L'(in)ouï et l'(in)dicible

L'expérience des camps dans le théâtre espagnol contemporain

Antonia AMO SÁNCHEZ

Université d'Avignon UPR 4277 ICTT

Résumé : Des études récentes sur le son, issues du domaine de la sociologie (*sound studies*), fournissent de nouveaux outils pour l'analyse de la violence politique au théâtre. Au-delà de la théâtralité inhérente aux textes, qui révèle leur potentiel sensoriel, les mises en scène accentuent l'effet scénique du son et du jeu avec le silence, soulignant la manière dont se construit la perception de la violence. Nous avons choisi quelques échantillons du corpus théâtral concentrationnaire espagnol faisant référence au sort des républicains internés et/ou déportés après la *Retirada* afin d'étudier ces liens entre l'esthétique de la violence et sa réception sensorielle : *186 escalones* (de Rubén Buren), *El triángulo azul* (de Mariano Llorente et Laila Ripoll), *Ligeros de equipaje* (de Jesús Arbués), *J'attendrai* (de José Ramón Fernández). Ce corpus d'œuvres post-testimoniales nous permettra d'explorer la notion de « lieu de mémoire sonore » (Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault), abordée par les dramaturges héritiers avec une indéniable intentionnalité didactique, mais curieusement négligée par les dramaturges survivants ayant écrit des textes de théâtre sur leur propre expérience de la violence concentrationnaire. Nous nous intéresserons au rôle du son et de son contrepoint paradoxal, le silence, autant d'« outils d'artifice » (revendiqués par des auteurs survivants comme Antelme, Semprun ou Aub) capables de contrer la nature « inaudible » des récits factuels et de combler l'impossibilité de l'indicible.

Mots-clés : Théâtre espagnol-mémoire historique-guerre civile espagnole-Retirada-camps de concentration

Abstract: Recent studies on sound, originating in the field of sociology (Sound studies), provide new tools for analysing political violence in the theatre. Over and above the inherent theatricality of the texts, which reveals their sensory potential, the staging accentuates the scenic effect of sound and acting with silence, highlighting the way in which the perception of violence is constructed. In order to study the links between the aesthetics of violence and its sensory reception, we have chosen some samples from the Spanish theatre about concentration camps that refer to the fate of Republicans interned and/or deported after the *Retirada*: *186 escalones* (by Rubén Buren), *El triángulo azul* (by Mariano Llorente and Laila Ripoll), *Ligeros de equipaje* (by Jesús Arbués), *J'attendrai* (by José Ramón Fernández). This corpus of post-testimonial works will enable us to explore the notion of the "place of sound memory" (Luis Velasco-Pufleau and Laëtitia Atlani-Duault), approached by the heir playwrights with undeniable didactic intent, but curiously neglected by the surviving playwrights who wrote plays about their own experience of violence in concentration camps. We will look at the role of sound and its paradoxical counterpoint, silence, as "tools of artifice" (claimed by surviving playwrights such as Antelme, Semprun and Aub) capable of countering the "inaudible" nature of factual accounts and filling the impossibility of the unspeakable.

Keywords: Spanish theatre-historical memory-Spanish Civil War-Retirada-concentration camps

Le corpus espagnol de théâtre dit « concentrationnaire » se divise en deux sous-groupes. D'une part, celui écrit par les dramaturges survivants des camps de concentration ; d'autre part, celui écrit par les légataires de cette mémoire, à savoir les dramaturges appartenant à la "Génération des petits-enfants" *(generación de los nietos)*, en plein essor depuis les années 2000. Je m'intéresserai ici aux pièces écrites par ces héritiers qui, à l'aube du XXI^e^ siècle, découvrent, et font découvrir, le douloureux destin de milliers de républicains espagnols parqués dans les camps de concentration français ou déportés dans les *lagers* nazis. L'approche analytique s'inspirera de la notion « lieu de mémoire sonore », proposée par Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault (2021), à la croisée des études anthropologiques, culturelles et théâtrales. Le son et les sonorités, comprises en tant que sensations et émotions, constitueront le fil conducteur de mon étude des textes et de leurs mises en scène. Quels artifices sonores sensorialisent la violence de l'histoire ? Comment contrent-ils l'indicible, si tant est que l'indicible existe vraiment en littérature ? Peut-on élargir le chronotope identifiant l'imaginaire du camp à l'aide de la catégorie sociologique du sonotope ? Enfin, si l'on peut attribuer à ce théâtre un rôle dans la construction d'une culture de la mémoire, peut-on donc parler du théâtre comme d'un lieu de mémoire sonore ?

1 Éléments de contexte : théâtre, mémoire et violence programmatique

1.1 Pluton(s) et Orphée(*s*)

Varlam Chalamov avait trouvé une belle façon de différencier les écrivains survivants des écrivains héritiers : les Plutons et les Orphées. Les Plutons sont ces écrivains qui ont vécu en chair et en os l'enfer concentrationnaire. Les Orphées sont ces écrivains qui visitent cet enfer par le biais des témoignages et de la recherche documentaire. Si, pour les premiers, il s'agit de donner corps au souvenir traumatique, voire de le déconstruire et le désincorporer, pour les deuxièmes, le processus créatif s'attache à débusquer le factuel et, surtout, à incorporer ses effets émotionnels à l'aide de la plasticité théâtrale. Une tension de perspective artistique définit d'emblée l'écart entre les témoins-oculaires et les légataires.

Le corpus des dramaturges-témoins qui aborde le sort des réfugiés/déportés républicains espagnols est relativement réduit : Max Aub *(Morir por cerrar los ojos)*, Teresa Gracia *(Las republicanas)*, Álvaro de Orriols *(Españoles en Francia)* et Jorge Semprún *(Gurs : una tragedia europea)*. Dans l'ensemble, ces œuvres soulignent les sentiments de défaite, de déracinement, d'exil et de lutte. Il faudra attendre près de soixante-dix ans après 1945 pour assister à la naissance d'un corpus de pièces écrites par des légataires de cette mémoire, touchés à différents degrés par un héritage familial lié à la guerre civile et à l'exil des grands-parents : Carles Batlle *(Bizerta)*, Jesús Arbués *(Ligeros de equipaje)*, Rubén Buren *(186 escalones)*, José Ramón Fernández *(J'attendrai)*, Raúl Hernández Garrido *(Todos los que quedan)*, Laila Ripoll (*El convoy de los 927* ; *El triángulo azul*, co-écrit avec Mariano Llorente), Pilar Almansa *(Mauthausen.*

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

La voz de mi abuelo)[1]. Tous ces textes évoquent sans exception la faille identitaire, les blessures, la recherche de réparation dans la justice et le silence. Tous sont engagés dans un principe éthique : mettre la mémoire à l'abri de l'oubli.

Ce théâtre est donc traversé par un élément crucial : le silence. D'une part, le silence comme allégorie historique et politique liée à la peur, conséquence d'une violence programmatique qui étouffe la parole des vaincus et des résistants antifranquistes en Espagne depuis la fin de la guerre civile jusqu'aux années 1990. D'autre part, le silence apparaît aussi comme un puissant dispositif littéraire et dramaturgique, mis en valeur par des dramaturges issus de l'école de José Sanchis Sinisterra, lui-même abreuvé des principes esthétiques de Samuel Beckett qui met le silence au cœur de l'écriture (Colin 2017). En l'occurrence, Juan Mayorga, disciple de Sanchis, consacre son discours d'entrée à la *Academia de la lengua española* au silence dans la littérature et dans le théâtre (Mayorga 2019). Nous verrons ici comment les sons et les silences interagissent dans ces pièces (textes et mises en scène) pour dire la violence politique. Mais avant il convient de situer leur contexte de production, afin d'éclairer un pan de la politique espagnole récente à la fois muette et cacophonique lorsqu'il s'agit d'aborder le sujet de la mémoire historique.

La violence organisée ou programmatique n'est pas seulement à l'origine des traumatismes causés par la guerre civile ou par la répression féroce menée tout particulièrement pendant le premier franquisme contre le « gène rouge ». Cette violence est bel et bien présente encore aujourd'hui en Espagne, un pays qui tente de recomposer ses héritages collectifs mais qui peine à dignifier les morts laissés dans les fossés : dans le classement international, l'Espagne serait, avec ses 2.500 fosses communes, le deuxième pays dans le monde, après le Cambodge, en nombre de fosses. L'ONU et Amnesty International (Rapport n° 93, 2008) ne cessent de rappeler aux gouvernements espagnols successifs la nécessité d'enquêter sur les crimes commis par le régime franquiste. À ce jour, la démocratie espagnole n'a encore mené (ni accepté) aucun processus d'enquête juridico-pénale sur le terrorisme d'État perpétré pendant la dictature. Je parle donc d'une violence d'hier qui suinte encore aujourd'hui et qui a une claire filiation généalogique et politique en Espagne. La récupération de la mémoire ne consiste pas seulement à dépoussiérer (les archives) ou à exhumer (les fosses) ; elle est confrontée aujourd'hui, en Espagne, à une violence de domination politique où les pouvoirs exécutif et judiciaire orchestrent une opposition frontale au processus de mémoire et à la construction d'une culture de la mémoire collective apaisée. La loi d'Amnistie de 1977, toujours en vigueur, empêche les victimes de réclamer justice et de demander des responsabilités pénales, malgré la loi de la mémoire de 2007. Le silence devient une arme politique et juridique. Une arme et une armure pour contrer les revendications de droits qui, universels, devraient être imprescriptibles. En d'autres termes : le théâtre de la mémoire, dont le théâtre concentrationnaire, ne vise pas seulement la réparation des griefs, mais il signale surtout les symptômes d'une classe politique gangrenée depuis la transition.

[1] Ce corpus a déjà été travaillé depuis la perspective de l'histoire de la littérature dramatique (Amo 2020 et 2021).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Ce théâtre est donc le reflet des bémols d'une démocratie défectueuse, jonchée de morts sans sépulture, autant de « tares » dont parle l'historien Jacques Le Goff (1988 : 108), c'est à dire selon sa définition, de déficiences dans la construction du tissu collectif d'une société. L'amnésie sociale, associée au silence politique, est l'une des tares de cette société qui refuse d'assumer son passé. Ce n'est pas un hasard si dans les pièces du théâtre de la mémoire les personnages physiquement ou moralement « tarés » sont fréquents et fonctionnent comme des analogies de cette anomalie socio-politique.

1.2 Du silence au cri, de l'oubli au témoignage

Le silence des victimes n'est pas une fabulation ou une névrose, comme voudrait le qualifier une partie de la classe politique conservatrice espagnole, à la limite du négationnisme. Le déni de mémoire, et donc le choix du silence et de l'oubli, renvoie même à une doctrine juridique. Denis Salas souligne à juste titre que « la victime sort d'un long oubli dans lequel le système pénal lui-même l'a enfouie, qui s'est historiquement construit contre elle. Programmé pour rétablir l'ordre formel, il oublie les histoires individuelles dont les victimes sont garantes » (Salas 2011 : 235). Salas s'émeut du fait que le chemin du système pénal aille de « l'infraction à la punition et non de la victimisation à la réparation » (Salas 2011 : 235). Cette analyse éclaire parfaitement le sens de l'engagement politique du théâtre de la mémoire, qui dénonce sans équivoque une situation anormale : toute loi qui nie le statut de victime est génératrice de violence programmée, engendrée par le système même.

Mais sur un plan esthétique, le silence n'est pas un synonyme de déni ou de minimisation. Juan Mayorga, théoricien du silence au théâtre, considère que le silence permet, avec un minimum de ressources, un maximum de tension. Moins il y a de mots, plus large est la sphère imaginaire laissée au récepteur. Les textes qui nous occupent ici ne laissent cependant pas beaucoup d'espace aux silences, comme nous le verrons plus loin. S'il est vrai que le silence est employé comme dispositif rythmique ou comme métaphore de l'indicible, sa présence, subtile, feutrée ou fracassante, joue du contrepoint face aux nombreux stimuli sonores adressés à l'ouïe du lecteur-spectateur. Ces textes revendiquent avant tout la rupture des silences non résilients. Le théâtre de la mémoire investit cette responsabilité de rompre le silence ; il sera davantage cri et clameur.

2 Violence et esthétisation sonore

2.1 Les dispositifs sonores de l'inaudible

Quels dispositifs sonores (musique, bruitages, silences) mobilisent les textes et la scène pour véhiculer la violence organisée ? Nous pouvons nous demander s'il existe une poétique sensorielle de la violence. Une violence poétique, ou *poélitique*, d'après le néologisme d'Enzo Cormann : poétiser la politique et politiser le poétique (Cormann 2012). Si le langage communicatif est, selon Philippe Mesnard (2010 : 45), inadapté pour dire et transmettre la violence, la fonction poétique du langage apparaît en revanche comme une médiation nécessaire pour accéder à cet indicible, voire à l'irreprésentable. Mais l'indicible n'existe pas dans l'art puisque c'est justement l'art qui le transcende, ne serait-ce que par des figures de prétérition, comme c'est le cas, par

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

exemple, dans l'œuvre *J'attendrai*. Il est acté que l'écriture du traumatisme trouve son salut dans la littérarité. Robert Antelme, tout comme Jorge Semprún ou Max Aub, disait : « Les histoires que ces types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité » (cité par Coquio 2006 : 84). Le factuel devra, pour être transmis et écouté, se revêtir d'*artefactum*. Autrement dit, l'indicible est redevable de l'esthétique autant pour le témoin passeur que pour l'héritier receveur. Le théâtre, art des sens, permettra d'orchestrer davantage le dialogue des sens pour contrer l'indicible. Les sens visuels, parfois aussi tactiles et gustatifs, et surtout, bien entendu, auditifs.

Quels sont les « outils d'artifice » capables de contrer la nature « inaudible » des récits factuels des survivants et de combler l'impossibilité de cet indicible ? Comment opère le passage de l'indicible à sa forme « audible » ? Comment le spectateur le reçoit-il et l'expérimente-t-il à travers les sensations et les émotions ? La violence des camps et de leur souvenir, a-t-elle une sonorité, est-elle reliée à un sonotope (Hadfors 2008) ?

Tout à fait pertinents sont à cet égard les éclairages de Marie-Madeleine Mervant-Roux, spécialiste des mécanismes sonores au théâtre[2]. L'auteure de *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur* développe en France depuis une dizaine d'années une réflexion novatrice sur les environnements sonores au théâtre. Ses apports, croisés avec les approches des *Sound Studies* ou des *Sensory History*, réactualisent la portée de l'esthétique de la réception permettant d'élargir les territoires de l'intermédialité. La notion de « paysage sonore », de R. Murrey Schafer, a fini par investir la création théâtrale. Juliette Cherbuliez nous précise que « le son [...] permet de donner davantage de poids à ce que C. Biet et C. Triau ont désigné comme le "champ de forces des instances" d'un théâtre où la présence dynamique et éphémère du public participe à ce(ux) qui crée(nt) la représentation[3] ». Dans ce sens, le travail autour du « paysage sonore » compris comme « réseau de relations productives – réfléchissantes ou absorbantes –, établies entre des personnes, des objets matériels, le temps et l'espace et pouvant être interprétées » (Cherbuliez 2020) a bel et bien contribué à « rehausser l'oreille au niveau de l'œil » (Leblé, cité par Mervant-Roux 2009 : 7).

2.2 Quelle place pour le silence ?

D'après Christine Hamon-Sirejols, « Tchekhov avait menacé Stanislavski d'écrire une pièce dont le début serait : "Quel silence merveilleux ! N'entendre ni oiseau, ni chien, ni coucou, ni chouette, ni rossignol, ni grelot, ni tic-tac d'horloge, ni même un seul grillon !" » (cité par Mervant-Roux 2009 : 17, note 14). Mais ce silence, également prôné par Samuel Beckett, José Sanchis ou encore Juan Mayorga, n'est pas un élément très présent dans l'ensemble du théâtre concentrationnaire espagnol. Les pièces écrites par les témoins oculaires ne travaillent pas la métaphore du silence poétique. Et celles conçues par les dramaturges héritiers ne s'y attardent pas non plus au-delà de la

[2] Pour une histoire de l'évolution des dispositifs sonores, voir son article (Mervant-Roux 2009).

[3] Voir Juliette Cherbuliez pour une approche scénique du concept : « Le paysage sonore désigne l'ensemble des sons qui définissent l'écologie acoustique d'un environnement à un certain moment et en un certain lieu, et auxquels s'ajoutent le travail et l'ordonnancement que nous opérons lorsque nous percevons, intégrons ou rejetons des sons en tant que "témoin auditif". Le paysage sonore du théâtre n'est pas le seul fait des comédiens, de la musique et des machines, ni même des spectateurs. Il est constitué du mélange des sons produits par ces instances et correspond donc au réseau que celles-ci créent avec l'espace qu'elles occupent. » (Cherbuliez 2020).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

symbolisation de la peur, de la censure politique. En revanche, la lutte contre le silence devient un geste politique dans cette dramaturgie. Il faut contrer l'indicible, il faut trouver une voie/voix pour l'inavouable. La recherche esthétique se focalise dans cette mission première : rendre audible la violence, la peur, la culpabilité du survivant, l'obsession mémorielle et l'impuissance expressive de l'héritier. Ces thématiques sous-tendent la pièce de José Ramón Fernández, *J'attendrai*. C'est dans la prétérition que le dramaturge trouve le moyen de briser le silence et l'incapacité d'aborder le sujet, attitude qui ronge à la fois le personnage survivant et le personnage narrateur (double du dramaturge), depuis de longues années. Cette réplique en est un bel exemple : « C'était notre devoir. Parler pour qu'on n'oublie pas les morts. Mais moi, je n'ai pas pu. Je ne peux pas. J'ouvre la bouche et je pense aussitôt, "pourquoi faire ?" Ces choses paraissent des mensonges. Les gens ne veulent pas les entendre. (*Silence*)[4]. » (Fernández 2017 : 31) « (*Silence*) » précise la didascalie, volontairement redondante afin d'expliciter « ce que les gens ne veulent pas entendre ». Avec subtilité, José Ramón Fernández met l'accent sur un silence épais, à la fois dramatique et historique, tout comme le fait Jesús Arbués dans les derniers mots de *Ligeros de equipaje*, thématisant le poids historique du mot « silence » :

> Mon grand-père a longtemps rêvé de la *Retirada*. La nuit, ce qu'il avait vécu ces jours-là s'invitait dans son lit. Maintenant c'est moi qui rêve quelque fois de mon grand-père. J'aime monter dans ce vieux grenier et passer en revue les objets qu'il a laissés, des morceaux inertes de la mémoire de la *Retirada*. C'est ainsi. Le chemin de la France a été le chemin de l'oubli ! Les choses les plus terribles, en silence, et tout naturellement.
>
> (Arbués 2015 : 61)[5]

Jesús Arbués construit un paysage sonore relié à la guerre, à la mort mais aussi à la pulsion de vie. Il joue avec le contraste entre les signifiants sonores violents (cris, bombes) et le silence imposant et imposé, malgré tout, par la situation :

> Acteur 2.– Je me rends compte rapidement que le pire ne s'est pas encore produit. Nous avons tous vu des morts dans les films, mais la mort ne dure qu'une seconde, le pire vient quelques temps après… Tu es là, et tu sais qu'il te faut supporter de voir la voiture faire marche arrière pour aller ramasser les morceaux de l'enfant, il faut entendre les hurlements de la mère qui ramasse ce qui reste de son fils, et comment, les autres voitures, derrière, font résonner leurs klaxons… Ils ne savent pas ce qu'il se passe, ils sont tous pressés et ont peur, la caravane s'est arrêtée et elle ne doit pas s'arrêter. (*Silence.*). […] Tu vois le visage décomposé du conducteur. Il ne sait pas quoi faire, il tente de s'expliquer, il ne l'a pas vu, il parle

[4] La traduction française est de nous. « Era nuestra obligación. Hablar para que no se olvidaran de los muertos. Pero yo no he podido. No puedo. No puedo. Voy a abrir la boca y pienso '¿para qué ?'. Son cosas que parecen mentira. Son cosas que la gente no quiere oír. (*Silencio*). »

[5] « Mi abuelo soñó muchos años con la retirada. Por la noche aquellos días venían a su cama. Ahora soy yo el que algunas veces sueño con mi abuelo. Me gusta subir a este viejo desván y revisar los objetos que dejó, trozos muertos de la memoria de la retirada. Las cosas son así. ¡Camino a Francia, camino al olvido ! ¡Las cosas más terribles, en silencio y de manera natural ! » (Arbués 2015 : 61).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

comme un idiot, il s'excuse vainement… Tu ne peux pas supporter son bavardage ; si tu le pouvais, tu tirerais sur lui pour le faire taire une bonne fois pour toutes. Tu vois les visages de ceux qui avancent dans le fossé, le long de la route, en silence, sans s'arrêter, regardant du coin de l'œil, serrant dans leurs bras leurs enfants, contents car ce n'étaient pas eux. Ils ont eu de la chance, cette fois-ci la bombe est tombée quelques mètres plus loin… (*Silence.*) Ce qui est terrible, ce n'est pas la mort, la mort est ce qui se raconte, mais c'est juste une seconde. La mort est digne, c'est pour ça qu'on la montre à l'écran. Ensuite, il faut enlever les déchets, il faut nettoyer tout ce qu'on peut, il faut se remettre en marche comme si rien ne s'était passé, il faut s'éloigner en silence, et continuer à entendre les hurlements de la mère… la mort n'est pas le plus important, le pire c'est le reste. Les morts ne bougent pas, ils sont là, toi tu emportes toute la misère.

(*Retour au présent.*)

Acteur 1.– Je ne sais pas quoi dire.

Acteur 2.– (*Il rit*).

Acteur 1.– Qu'est-ce qui te fait rire ?

Acteur 2.– C'est ce qui se passait, personne ne savait quoi dire. Tous en silence, en silence… C'est peut-être ça le mieux.

(Arbués 2015 : 35-36)[6]

L'insistance sur le silence renvoie ici à l'impuissance du langage, qui, face à l'indicible, devient si banal et inopérant (comme le montre la réaction du conducteur qui vient d'écraser un petit enfant). Retenir le silence, au-dessus des autres stimuli sonores, est le choix esthétique d'Arbués pour reconstruire l'épaisseur cendrée et lourde de la *Retirada*.

Dans la mise en scène de la pièce de Laila Ripoll et Mariano Llorente, *El triángulo azul*, la scène de la minute de silence se détache largement du reste du montage scénique. Les Espagnols de Mauthausen rendent hommage à José Marfil Escalona,

[6] « Actor 2.- Pronto me doy cuenta de que lo más terrible no ha llegado. Todos hemos visto muertes en las películas, pero la muerte es un segundo, lo más terrible viene momentos después… Estás ahí, y sabes que hay que aguantar cómo el coche da marcha atrás para poder recoger los trozos del niño, hay que escuchar cómo la madre aúlla recogiendo lo que queda de su hijo, cómo los demás coches, los que están detrás, hacen sonar las bocinas… No saben lo que pasa, todos tienen prisa y miedo, la caravana se ha parado y no debe pararse. *(Silencio).* […]. Ves la cara descompuesta del conductor del coche. No sabe qué hacer, intenta explicarse, no lo ha visto, habla como un idiota, se excusa vanamente… No puedes soportar su cháchara, si pudieras le dispararías para que se callara de una vez. Ves la cara de los que avanzan por la cuneta en silencio, sin detenerse, mirando de reojo, abrazando a sus hijos, contentos porque no han sido ellos. Tuvieron suerte, por esta vez la bomba cayó unos metros más allá… *(Silencio).* Lo terrible no es la muerte, la muerte es lo que se cuenta, pero es solo un segundo. La muerte es digna, por eso la sacan en las películas. Luego, hay que sacar la basura, hay que limpiar lo que se pueda, hay que volver a ponerse en marcha como si nada hubiera pasado, hay que alejarse en silencio oyendo los aullidos de la madre… La muerte es lo de menos, lo peor es todo lo demás. Los muertos se quedan, tú te llevas toda la miseria.
(Vuelta al presente.)
Actor 1.- No sé qué decir.
Actor 2.- *(Ríe).*
Actor 1.- ¿De qué te ríes ?
Actor 2.- Eso es lo que pasaba, nadie sabía qué decir. Todos en silencio, en silencio… Quizá sea lo mejor. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

le premier Espagnol mort dans ce camp. D'après les témoignages, ce fut un moment unique. Ripoll souligne ici la force de ce silence, également investie dans la création pour écrire le légat historique : « Un silence qui criait, qui hurlait, un vacarme jamais encore entendu avant à Mauthausen. » (Ripoll-Llorente 2014 : 61)[7] Cette minute de silence est accompagnée de la projection de photographies de José Marfil : des premiers plans monumentaux projetés sur les murs. Le silence des photographies dénonce le silence imposé par l'histoire. Mais il est aussi un acte performatif contre la mémoire empêchée : il fait retentir en nous la mémoire des morts et leurs traces, il souligne la présence des absences. Il est temps d'aborder à présent ce texte/spectacle aux sonorités puissantes.

3 *El triángulo azul* : médiation sonore pour représenter la violence

Mariano Llorente et Laila Ripoll sont les auteurs de *El triángulo azul*, créé, sous la direction scénique de Laila Ripoll, le 25 avril 2014 au Teatro Valle-Inclán CDN de Madrid[8]. En 2015, la pièce est lauréate du Prix national de littérature dramatique et du prix Max pour la meilleure écriture dramatique et la meilleure scénographie, conçue par Arturo Martín Burgos. *El triángulo azul*, « une oasis de voix au milieu d'un désert plein de silence », selon les mots d'Emilio Silva (dans Ripoll 2014 : 12), aborde un fait peu ou pas connu de notre mémoire collective : l'expérience des plus de 7 000 Espagnols déportés à Mauthausen à partir de 1940. Laila Ripoll et Mariano Llorente ont entrepris, sept ans après *El convoy de los 927*, de « revisiter » l'enfer de Mauthausen, le camp des Espagnols, en mobilisant un énorme travail préalable de documentation historique et testimoniale.

El convoy de los 927, premier texte de Ripoll sur les camps, écrit en 2009, est conçu comme une pièce radiophonique. Laila Ripoll travaille déjà sur l'idée de la récupération de l'archive sonore et crée des images sonores fortes reliant à la fois la volonté de montrer une réalité historique peu connue en 2009, et la volonté de dépasser l'isotopie du camp de concentration/extermination. Dans sa recherche artistique, elle réussit à créer une sorte de poétique du camp étroitement liée au son : musiques hymniques, comme le *Chant des partisans*, le *Chant des oiseaux* de Pau Casals[9], bruitages, interactions sonores avec le public. Nous pourrions même considérer qu'elle participe à la création esthétique d'un sonotope, terme forgé par Per Hedfors (2008), inspiré du chronotope bakhtinien. Hedfors associe des environnements acoustiques à des territoires sociaux. Dans ces textes et spectacles, le concept nous permet d'abonder sur la construction d'une « sonorité de la diaspora » (dans le cas espagnol, de la *Retirada* et de l'exil républicain), puis de la survie dans les camps et après les camps.

[7] « Un silencio que gritaba, que atronaba, como nada que hubiésemos escuchado antes en Mauthausen. »

[8] Distribution et équipe artistique : Manuel Agredano (La Begún), Elisabeth Altube (Oana), Marcos León (Paco), Mariano Llorente (Brettmeier), Paco Obregón (Ricken), José Luis Patiño (Toni), Jorge Varandela (Jacinto). Musiciens : Carlos Blázquez (clarinette, percussions), Carlos Gonzalvo (violon, percussions), David Sanz (accordéon, percussions). Scénographie : Arturo Martín Burgos. Illumination : Luis Perdiguero. Costumes : Almudena Rodríguez Huertas. Musique : Pedro Esparza. Vidéo-scène : Álvaro Luna. Espace sonore : David Roldán "Oru". Mise en scène : Laila Ripoll. Production : Centro Dramático Nacional, Teatro Valle-Inclán, Sala Francisco Nieva, 25 avril au 25 mai 2014.

[9] *El Cant dels ocells* est devenu un hymne à la paix. En Catalogne, cette composition est jouée en guise d'hommage, à la place de la traditionnelle « minute de silence ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

El triángulo azul, comme le soulignent les auteurs eux-mêmes, peut se résumer à « une intrigue angoissante et un cabaret grotesque dans la mémoire d'un sous-officier nazi, chef du laboratoire d'identification photographique, qui tente d'expliquer l'inexplicable à ses enfants[10] ». La pièce raconte l'audace de quelques Espagnols qui ont réussi à extraire du camp des photos compromettantes pour les Nazis : les célèbres photos de Francesc Boix, qui ont servi de preuves lors des procès de Nuremberg. Texte et mise en scène alternent des scènes réalistes et des numéros de cabaret grotesques, clin d'œil à la revue musicale qu'un groupe d'Espagnols créa dans le camp avec l'autorisation des autorités pendant les fêtes de Noël de 1942. Cette architecture dramaturgique pourvoit le texte d'une « méloforme » (Sounac 2014) fort caractéristique de la pratique artistique de Laila Ripoll qui conçoit souvent ses créations comme une partition où la musicalité stylistique et la musique sont au cœur de leur engrenage discursif et esthétique. Elle emploie le même procédé dans la mise en scène de sa dernière création *Rif (de piojos y gas mostaza)*, programmée au Centro Dramático Nacional de Madrid lors de la saison 2021-2022.

Dans *El triángulo azul*, le spectateur ne doit jamais oublier ; c'est ce que recherche la metteuse en scène : qu'il soit placé dans la conscience tourmentée de Paul Ricken, qu'il perçoive tout depuis le « point de vue » de Ricken. La présence constante de Ricken sur scène (autant dans les espaces réalistes que dans les numéros de cabaret) recentre à tout moment cette perspective. Nous sommes donc emportés par un tourbillon instable et déformant de souvenirs « historiques » émanant de la mémoire de Ricken. Ce procédé, développé par Antonio Buero Vallejo dans les années 1960-1970, est connu sous le nom d'« effet d'immersion », un dispositif en dialogue avec les *V-Effekte* brechtiens. L'immersion est bien réussie dans la mise en scène grâce à la mécanique sonore de la pièce. Deux aspects sont fondamentaux dans ce travail autour de l'ouïe : le recours à l'expressionnisme et au grotesque, et, la conception d'un espace inclusif. La tension émanant entre la production créative (la poétisation) et la réception sensorielle (esthétisation) sera le socle sur lequel reposera notre analyse de *El triángulo azul*.

3.1 L'esthétique grotesco-expressionniste

Les traces expressionnistes sont bel et bien présentes dans la conception de la scénographie tout comme dans l'élaboration du répertoire musical et sonore. Isabelle Reck, dans un article de référence sur l'esthétique du grotesque dans le théâtre de Laila Ripoll, considère que le grotesque « offre la distance nécessaire pour aborder à la fois de façon oblique et de façon directe l'insoutenable, l'indicible, 'le tragique absolu' d'un monde qui a 'bestialisé l'humanité', sans tomber dans le sentimentalisme ou le pathos, afin de sauvegarder l'efficacité d'un théâtre de dénonciation[11] » (Reck 2012 : 61). Tant le texte que la mise en scène sont construits avec la tension gé-

[10] Dossier de l'œuvre : https://onedrive.live.com/?cid=C0A882214E3B1D41\&id=C0A882214E3B1D41!632 (consulté le 24.07.2023).

[11] Nous traduisons. Isabelle Reck, à partir de la redéfinition du tragique de Georges Steiner, reprend les postulats de Bakhtine et de Kayser pour différencier les nuances entre le burlesque, le caricatural, le carnavalesque, le parodique et le satirique et dessiner les contours du grotesque. Elle établit les traits suivants, caractéristiques du grotesque et du théâtre de Laila Ripoll : « […] caractère visuel, pictural, violent, brusque, abrupt, strident, déformant, dissymétrique, démembré, désarticulé, délirant, provocant, paradoxal, carnavalesque, truculent, obscène, scatologique ou lugubre, nocturne et sinistre, monstrueux et hybride – l'humain et l'animal ou le végétal, l'humain et le mécanique ou l'objet, le vieillard et l'enfant, l'humain et le monde de l'au-delà –, le caractère mouvant, 'oscillant' entre les deux pôles du tragique et du

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

nérée par les contraires : tragédie/comédie ; légèreté/gravité ; rire/pleur ; personnage individuel/chœur ; horizontalité/verticalité ; silence/clameur. L'*esperpento* et la déformation jouent de l'oxymore pour dessiner des contours abrupts et tragicomiques qui provoquent un rire jaune et un humour noir[12].

Parmi ses influences, la dramaturge/metteuse en scène mentionne elle-même l'expressionnisme nordique et allemand (Edvard Munch, Otto Dix ou George Grosz). Les personnages déformés et animalisés, ainsi que les couleurs stridentes qu'ils utilisent sont des références significatives. Bacon, et son obsession pour peindre le cri angoissant plutôt que l'horreur, est une autre référence de taille. L'expressionnisme visuel est doublé d'un expressionnisme sonore : l'espace sonore de la mise en scène est peuplé de rires macabres, de cris déchirants ou de notes stridulantes s'échappant des instruments de l'orchestre. Cette sensation d'angoisse tient également beaucoup de la scénographie spatiale (verticalités de l'espace scénique) et d'une palette chromatique dominée par le clair-obscur, les gris, les ocres pâles et surtout le bleu nuit qui fait référence à la couleur des apatrides, mais aussi à l'expression *Nacht und Nebel* utilisée par les Nazis pour ordonner et décrire l'élimination des ennemis politiques[13].

Par contraste, un réalisme cinématographique est recherché dans la conception du bruitage qui enveloppe les scènes de la trame réaliste :

> Le traitement cinématographique nécessite également un son à la hauteur. David Roldán est chargé d'élaborer la partition sonore pour illustrer la partie la plus réaliste du spectacle. Chaque scène aura un traitement différent : dans les latrines on entendra l'écho et les mouches en été, dans le bordel on entendra les chiens qui partagent les baraques avec les prostituées et dans le laboratoire on entendra les cris insupportables des torturés de l'autre côté de la cloison. Les coups de feu nous tracassent. Je m'entête pour qu'ils soient le plus vrai possible, avec des pistolets à blanc, mais c'est compliqué, ils s'enrayent souvent et je dois me résigner à un effet, néanmoins très réussi. (Ripoll 2014 : 118-119)[14]

comique, hyperréaliste ou bizarre, chimérique et fantastique, le rire populaire et la réalité tragique, le clown et l'humour noir, le rire macabre, l'humour "satanique", "annihilant" décrit par Kayser. » (Reck 2012 : 78).

[12] Laila Ripoll explique le choix esthétique de la revue musicale et du grotesque : [son] la excusa para contar lo incontable ; la manera de abordar el horror, la muerte, el hambre, la desesperación. Un expresionismo salvaje, casi delirante en esa revista musical cuyo destinatario último es el espectador de nuestros días, obligado a enfrentarse a todo el horror sin nombre de los campos de concentración. Y también una válvula de escape, un humor más que negro para hablar de la cámara de gas, del crematorio, de los horrores de la cantera. El otro lado de la moneda : el exceso, lo grosero, lo zafio, lo vulgar, lo risible, el esperpento […]. Sicalipsis, humor y riesgo. La frontera entre lo grotesco y la mamarrachada no siempre está clara. Cuidadín. » (Ripoll 2014b : 119).
Nous traduisons : « La revue, le grotesque, le prétexte pour raconter l'indicible ; la façon de traiter l'horreur, la mort, la faim, le désespoir. Un expressionnisme sauvage, presque délirant, dans cette revue musicale dont le public ultime est le spectateur de notre époque, obligé de se confronter à toute l'horreur sans nom des camps de concentration. Et aussi une soupape de sécurité, un humour plus que noir pour parler de la chambre à gaz, du crématorium, des horreurs de la carrière. L'autre côté de la médaille : l'excès, l'élément brut, grossier, vulgaire, le risible, le grotesque […]. Débauche, humour et risque. La frontière entre le grotesque et l'effet torché n'est pas toujours claire. Il faut faire gaffe. »

[13] *Nacht und Nebel* est le nom donné au décret signé le 7 décembre 1941 légalisant la persécution des opposants politiques au régime nazi dans les territoires occupés. Sa traduction en français a donné le titre du film documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard,* de 1955.

[14] Nous traduisons. « El tratamiento cinematográfico también requiere un sonido acorde. David Roldán va a elaborar la partitura sonora que ilustre la parte más realista del espectáculo. Cada escena tendrá un

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Le répertoire musical « coloré » (pasodobles, fox-trot, *chotis*, rythmes festifs et hymniques, comme le *Chant des partisans*), déjà étudié par Simone Trecca (2016) et Cristina Oñoro (2016) depuis l'intermédialité et la théorie de la philosophie respectivement, contribue à contrebalancer par ses éclats de lumière le tempérament sombre, presque lugubre, de la scénographie. Francisco Ferrándiz parle avec beaucoup de justesse de « saturation sensorielle » :

> Traverser la mémoire de l'Holocauste, dans toutes ses variantes, est toujours un champ de mines, troublant. Les témoignages, la rhétorique, les images, les scénographies, semblent toujours insuffisants pour exprimer l'ampleur de l'horreur. […] *El triángulo azul* de Mariano Llorente et Laila Ripoll est la colonne vertébrale d'un parcours dramatique polysémique, qui tantôt amuse, tantôt glace le sang, tantôt déconcerte, tantôt frôle les limites du tolérable. Ce spectacle réussit à le faire dans un cadre scénique sophistiqué et paradoxal, à la fois sobre et enclin à la saturation sensorielle. Comme dans un kaléidoscope en perpétuel mouvement, l'horreur, l'humour, la satire, le paradoxe et le grotesque s'entremêlent dans des combinaisons surprenantes et fraîches, mais aussi inconfortables.
> (Ferrándiz 2014 : 10)[15]

Cette saturation prend la forme d'une synesthésie lorsque opère le télescopage entre l'auditif et le visuel : les couleurs de la musique convoquent un diapason expressionniste ; certains silences suintent la peur des personnages ; les gradins du théâtre demeurent souvent silencieux, mais parfois ils interagissent avec la scène, ou transpirent un certain mal-être… ; les gorges raclent, les mouchoirs transpercent un silence commémoratif, presque rituel. Le théâtre devient ainsi un autel de l'hommage.

3.2 L'espace inclusif : immersion dans la violence

La conception d'un espace inclusif cherche un effet déstabilisant :

> Nous ne pouvons pas, nous ne voulons pas, proposer un espace réaliste, une esthétique figurative. La reconstruction d'une latrine, d'un bureau, de l'intérieur d'une caserne, de l'*Appellplatz*, ne nous suffit pas. Non. Nous devons habiter l'intérieur de la tête de Ricken, construire un espace abstrait,

tratamiento distinto : las letrinas tendrán eco y en verano moscas, en el prostíbulo se escucharán los perros que compartían barracón con las prostitutas y en el laboratorio se escucharán los gritos desenfrenados de los torturados al otro lado del tabique. Los tiros nos traen por el camino de la amargura. Me empecino en que sean de verdad, en pistolas de fogueo, pero resulta tan complicado y fallan tanto que me tengo que resignar con un efecto, muy conseguido, eso sí. »

[15] Nous traduisons. « Transitar la memoria del holocausto, en cualquiera de sus variantes, es siempre un campo minado, desasosegante. Los testimonios, las retóricas, las imágenes, las escenografías, se antojan siempre insuficientes para expresar la magnitud del horror. El holocausto, como otras formas de crueldad extrema, pone a prueba los límites y legitimidad de la representación humana. *El triángulo azul* de Mariano Llorente y Laila Ripoll, vertebra una ruta dramática polisémica, que en ocasiones divierte, en otras hiela la sangre, en otras desconcierta, y en otras roza los límites de lo tolerable. Lo hace en un marco escénico sofisticado y paradójico, al tiempo sobrio y proclive a la saturación sensorial. Como en un caleidoscopio en giro permanente, el horror, el humor, la sátira, la paradoja y lo grotesco se entrelazan en combinaciones sorprendentes y frescas, también incómodas. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

> poétique, à mi-chemin entre le cauchemar, le souvenir et l'indigestion. (Ripoll 2014 : 119)[16]

Cet espace inclusif ne rend pas explicite le seuil du quatrième mur, de sorte que les sensations réceptives seront d'autant plus aiguës dans cette « immersion » du public dans le *Lager* :

> Dès le début, nous avons convenu que nous ne voulions pas d'un espace conventionnel, à l'italienne. Nous voulons que le public soit à l'intérieur du *Lager*, à l'intérieur de l'imaginaire de Ricken, à l'intérieur de l'espace de représentation. Nous voulons qu'ils aient à écarter leurs pieds pour laisser la place au chariot des morts, qu'ils soient éclaboussés par le jet d'urine qui jaillit par dessous le pantalon de Hans Bonarewitz. (Ripoll 2014 : 119)[17]

Dire les formes de la violence (physique, psychologique, symbolique, etc.) conduit souvent à une violence des formes. Lucy Nevitt, dans son ouvrage *Theater and Violence* (2013), souligne que l'impact de la violence « réelle » peut être moins troublant que celui produit par la simulation de la violence elle-même sur scène. L'immersion contribue de façon exponentielle à créer une violence des formes pour transmettre cette violence programmée. À cet égard, un point culminant du spectacle est la scène de la pendaison du gitan autrichien Hans Bonarewitz, basée sur des faits réels rapportés par les témoins.

Les nazis avaient organisé un « spectacle » exemplaire à l'occasion de la pendaison de ce prisonnier qui avait tenté de s'échapper du *Lager*. L'orchestre du camp a été chargé d'interpréter la chanson *J'attendrai*, très populaire dans les années 1930, pendant la parade précédant l'exécution de Bonarewitz, ainsi que *La polka du tonneau de bière* juste après la pendaison. Dans la mise en scène de la pièce, le traitement de la célèbre chanson interprétée par Rina Ketty, *J'attendrai* (qui prête son titre à la pièce de José Ramón Fernández), illustre dans le champ théâtral ce que Schafer appelle la « schizophonie » (cité par Mervant-Roux 2009 : 7). La sonorité originale est déformée par la caisse thoracique du comédien jouant Brettmeier (calque fictif de Georg Bachmayer, responsable des prisonniers de Mauthausen), substituant sa voix roque et très masculine à la voix feutrée de Rina Ketty. Cette distorsion produit un effet qui, au-delà de la parodie, abonde davantage dans la pathologie du personnage (historique), métonymie d'une idéologie relevant de l'essentialisation maladive du fanatisme.

Dans la mise en scène, certains comédiens, accompagnés d'un clown qui apparaît sur scène uniquement pendant l'exécution, encouragent le public à accompagner ce

[16] Nous traduisons. « No podemos, no queremos plantear un espacio realista, una estética figurativa. No nos sirve la reconstrucción de una letrina, de un despacho, del interior de un barracón, del *Appellplatz*. No. Necesitamos habitar el interior de la cabeza de Ricken, construir un espacio abstracto, poético, a medio camino entre la pesadilla, el recuerdo y la indigestión. »

[17] Nous traduisons. « Desde el principio estamos de acuerdo en que no queremos un espacio convencional, a la italiana. Queremos tener al público dentro del *lager*, dentro del imaginario de Ricken, dentro del espacio de representación. Queremos que tengan que apartar los pies para dejar paso al carro de los muertos, que les salpique el chorro de orina que brota bajo el camal del pantalón de Hans Bonarewitz. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

moment au rythme enjoué de la *Polka du tonneau de bière*. L'invitation faite au public à « participer » de façon festive au « show », en claquant des mains au rythme de la musique, intensifie l'immersion dans le spectacle macabre. Dès lors, un amer sentiment de malaise parcourt les gradins du théâtre lorsque certains spectateurs acceptent cette invitation sans comprendre que la distance, c'est-à-dire son immobilisme, est la seule réponse possible face à la violence émanant de la scène. Dans un échange personnel avec Laila Ripoll, celle-ci a confirmé que souvent quelques spectateurs applaudissent lors de cette scène sinistre : « Oui, les gens applaudissent, puis ils se raidissent et veulent mourir, mais ils applaudissent dans toutes les représentations pendant que nous pendons Bonarewitz[18]. »

Le théâtre est un espace phénoménal d'écologie acoustique. La scène et les gradins composent ici un paysage sonore fort en couleurs grâce à cette construction d'interaction immersive avec le public. Schafer (1977) insiste sur le rôle que nous jouons en tant que témoins auditifs, percevant, intégrant ou rejetant les sons qui nous entourent. L'invitation pathétique que nous proposent les comédiens engendre une situation d'extrême violence réceptive, qui ne peut se résoudre éthiquement que dans le silence désobéissant des spectateurs. Fortement inspirée de Brecht, Laila Ripoll nous met à l'épreuve en nous donnant la possibilité de choisir : voulons-nous devenir des « témoins critiques » ou des « témoins complices ». Au spectateur revient la responsabilité de créer une distance, de s'extraire de cette immersion et donc de faire du quatrième mur un bouclier : son silence physique sera sa frontière éthique.

La violence des formes revêt ici une intention didactique, éthique et politique contre la violence des hommes.

Considérations finales. Le théâtre : un lieu (artistique) de mémoire sonore (politique) ?

Le théâtre de la mémoire joue un rôle, minoritaire mais actif, dans le processus de construction d'une mémoire collective juste et apaisée. Il devient lui-même un « lieu de mémoire symbolique », si tant est qu'il nous soit permis d'amplifier la portée de la définition de Nora :

> Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications.
>
> (Nora 1997 : 38)

[18] Entretien personnel avec l'auteure le 16.05.2016.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Les anthropologues et sociologues Velasco-Pufleau et Atlani-Duault développent le concept de « lieu de mémoire sonore », qui met l'accent sur la possibilité de « rendre audibles les expériences trop souvent ignorées par les historiens » (2021 : 14). Dans le célèbre chapitre « Crédo du créateur » de son ouvrage sur l'art moderne, Paul Klee soulignait que la fonction de l'art n'est pas de reproduire le visible, mais de rendre visible ce qui est latent (Klee 1998). À cet égard, le théâtre contribue également à rendre visibles, et audibles, les effacements, les creux, les brouillards de l'histoire. Les lieux de mémoire sonore (dont la musique) construisent « un espace de transformation de soi » (Velasco-Pufleau/Atlani-Duault 2021 : 14). Ils prolongent le titre de leur ouvrage avec une mise en tension, « des sons pour survivre, des sons pour tuer », qui englobe les différents rapports du son à la violence (thérapeutique/destructeur). Nous pourrions encore prolonger et proposer une autre complémentarité : « des sons pour éduquer par l'histoire ». L'esthétisation théâtrale ne s'arrête pas à la recherche plastique et intermédiale d'un impact perceptif. L'esthétisation cherche aussi à éduquer un public en dehors des notions de survie et de torture. Un public aujourd'hui détaché du sens historique de la « survie » et de toute responsabilité sur la violence advenue. Dès lors, comment ce théâtre des morts du passé peut « être audible » pour le plus jeune public actuel, dessaisi de l'histoire ? Le rôle didactique est donc crucial dans ce théâtre.

L'idée de reconstruction ou de résilience est également portée par ce théâtre de la mémoire, qui propose un espace de parole et d'émotion à échelle collective. L'assemblée rituelle du théâtre renvoie le corps du spectateur à son appartenance à un corps social qui se (re)construit, ou qui se démembre, en fonction de ses choix éthiques. Voilà l'enseignement que Laila Ripoll a voulu transmettre avec la scène de la pendaison.

Bibliographie

Amo Sánchez, Antonia (2020), *De Plutón a Orfeo : los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1945-2015)*, Madrid, Artez.

Amo Sánchez, Antonia (2021), « Jorge Semprún : el eslabón perdido del teatro concentracionario español », in : Aznar Soler, Manuel ; Nieto, Felipe (dir.), *Teatro completo de Jorge Semprún*, Séville, Renacimiento, coll. « Biblioteca del Exilio, 63 », p. 205-221.

Arbués, Jesús (2015), *Ligeros de equipaje*, Huesca, Viridiana.

Cherbuliez, Juliette (2020), « Les sons du théâtre : publics, acoustique, déclamation », publié le 20.10.2020, en ligne : https://doi.org/10.21428/671d579e.dc3a8c7c (consulté le 24.07.2023).

Colin, Marjorie (2017), « Le silence en maux dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett », *Quêtes littéraires*, n° 7, p. 142-152.

Coquio, Catherine (2006), « La "vérité" du témoin comme schisme littéraire », in : Dobbels, Daniel ; Moncond'huy, Dominique (dir.), *Les camps et la littérature. Une littérature du XX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « La Licorne, 78 », p. 67-91.

Cormann, Enzo (2012), *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais ».

Fernández, José Ramón (2017), *J'attendrai*, Valencia, Alupa.

Ferrándiz, Paco (2014), « El triángulo azul » (dossier de presse de *El triángulo azul*), en ligne : https://apriorigt.org/el-tri\%c3\%a1ngulo-azul (consulté le 24.07.2023).

Hedfors, Per (2008), *Site Soundscapes. Landscape Architecture in the Light of Sound : Sonotope Design Strategies*, Sarrebruck, VDM.

Le Goff, Jacques (1988), Histoire et mémoire, Paris, Gallimard, coll. « folio histoire ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918

Mayorga, Juan (2019), *Silencio. Razón del teatro*, Madrid, La Uña rota.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine (2009), « De la bande-son à la sonosphère. Réflexion sur la résistance de la critique théâtrale à l'usage du terme "paysage sonore" », *Images re-vues : histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 7, 2009, en ligne : http://journals.openedition.org/imagesrevues/428 (consulté le 24.07.2023).

Mesnard, Philippe (2010), « Questions exploratoires sur les formes et les modèles », in : Sicot, Bernard (dir.), *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Paris, Éditions du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, coll. « Regards, 15 », p. 29-50.

Nora, Pierre (1997), *Les Lieux de Mémoire,* 3 t., Paris, Gallimard, coll. « Quarto ».

Oñoro Otero, Cristina (2016), « Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en *El triángulo azul* de Laila Ripoll », in : Romera Castillo, José (dir.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, p. 236-246.

Reck, Isabelle (2012), « El teatro grotesco de Laila Ripoll autora », *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 21, p. 55-84.

Ripoll, Laila ; Llorente, Mariano (2014), *El triángulo azul*, Madrid, CDN.

Ripoll, Laila (2014b), « Algunas notas sobre *El triángulo azul* », *ADE teatro : Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 152, p. 117-122.

Salas, Denis (2011), « L'avènement de la victime », in : Bedin, Véronique ; Dortier, Jean-François (dir.), *Violence(s) et société aujourd'hui*, Paris, Éditions Sciences Humaines, coll. « Petite bibliothèque des Sciences Humaines », p. 235-242.

Schafer, Raymond Murray (1977), *The Tuning of the World (The Soundscape)*, New York, Knopf (traduction française de Sylvette Gleize), *Le paysage sonore : le monde comme musique*, Paris, Éditions WildProject, 2010).

Sounac, Frédéric (2014), *Modèle musical et composition romanesque*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspective Comparatistes, 30 ».

Trecca, Simone (2016), « Funciones dramatúrgicas de la música en las puestas en escena de *Cancionero republicano* y *El triángulo azul*, de Mariano Llorente y Laila Ripoll », in : Romera Castillo, José (dir.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Verbum, p. 247-258.

Velasco-Pufleau, Luis ; Atlani-Duault, Laëtitia (2021), *Lieux de mémoire sonore. Des sons pour survivre, des sons pour tuer*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « le bien commun ».

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Silence, son et langage. Expérience et esthétisation de la violence organisée aux XXe et XXIe siècles*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004918, doi : 10.17184/eac.9782813004918