre journal] ? Moins que rien[8]. » (López Mozo 2011 : 41-42). Puis : « Je ne suis personne. Personne ! […] [Le public] [e]st aveugle ! Et sourd ! Tout est résumé. Je ne veux pas mourir ici, dans l'indifférence générale[9]. » (*Ibid.* : 175). La négation de l'individu apparaît comme le résultat de l'amnésie collective, dont le symptôme premier est l'indifférence. Une indifférence de la société si violente que Barbero a, d'une part, refoulé ses souvenirs traumatiques et, d'autre part, perdu son identité personnelle. John P. Gabriele a ainsi analysé le personnage :

> Edmundo Barbero synthétise la crise identitaire de l'époque postmoderne en termes métathéâtraux et mnémotechniques. C'est un personnage que l'on a privé de son "moi" essentiel pendant toute sa vie et pour qui l'art a été plus réel que la réalité. En tant qu'acteur exilé, il a davantage pris vie comme personnage théâtral que réel et, dépourvu d'histoire personnelle et nationale, sa personne dans le présent a effectivement été niée.[10] (Gabriele 2007 : 112)

Ainsi, comme dans les deux œuvres précédentes, se pose ici la question de l'existence en tant qu'individu dans une société où l'on a enseveli les fondations de sa mémoire collective[11].

Les thématiques de la mémoire et de l'oubli se concrétisent différemment dans *El volcán de la pena escupe llanto* (« Le volcan de la peine crache des larmes »), d'Alberto Miralles (pièce écrite en 1997 et jouée l'année suivante à Madrid). L'auteur y dénonce une société espagnole qui s'est construite d'abord sur le mensonge et le silence, puis sur l'oubli. Le protagoniste, Maître d'école et auteur de quelques poèmes, a été assassiné pendant la Guerre civile par les fascistes. Il assiste, depuis l'au-delà, au remaniement de sa biographie pendant cinquante ans, au gré des manipulations politiques du moment. Le personnage commente chaque scène qui surgit de sa mémoire, souvenir que le spectateur repère facilement par les jeux de lumière et de son qui

[8] « *Ayer ni sabía el nombre de mi apellido.* […] *¿Qué interés ofrecen las palabras de un desconocido ? ¿Qué soy para* [*los lectores del periódico*] *? Menos que nada.* »

[9] « *No soy nadie. ¡Nadie !* […] *¡*[*El público*] [*e*]*stá ciego ! ¡Y sordo ! Eso lo resume todo. No quiero morir aquí, en medio de tanta indiferencia.* »

[10] « *Edmundo Barbero sintetiza la crisis de identidad de la época posmoderna en términos metateatrales y mnemotécnicos. Es un personaje cuyo 'yo' esencial le fue denegado durante toda su vida y para quien el arte fue más real que la realidad. Siendo actor exiliado, cobró más vida como personaje teatral que real y, carente de historia personal y nacional, quedó efectivamente invalidado como persona en el presente.* »

[11] Nous reprenons ici l'une des problématiques posées par Amo Sánchez, Antonia (2014 : 343).

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'accompagnent. Les didascalies initiales indiquent : « Nous sommes dans la mémoire du protagoniste ; ainsi, les personnages restants […] participent à l'action lorsqu'ils sont convoqués par le souvenir[12]. » (Miralles 2004 : 514). La mémoire apparaît donc comme la thématique principale de la pièce, mais fondée exclusivement sur la mémoire individuelle du protagoniste. Cependant, ce n'est pas la mémoire individuelle – supposément subjective et sélective – qui va présenter des lacunes, mais la mémoire collective, de laquelle elle diffère. Les scènes de souvenir se succèdent et font apparaître une manipulation de l'histoire individuelle du Maître d'école. La bien connue falsification des faits à des fins politiques pendant la guerre et les premières années du franquisme y est suggérée : la propagande du régime le fait passer pour un communiste, une « idéologie qu'il n'a jamais eue[13] » (*Ibid.* : 522), et pour un poète engagé contre le fascisme, afin de justifier son exécution sommaire. Mais, en réalité, c'est surtout l'altération de sa pensée par l'opposition au franquisme qui est dénoncée. Après avoir vu sa mémoire salie et falsifiée par les franquistes, le Maître voit finalement sa mémoire érigée à celle de poète engagé et révolutionnaire – ce qu'il n'était pas non plus –, puis à celle de martyr bâillonné et de légende.

Comme dans les autres pièces évoquées, les lacunes de l'Histoire récente de l'Espagne se matérialisent ici par une amnésie collective et nationale (due à la mémoire « manipulée ») qui apparaît comme volontaire et coupable dans l'œuvre.

3 L'oubli national des victimes du franquisme : un alzheimer collectif et volontaire

Dans *El volcán de la pena escupe llanto*, le Maître d'école assiste à la réécriture entière de sa vie et de ses écrits. Il devient un mythe pour ceux qui aspirent à la révolution et à la démocratie, ainsi que le symbole des revendications des années 1960. Les hommages se succèdent, mais une fois la dictature franquiste terminée, à la mort de Franco en 1975, la falsification de la mémoire collective laisse place à l'oubli volontaire. Citons cette réplique du personnage :

> Mais, lorsqu'à la mort du dictateur, on accepta en Espagne les droits démocratiques, le peuple, las d'un passé où tous avaient beaucoup à taire, décida de construire son futur sur l'oubli. Et dans le tourbillon de la perte de mémoire, le souvenir de ma vie se transforma en un poids encombrant.[14] (*Ibid.* : 528)

Durant la Transition à la démocratie, période d' « un franquisme sans Franco », le martyr inventé devient finalement un poids dans une société qui veut oublier la dictature et la fracture nationale. L'allusion au « poids encombrant » peut se référer également à l'expérience personnelle d'Alberto Miralles – et à celle du mouvement du Nouveau

[12] « *Estamos en la memoria del protagonista ; por lo tanto, el resto de los personajes* […] *participa en la acción cuando es convocado por el recuerdo.* »

[13] « *Una ideología que nunca tuv*[*o*]. »

[14] « *Pero cuando tras la muerte del dictador, en España se aceptaron los derechos democráticos, el pueblo, harto de un pasado en el que todos tenían mucho que callar, decidió cimentar su futuro sobre el olvido. Y en la vorágine de la desmemoria, el recuerdo de mi vida se transformó en incómodo lastre.* »

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

Théâtre Espagnol dans son ensemble – qui connut le désenchantement face à une (re)connaissance de ses pièces que la démocratie devait permettre, mais que l'oubli volontaire collectif n'a pas permis. Avec les libertés démocratiques, le langage symbolique utilisé pendant la dictature était devenu obsolète et les critiques à l'encontre de la dictature, inutiles. C'est ce que l'on retrouve à la fin de *El volcán de la pena escupe llanto*, lorsque le poème du Maître d'école, tant élogié auparavant, devient une littérature abstruse, démodée et inutile pendant la Transition. Le protagoniste finit par disparaître des références, oublié par les nouvelles générations.

L'oubli collectif est bien volontaire, dans une optique de réconciliation nationale à tout prix, au moment où la Loi d'Amnistie est promulguée le 15 octobre 1977. Ce « pacte de l'oubli » a imposé un mutisme sur les responsabilités passées et un empêchement de la mémoire et de la construction identitaire d'une nation unie. Il a contribué, par ailleurs, à l'oubli forcé des œuvres engagées de la période antérieure – à l'instar des poèmes du Maître de la pièce, ou des productions du Nouveau Théâtre Espagnol – qui viennent gêner la construction d'une image de Transition parfaite, en rappelant que justice n'a pas été faite et que, par conséquent, la réconciliation nationale repose sur des bases plus que fragiles. Le ciment de l'oubli sur lequel s'est construite la société espagnole de la Transition et la post-Transition a provoqué une fissure de la mémoire collective, qui ressurgit dès les années 1990 par la contestation de ce « pacte de l'oubli » – la pièce en témoigne –, et perdure dans les années 2000.

Dans *La mujer burbuja*, la récupération de la mémoire individuelle chez Nadia s'accompagne paradoxalement d'une négation de l'identité de Margus, qu'elle ne reconnaît plus alors que la mémoire est revenue. La suite de la pièce éclaire cette symbolique : les allusions historiques pour expliquer à Nadia ce qu'il s'est passé en Espagne à la fin du franquisme et pendant la Transition démocratique jusqu'en 1988 – temps où elle était amnésique – viennent symboliser l'oubli collectif et national d'un passé refoulé ; un « pacte de l'amnésie » incarné dès lors par Margus, qui, engagé et résistant auparavant, a accepté les injustices et incohérences de la Transition sans les questionner. Les questions naïves de Nadia qui a oublié l'histoire récente de son pays, ainsi que son étonnement face aux réponses de Margus, doivent alors questionner le spectateur espagnol de 1988. Citons ce passage :

> NADIA.- Et Franco ?
>
> MARGUS.- Il est mort. […] Il est mort il n'y a que quelques années. Il y a treize ans précisément. […]
>
> NADIA.- Et maintenant ?
>
> MARGUS.- Maintenant quoi ?
>
> NADIA.- Il y a qui ?
>
> MARGUS.- Les socialistes.
>
> NADIA.- Le socialisme a triomphé.
>
> MARGUS.- Non, les socialistes.
>
> NADIA.- Le Front Populaire ?

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

MARGUS.- Non… les socialistes.

NADIA.- La troisième république ?

MARGUS.- Non, non. Quelle république ? Nous sommes une monarchie.

NADIA.- Mais tu n'as pas dit « les socialistes » ?

MARGUS.- Il y a eu des élections.

NADIA.- Des élections. Avec un roi ?

MARGUS.- Oui, des élections.

NADIA.- (*Hésitante.*) Plusieurs rois se sont présentés ?

MARGUS.- Non, lui on l'a placé.

NADIA.- Qui l'a placé ?

MARGUS.- Franco. […] (*Il se justifie.*) Lui, ce n'est qu'un arbitre.

NADIA.- Vous continuez de jouer au foot ?

MARGUS.- (*Content.*) Encore plus passionnés, si c'est possible.

NADIA.- Qu'est-ce que c'est arbitraire ! Quarante ans après… Quel cauchemar ! Un arbitre. Ce que tu me dis n'est pas vrai. Tu n'es pas Margus.

MARGUS.- (*Il se justifie.*) Beh, sur certains points, je suis en désaccord […]. Il n'y a pas d'alternative.

NADIA.- […] Tu n'es pas Margus.[15] (Margallo et Martinez 1990 : 39-41)

De nouveau, Nadia en vient à questionner l'identité de Margus en raison de sa complicité avec la situation politique, de sa résignation et de son acceptation. Son étonnement met en évidence les incohérences que suppose la Transition, où « socialistes » ne signifie pas « socialisme », où le dictateur a lui-même désigné le roi successeur Juan Carlos de Bourbon, apparaissant comme un vulgaire arbitre, et où le modèle républicain a été balayé sans opposition évidente – opposition qu'aurait dû incarner Margus, autrefois engagé pour la république et exilé pour cette raison pendant la Guerre Civile. L'homme s'est résigné face à l'oubli national du passé. Une inversion des rôles s'opère alors, puisque c'est désormais Margus qui est dépossédé de son identité. Comme les exilés de retour au pays, Nadia ne peut pas comprendre la Transition, et le public est appelé à la questionner, de la même façon. Elle refuse cette Espagne sans alternative dépeinte par Margus. Finalement, l'amnésie comme régression physiologique du personnage vient refléter et symboliser l'amnésie politique et institutionnelle, c'est-à-dire l'oubli collectif, national et conscient de l'Espagne, ici dénoncé dans la pièce – de la

[15] « *NADIA.- ¿Y Franco ? MARGUS.- Murió.* […] *Murió hace sólo unos años. Hace trece años exactamente.* […] *NADIA.- ¿Y ahora ? MARGUS.- Ahora. ¿Qué ? NADIA.- ¿Quién hay ? MARGUS.- Los socialistas. NADIA.- Triunfó el socialismo. MARGUS.- No, los socialistas. NADIA.- ¿El Frente Popular ? MARGUS.- No… los socialistas. NADIA.- ¿La tercera república ? MARGUS.- No, no. ¿Qué república ? Tenemos una monarquía. NADIA.- Pero ¿no has dicho : "los socialistas" ? MARGUS.- Hubo elecciones. NADIA.- Elecciones. ¿Con rey ? MARGUS.- Sí, elecciones. NADIA.-* (Dudando.) *¿Se presentaron varios reyes ? MARGUS.- No, a él lo pusieron. NADIA.- ¿Quién lo puso ? MARGUS.- Franco.* […] (Justificándose.) *Él es solo un árbitro. NADIA.- ¿Seguís jugando al fútbol ? MARGUS.-* (Contento.) *Con más pasión si cabe. NADIA.- ¡Qué arbitrariedad ! Cuarenta años después… ¡Qué pesadilla ! Un árbitro. No es cierto lo que me dices. Tú no eres Margus. MARGUS.-* (Justificándose.) *Bueno, yo discrepo en algunas cosas. […] No hay alternativa. NADIA.-* […] *Tú no eres Margus.* »

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

même façon que l'alzheimer de l'Homme dans *Jaula*. La fracture identitaire est patente et le personnage ne peut retrouver son identité sans briser ce « pacte de l'amnésie », accepté par l'Espagne de la Transition. La fin de *La mujer burbuja* suppose ainsi que le pays ne peut avoir d'identité s'il se construit sur des lacunes historiques et sur un passé refoulé.

La thématique de l'exil, et plus précisément de l'indifférence générale à l'égard des exilés, est présente dans *Jaula* et dans *El olvido está lleno de memoria.* Dans *Jaula*, quelques indices révèlent que le couple plutôt âgé, qui se présente comme issu de « la génération de la guerre[16] » civile espagnole, vit aujourd'hui en Espagne, mais après plusieurs années d'exil pendant la dictature franquiste :

> FEMME.- […] On aura du temps, plus tard, lorsque la reconnaissance viendra. Quand on rentrera, on fera ça et tout le reste, quand on sera là-bas. Une fois installés à Madrid, les choses seront plus simples, tu verras. […] / Il est possible qu'un jour il revienne aux livres. Lui, qui a risqué sa vie pour la liberté des livres, est aujourd'hui tellement naufragé et tellement orphelin d'eux. […] / Parfois, aussi, je pense à ceux qui l'ont oublié, où sont-ils ? Tous ceux qui ont perdu ses œuvres, ceux qui n'ont pas reconnu leur valeur. Ceux qui ont regardé ailleurs au moment du retour. Et je souhaite à ces fils de pute une vieillesse sans mémoire.[17] (Pascual 2003 : 103, 105, et 106, respectivement).

La première partie de la citation est un souvenir du passé de la femme, qui montre que ces exilés attendaient, à leur retour, une reconnaissance de l'Espagne pour leur sacrifice et pour leur renoncement forcé. Dans ces trois répliques de la Femme, l'Homme semble ainsi avoir été un écrivain engagé contraint de s'exiler pour éviter la répression à l'encontre des intellectuels opposés au franquisme. La violence de la dernière réplique – l'une des dernières de la pièce d'ailleurs – révèle l'amertume de la Femme et renvoie au désenchantement des exilés à leur retour à la fin de la dictature, en raison de l'oubli national décidé par la Transition et accepté par tous. La solitude de la Femme créée par la maladie de son mari, décrite comme une solitude qui « se plante avec des épines[18] » (*Ibid.* : 100), est une conséquence de l'abandon de la nation, ressenti par les victimes du franquisme pendant la Transition. Cet alzheimer individuel de l'Homme est finalement représentatif de celui de tout un pays et a été généré par cette mémoire « empêchée ». La réplique suivante semble l'illustrer :

[16] « On dit que la génération de la guerre a gardé la faim au ventre pour toujours. Que nous sommes comme des termites, que nous vidons nos assiettes sans jamais être rassasiés. » (« *Dicen que la generación de la guerra guardó para siempre el hambre. Que parecemos termitas, que vaciamos los platos sin saciarnos nunca.* ») (Pascual 2003 : 104).

[17] « *Ya tendremos tiempo, más adelante, cuando llegue el reconocimiento. Cuando volvamos haremos esto y lo otro, cuando estemos allí. Instalados en Madrid, las cosas serán más sencillas, ya verás.* » ; « *Puede que algún día vuelva a los libros. Él, que arriesgó su vida por la libertad de los libros, es ahora tan náufrago y tan huérfano de ellos.* » ; « *A veces, también, pienso dónde están los que le olvidaron. Todos los que perdieron sus obras, los que negaron su valía. Los que miraron para otro lado en los días del regreso. Y a esos hijos de puta les deseo una vejez sin memoria.* »

[18] « *Esa soledad que se clava con aguijones.* ».

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

> FEMME.- Parfois, je pense que la science et les médecins se trompent. Que ces trous, ces vides, dans lesquels il se perd, ne sont rien d'autre que les trous de notre Histoire. Si le monde m'a oublié, pourquoi devrais-je me rappeler ? Une sorte de vengeance contre le monde, mais à l'espagnole.[19] (*Ibid.* : 105)

Les trous de mémoire de l'Histoire, c'est-à-dire ce « pacte de l'oubli » qu'a incarné la loi d'Amnistie de 1977 convenue au nom de la réconciliation nationale, sont l'origine même de l'amnésie du personnage selon sa femme. L'oubli juridique qu'est l'amnistie est justement décrit par Paul Ricœur en ces termes :

> L'amnistie, en tant qu'oubli institutionnel, touche aux racines mêmes du politique et, à travers celui-ci, au rapport le plus profond et le plus dissimulé avec un passé frappé d'interdit. La proximité plus que phonétique entre amnistie et amnésie signale l'existence d'un pacte secret avec le déni de mémoire qui, on le verra plus tard, l'éloigne en vérité du pardon après en avoir proposé la simulation. (Ricœur 2000 : 586)

Cette analyse s'applique de façon particulièrement juste à *Jaula* ainsi qu'aux autres pièces de cette étude. Car c'est bien l'oubli collectif des victimes par la société qui a généré cette dysfonction clinique. Plus que de justice, c'est ici de reconnaissance dont il s'agit pour ces exilés.

Comme pour l'Homme de *Jaula*, l'expérience de Barbero dans *El olvido está lleno de memoria* est celle de la déception au retour de l'exil, face à l'indifférence et à l'oubli général de la Nation. Le personnage féminin Julia représente la jeunesse de la Transition qui ignore ce qu'est l'exil et ne sait rien de l'Histoire récente de son pays. Elle est une victime de l'oubli collectif imposé par le franquisme (éducation manipulée des enfants ; République, républicains et exilés « effacés » de l'histoire nationale). Elle agace au départ le comédien, avant de lui témoigner tout son intérêt et de vouloir lui consacrer non plus une interview mais un article entier, puis même un livre biographique. Elle va avoir un rôle ecmnésique, et finalement chercher à savoir et à comprendre les lacunes de l'Histoire de son propre pays. Elle incarne donc la transmission générationnelle de la mémoire, cette « relève générationnelle qui contribue, à son tour, à "créer une identité collective" », selon les mots d'Antonia Amo Sánchez (2014 : 359). Ainsi, à son contact, la mémoire refoulée du personnage, traumatisé par l'exil et l'oubli, se reconstruit : « J'ai besoin que vous m'écoutiez. Ma tête s'est remplie tout à coup de souvenirs. » (López Mozo 2011 : 75). La journaliste va déclencher le souvenir précis et détaillé du jour où a commencé la Guerre Civile, de la fuite de l'homme depuis Séville, en zone fasciste, jusqu'à la zone républicaine encore libre (Madrid), des pièces de théâtre au front, puis de l'exil et de la défaite. À l'inverse du silence imposé par la dictature et par la Loi d'Amnistie de 1977, le souvenir et la reconnaissance des victimes passent par la parole. Le personnage féminin permet à López Mozo de dénoncer

[19] « *MUJER.- A veces pienso que la ciencia y los médicos se equivocan. Que esos agujeros, esos vacíos, en los que se pierde, no son otra cosa que los agujeros de nuestra Historia. Si el mundo me ha olvidado, ¿por qué tendría que recordar ? Una especie de venganza contra el mundo, pero a la española.* »

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'oubli historique sur lequel s'est fondée toute une société d'Espagnols nés pendant le franquisme. Considérons ce dialogue :

> JULIA.- Vous ne donnez pas l'impression d'avoir eu un jour vingt ans.
>
> BARBERO.- J'y suis passé…
>
> JULIA.- Mais vous les avez oubliés.
>
> BARBERO.- Pas du tout ! Je ne suis pas un vieillard oublieux. On les vivait différemment à l'époque. Nous ne nous vantions pas d'être des enfants du néant. Vous tous, en revanche…
>
> JULIA.- Quoi ?
>
> BARBERO.- Vous avez tué le père. Vous êtes devenus une génération d'orphelins.[20] (López Mozo 2011 : 45)

La thématique de l'oubli est omniprésente. Il s'agit d'une génération d'orphelins, car les racines de l'Histoire de leur pays ont été coupées. Sans faire face au passé, ces jeunes Espagnols ne peuvent construire leur identité, et la récupération de la mémoire historique devient indispensable, voire vitale.

Le troisième et dernier personnage de la pièce, Alvar, est le directeur du théâtre qui emploie Barbero. Dans une logique commerciale, ce jeune directeur vient incarner, d'une part, l'autorité et, d'autre part, le rejet de toute la société des exilés de retour, l'oubli volontaire du passé et le silence imposé. En pleine Transition politique, Alvar reproduit le discours officiel prônant l'oubli collectif. La rupture nationale de la Guerre Civile et du franquisme se perpétue avec l'héritage que représente Alvar, qui désigne Barbero à plusieurs reprises comme un « rouge » et le traite avec mépris. Ce dialogue conflictuel entre les deux hommes peut illustrer cette question d'oubli volontaire face à la tentative de récupération de la mémoire :

> ALVAR.- Qui en a quelque chose à faire de la vie d'Edmundo Barbero ? Qui a l'obligation de te connaître ? Il ne fallait pas partir.
>
> BARBERO.- (*Crispé, la voix tremblante.*) Je ne suis pas parti pour voir ce qui se passait dans le monde ! J'ai été forcé de partir ! À la fin de la guerre, j'étais recherché. Je me suis réfugié à l'ambassade du Chili. On allait la prendre d'assaut. J'ai pu sortir et fuir en Amérique.
>
> ALVAR.- Tu n'as pas été le seul […]. Beaucoup sont revenus.
>
> BARBERO.- Moi aussi j'ai voulu revenir. […] Je rêvais de refaire ma vie ici, comme eux. Je n'ai pas pris le risque.
>
> ALVAR.- En quoi est-ce notre faute, à nous autres ? […] J'étais petit à l'époque. Je ne me souviens pas de ces choses-là. […] Tu ne comprends

[20] « *JULIA.- No parece que haya tenido veinte años. BARBERO.- Pasé por ellos… JULIA.- Pero los ha olvidado. BARBERO.- ¡En absoluto ! No soy un viejo desmemoriado. Entonces se vivían de otra manera. No presumíamos de ser hijos de la nada. Ustedes, en cambio… JULIA.- ¿Qué ? BARBERO.- Han matado al padre. Se han convertido en una generación de huérfanos.* »

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

> pas que plus de la moitié de l'Espagne est née quand tu n'étais plus là ? Qu'est-ce qu'on en a à faire de tes trucs ? Qui a envie d'écouter un ramassis de misères et de vantardises inventées ? Tu arrives trop tard. On s'en contrefout du type de retour d'Amérique. Nous taire et travailler. C'est ce que nous devons faire.
>
> BARBERO.- Travailler, bien sûr. Mais se taire… c'est tuer les souvenirs […].
>
> ALVAR.- […] Les gens ne veulent pas qu'on leur parle des rancœurs, ils veulent vivre avec optimisme. […] Pendant que tu faisais du tourisme dans l'Olympe de l'exil, ici nous faisions déjà table rase du passé et nous tournions la page.[21] (*Ibid.* : 107-112)

Ce long passage reflète bien la vision antithétique existante et cristallise l'enjeu de la Transition qui ressurgit dans les années 2000. Alvar incarne ici le silence forcé, le bâillonnement, l'amnésie volontaire qui a « tué les souvenirs ». Cette volonté d'aller de l'avant sur laquelle insiste le personnage à la fin du passage renvoie sans nul doute à la Loi d'Amnistie de 1977 qui a certes fait avancer le pays grâce à un apaisement momentané, mais a empêché toute reconnaissance des victimes et toute justice en produisant une unité imaginaire, « priv[ant] l'opinion publique des bienfaits du *dissensus*, […] condamn[ant] les mémoires concurrentes à une vie souterraine malsaine » (Ricœur 2000 : 588). L'Espagne est passée à autre chose en faisant « table rase du passé » et en pensant effacer l'histoire récente, mais sans refermer les blessures. Ces plaies du passé, toujours béantes dans le présent, empêchent toute construction nationale solide. La thématique du silence est omniprésente dans les répliques du directeur de théâtre ; il appelle à « se taire » dans la réplique précédente, et exprime de nouveau cette idée dans son échange avec Julia lorsqu'il évoque les exilés comme Barbero :

> ALVAR.- […] Il recherche aujourd'hui de la compassion, la reconnaissance de je ne sais quoi… […] Ils ont eu leur chance. Ils ont échoué. Ils sont partis la queue entre les jambes, ils ont vécu dans l'abondance en attendant des jours meilleurs pour revenir… C'est notre moment, Julia, pas le leur. Nous n'avons pas besoin d'eux. Qu'ils restent là où ils étaient. Et s'ils viennent, comme celui-là, qu'ils restent tranquilles dans leur coin et qu'ils parlent tout bas.[22] (López Mozo 2011 : 130)

[21] « *ALVAR.- ¿A quién le importa la vida de Edmundo Barbero ? ¿Quién tiene la obligación de conocerte ? No haberte ido. BARBERO.-* (Crispado, temblándole la voz :) *¡No me fui a ver qué pasaba por el mundo ! ¡Me fui a la fuerza ! Cuando acabó la guerra, me buscaban. Estuve refugiado en la embajada de Chile. Amenazaron con asaltarla. Pude salir y escapar a América. ALVAR.- No fuiste el único* […]. *Muchos volvieron. BARBERO.- También yo quise hacerlo.* […] *Soñaba con rehacer mi vida aquí, como ellos. No me atreví. ALVAR.- ¿Qué culpa tenemos los demás ?* […] *Yo era pequeño entonces. De esas cosas no me acuerdo.* […] *¿No te das cuenta de que más de media España nació cuando tú ya no estabas aquí ? ¿Qué nos importan tus chismes ? ¿Quién desea escuchar un revoltijo de calamidades y de fanfarrias inventadas ? Llegas tarde. El tío de América nos la trae floja. A callar y a trabajar. Es lo que toca. BARBERO.- Trabajar, por supuesto. Pero callar… es matar los recuerdos* […]. *ALVAR.-* […] *La gente no quiere que le cuenten amarguras, quiere vivir en positivo.* […] *Mientras hacías turismo por el Olimpo del exilio, aquí ya estábamos en el borrón y cuenta nueva.* »

[22] « *ALVAR.-* […] *Hoy busca compasión, el reconocimiento de no sé qué…* […] *Ellos tuvieron su oportunidad. Fracasaron. Se fueron con el rabo entre las piernas, vivieron tan ricamente, esperando a que escampara para volver… Esta es nuestra hora, Julia, no la de ellos. No les necesitamos. Que se queden dónde estaban. Y si vienen, como éste, quietos en un rincón y sin levantar la voz.* »

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

Le silence de la Transition (« se taire », « parler tout bas ») n'a en effet pas amené aux exilés de retour, aux victimes en général, la reconnaissance attendue ni aucune réparation. Il les a condamnés, au contraire, à vivre un deuxième exil, intérieur cette fois ; un « des-exil impossible[23] » donc, en raison de l'oubli, de la marginalisation, de l'indifférence et du rejet de cette société qu'incarne le chef, comme en témoignent les répliques citées. Face à la désillusion, à la déception, à la blessure jamais refermée, le comédien Barbero interrompt sa scène, en pleine représentation théâtrale et, face au public, lance son monologue. Ce monologue final – scène métathéâtrale de grande intensité –, représente les derniers mots du personnage adressés directement au public fictif, avant de mourir ensuite, sur scène :

> [...] J'aurais dû vivre en Espagne. Ça n'a pas été possible. Savez-vous qu'il y a eu une guerre civile ? Elle a eu lieu ! Ces visages… Vous en doutez ? Je m'excuse auprès des plus jeunes, bien que je sois surpris par votre ignorance. Quelqu'un aurait dû vous en parler. Il y en a bien un parmi vous qui était déjà dans ce monde à l'époque. Pourquoi ne vous a-t-on rien dit ? Peut-être parce que c'est quelque chose de lointain ? Ou bien l'avez-vous simplement oubliée ? Je trouve cela étrange… Les souvenirs persistent. Cela ne fait que quarante ans. Ou bien y a-t-il eu un pacte de silence ?[24] (López Mozo 2011 : 167-168)

La mémoire collective apparaît ici indispensable à l'identité et à l'existence individuelle, malgré une fin funeste. Car, comme l'a déclaré le dramaturge José Sanchis Sinisterra (2024 : 11), « s'il est vrai que la mémoire est le berceau de l'identité, elle peut aussi être la tombe de l'être[25] ». Le personnage Barbero expérimente une seconde mort – après celle causée par l'exil qui a nié son existence –, et subit les conséquences des « effets du "gaz létal" de l'amnésie historique » (Amo Sánchez 2020 : 67). Le protagoniste revendique la mémoire de l'exil républicain face à l'oubli de la dictature franquiste et du « pacte de silence » de la Transition démocratique, devant un public fictif madrilène de 1980, et un public réel de 2003, incité à se rappeler et à briser le silence. Le théâtre présente ici son intention cathartique et invite le spectateur à rejeter toute complicité dans l'oubli institutionnel.

4 Conclusion

Ces pièces présentent trois des quatre objectifs mis en évidence par Wilfried Floeck (2006 : 192) dans son étude sur le théâtre espagnol de la mémoire : la recherche de l'identité, la lutte contre le « pacte de silence » et la dénonciation des injustices commises par les vainqueurs de la guerre. Le dernier objectif, la volonté de réconciliation – l'esprit même de la Transition –, n'est, en revanche, pas présent dans ces

[23] Expression empruntée à la conférence de Jorge de Hoyos Puente intitulée « Retornos y desexilios imposibles : el caso del exilio español de 1939 » (Hoyos 2016, en ligne).

[24] « [...] *Yo tenía que haber vivido en España. No fue posible. ¿Saben que hubo una guerra civil ? ¡La hubo ! Esas caras… ¿Acaso lo dudan ? Disculpo a los más jóvenes, aunque me sorprende su ignorancia. Alguien tendría que haberles hablado de ella. Alguno de ustedes ya estaba, entonces, en este mundo. ¿Por qué no les han dicho nada ? ¿Tal vez porque es algo remoto ? ¿O, simplemente, la han olvidado ? Me extraña… Los recuerdos perduran. Sólo han pasado cuarenta años. ¿O ha habido un pacto de silencio ?* »

[25] « *Y si es cierto que la memoria es la cuna de la identidad, también puede ser el sepulcro del ser.* »

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

quatre pièces ; au contraire, les tensions sociétales et intergénérationnelles mises en scène rappellent que la réconciliation à tout prix a provoqué des dommages humains et culturels que les dramaturges cherchent à dénoncer.

Face au « pacte de silence » de la Transition, le théâtre espagnol a ainsi tenté de contribuer à un « pacte de la mémoire » et de combler les failles mémorielles et les fissures de l'Histoire récente du pays. Les pièces présentées sont des exemples de récupération de la mémoire et de réhabilitation, sur les planches, des victimes et oubliés, à travers des protagonistes laissés en marge du récit officiel et atteints, en conséquence, d'amnésie, de lacunes mémorielles dues au refoulement ou d'Alzheimer, toutes des formes synonymes qui matérialisent les effets symptomatiques de l'amnésie historique. Si l'oubli a été décrété – ce que remet en question Anne Simonin (2023 : 45-54) dans son article « Peut-on décréter l'oubli ? » – par l'Amnistie de 1977 et par la politique des années suivantes, ce théâtre, véritable « antidote contre l'oubli et le manque de mémoire » (« antídoto para el olvido y la desmemoria ») (Fox 2004 : 36), prétend participer à pallier les carences de la mémoire collective, pour alors réparer, compenser et rendre leur voix aux victimes oubliées et passées sous silence.

Bibliographie

Amo Sánchez, Antonia (2014), « Dramaturgias de lo imprescriptible : un teatro para la recuperación de la Memoria Histórica en España », *Anales de la Literatura Española Contemporánea* (États-Unis, Society of Spanish and Spanish-American Studies), vol. 39, n° 2 , p. 341-369.

Amo Sánchez, Antonia (2020), « De silencios, amnesias y mentiras », *reCHERches. Culture et Histoire dans l'Espace Roman* (Strasbourg, PUS), n° 25, p. 57-67. DOI : 10.4000/cher.331.

Bermúdez, Luana (2022), « Por las mallas de la memoria : exilio y olvido en *La frontera* de Laila Ripoll y *Jaula* de Itziar Pascual », *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 23, n° 1 (Royaume-Uni), p. 71-85. Doi : 10.1080/14636204.2022.2033427

Floeck, Wilfried (2006), « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », in : Romera Castillo, José (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, p. 187-209.

Fox, Manuela (2004), « La memoria histórica de Mozo. La "trilogía de la memoria histórica" de Jerónimo López Mozo », *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, n° 11, p. 36-46.

Gabriele, John P. (2007), « Metateatro y mnemotécnica : convenciones posmodernistas en *El olvido está lleno de memoria*, de Jerónimo López Mozo », *Alpha* (Chili), n° 25, p. 101-114. Doi : 10.4067/S0718-22012007000200007

Halbwachs, Maurice (1950), *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France.

Hoyos Puente (de), Jorge (2016), « Retornos y desexilios imposibles : el caso del exilio español de 1939 », « III Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX », Santiago de Chile, Chili, article en ligne : https://sedici.unlp. edu.ar/bitstream/handle/10915/112515/Documento*completo.9313.pdf-PDFA.pdf ?sequence=1 (consulté le 30/01/26).

López Mozo, Jerónimo (2011), *El olvido está lleno de memoria*, Espagne, editorial Anagnórisis,

Margallo, Juan ; Martínez, Petra (1990), *La mujer burbuja (o vivir del aire)*, Madrid, éd. Antonio Machado, coll. « Colección Teatral de Autores Españoles ».

Miralles, Alberto (2004), *El volcán de la pena escupe llanto*, in : Miralles, Alberto (dir.), *Teatro escogido*, t. I, Asociación de Autores de Teatro (Espagne), p. 513-529.

Nora, Pierre (2002), « L'avènement mondial de la mémoire », *Tr@nsit online*, n° 22, IWM, Autriche : https://www.iwm.at/transit-online/lavenement-mondial-de-la-memoire (consulté le 30/01/26).

Pascual, Itziar (2003), *Jaula*, in : Gutiérrez Posse, Susana ; Huertas, Jorge ; *et al.* (dir.), *Exilios : 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*, Argentine, Unión latina et éd. Biblos, p. 95-106.

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

Pollak, Michael (1992), « Memória e identidade social », *Estudos históricos* (Brésil), vol. 5, n° 10, p. 200-215.

Ricœur, Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

Sanchis Sinisterra, José (2024), « Memoria y Teatro », in : AA. VV., *Teatro contra el olvido*, vol. 1, t. 1, Espagne, Primer Acto : Nuevo Teatro Fronterizo, p. 11-13.

Simonin, Anne (2023), « Peut-on décréter l'oubli ? » in : Gensburger, Sarah ; Lefranc, Sandrine (dir.), *La mémoire collective en question(s),* France, PUF / Humensis, coll. « Le lien social », p. 45-54.

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