

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED520)

C.H.E.R. (Culture et Histoire dans l'Espace Roman) EA4376

THÈSE présentée par :

Erwan BUREL

soutenue le : 27 novembre 2017

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : Langues et littératures étrangères / Études espagnoles

<p>LA VIOLENCE DANS LE THÉÂTRE DE JUAN MAYORGA</p>

THÈSE DIRIGÉE PAR :

Mme Carole EGGER, Professeure des Universités, Université de Strasbourg.

RAPPORTEURS :

Mme Gabriela CORDONE, Maître d'Enseignement et de Recherche, Université de Lausanne (Suisse).

Mme Monique MARTINEZ THOMAS, Professeure des Universités, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. Wilfried FLOECK, Professeur des Universités émérite, Université de Giessen (Allemagne).

M. Emilio PERAL VEGA, Profesor titular, Universidad Complutense de Madrid (Espagne).

Mme Isabelle RECK, Professeure des Universités, Université de Strasbourg.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS (ED520)

C.H.E.R. (Culture et Histoire dans l'Espace Roman) EA4376

THÈSE présentée par :

Erwan BUREL

soutenue le : 27 novembre 2017

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'Université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : Langues et littératures étrangères / Études espagnoles

LA VIOLENCE DANS LE THÉÂTRE DE JUAN MAYORGA

THÈSE DIRIGÉE PAR :

Mme Carole EGGER, Professeure des Universités, Université de Strasbourg.

RAPPORTEURS :

Mme Gabriela CORDONE, Maître d'Enseignement et de Recherche, Université de Lausanne (Suisse).

Mme Monique MARTINEZ THOMAS, Professeure des Universités, Université de Toulouse-Jean Jaurès.

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. Wilfried FLOECK, Professeur des Universités émérite, Université de Giessen (Allemagne).

M. Emilio PERAL VEGA, Profesor titular, Universidad Complutense de Madrid (Espagne).

Mme Isabelle RECK, Professeure des Universités, Université de Strasbourg

À † Jacques, mon grand-père.

Remerciements

Je tiens à remercier ici toutes les personnes qui, de près ou de loin, m'ont permis de mener à bien cette recherche.

Ma gratitude va tout d'abord à Juan Mayorga, dont la générosité et la disponibilité ont non seulement facilité mon travail mais ont aussi formidablement enrichi mon parcours doctoral.

J'adresse ensuite mes remerciements à Carole Egger, dont l'exigence et la bienveillance m'ont accompagné tout au long de ces années. Je la remercie d'avoir su guider ma réflexion avec autant d'enthousiasme et d'avoir nourri mes aspirations à la recherche et à l'enseignement. Je la remercie également pour ce désir de théâtre qu'elle a su me transmettre avec passion.

Je tiens aussi à exprimer ma profonde reconnaissance envers Gabriela Cordone, Isabelle Reck, Monique Martinez Thomas, Wilfried Floeck et Emilio Peral Vega qui ont accepté de lire mon travail et de faire partie de ce jury de thèse. Merci, par ailleurs, à Isabelle Reck pour m'avoir accueilli si chaleureusement au sein de l'équipe et pour m'avoir offert de belles opportunités pendant ces quatre années de recherche.

Enfin, je voudrais exprimer ma gratitude envers mes collègues, mes amis et ma famille qui ont été un soutien indispensable, même si tous n'en ont pas conscience, dans la réalisation de cette thèse doctorale. Parmi ces êtres qui me sont chers, j'adresse un merci particulier à Refugio.

Table des matières

Remerciements	3
Table des matières	4
Introduction.....	8
Assise théorique	14
I. Du contexte de production de l'œuvre au concept de violence.....	15
A. Juan Mayorga : parcours, héritages, influences.....	15
1. Le théâtre espagnol au tournant du siècle.....	15
2. Guillermo Heras, Marco Antonio De la Parra, José Sanchis Sinisterra. 17	
3. Bertolt Brecht, Franz Kafka, Harold Pinter	23
4. Antonio Buero Vallejo, Walter Benjamin	30
B. Pour une première approche du concept de violence	33
II. La violence et le mal.....	43
A. Radicalité et banalité du mal (<i>Himmelweg</i>)	43
B. Aporie du mal et souffrance (<i>Job</i>).....	50
C. Le mal et l'Autre (<i>Animales nocturnos ; Palabra de perro</i>)	55
III. La violence, le pouvoir et l'histoire.....	64
A. L'homme et la Loi (<i>Ante la ley</i>).....	64
B. L'homme superflu (<i>Wstawać</i>).....	69
C. L'État d'exception (<i>Angelus Novus</i>)	76
D. Le vent de l'histoire (<i>El cartógrafo ; Himmelweg ; La tortuga de Darwin</i>)	85

IV. Violence et langage.....	100
A. Le langage émancipé (<i>La lengua en pedazos ; Cartas de amor a Stalin ; Angelus novus ; El crítico ; El traductor de Blumemberg</i>).....	100
B. Langage et expérience (<i>Hamelin ; El Chico de la última fila</i>).....	111
C. Le silence des victimes (<i>Angelus Novus ; El jardín quemado</i>).....	117
Analyses dramaturgiques	122
V. Aspects méthodologiques	123
A. <i>L'analyse des textes dramatiques</i> de Patrice Pavis.....	123
1. La textualité (A) et la théâtralité (B).....	125
2. Les structures discursives (1), narratives (2), actanciennes (3)	129
3. Les structures idéologiques et inconscientes (4)	133
4. Conclusions concernant la « méthode Pavis ».....	135
B. Choix méthodologiques et plan de travail.....	136
VI. Caïn et Abel ou la scène essentielle.....	139
A. L'irruption de l'Autre	139
B. <i>El Gordo y el Flaco</i>	140
1. Introduction.....	140
2. Intertextualité, théâtralité	141
3. La dialectique inter-personnages.....	149
4. Au-delà du rire, au-delà des images	154
5. Conclusion	160

C. <i>Animales nocturnos</i>	161
1. Introduction.....	161
2. Animalisation et réification.....	163
3. Les stratégies du langage.....	172
4. La mise en scène de la violence : quels enjeux ?.....	180
5. Conclusion.....	185
D. <i>Reikiavik</i>	185
1. Introduction.....	185
2. Le théâtre du récit.....	186
3. Trois personnages en quête d'identité.....	195
4. De la scène essentielle à la scène de l'Histoire.....	199
5. Conclusion.....	201
VII. Image dialectique, théâtralité elliptique.....	203
A. La représentation de l'Histoire.....	203
B. <i>Himmelweg</i>	213
1. Introduction.....	213
2. Les monologues des puissants.....	213
3. Une fiction théâtrale éclatée.....	224
4. Mise en scène du mensonge et « zone grise ».....	234
5. Conclusion.....	238
C. <i>El cartógrafo</i>	239

1. Introduction.....	239
2. Le récit du ghetto.....	240
3. Le croisement des espaces et des temps.....	247
4. La carte personnelle.....	254
5. Conclusion.....	257
VIII. Le Grand Théâtre du monde.....	259
A. Qui écrit mes paroles ?.....	259
B. <i>Cartas de amor a Stalin</i>	262
1. Introduction.....	262
2. Un combat de voix.....	263
3. Une violence à huis clos.....	271
4. Satire, culture et langage mythique.....	279
5. Conclusion.....	281
C. <i>El chico de la última fila</i>	282
1. Introduction.....	282
2. Narrativité, théâtralité.....	282
3. La déconstruction de la scène.....	287
4. Désirs, frustrations, violences.....	292
5. Conclusion.....	299
Conclusions.....	301
Bibliographie.....	309

Introduction

Juan Mayorga est probablement le dramaturge espagnol actuel le plus reconnu et le plus représenté en Espagne comme à l'international. Le nombre impressionnant de prix reçus dans le contexte national¹ est la preuve que son œuvre occupe une place majeure au sein de la dramaturgie espagnole contemporaine. Mais son succès ne s'arrête pas là et dépasse largement les frontières de la péninsule puisque ses pièces suscitent un intérêt particulièrement fort en Europe² et dans le reste du monde. Son œuvre est traduite dans plus de 25 langues et ses pièces sont jouées dans une très grande partie du continent européen (Espagne, Portugal, Italie, France, Belgique, Suisse, Ukraine, Croatie, Roumanie, Bulgarie, Hongrie, Pologne, Norvège, Danemark, Grèce, Royaume-Uni, Irlande), dans de nombreux pays d'Amérique latine, aux États-Unis, en Australie et en Corée. Cette large diffusion du théâtre de Juan Mayorga sur les scènes du monde entier fait de l'auteur un acteur incontournable de la dramaturgie contemporaine occidentale.

Par ailleurs, son œuvre fait l'objet d'une critique universitaire abondante. Depuis quelques années déjà, les thèses concernant son théâtre se multiplient. Celle de Claire Spooner, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage* (2013), est une référence incontournable dans l'hispanisme français pour quiconque souhaite pénétrer les rouages complexes et exigeants de la dramaturgie mayorguienne. En Espagne surtout et en Italie dans une moindre mesure, les thèses doctorales témoignent d'un intérêt grandissant pour l'auteur (Abizanda Losada, 2013 ; Carnevali, 2006 ; De la Maza Cabrera, 2008 ; March Tortajada, 2014)³. Dans la recherche universitaire anglo-saxonne, certains travaux doctoraux commencent aussi à affleurer (Dowling, 2010 ; Loyola, 2014). Concernant les articles de recherche consacrés à une ou plusieurs pièces de Juan Mayorga, ils sont légion. Logiquement,

¹ Entre autres : Le Prix Max au meilleur auteur (2006, 2007 et 2009), le Prix National de Théâtre (2007), le Prix Valle-Inclán (2009), le Prix Ceres (2013) et le Prix La Barraca (2013).

² Le prestigieux Prix Europe Réalités Théâtrales lui a été attribué – conjointement à Viktor Bodó (Hongrie), à Andreas Kriegenburg (Allemagne), au *National Theatre of Scotland* (Écosse/Royaume-Uni) et à Joël Pommerat (France) – en avril 2016 à Craiova (Roumanie).

³ D'autres chercheurs sont sur le point de terminer leur thèse doctorale comme Mónica Molanes Rial et Zoe Martín Lago.

une grande majorité d'entre eux sont écrits par des chercheurs pour la plupart ibéro-américains et parfois italiens⁴. D'autres sont rédigés par des chercheurs français, allemands ou anglo-saxons⁵, voire parfois d'Europe de l'Est⁶. Enfin, les éditions philologiques à la charge d'universitaires de renoms, ainsi que certains prologues de publications d'une ou plusieurs œuvres, sont la preuve que le théâtre de Juan Mayorga offre des développements fructueux pour l'étude de la littérature dramatique⁷.

Cette importance de la recherche universitaire est à la fois un avantage et un inconvénient. Elle constitue une formidable manne pour ce qui est des analyses dans laquelle le chercheur peut puiser et sur laquelle il peut appuyer son travail, mais elle représente aussi un risque dans le sens où une telle masse d'informations peut finir non seulement par le perdre mais également par avorter sa réflexion si les hypothèses qu'il pose et les développements qu'il cherche à faire ont déjà été largement travaillés. Concernant la violence dans le théâtre de Juan Mayorga, nous sommes parti du constat qu'elle n'avait jamais été traitée véritablement comme une problématique centrale. Si la violence est abordée dans plusieurs articles ou même dans certains passages de thèse, elle n'est jamais analysée de manière frontale et systématique. Par ailleurs, cette problématique de la violence en tant qu'axe central

⁴ (Abizanda Losada, 2017 ; Aznar Soler, 2006, 2016, Barrera Benítez, 2001, 2011, 2009, 2010, Brizuela, 2010, 2011 ; Colombo, 2012 ; Cordone, 2008, 2011, 2016 ; Cordone et al., 2012 ; Cortina, 2013 ; Cremonte, 2006 ; García Barrientos, 2011 ; González, 2010 ; Gorriá Ferrín, 2012a, 2012b, 2013 ; Guzmán, 2010 ; March Tortajada, 2011a, 2011b, Molanes Rial, 2012, 2013, 2014a, 2014b, 2014c, Monleón, 2004, 2005, 2007 ; Orozco Vera, 2011 ; Paco de Moya, 2006 ; Pastena, 2010, 2011, 2012a, 2012b ; Pérez Rasilla, 2010 ; Puerta, 2006 ; Ruggieri Marchetti, 2000, 2004 ; Solás, 2016 ; Trecca, 2011a, 2011b ; Zatlin, 2004). Cette liste n'est pas exhaustive.

⁵ (Burel, 2015, 2016, 2017 ; Burel et Egger, 2017 ; Floeck, 2012 ; Gabriele, 1999, 2000, 2010 ; Gabriele et Leonard, 1996 ; Lumière, 2017 ; Martínez Thomas, 2005 ; Spooner, 2011, 2014a ; Surbezy, 2007). Encore une fois, cette liste n'est pas exhaustive.

⁶ Ces articles sont plus difficiles à identifier. Les échanges que nous avons pu avoir avec plusieurs chercheurs affiliés à des Universités de ces pays (Pologne et République Tchèque notamment) lors de différentes manifestations scientifiques nous montrent l'intérêt porté au théâtre de Juan Mayorga en Europe de l'Est. La récente remise du Prix Europe Réalités Théâtrales à Juan Mayorga à Craiova (Roumanie) ne fera que renforcer, selon nous, l'attention portée à son œuvre. Les mises en scène de ses pièces sont d'ailleurs déjà nombreuses dans ces pays.

⁷ (Aznar Soler, 2011 ; Broncano, 2015 ; Gutiérrez Carbajo, 2016 ; Mate, 2016 ; Peral Vega, 2015 ; Serrano, 2007 ; Spooner, 2014b ; Sucasas, 2017). Nous nous sommes exclusivement concentré dans cette liste sur les éditions de pièces en langue espagnole.

nous a frappé, moins lors de la lecture d'articles critiques sur l'œuvre de Mayorga, que lors de notre travail initial de recherche de Master, lorsque nous étudions l'animalisation des personnages dans deux pièces de l'auteur (Burel, 2011). En effet, la dernière partie de ce mémoire mettait au jour la problématique commune de la violence dans *Animales nocturnos* et *La paz perpetua* et laissait déjà entrevoir des perspectives particulièrement intéressantes à explorer. C'est ainsi qu'est né le projet de cette thèse où nous nous sommes proposé de montrer non seulement en quoi la violence constitue une thématique fondamentale du théâtre de Juan Mayorga, son soubassement idéologique intangible, mais qu'elle participe également de sa dramaturgie singulière et constitue même un des piliers porteurs de son architecture.

Quelle a été notre démarche méthodologique pour mener à bien ce travail ? Nous avons d'abord décidé de constituer une assise théorique forte autour du concept complexe de violence afin de le circonscrire au maximum et d'offrir une base solide à nos développements ultérieurs. Cette partie théorique se nourrit avant tout de ce que Juan Mayorga lui-même a pu dire sur la violence. Docteur en Philosophie, spécialiste de Walter Benjamin, son travail doctoral (Mayorga, 1997, 2003) – conjointement à d'autres travaux de penseurs différents – a été d'un grand secours afin d'étudier la violence dans ses dimensions politique et historique. Mais la violence ne se réduit pas à ces deux sphères, nous avons dû également l'étudier dans sa dimension ontologique et nous nous sommes ainsi appuyé sur une pensée philosophique post-Auschwitz (Arendt, Ricœur, Jonas, Levinas) afin d'analyser le rapport subtil entre la violence et le mal. Pour parfaire notre réflexion, nous avons dû aussi nous pencher sur la dimension linguistique de la violence en ayant recours, une nouvelle fois, à la pensée benjaminienne. Si Walter Benjamin est si important dans cette étude de la violence, c'est tout simplement parce Mayorga a lui-même réalisé un travail théorique autour de la pensée du philosophe judéo-allemand qui a influencé et nourri son propre cheminement créatif. Cet héritage benjaminien, conséquent dans les écrits théoriques de Juan Mayorga, l'est donc aussi dans son œuvre dramatique. C'est ainsi que dans un premier temps, notre réflexion s'est obligée à un va-et-vient constant entre, d'une part, des postulats et des concepts

théoriques et philosophiques et, d'autre part, leur transposition éventuelle, leur traduction dramaturgique dans l'œuvre de notre auteur. Nous avons constamment mis en regard la réflexion autour du concept de violence avec ses prolongements dans les pièces (seize au total). Nous avons ainsi voulu éviter l'écueil qui consistait à déconnecter notre partie théorique de notre partie dramaturgique et dès le départ, nous avons cherché à souligner le lien dense et tendu entre notre réflexion sur la violence et la production dramatique de Mayorga.

Le deuxième grand volet de notre recherche doctorale place ensuite le curseur, pour ainsi dire, sur la représentation de la violence. Il s'agit d'une partie non plus théorico-thématique mais véritablement d'analyse, où sept pièces sont passées à la loupe et étudiées d'un point de vue dramaturgique. Bien évidemment, il a fallu faire des choix pour constituer le corpus. Nous ne pouvions pas analyser la vingtaine de pièces que Mayorga a à son actif. Il a fallu également faire certains choix méthodologiques. Ce sont surtout les développements de Patrice Pavis concernant l'analyse des textes dramatiques (2016) qui ont guidé notre travail, même si nous avons aussi consulté d'autres ouvrages méthodologiques afin d'enrichir notre approche. Les sept pièces en question ont été distribuées dans trois chapitres différents dont la teneur nous a été suggérée par les réflexions de Juan Mayorga lui-même autour du fait théâtral. Un ouvrage essentiel pour prendre la mesure de cette pensée mayorguienne autour du théâtre a été *Elipses* (2016a), où est réunie une grande partie des écrits théoriques de l'auteur concernant l'art dramatique ainsi que d'autres problématiques plus générales.

Le premier chapitre se concentre sur ce que nous avons appelé, après Mayorga, la « scène essentielle », c'est-à-dire sur le conflit des personnages et la dialectique qui les réunit. Cette dialectique est en rapport étroit avec la violence puisque nombre de personnages de son théâtre se situent à cheval entre la bienveillance envers autrui et, au contraire, un certain désir de domination. C'est le cas d'abord dans *El Gordo y el Flaco*, où le couple mythique nord-américain se livre à une joute verbale et physique qui fait entrevoir, au-delà du rire et des images, les logiques de soumission et de

domination constitutives de leur duo. C'est le cas également dans *Animales nocturnos*, où une sorte d'esclavage moderne va faire poindre une violence sourde dans un système de personnages animalisés et réifiés. C'est le cas, enfin, dans *Reikiavik*, où le conflit ne concerne plus seulement les personnages entre eux – Waterloo et Bailén qui se prennent pour les joueurs d'échecs Fischer et Spasski – mais aussi la dynamique de l'Histoire. Cette dernière pièce permet d'établir un lien avec le chapitre suivant qui se concentre sur la « scène de l'Histoire », c'est-à-dire sur ces pièces où la représentation de l'Histoire se double d'une mise en scène de la violence tout à fait particulière chez Mayorga. En effet, ce chapitre a été l'occasion d'approfondir plusieurs notions et aspects qui nous paraissent maintenant indispensables à une bonne compréhension des mécanismes dramaturgiques mis en place par l'auteur. La notion d'image dialectique et l'idée de théâtralité elliptique que nous avons forgée à partir d'une réflexion de notre dramaturge sur l'ellipse géométrique dans les écrits benjaminiens, ont permis d'analyser les deux pièces phares du répertoire mayorguien que sont *Himmelweg* et *El cartógrafo*. L'analyse de ces pièces a notamment attiré notre attention sur la construction des espaces et des temps et sur la fragmentation d'une action qui fait sens et qui participe d'un regard critique et actif de la part du spectateur. Le dernier chapitre se concentre, quant à lui, sur la violence et son rapport avec le langage, dans deux pièces – *Cartas de amor a Stalin* et *El chico de la última fila* – où la parole des personnages est constamment problématisée et où la question du pouvoir de l'écriture est centrale. C'est un chapitre qui, par ailleurs, ramène la problématique de la violence à la scène de théâtre en elle-même, puisqu'il y est question du rapport entre le théâtre et la vie par le biais du thème du *theatrum mundi*.

Entrons donc dans l'univers dramatique de Juan Mayorga et parcourons le chemin que nous venons d'annoncer, afin d'établir les lignes théoriques et dramaturgiques fondamentales d'un théâtre dense et exigeant où la violence des hommes et du monde est portée à la scène afin d'être problématisée, spectacularisée, et soumise en dernier ressort au regard et à l'appréciation du spectateur.

Assise théorique

I. Du contexte de production de l'œuvre au concept de violence

A. Juan Mayorga : parcours, héritages, influences

1. Le théâtre espagnol au tournant du siècle

On aurait pu croire qu'après la mort de Franco et avec la Transition démocratique, les œuvres interdites sous la dictature occuperaient le devant de la scène, et que le théâtre des années 1960 et 1970 ferait surface et gagnerait les planches de manière officielle. Cependant, l'atmosphère générale des années 1980, largement dominée par l'aspiration à l'oubli des Espagnols, aura raison du succès de ces auteurs *underground* et mettra à l'honneur de nouveaux dramaturges.

La liberté politique, l'abolition de la censure et la promotion culturelle du gouvernement socialiste donne une impulsion extraordinaire à la création théâtrale durant les années 1980. On assiste à une véritable résurgence de la production dramatique et à une nouvelle appréciation de l'expression théâtrale en tant qu'institution sociale et artistique. Quelques dates phares marquent cette période : la création du Ministère de la Culture en 1978 ; la deuxième inauguration en 1980 (après l'incendie de 1975) du *Teatro Español* en tant que théâtre municipal ; la création du Centre de Documentation Théâtrale en 1983 ; la création du Prix *Marqués de Bradomín* et du Centre National de Tendances Scéniques en 1984 ; de la Compagnie Nationale de Théâtre Classique en 1986 ; ou encore de l'Association des Auteurs de Théâtre en 1990.

Durant cette décennie se produit l'essor d'un groupe d'auteurs dont les écritures se trouvent être en phase avec les attentes du public. Ils puisent leur inspiration dans la réalité la plus immédiate et dans la dénonciation des problèmes qui touchent leurs

contemporains. Parmi ces auteurs, les trois plus représentatifs sont probablement José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos et Fermín Cabal. Ils avaient déjà initié leur parcours théâtral à la fin de la dictature, mais c'est véritablement à partir de 1975 qu'ils se font un nom. Leur théâtre, en prise directe avec l'actualité ou l'Histoire récente, offre une nouvelle représentation de la société des années 1980 et aborde des thèmes comme la drogue, le chômage, l'homosexualité, la prostitution, le racisme, le sida, etc. Ce théâtre traite non seulement de thèmes parlants pour le citoyen espagnol de l'époque, mais il propose aussi des formules théâtrales rénovatrices, en abordant ces thèmes, par exemple, depuis des formes traditionnelles d'expression réaliste. La langue est aussi revisitée, et les registres familiers et populaires sont privilégiés. La réflexion métathéâtrale est importante, surtout chez un auteur comme Sanchis Sinisterra, fondateur de la compagnie *Teatro Fronterizo* qui s'attache à explorer les marges et les limites de la théâtralité. L'auto-référentialité, les procédés cinématographiques, la présence d'autres arts comme la danse ou la musique sont également des aspects qui caractérisent le théâtre de cette décennie.

Par ailleurs, nous assistons dans les années 1980 à une réhabilitation du texte dramatique qui retrouve un rôle central dans la création, ce qui permet de parler de récupération du théâtre d'auteur. Le théâtre de la démocratie, divertissant au premier abord, renferme en réalité une dimension plus grave, où a lieu la critique de ces années marquées par la liberté mais aussi par un fort sentiment de désenchantement et de désillusion. C'est dans ce creuset critique que va naître un théâtre – bien plus important aujourd'hui et dont Juan Mayorga est l'un des meilleurs représentants – de la mémoire historique. Le pacte du silence des années de Transition démocratique est, par exemple, un des sujets qui tombent sous le coup de cette critique au sein de la création théâtrale.

Les années 1990 et le début des années 2000 consacrent une nouvelle génération d'auteurs qui, malgré des esthétiques théâtrales qui se veulent singulières et dont l'hétérogénéité rend difficile toute catégorisation, partagent tout de même certains points communs comme la formation académique (il peut s'agir d'une formation

directement liée aux arts de la scène ou non), la pratique des ateliers (en tant qu'élèves ou, plus tard, professeurs) et l'exercice d'autres activités professionnelles liées au théâtre ou au monde artistique et culturel en général (López Mozo, 2006, p. 42-43). Les thèmes de leur production dramatique sont tout aussi variés que dans la décennie précédente. Quelques-uns de ces thèmes reviennent plus fréquemment comme la liberté de l'homme, la violence exercée sur les plus faibles, la drogue, l'incommunication ou encore la société de consommation (2006, p. 43). Le retour au verbe comme élément essentiel de l'expression dramatique se confirme, sans pour autant exclure d'autres signes non verbaux. La fragmentation, l'ellipse, l'hypertexte, le minimalisme scénique, les structures flexibles, la rupture des espaces et des temps, le langage audiovisuel, les procédés de nature cinématographique, sont autant de composants qui font le théâtre espagnol actuel (*idem*). En outre, un phénomène tout particulièrement intéressant est le fleurissement et la multiplication des salles de théâtre alternatives dans de nombreuses villes d'Espagne. Malgré la précarité matérielle et économique, ces salles font preuve d'un véritable dynamisme et d'une créativité qui semblent apporter un vent de fraîcheur et de renouveau dans le panorama théâtral espagnol contemporain. Cependant, le passage de ces productions, qui ont lieu dans un contexte quelque peu confidentiel, vers le circuit commercial n'est pas de mise (2006, p. 53). Le seul pont qui semble s'être établi concerne seulement quelques auteurs qui réussissent à être représentés tout autant dans les circuits alternatifs que commerciaux. Parmi ces auteurs figurent des noms comme ceux de José Sanchis Sinisterra, Ernesto Caballero, Laila Ripoll et Juan Mayorga.

2. Guillermo Heras, Marco Antonio De la Parra, José Sanchis Sinisterra

La première expérience théâtrale importante dont Juan Mayorga se souvient et qui pourrait marquer l'origine d'une vocation pour le théâtre remonte au tout début des années 1980, lorsque le dramaturge était encore adolescent. C'est une expérience qu'il raconte souvent dans ses interviews et que nous retranscrivons ci-dessous :

En el instituto nos dicen que tenemos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*, que en ese momento se estaba poniendo en el María Guerrero, con dirección de Jorge Lavelli y protagonizada por Nuria Espert. Veo aquel espectáculo con otros compañeros probablemente tan poco preparados como yo para entender algo así. Entonces descubro el teatro como arte de la imaginación y me convierto en un aficionado. Aquel 81 fue un año tremendo; fue el año del golpe pero también de otras muchas cosas, y uno sentía que estaba tocando el mundo con las yemas de los dedos. En ese momento me convierto en un espectador entusiasta, con algún otro amigo que hoy sigue siéndolo; si tenía algún ahorro, solía gastarlo en libros o en teatro.

Escribía, ya lo he dicho, narrativa y poesía. En un momento dado empiezo a ensayar tímidamente el teatro y escribo algunas obras que no he querido luego destacar. Una se llamaba *Albania*, otra *Los caracoles*. No creo que las publique nunca. También escribo *El pájaro doliente*, que quizá rescate algún día, y por fin *Siete hombres buenos*, la primera que publiqué [...] (Mayorga, 2014a)

Siete hombres buenos (Mayorga, 1990) remporte en 1989 l'accessit du Prix *Marqués de Bradomín*, prix créé en 1985 à l'initiative de Jesús Cracio qui récompense des auteurs de moins de trente ans. Ce prix a révélé l'existence de plusieurs auteurs ayant percé ensuite dans le métier. L'exemple le plus parlant est peut-être celui de Sergi Belbel, mais le prix a été un tremplin également pour d'autres dramaturges comme Antonio Onetti, Alfonso Plou, Rodrigo García, Pablo Ley ou Antonio Álamo (Gracia, 2000, p. 527). L'accessit qu'obtient Juan Mayorga en 1989 lui vaudra d'ailleurs d'être classé dans ce que les critiques appellent « la génération *Bradomín* »⁸, appellation qui ne manque cependant pas d'être maladroite car, bien que regroupant des auteurs primés dans les années immédiatement postérieures à la création du prix (deuxième moitié des années 1980 et années 1990), elle ne rend pas compte des différents chemins esthétiques et des diverses thématiques qu'ils choisirent tout au long de leur parcours et qui apparaissaient déjà lorsque leurs textes ont été primés :

Me parece que esa etiqueta expresa la incapacidad de encontrar una denominación que aluda a un lenguaje compartido, a un tema común, a un acontecimiento fundante. Engloba a personas que escribimos con una gran

⁸ Voir notamment (Ragué-Arias, 1996, chap. 9 : « La generación que nace en torno al premio Marqués de Bradomín »).

diversidad temática y formal y que solo coincidimos en haber tenido algo que ver con ese premio —que yo nunca gané—. El premio tiene un nombre muy bonito, Marqués de Bradomín, pero la expresión «Generación Bradomín» no me parece muy útil para hacer historia de la literatura dramática. (Mayorga, 2014a)

L'accessit permit néanmoins à Juan Mayorga de commencer à se faire connaître et d'intégrer durant l'année 1989-1990 le *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* (CNNTE). Ce centre, créé en 1984 et qui fermera ses portes en 1994, fut l'un des plus importants pour la promotion d'auteurs, de groupes, de compagnies et de collectifs à caractère expérimental ou avant-gardiste (Oliva, 2004, p. 122). Son directeur, pendant les dix années d'existence du centre, fut Guillermo Heras, une personnalité importante du milieu théâtral espagnol qui n'a jamais cessé de promouvoir la création contemporaine :

No es difícil relacionar la procedencia de este creador [Guillermo Heras] con las intenciones del CNNTE. Director del grupo Tábano en su última etapa, fue uno de los grandes animadores del teatro independiente y, como tal, luchador contra la dictadura. Su presencia garantizaba un talante y una línea de investigación rigurosos, y de hecho su labor no consistió únicamente en producir o ayudar a producir obras más o menos experimentales, sino que organizó seminarios, abrió una línea de publicaciones, organizó encuentros internacionales y, en definitiva, se convirtió en uno de esos referentes imprescindibles a la hora de realizar alguna actividad relacionada con la escena anticonvencional⁹. (Oliva, 2004, p. 122-123)

Guillermo Heras est d'ailleurs une des rencontres importantes dans le parcours de Juan Mayorga puisqu'en 1995 il rejoint le collectif théâtral *El Astillero* fondé par notre dramaturge avec José Ramón Fernández, Luis Miguel González Cruz et Raúl Hernández Garrido¹⁰. Le CNNTE a véritablement promu et stimulé les dramaturges les plus représentatifs de la fin du XXe siècle, dramaturges qui étaient à peine connus en 1985 : mis à part Juan Mayorga, citons Ernesto Caballero,

⁹ Pour un aperçu des dix années de création du CNNTE, voir (Heras, 1994).

¹⁰ L'initiative de ce collectif avait été prise en 1993 sans Guillermo Heras mais c'est véritablement lors de son arrivée, en 1995, que le groupe se voit doté d'une date officielle de lancement. Voir www.teatrodelastillero.es,

Leopoldo Alas, Alfonso Armada, Antonio Fernández Lera, Marisa Ares, Vicente Molina Foix, Javier Maqua, Álvaro del Amo, Ignacio del Moral, et encore une fois Antonio Onetti, José Ramón Fernández et Raúl Hernández Garrido (Oliva, 2004, p. 123). C'est aussi à travers ce centre que notre auteur suivra ses premiers ateliers et se formera à l'écriture dramatique.

En effet, Juan Mayorga précise qu'il n'a pas étudié la dramaturgie à la RESAD ou à l'*Institut de Teatre*, mais qu'il s'est formé grâce aux lectures et aux ateliers (Mayorga, 2010a). Au CNNTE, il suit l'atelier de Paloma Pedrero durant l'année 1990 (Pedrero, 2014) et celui de Marco Antonio de la Parra en 1992 (De la Parra, 2008). Dramaturge et psychiatre chilien, Marco Antonio de la Parra, alors attaché culturel de l'Ambassade du Chili en Espagne, est engagé par Guillermo Heras en 1991 afin de diriger un atelier de dramaturgie. Cet atelier dure quatre mois mais l'expérience est telle que le professeur et ses élèves décident de continuer à travailler ensemble (De la Parra, 2015). Lorsque, durant l'été 1993, Marco Antonio de la Parra retourne au Chili, l'aventure continue sans le maître avec la fondation du collectif *El Astillero* que nous avons déjà mentionné. Juan Mayorga cite souvent le nom du dramaturge chilien et reconnaît l'importance qu'a eue son enseignement dans son parcours. Nous remarquons, avec Claire Spooner, les aspects dramaturgiques suivants réunissant nos deux hommes de théâtre :

[...] les influences de Marco Antonio de la Parra dans l'œuvre de Mayorga sont visibles dans sa conception du théâtre comme d'un espace qui se rapproche du rêve, dans la manière dont les mots font exister comme par magie, l'espace et l'action. En effet, de la Parra lie psychiatrie et pratique de l'écriture théâtrale, et pour lui, l'art a une fonction similaire à celle des rêves dans l'être humain. [...] il va de soi que le langage a autant d'intérêt chez le Chilien que chez le Madrilène. Le premier y voit le dénominateur commun à ses deux facettes de psychiatre et dramaturge [...]. La valeur des mots est mise en avant chez Juan Mayorga, et c'est de leur interaction que dépend chez lui la densité et la force d'une œuvre théâtrale. Par ailleurs, chez Marco Antonio de la Parra, la mise en scène de l'histoire a lieu dans une optique similaire à celle de Mayorga: « Hay que contar

ainsi que le dossier consacré au groupe théâtral dans le numéro 348 de la revue *Primer Acto* (De la Parra et al., 2015).

historias desde los muertos para los vivos»¹¹ ; ses inquiétudes personnelles s'imbriquent à des questionnements historiques : autant de manières d'appréhender le théâtre et d'écrire qui se retrouvent au cœur de l'œuvre de Mayorga¹². (Spooner, 2013, p. 45-46)

Il existe également un magistère dont notre auteur se réclame et qui est celui de José Sanchis Sinisterra. Il suffit de lire le prologue que Juan Mayorga consacre à l'ouvrage *La escena sin límites* (2012, p. 25-28) pour se rendre compte de l'importance qu'exerce chez lui le dramaturge valencien. En effet, Sanchis Sinisterra est non seulement un auteur de pièces dramatiques mais aussi un très grand théoricien du théâtre. Juan Mayorga théorise aussi la pratique théâtrale et a, à son actif, de nombreux articles sur le sujet. En 2016, la maison d'édition La uña RoTa, qui avait publié deux ans auparavant la production dramatique presque complète de l'auteur (Mayorga, 2014b), a réuni une série d'essais, d'articles et de conférences sous le titre *Elipses* (Mayorga, 2016a), offrant au lecteur un panorama de ses textes théoriques écrits entre 1990 et 2016 et qui, d'ailleurs, ne couvrent pas seulement le domaine du théâtre. Pour en revenir au prologue de Mayorga, il est frappant de voir que de nombreux aspects du travail dramaturgique de Sanchis Sinisterra qu'il commente se retrouvent dans son propre théâtre. Juan Mayorga parle par exemple d'une théâtralité mineure et d'un spectateur qui, dans le théâtre de Sanchis Sinisterra, a toute sa place pour venir combler les manques du texte et participer ainsi de manière constructive au phénomène théâtral :

La contracción del texto coincide con la dilatación del espacio interlineal, que es precisamente el del receptor. El silencio, el vacío, la oscuridad, la pausa [...] son la tierra que el autor cede para que el espectador levante casa desde su propia experiencia¹³ (Mayorga, 2012, p. 25).

¹¹ Claire Spooner cite (De la Parra, 2008).

¹² Pour un aperçu de la production dramatique de Marco Antonio de la Parra, voir (Albornoz Farías, 2006).

¹³ Claire Spooner parle d'une « écriture du creux » (Spooner, 2013 p. 41-44) en se basant sur ce que Monique Martinez Thomas appelle l'esthétique du « translucide » chez José Sanchis Sinisterra (Martinez Thomas, 2006).

Cet aspect est quelque chose de fondamental dans la dramaturgie de Juan Mayorga. Une pièce comme *Himmelweg*, sur laquelle nous reviendrons en détail, est précisément une pièce où les béances du texte sont nombreuses, béances que le spectateur est amené à combler et qui nourrissent ce que l'on appellera une théâtralité elliptique¹⁴. Juan Mayorga va plus loin en parlant d'une véritable « emancipación del espectador donde descubrimos el núcleo del compromiso moral y político de Sanchis »¹⁵ (2012, p. 26). Ce souci d'un spectateur émancipé et responsable, fruit d'une conception hautement politique du théâtre et d'une exigence morale vis-à-vis du récepteur, est encore une fois un des fondements de la dramaturgie mayorguienne. La parole, enfin, qui semble avoir retrouvé, notamment grâce à Sanchis Sinisterra, une place centrale au sein du fait théâtral, est un des domaines les plus féconds qu'ait travaillé le dramaturge valencien. D'autant plus qu'il s'agit d'une parole insuffisante et blessée, affirme Mayorga, « incapaz de hacerse cargo de este mundo y, sin embargo, capaz de mostrar –más que de decir– otros mundos. [...] el trabajo en torno a la palabra alterada es un paradigma de la misión que Sanchis se ha dado » (2012, p. 27). Cette place de la parole au théâtre, ainsi que la difficulté de dire le monde, notamment le monde d'après-Auschwitz, est essentielle aussi chez Juan Mayorga. La question de la parole est d'ailleurs fortement liée à celle de la représentation, et plus précisément au problème de la représentation de l'irreprésentable. Une des leçons que Mayorga retient de Sanchis Sinisterra est celle de « convertir esa imposibilidad en una opción ética y estética » (2012, p. 28), idée qu'il applique pleinement dans sa production dramatique et qu'il reprend et développe dans ses réflexions théoriques sur le théâtre, tout particulièrement lorsqu'il aborde les rapports entre représentation et Holocauste (Mayorga, 2007a). Pour résumer, il ne fait aucun doute que l'écriture de Juan Mayorga, qui reste

¹⁴ Nous reviendrons sur ce concept de théâtralité elliptique qui non seulement fait appel à l'idée courante d'ellipse (l'omission, le manque) mais également à la figure géométrique de l'ellipse que Juan Mayorga mentionne dans un texte qu'il consacre à Walter Benjamin (Mayorga, 2010b).

¹⁵ Nous avons pris la décision de ne pas mettre en italiques les citations courtes (insérées dans le fil du texte) qui sont en langue étrangère. Ce choix s'explique par le fait que nous travaillons sur des textes dramatiques (qui comprennent donc des didascalies déjà marquées en italiques) en langue étrangère.

évidemment une écriture propre et singulière, ainsi que sa conception du théâtre sont fortement héritières des enseignements de José Sanchis Sinisterra :

La influencia del Fronterizo no es reducible a la ejercida sobre los espectadores que vieron sus espectáculos. Así como el valor de la Beckett no se agota en las obras en ella exhibida, ni en los hombres y mujeres que se han formado en sus talleres¹⁶. La Beckett y el Fronterizo han sido, ante todo, espacios morales. Han servido para tensionar un sistema teatral dominado por la inercia. Muchos les debemos mucho. (Mayorga, 2012, p. 28)

3. Bertolt Brecht, Franz Kafka, Harold Pinter

Par ailleurs, lorsqu'on se penche sur les écrits théoriques de José Sanchis Sinisterra, on est frappé par des réflexions sur les dramaturgies contemporaines qui ont fait et qui font encore le théâtre d'aujourd'hui. Certaines de ces réflexions sont très utiles pour appréhender la production dramatique de Juan Mayorga. Si nous devons citer trois noms auquel son théâtre est redevable (de manière implicite ou explicite), ce serait ceux de Brecht, Kafka et Pinter.

L'héritage brechtien, même si Mayorga s'en démarque sur plusieurs aspects, est indéniable dans son théâtre. Sinisterra rappelle dans un article les apports de Bertolt Brecht pour la dramaturgie occidentale contemporaine (2012, p. 95-102). Avec Brecht, le concept romantique de la création artistique, faisant de l'artiste un être solitaire et mystérieux dont l'imagination surgit du « souffle de l'inspiration », cède la place à une idée plus collective de la création où l'artiste utilise consciemment les matériaux littéraires d'autrui et part ainsi d'une tradition littéraire qu'il adapte, parodie ou transforme (2012, p. 97). Mayorga n'est pas étranger à une telle pratique et nombre de ses pièces naissent à partir de matériaux préexistants. Pensons par exemple à *Himmelweg* (*Camino del cielo*) dont le monologue du délégué de la Croix Rouge est explicitement inspiré de l'entretien que Maurice Rossel avait accordé à

¹⁶ Juan Mayorga fait référence au *Teatro fronterizo* de José Sanchis Sinisterra, initié en 1977, et à la *Sala Beckett* ouverte en 1984 à Barcelone où le dramaturge valencien organisait des ateliers d'écriture dramatique auxquels notre auteur a participé.

Claude Lanzmann dans son film *Un vivant qui passe* (1997a). Pensons également à la pièce *Job* qui confronte quatre récits de la souffrance de l'homme et de son appel à Dieu, récits encore une fois explicitement inspirés du *Livre de Job* et de trois témoignages de l'horreur des camps (*La nuit* d'Elie Wiesel, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* de Zvi Kolitz et *Une vie bouleversée. Journal 1941-1943* d'Etty Hillesum). Un autre aspect intéressant que Sinisterra remarque dans les apports de la dramaturgie brechtienne pour le théâtre contemporain est ce qu'il appelle le « dépassement du concept lukacsien de réalisme » :

En el campo del materialismo dialéctico, en el que Brecht milita, son muchos los prejuicios que [...] tienden a identificar toda estética progresista con el llamado «realismo socialista». De este rigorismo estrecho [...] es partícipe en cierto modo la concepción estética de Lukács que, proponiendo como cimas de la literatura realista las obras de Balzac, Stendhal y Tolstoi, pretende someter la captación de una realidad siempre cambiante a unas estructuras formales fijas [...] en el realismo brechtiano caben el simbolismo, la alegoría, la parábola, la estilización, el convencionalismo, la farsa, así como la introducción de elementos puramente imaginativos –sueños, visiones, apariciones sobrenaturales, etc.–, todo ello, naturalmente, en cuanto que posee una carga significativa y evocadora –léase reveladora– capaz de despertar en la conciencia del espectador la captación de zonas profundas de la realidad histórica. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 98)

Le théâtre de Mayorga, qui n'est absolument pas un théâtre à thèse (un théâtre cherchant à imposer au spectateur une manière d'appréhender le monde), n'en reste pas moins marqué par un certain didactisme. Consciemment ou non, Mayorga construit des pièces où, souvent, un des personnages prend en charge un discours que le dramaturge semble vouloir souligner. Il demeure que Mayorga ne donne jamais de réponse définitive dans son théâtre. Le débat reste toujours ouvert, à charge pour le spectateur d'entamer ou non une réflexion, voire une prise de conscience. Et cette possible prise de conscience, qui chez Brecht s'inscrivait dans la ligne du matérialisme historique, n'est plus orienté dans une direction univoque chez

Mayorga¹⁷. Mais ce qu'il y a de frappant dans la citation de Sinisterra, c'est de voir à quel point les modalités du réalisme brechtien se retrouvent dans le théâtre de Mayorga. En effet, dans les pièces de notre dramaturge, on trouve de nombreux référents historiques (la Guerre civile espagnole, l'exil républicain, la Shoah, la Guerre froide, le stalinisme), des faits de société (la pédophilie, le terrorisme, la censure, la figure de l'étranger), des personnages identifiables (des employés d'entreprise, des joueurs d'échecs, un critique théâtral, des artistes, un enseignant, une traductrice, un militaire, un agent secret, des parents, des enfants, une religieuse, un scientifique, etc.), des lieux appartenant à notre réel (immeuble, maison, bar, train, zoo, commissariat, salle de classe, prison, cave, hôpital, hôtel, etc.), bref, le théâtre de Mayorga est, sans aucun doute, marqué par un certain réalisme. Cependant, il ne s'agit jamais d'un réalisme strict, excluant tout recours qui n'aurait pas pour but celui de représenter le réel, mais, tout comme chez Brecht, d'un réalisme ouvert à l'allégorie, à la parabole et au symbolisme. Il s'agit d'un réalisme hybride, où l'on reconnaît des images du réel mais qui sont toujours des images travaillées par le langage, les silences, la scène, la théâtralité, etc. La mise en scène d'animaux humanisés – les chiens cervantins Cipión et Berganza dans *Palabra de perro*, la tortue Harriet dans *La tortuga de Darwin*, le singe blanc du zoo de Barcelone dans *Últimas palabra de Copito de Nieve*, ou encore les trois chiens compétiteurs dans *La paz perpetua* – en est un bon exemple.

La distanciation brechtienne, véritable mode de reproduction dramatique de la réalité « de forma que el espectador no se vea obligado, por la fuerza coercitiva del espectáculo, a identificarse con la acción, a vivirla en sí mismo, una vez aceptada la ficción como “realidad posible”, mediante la participación emocional » (Sanchis

¹⁷ La fin des idéologies, que Mayorga reconnaît dans le cadre qui est celui de la postmodernité, conduit, selon le dramaturge, à deux attitudes bien différentes : soit nous l'acceptons pleinement, c'est-à-dire que nous acceptons qu'aujourd'hui tout se vaut, tout est égal, plus rien n'a de valeur et un acte moral peut alors être l'équivalent d'un acte immoral ; soit nous nous obligeons, précisément parce que plus rien ne semble avoir de valeur, à un effort plus grand pour dire la complexité du réel (Gabriele, 2009, p. 171). C'est évidemment cette deuxième attitude que défend Mayorga, et c'est de là que vient la dimension éthique ainsi qu'un certain didactisme de son théâtre. Concernant le matérialisme historique, nous y reviendrons lorsque nous aborderons la philosophie de l'Histoire de Walter Benjamin qui, paradoxalement, combine matérialisme et messianisme.

Sinisterra, 2012, p. 99), est aussi largement utilisée par Mayorga. L'exemple le plus parlant est peut-être celui de la pièce *Hamelin* (pièce sur la pédérastie) où le personnage de l'*Acotador* (le Didascale) empêche toute implication émotionnelle du spectateur et favorise chez lui un regard critique. Car il s'agit bien, par cet effet de distanciation, de mettre à bas les illusions qui peuplent notre réalité quotidienne et d'adopter une vision plus critique. L'illusion du petit garçon pour qui tout va bien est détruite dans la pièce de Mayorga par ce Didascale qui ne cesse de briser l'identification fictionnelle et d'interrompre l'émotion du spectateur. Il importe à ce dernier de voir au-delà de l'illusion, au-delà de l'artifice. *Hamelin* n'est d'ailleurs pas la seule pièce de notre dramaturge à vouloir faire voir au-delà de la farce. *Himmelweg* est, à cet égard, construite de manière magistrale.

Un autre nom que nous avons évoqué est celui de l'écrivain tchèque Franz Kafka, qui résonne véritablement dans plusieurs pièces de Juan Mayorga. Notre dramaturge, en effet, par le biais notamment de sa réflexion doctorale sur la politique et la mémoire chez Walter Benjamin – dont nous proposerons une première approche synthétique plus avant –, aborde la littérature kafkaïenne dont nous retrouvons un fort écho dans sa production dramatique. Nombre de pièces de Mayorga mettent en scène, à l'instar de Kafka, des victimes, des personnages impuissants face au pouvoir, un pouvoir d'ailleurs mythifié, énigmatique, et face auquel l'homme est coupable sans pouvoir véritablement savoir pourquoi. Ces personnages, qui souffrent d'une grande solitude, partagent secrètement une culpabilité commune, qui renvoie inévitablement à la faute originelle. Cette mythification du pouvoir ou de la loi, source d'une grande violence à l'encontre de l'impuissant, amène, tout comme chez Kafka, les personnages à s'effacer et à devenir insignifiants, voire, métaphoriquement, à s'animaliser. C'est cette métaphore de l'animalisation kafkaïenne que Mayorga exploite dans son théâtre : *Animales nocturnos* et *Palabra de perro* sont, à cet égard, tout à fait significatifs. Il utilise aussi la figure de la victime et de l'impuissant et, la couplant avec les développements benjaminien sur celle des vaincus et des oubliés (n'oublions pas que Walter Benjamin a beaucoup écrit sur Kafka et que les deux auteurs se rejoignent sur de

nombreux points), il offre des pièces comme *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado*, *Himmelweg*, *La tortuga de Darwin* ou encore *El cartógrafo*. Par ailleurs, face à la violence, le personnage kafkaïen ne résiste pas et, ce faisant, il est « dans l'espoir d'une transcendance par le sacrifice » (Jongy, 2011, p. 787). C'est de cet effacement face au pouvoir, de cette non-opposition à la violence, « de la nostalgia de una ley que no se conozca sólo en el castigo [y de] un Dios ante el que el hombre no sea siempre culpable » (Mate et Mayorga, 2008, p. 65) que surgit l'espoir. Cette dimension messianique – très présente chez Kafka mais aussi chez Benjamin qui développe une philosophie de l'Histoire basée sur une combinaison paradoxale de matérialisme et de messianisme – apparaît aussi dans certaines pièces de Mayorga comme *El cartógrafo*, *Himmelweg*, *Más ceniza*, *Job* ou encore *Angelus Novus*.

Mais c'est aussi sur un plan dramaturgique, et non seulement thématique, que l'influence kafkaïenne se fait sentir. Emilio Peral Vega, dans une édition critique de *Hamelin* et *La tortuga de Darwin*, souligne la résonance de la dimension dramatique des romans de Kafka dans la disposition scénique de certaines pièces de notre auteur. La notion de *juzgado silente* (tribunal silencieux), qu'il repère dans *Le procès*, se prête en effet tout particulièrement à la disposition de l'espace dans des pièces comme *Hamelin* ou *Himmelweg* :

En *El proceso*, Franz K. assiste, sin saber aún de lo que es acusado, a la vista oral de un tribunal celebrada en un lugar inhóspito de una finca marginal. Frente al presunto jurado, y ante la carencia de argumentos para defenderse de un delito inexistente, siente la presencia de otro jurado, aquel que, en el mutismo más absoluto, llena la sala y lo observa, camuflado en lo oscuro, mientras declara. [...] el episodio se puede trasladar perfectamente a la disposición espacial del teatro, con un *juzgado silente* que assiste, sin intervenir, a la humillación y condena de unos personajes. Quizás el ejemplo más emblemático sea el representado por *Hamelin*, con un público que, tensionado por el caso de pedofilia que se presenta ante sus ojos, acaba por sentirse, impedido en la expresión de su contrariedad, al mismo nivel que los verdugos, entendiendo por estos no sólo al pedófilo, sino también a los padres, la policía y demás estamentos implicados. Y también en *Himmelweg*, puesto que somos nosotros, los espectadores, quienes asistimos a la representación de la farsa en virtud de la cual los judíos viven, confinados en el campo de concentración, en la más idílica comodidad. Somos un jurado silente que adquiere, precisamente por su

mutismo, la condición de cómplices de la mentira nazi y, en consecuencia, el mismo grado de deshumanización que sus valedores. (Peral Vega, 2015, p. 46)

Sans rentrer plus en détail dans la dramaturgie mayorguienne, nous insisterons avec Sanchis Sinisterra sur la théâtralité de l'écriture de Franz Kafka qui est pour beaucoup dans la fascination que son œuvre a exercée sur les hommes de théâtre, une œuvre « capaz de desplegarse en torno nuestro como un Universo paralelo, tan real como eso que llamamos “realidad”, [porque] está configurado con la misma sustancia que el teatro, ese corpóreo simulacro de la vida y de los sueños » (2012, p. 103-104).

Un troisième nom que nous avons évoqué est celui d'Harold Pinter. Le détour vers ce célèbre dramaturge britannique permet de revenir un court instant sur la chronologie du parcours de Juan Mayorga. En effet, notre auteur assiste en 1998 à l'École d'Été Internationale du *Royal Court Theatre* de Londres. Lors de ce séjour, il est l'élève de Sarah Kane et de Meredith Oakes. Dans un texte intitulé « Mi recuerdo favorito de Sarah Kane », il rend hommage à la dramaturge qui se suicida en février 1999, alors qu'elle n'avait encore que 28 ans :

[...] Me disgusta cuando oigo asociar a Sarah Kane al odio y a la violencia. Yo creo que todo su teatro, como aquel poema que interpretó ante nosotros, está lleno de amor. El amor es el gran tema del teatro de Sarah Kane. La Sarah que yo conocí quería a la gente y se ganaba el amor de la gente. Por eso, no entiendo que se la incluya entre los propagandistas de la desesperación. La Sarah que yo conozco, y la que encuentro en su teatro, está llena de la esperanza de los que aman mucho. (Mayorga, 2016a, p. 291-292)

Lors de ce même séjour, Juan Mayorga eut la chance de rencontrer Harold Pinter, dont le théâtre, à n'en pas douter, a exercé une influence certaine sur sa propre dramaturgie. Dans un texte intitulé « Harold Pinter, verano de 1998 », il fait part de l'habileté du dramaturge à capter et à représenter la violence :

[...] En mi memoria aparece como un hombre de fortísima personalidad que sin embargo conseguía no invadir, no reducir a quienes se le acercaban. Lo recuerdo como un ser humano esencialmente no violento. De ahí su extraordinaria capacidad –que atraviesa su obra– para detectar la violencia y representarla. Recordar a Pinter me hace pensar en la descripción que hace

Franz Kafka en *El castillo* sobre el personaje de Barnabás, el mensajero. Kafka – otro experto en violencia– lo describe así: «Barnabás era más o menos alto como él, pero su mirada parecía descender hacia K., aunque lo hacía de una manera casi humilde, pues era imposible que aquel hombre humillase a nadie. Sin duda, era solo un mensajero, no conocía el contenido de las cartas que tenía que llevar, pero también su mirada, su sonrisa, su forma de andar parecían un mensaje». En el verano de 1998 también Pinter, con su sonrisa, con su mirada, con su palabra generosa y compasiva, nos entregó un mensaje tan hermoso como su obra. (Mayorga, 2016a, p. 264)

Le « théâtre de la menace » d'Harold Pinter – expression que l'on a utilisée pour qualifier une bonne partie de son œuvre – est une des influences qui s'exerce dans l'œuvre de Juan Mayorga. *Animales nocturnos* par exemple, née d'ailleurs à partir d'une autre pièce – *El buen vecino* – que l'auteur avait écrite pour le *Royal Court Theatre*, déploie, bien que différemment, les mécanismes de ce théâtre, dit de la menace, développé par le dramaturge britannique :

Avec *L'anniversaire*, Harold Pinter a créé le modèle de ce que l'on a appelé le théâtre de la menace, et qui a suscité de nombreux disciples, tant en Angleterre que dans le monde entier. On y voit confrontés deux univers antinomiques : d'une part, des personnages apparemment banals, qui vivent tant bien que mal dans une sorte de cocon grisâtre, faux refuge contre le monde extérieur ; et d'autre part, des inconnus apparemment dangereux, qui font irruption dans ce sanctuaire pour s'emparer d'une victime terrorisée et, étrangement, presque consentante. Pourtant, ce qui pourrait être un drame macabre baigne dans un humour de tous les instants, fait de jeux de mots et de décalages absurdes entre le comique et le tragique. (Pinter, 1968, 4e de couverture)

Dans la pièce *Animales nocturnos*, il est aussi question d'un personnage envahisseur et de deux univers antinomiques (deux couples de voisins qui vont voir leur vie basculer suite à un chantage exercé par l'un des personnages). La menace est constante, mais elle n'est jamais abrupte, elle n'est jamais saillante. Au contraire, elle est toujours latente et installe une atmosphère particulière qui rappelle les pièces de Pinter. Un autre exemple de personnage menaçant et envahissant se trouve dans la pièce *El chico de la última fila*. Le jeune élève, Claudio, pénètre peu à peu l'univers de son professeur de lettres. Par un jeu magistral sur les espaces et les temps, et sur les différents niveaux de fiction, Mayorga propose une pièce où la violence, encore une

fois, s'apparente à une menace, toujours en attente et sous-jacente, faisant naître au sein du quotidien des personnages, tout comme dans le théâtre de Pinter, un sentiment d'étrangeté. Avant d'en terminer avec la poétique pinterienne, notons avec Sanchis Sinisterra qu'un des ressorts du « théâtre de la parole et du silence » de l'auteur britannique – ainsi le qualifie-t-il – consiste dans la représentation des stratégies, subtiles ou brutales, de domination, de résistance et de rébellion (2012, p. 132). Nous constaterons que le théâtre de Mayorga partage cette même intention. Notons également qu'il y a dans le théâtre pinterien une tentative de dépasser et de radicaliser le concept de réalisme, son œuvre renvoyant à un monde reconnaissable et concret mais où, nous le disions précédemment, une inquiétante étrangeté envahit et trouble le quotidien des personnages et la normalité des choses (2012, p. 133). Et l'auteur valencien d'ajouter :

Lo que sus dos «maestros», Beckett y Kafka, habían incorporado a sus escrituras como sustancia constituyente de mundos poéticos paralelos a nuestra confortable imagen de la realidad, Pinter lo descubre y lo instala en el corazón mismo de esta imagen, en nuestras casas, en nuestras familias, en nuestra sociedad [...]. (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 133)

4. Antonio Buero Vallejo, Walter Benjamin

Voilà donc trois noms – Pinter, Kafka et Brecht – incontournables dans toute approche du théâtre de Mayorga. Bien évidemment, cette liste n'est pas exhaustive, car les pièces du dramaturge convoquent un réseau complexe d'héritages et d'influences qu'il nous appartiendra d'identifier, mais elle permet néanmoins d'introduire son théâtre en offrant un premier cadre conceptuel et dramaturgique. L'héritage de Buero Vallejo dans la dramaturgie mayorguienne est, par exemple, un autre point que Claire Spooner aborde opportunément en se penchant sur la tragédie et le drame historique, ainsi que sur le thème de l'aveuglement et la problématique de la vision chez les deux auteurs¹⁸ :

¹⁸ Cette parenté est patente à la lecture d'un texte de Juan Mayorga intitulé « El dramaturgo como historiador » (Mayorga, 1999).

Pour Mayorga, comme pour Buero Vallejo, le théâtre historique est un questionnement de l'ordre établi et du présent à travers la mise en scène de conflits passés ou actuels, de problématiques liées à la violence, à l'abus de pouvoir et à la destruction. [...] Il en ressort une lecture de l'histoire dans une perspective critique, qui est proche de la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin, l'un des principaux maîtres à penser de notre dramaturge. [...] L'aveugle est une figure-clé de la dramaturgie d'Antonio Buero Vallejo caractérisée par sa lucidité : il voit au-delà des apparences, au-delà des mots. Cette clairvoyance ne le conduit cependant pas à un pessimisme absolu (nous avons souligné plus haut que la tragédie vallérienne n'est pas fondamentalement pessimiste), mais plutôt vers quelque chose de l'ordre de ce que Walter Benjamin appelle « l'organisation du pessimisme », à laquelle Mayorga adhère. [...] Juan Mayorga, chez qui le regard et le point de vue occupent une place centrale, se réapproprie à son tour la figure de l'aveugle, car elle lui permet de penser et de mettre en scène la possibilité de voir autrement les événements du réel, passés ou présents, de ne pas en rester à la vision communément admise. Ainsi, aussi bien dans ses pièces relevant du « théâtre historique », que dans les œuvres traitant de sujets actuels, la question centrale qui se pose, est le dilemme entre un regard actif, qui souhaite percer les apparences et assumer sa part de responsabilité dans ce qu'il voit (et justement, c'est souvent celui de l'aveugle), ou un regard qui préfère en rester à une confortable cécité. (Spooner, 2013, p. 37-40)

À la lecture de cette citation, nous remarquons que ce lien avec le théâtre d'Antonio Buero Vallejo renvoie directement à celui que la dramaturgie mayorguienne entretient, et ce, de manière étroite, avec la pensée de Walter Benjamin. Plusieurs spécialistes ont déjà étudié la trace de sa philosophie dans la production dramatique de Juan Mayorga¹⁹. Il nous appartiendra néanmoins de revenir sur cet aspect, car c'est très probablement l'héritage le plus important et le plus central pour aborder la question de la violence dans le théâtre de notre auteur. Mais il sera aussi nécessaire de nous démarquer de ce qui a déjà été dit concernant la filiation entre la pensée benjaminienne et la dramaturgie mayorguienne. Pour ce faire, nous tenterons de démêler de la manière la plus fine possible la complexité des écrits de Benjamin – unique moyen, nous semble-t-il, d'atteindre une

¹⁹ Pensons, entre autres, aux thèses de Doctorat de Claire Spooner (2013) et de Robert March Tortajada (2014), mais également à l'édition critique d'Emilio Peral Vega (2015), ou aux articles de Mónica Molanes Rial (2014a) et de Gabriela Cordone (2011, 2016).

compréhension fine du théâtre de Mayorga –, et nous porterons une attention toute particulière au déploiement du concept de violence – puisqu’il s’agit du prisme que nous avons choisi pour aborder sa production.

En attendant, rappelons que Juan Mayorga devient docteur en Philosophie en 1997 avec une thèse intitulée *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, sous la direction du Professeur Reyes Mate. Celle-ci est ensuite publiée six ans plus tard, dans une version remaniée, sous le titre de *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (2003). Nous ne pouvons pas résister à retranscrire ici les mots de notre auteur concernant son travail doctoral, où apparaissent déjà plusieurs idées et concepts clés²⁰ de la pensée benjaminienne qui nourrissent son théâtre :

El presente trabajo se enmarca en el campo de la consideración filosófica de la historia. Le conciernen preguntas tales como la de si *el presente tiene alguna responsabilidad para con el pasado* ; la de si es buena para la vida alguna forma de equilibrio entre *la memoria y el olvido* ; la de si en algún sentido se puede hablar de una «*verdad de la historia*». [...] indaga en algunas representaciones de la historia que compiten en *la crisis de la modernidad*. Quizá ningún otro tiempo problematice su relación con el pasado tanto como la modernidad en su crisis. En ese contexto de crisis, la obra de Walter Benjamin señala el camino para un pensamiento crítico, desmitificador. Confrontado con Ernt Jünger, Georges Sorel y Carl Schmitt –referentes básicos de la revolución conservadora– el filósofo judío aparece aquí como un revolucionario que no se resigne a entregar la tradición a los llamados tradicionalistas ; *un tradicionalista de las tradiciones olvidadas* ; un conservador a contrapelo. *La memoria de las víctimas*, nos dice Walter Benjamin, es la única base sobre la que se puede construir *una política no reaccionaria*. Una política para la humanidad. (Mayorga, 2003, 4e de couverture)

Juan Mayorga, loin de dissocier philosophie et théâtre, les unit étroitement, et ce, non seulement dans sa production dramatique mais également dans sa profession. Entre 1998 et 2004, il enseigne la Dramaturgie et la Philosophie à la RESAD (*Real Escuela Superior de Artes Dramáticas*). Il est également membre de plusieurs projets de recherche à l’Institut de Philosophie du CSIC (*Consejo Superior de Investigaciones*

²⁰ Mis en italiques par nos soins dans le texte.

Científicas) : entre 1996 et 1998 pour le projet *El Judaísmo. Una tradición oculta de Europa*, et entre 1999 et 2013 pour le projet *Filosofía después del Holocausto* (décliné en plusieurs volets). En outre, entre 2010 et 2013 (durant le dernier volet), il y dirige un séminaire consacré à la question de la mémoire et de la pensée dans le théâtre contemporain²¹. Enfin, pour terminer de compléter le parcours de notre auteur, remarquons qu'il fonde en 2011 la compagnie théâtrale *La loca de la casa*, avec laquelle il met en scène sa pièce *La lengua en pedazos* l'année suivante. Cette première incursion dans la mise en scène de ses textes se confirme récemment, en 2015, avec la pièce *Reikiavik* présentée au CDN (*Centro Dramático Nacional*) de Madrid. Il dirige également depuis 2014 un Master de Création Théâtrale à l'Université Carlos III.

Philosophie et théâtre, deux pratiques intimement liées chez Juan Mayorga. En ce sens, la question de la violence dans son œuvre prend une dimension toute particulière puisque, semble-t-il, il s'agit bien moins d'une violence physique que d'une violence métaphysique. Cette réflexion autour de la violence dans ses pièces s'inscrit dans le sillage de la Shoah, dans le sillage d'un monde post-Auschwitz qui a dû se redéfinir sur de nombreux plans et qui ne devrait jamais cesser de s'interroger sur les logiques qui ont eu cours hier et qui peuvent resurgir aujourd'hui. Mais avant d'étudier la violence dans le théâtre de Mayorga, il convient de voir justement ce qu'est la violence, de la circonscrire et d'en proposer une première approche.

B. Pour une première approche du concept de violence

Quoi de plus difficile que de définir la violence ? En effet, la violence fait partie de ces concepts qui s'appliquent à une multitude de réalités différentes, dans une variété de domaines tout aussi nombreux, échappant ainsi à toute définition unique et exhaustive. Par ailleurs, non seulement la violence englobe une quantité d'objets

²¹ Voir la page web du projet « Filosofía después del Holocausto » : <http://www.proyectos.cchs.csic.es/fdh/home>

divers et variés mais elle est aussi traitée, étudiée et analysée dans de multiples disciplines des sciences humaines et sociales, preuve de sa complexité et de son caractère multidimensionnel.

Si l'on s'attache à regarder l'étymologie du mot « violence », nous constatons que le latin *violentia* signifie violence, caractère violent, emporté ou force violente (Gaffiot, 1934, p. 1680). La racine latine polysémique *vis* apporte de plus amples informations. Au singulier, *vis* signifie force, vigueur, puissance, violence, emploi de la force mais aussi essence, caractère essentiel, quantité, multitude ou abondance. Dans un sens juridique, *vis* peut signifier voies de fait, et dans un sens militaire, force des armes, attaque de vive force, assaut. Au pluriel, nous retrouvons à peu près les mêmes acceptions : la ou les forces, notamment les forces physiques, la puissance ou encore la vertu, les propriétés, ainsi que les forces armées, les troupes, les soldats (Gaffiot, 1934, p. 1683-1684).

Cette polysémie explique en partie la difficulté de définir la violence car elle montre qu'il s'agit là d'un concept limitrophe. « En effet, s'il semble difficile de parvenir à une définition satisfaisante de la violence, c'est, dans un premier temps, en raison des rapports de proximité qu'elle entretient avec d'autres concepts qui possèdent avec elle des frontières communes » (Frappat, 2000, p. 19). On assimile souvent la violence à d'autres concepts qui lui sont proches, notamment ceux de la force ou de la puissance, de l'agressivité, voire du mal. Mais peut-être faudrait-il commencer par déterminer les différences, car il y en a, entre ces concepts, ce qui permettrait, faute d'établir avec précision ce qu'est la violence, de voir au moins ce qu'elle n'est pas²².

Notons tout d'abord que la force est plutôt connotée de manière positive, tandis que la violence renvoie souvent à quelque chose de négatif :

²² Nous suivons ici la méthode utilisée par Hervé Vautrelle dans son ouvrage *Qu'est-ce que la violence ?* (2009). L'auteur, agrégé de Philosophie dont la thèse de Doctorat s'intitule *Figures et systèmes de la violence dans la philosophie de Sartre*, commence par étudier la violence sur un plan logique et conceptuel, en la distinguant de ces autres concepts proches que sont la force, la puissance, l'agressivité, le mal et l'aliénation.

Un amalgame règne entre les deux notions : on dit que faire violence à quelqu'un, c'est le *forcer*. [...] En réalité, la force accomplit la nature d'un élément, elle l'épanouit en allant dans le sens de ses propriétés et de ses fonctions : elle répond et correspond à l'essence d'un être. [...] La force affirme ou raffermi l'état optimal d'un corps. Par contre, un phénomène violent s'impose à un être *contrairement à sa nature*. La violence représente *une source de perturbation d'un ordre*, et cette perturbation elle-même par dérivation, qui frappe jusqu'à son auteur. [...] Il n'y a pas de violence tranquille bien qu'il y ait une force tranquille. (Vautrelle, 2009, p. 15-16)

Notons également l'aspect performatif de la violence par rapport à la force qui n'implique pas nécessairement la réalisation d'une action :

Un énoncé ou une expression a une valeur performative lorsque, en les prononçant, on accomplit une action. Le cas le plus connu est celui du « oui » qui accomplit le mariage. De manière analogue, caractériser quelque chose comme violence, c'est lui attribuer une valeur et esquisser des actions. (Michaud, 2012 [1986], p. 9)

Se référer à la force n'est pas se référer directement à sa mise en œuvre. Au contraire, la force renvoie à une potentialité, à une énergie latente pouvant se déployer lors d'une action ou pouvant rester inactive. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que la force est souvent synonyme de puissance. Même si parfois l'emploi du terme « force » sert aussi à désigner la réalisation d'une ou de plusieurs actions, comme par exemple dans l'expression « une force de la nature, [signifiant] un homme à qui rien ne résiste et qui a administré la preuve de sa relative invulnérabilité » (Vautrelle, 2009, p. 17), il est important de retenir que, de manière générale, la force dit le potentiel, la latence et la possibilité d'accomplissement d'une énergie. La violence, elle, ne peut pas se soustraire de son aspect performatif. Lorsqu'on parle de violence, on parle le plus souvent de quelque chose s'étant réalisé. Et si l'on peut parfois parler de violence latente dans une situation donnée – comme nous le verrons par exemple dans la pièce *El chico de la última fila* (Mayorga, 2014b, p. 425-474) – c'est pour deux raisons : soit parce qu'on anticipe sur l'issue de cette situation, issue que l'on pressent et interprète, avant même sa réalisation,

comme violente ; soit parce que l'on connaît déjà cette issue, que l'on a effectivement constaté sa violence, et que l'on reconsidère rétrospectivement la situation dont on sait que la future résolution sera un acte violent. Pour le dire de manière plus radicale, « toute violence est actuelle et n'est jamais en puissance. L'intention violente ne prend sens qu'à la lumière de l'action violente : au contraire de la force qui existe en soi, il n'y a pas de violence avant l'apparition concrète de la violence » (Vautrelle, 2009, p. 19).

Une distinction graduelle entre force, puissance et violence peut être trouvée chez le philosophe allemand Emmanuel Kant (1724-1804). La force est tout d'abord fondamentale à la matière. « Le monde physique, matériel, phénoménal est fait de rapports de force. [...] Tout changement phénoménal dans le réel est dû au jeu des forces » (Lequan, 2011, p. 788). Vient ensuite la puissance qui se situe, selon le philosophe, à un degré supérieur. En effet, la puissance dépasse la simple force en ce sens qu'elle réussit à surmonter un obstacle. La puissance est de même nature que la force, mais c'est une force qui « vainc une autre force et montre par là sa supériorité » (*idem*). La violence, enfin, est le degré ultime de la force et de la puissance. C'est une puissance prenant le dessus sur une autre puissance. Et tandis que « la puissance désigne l'exercice légal et légitime de la force publique dans l'État de droit [...] [la violence] est un exercice à la fois illégal (sans loi), illégitime (injuste, immoral) et un usage sans limite, sans frein, de la force » (*idem*). La hiérarchisation opérée par Kant entre les trois notions permet de les isoler un peu plus les unes des autres, même s'il s'agit de notions limitrophes qui restent toujours intimement liées. Par ailleurs, ce qui est intéressant dans la logique proposée par le philosophe allemand, c'est de voir que plus on s'éloigne de la force, en passant par la puissance et en arrivant à la violence, plus on quitte le domaine de la physique pour entrer dans celui de la politique, voire de la morale et de l'éthique. Nous verrons d'ailleurs que Kant ne s'arrête pas là dans sa définition de la violence et qu'il travaille le concept non seulement dans sa philosophie de la nature et dans sa philosophie politique, mais également dans sa philosophie du droit international de la guerre et

de la paix. La pièce de Juan Mayorga *La paz perpetua* renvoie d'ailleurs à l'ouvrage du philosophe intitulé *Projet de paix perpétuelle*.

Si la violence est à la fois proche mais différente de la force ou de la puissance, elle l'est aussi de l'agressivité. Un des domaines où l'étude de l'agressivité permet d'apporter un éclairage quant à la compréhension de la violence est la psychanalyse. Lorsque l'on parle d'agressivité, on adopte évidemment un point de vue anthropologique, dans le sens où nous nous référons à une disposition psychique. Entendue comme disposition, l'agressivité ne s'appliquera pas au monde animal (alors que l'agression en elle-même, qui se réfère à un acte et non plus à une disposition, pourra facilement s'utiliser pour l'homme ou l'animal) :

On peut considérer comme agression tout acte qui porte atteinte physique ou psychique à un être vivant, et rien n'interdit de parler d'agression par un animal. En revanche, parlerons-nous si aisément d'agressivité dans ce cas ? [...] On ne peut parler d'agressivité sans supposer une intention, une représentation ou, pour mieux dire du point de vue analytique, un fantasme. Autrement dit, tenter de la penser impose de s'interroger sur les fondements de la vie psychique. (Castets, 2011, p. 31)

Nous trouvons une définition de l'agressivité en termes de pulsions chez Freud. L'agressivité serait un produit de la pulsion de mort, ce « penchant de tout organisme à retourner à l'état inorganique pour s'arracher aux tensions de la vie » (Vautrelle, 2009, p. 23), opposée à la pulsion de vie, celle consistant à la conservation de soi ou de l'espèce et comprenant notamment les pulsions sexuelles. La pulsion de mort, présente en chacun de nous et que Freud considère comme innée à l'espèce humaine, est beaucoup moins évidente que la pulsion de vie dont les manifestations sont bien plus patentes. Cependant, c'est par l'agression et la destruction que cette pulsion de mort devient partiellement visible :

Outre l'Éros, une pulsion de mort ; c'est par la conjugaison et l'opposition des effets de ces deux pulsions que s'expliquaient les phénomènes de la vie. Or, il n'était pas facile de montrer l'activité de cette pulsion de mort supposée. Les manifestations de l'Éros étaient suffisamment frappantes et bruyantes ; on pouvait supposer que la pulsion de mort, dans l'être vivant, travaillait en silence à sa dissolution, mais ce n'était évidemment pas une preuve. Une idée menait plus loin : une partie de la pulsion se tournait vers le monde extérieur et

apparaissait alors sous la forme d'une pulsion d'agression et de destruction.
(Freud, 2010 [1930], p. 141)

Mais qui dit agressivité ne dit pas forcément violence. En effet, nous savons que les pulsions, et notamment les pulsions sexuelles ou agressives, peuvent être détournées de leur but originel et dirigées vers un autre but, désexualisé ou socialement valorisé. C'est ce que la psychanalyse appelle la sublimation. Ainsi, même si l'agressivité s'apparente souvent à la violence ou que beaucoup de comportements agressifs aboutissent à de la violence, il ne s'agit pas là d'une relation infaillible. L'agressivité n'est pas complètement la violence. De plus, penser la violence uniquement par le biais de l'agressivité, et donc des pulsions, serait réducteur en ce sens où cela ne rendrait compte que d'une dimension organique et psychique de l'humain. En effet, la violence n'a pas seulement à voir avec une agressivité qui travaillerait notre inconscient et nous pousserait nous, notre corps, à agir de manière brutale, mais elle relève aussi de la conscience, et notamment d'une certaine conscience du bien et du mal qui la place immédiatement dans la sphère éthique. Qu'en est-il alors de la violence et du mal ? Qu'est-ce que ces deux concepts, souvent présentés ensemble, partagent réellement ? Quelle lumière nous apporte la définition du mal par rapport à celle de la violence ?

Il est tout aussi difficile de définir le concept du mal que celui de la violence. Cependant, nous pouvons déjà esquisser quelques idées, grâce encore une fois à la pensée d'Emmanuel Kant, afin de voir dans quelle mesure la violence diffère du mal mais n'en est jamais complètement déconnectée. Rappelons par ailleurs que le propos de cette sous-partie n'est pas d'épuiser les diverses significations de la violence mais d'introduire et de défricher la notion en la confrontant avec d'autres qui lui sont proches. La violence et le mal feront ultérieurement l'objet d'une approche plus approfondie. Le philosophe allemand ancre sa définition de la violence dans sa célèbre formule d'« insociable sociabilité » :

La formule kantienne désignant la violence humaine est « insociable sociabilité ». Ce motif intervient dans la quatrième Proposition de *l'Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784) où elle définit la tension qui

ne cesse de caractériser les liens entre les individus. [...] Les hommes sont attirés par leurs semblables sans lesquels ils ne pourraient réaliser leurs dispositions naturelles. Cette attirance entre toutefois en opposition avec une répulsion non moins naturelle à l'égard des autres perçus comme des menaces. La sociabilité humaine est paradoxale et elle entraîne toute une série de conflits qui ne se résorbent jamais dans la constitution d'une société totalement unie et pacifiée. Elle est donc à l'origine d'une violence que Kant repère dans les liens entre les États non moins que dans les rapports entre les individus. (Foessel, 2011, p. 838-839)

Kant parle d'une violence naturelle de l'homme, une violence qui se révèle dans son désir de s'associer aux autres tout en éprouvant le besoin de s'en détacher. En effet, cette mécanique d'attraction et de répulsion de l'espèce humaine, dont Kant jette les bases dans la mécanique des forces d'Isaac Newton (rappelons que le philosophe allemand désignait la violence comme une force qui surpasse une autre force lui opposant une résistance), est source de conflits et amène à une violence qui en soi n'est pas mauvaise, qui est déconnectée pour l'instant du domaine du mal, car c'est précisément cette violence originelle qui pousse les hommes à la dépasser et à développer leurs facultés de vie en commun :

Les individus n'auraient pas le souhait de s'associer sous des lois juridiques s'ils ne souffraient des conséquences violentes de leur absence. De la même manière, la guerre entre les États, condamnable d'un point de vue juridique, constitue pourtant un moyen paradoxal d'imposer la paix (voir *Vers la paix perpétuelle*, Premier appendice). On peut espérer, mais ce n'est jamais un savoir, que la multiplication des conflits produira un désir de pacification. Si la raison veut la « concorde », la nature veut la « discorde » : cette contrariété est productive au sens où l'unité entre les hommes n'est jamais donnée, mais toujours conquise. (Foessel, 2011, p. 839)

En un sens, Kant parle d'une violence bonne car essentielle au progrès de l'histoire et à la civilisation. Et même s'il ne nie pas l'existence d'une violence mauvaise (lorsque celle-ci est employée de manière intentionnelle, lorsqu'elle est le produit d'un choix dans le règlement des conflits), il distingue la violence et le mal en fonction de leur origine. Tandis que la violence renvoie à une question de nature, le mal renvoie à une question de liberté morale. Pour le dire rapidement, l'homme, « à la fois raisonnable et fini, a la charge de vouloir le bien que la loi morale lui

prescrit, et il est aussi le seul être à pouvoir s'y soustraire. Le mal [...] est une possibilité constante de l'agir humain en tant que ce dernier est libre » (Foessel, 2011, p. 840-841). C'est en ce sens que Kant parle de « mal radical ». La radicalité du mal, pour le philosophe, réside dans le fait que tout être humain, par sa liberté, peut orienter son action vers le bien ou vers le mal.

Cette pensée, idéaliste et caractéristique de la philosophie des Lumières, semble intéressante à exposer ici car nous verrons qu'elle sera amplement discutée par le philosophe matérialiste et héritier du romantisme Walter Benjamin qui exerce, on le sait, une influence majeure dans la production artistique de Juan Mayorga. Nous interroger sur la question de la violence et du mal revient d'ailleurs à réfléchir au lien qu'entretient la violence avec la raison et nous verrons que, sur ce point, l'histoire et la pensée contemporaines ont largement remis en cause la conception classique de la raison :

Au point de vue moral, le principe kantien de l'universalité fait à la conscience individuelle un devoir d'agir en fonction de maximes admissibles par tous. Le sujet moral [...] renonce aux désirs ou aux modes de satisfaction du désir qui font de lui un être violent. Parce qu'elle ne suit que sa propre loi, celle de l'universel, la raison porte l'individu à s'affranchir des conditions particulières qui tendent à prédéterminer ses choix. Cet affranchissement est une lutte de l'individu contre la tendance naturelle (indéracinable) à la violence. [...] Dans la mesure où cette idée est effectivement réalisée, et elle ne l'est jamais absolument, cette réalisation est le résultat d'une histoire. Et cette histoire est celle de la violence. Mais le fait que l'homme soit parvenu à concevoir la raison comme exigence de non-violence signifie que l'histoire est arrivée à un tournant. Ce qui dans le passé a été le résultat de la violence [...] doit pouvoir être poursuivi dans l'avenir par des moyens non violents, ou par des formes sublimées et limitées de la violence. [...] Telle est ce qu'on peut appeler l'idée classique de la raison, celle qui trouve une forme d'achèvement dans l'idéalisme allemand. (Canivez, 2011, p. 1087-1088)

Les violences du XIXe et du XXe siècle ont jeté le doute sur une telle idée de la raison et de nombreux penseurs de cette époque ont montré qu'elle « n'est plus réduction de la violence ou sublimation de la violence. La raison est elle-même violence, elle est l'une des modalités par lesquelles s'exerce la violence » (Canivez, 2011, p. 1088).

Il semble d'ailleurs pertinent de penser qu'à travers son art, notre dramaturge, spécialiste de la philosophie de Walter Benjamin, ancre sa réflexion sur la violence dans cette critique de la raison. Et c'est bien grâce à la pensée du philosophe judéo-allemand concernant la violence que nous pouvons déterminer quelques-uns des axes de travail qui seront suivis dans les chapitres suivants. Au regard de la production dramatique de Juan Mayorga et de la philosophie de Walter Benjamin, deux axes semblent d'ores et déjà incontournables à notre recherche : la violence dans ses rapports au pouvoir, ainsi que la violence dans ses rapports à l'Histoire.

Walter Benjamin ne s'est pas intéressé aux manifestations psychologiques et sociologiques de la violence. Si celle-ci constitue pour lui un objet philosophique, c'est d'abord en tant que force liée originellement au droit dont elle assure la fondation et la préservation sous le nom de violence d'État, mais aussi en tant qu'éclatement brutal des enchaînements historiques et surgissement catastrophique d'une nouvelle ère, dans laquelle les uns veulent reconnaître la Grande Révolution, tandis que les autres y voient plutôt la restauration utopiste d'un paradis perdu. Pour Benjamin, la notion de violence relève donc autant de la philosophie politique que d'une philosophie de l'histoire se situant aux confins de la métaphysique et de la théologie. (Collomb, 2011, p. 141)

La violence d'État est par exemple pleinement abordée dans une pièce comme *La paz perpetua*, pièce sur le terrorisme qui pose le débat de l'utilisation étatique de la violence pour combattre la violence. La violence de l'histoire (ainsi qu'une histoire de la violence) se fait patente dans des pièces comme *Himmelweg*, *Siete hombres buenos*, *El cartógrafo*, *El jardín quemado*, *Cartas de amor a Stalin*, *La tortuga de Darwin* ou *Reikiavik*. La philosophie de l'histoire de Walter Benjamin comportant un volet messianique, ce sera aussi l'occasion de nous pencher sur une violence que l'on pourra qualifier de divine – qualificatif d'ailleurs utilisé par le philosophe dans sa *Critique de la violence* (Benjamin, 2000a, p. 210-243) –, une violence caractéristique des récits bibliques et à laquelle certaines pièces de Juan Mayorga semblent faire écho, notamment *Angelus novus*, *Más ceniza*, ainsi que *Job* (Mayorga, 2004a). Certaines pièces posent aussi la question du mal, comme par exemple *Himmelweg* qui convoque l'idée de banalité du mal décrite par Hannah Arendt, ou encore *Animales nocturnos* et

Palabra de perro (Mayorga, 2004b) qui interrogent la nature animale et primaire de l'être humain.

D'autre part, il existe des aspects de la violence qui ne sont pas abordés dans la pensée de Walter Benjamin mais que Juan Mayorga traite lui-même dans certaines de ses pièces. La violence sociale, familiale, celle des relations interpersonnelles, du groupe ou de la communauté, est abordée par exemple dans *Hamelin*, *El gordo y el flaco*, *El chico de la última fila*, *Animales nocturnos* ou encore *El arte de la entrevista*.

Nous sommes bien conscients qu'on ne peut jamais complètement séparer fond et forme, c'est-à-dire – pour parler en termes dramaturgiques – idéologie et esthétique (le discours sur le monde qui se détache des pièces et la représentation de ce discours). C'est pourquoi les chapitres suivants se concentreront sur l'étude de la violence, à travers bien évidemment le prisme du théâtre de Juan Mayorga – car notre recherche ne prétend pas dire quelque chose de nouveau sur la violence en soi mais bien sur son traitement dans la production dramatique de notre auteur – mais dans une dimension essentiellement théorique. Ce n'est qu'ensuite, dans les chapitres postérieurs, que nous aborderons la violence dans une dimension pleinement dramaturgique et que nous étudierons cette articulation particulière d'un discours sur la violence et d'une représentation de la violence. Concernant la dimension théorique de la violence et au regard des pièces de Juan Mayorga, nous nous proposons de définir trois axes pouvant guider notre réflexion dans les trois chapitres suivants : la violence et la question du mal, qui nous situe sur un plan ontologique ; la violence, le pouvoir et l'histoire, qui nous situe sur un plan à la fois politique (si l'on considère la violence d'État par exemple) mais aussi historique voire métaphysique, étant donnée la dimension messianique des écrits sur la violence et sur l'histoire de Walter Benjamin ; et enfin la violence et le langage, qui nous situera en dernier ressort sur un plan linguistique.

II. La violence et le mal

A. Radicalité et banalité du mal (*Himmelweg*)

Concernant le couple violence/mal, nous nous référions précédemment à Kant pour qui la violence renvoie à une question de nature tandis que le mal renvoie à une question de liberté morale. La violence et le mal, deux concepts qui, selon le philosophe allemand, auraient des enjeux différents. Cependant :

Il reste que si l'identification de la violence au mal est trompeuse, il est pourtant clair que, du mal à la violence, la conséquence est bonne. Qu'il s'agisse de la faute, de la souffrance ou de l'injustice, le mal apparaît le plus souvent sous la figure d'une violence faite aux hommes ou, éventuellement, aux choses. (Foessel, 2011, p. 842)

Le mal est-il une substance, voire une essence, fondamentalement opposée au bien, ce qui ferait de nous des êtres bons ou mauvais, ou est-il toujours étroitement mêlé au bien, de sorte que la possibilité du mal existe pour chacun d'entre nous ? Toute la philosophie, de Platon jusqu'aux penseurs contemporains, est traversée par cette question.

« Platon pense que l'âme des hommes ne demande qu'à être réorientée vers le Bien, attendu qu'elle en a gardé un souvenir immémorial. Il convient alors de réveiller cette réminiscence par une connaissance appropriée » (Vautrelle, 2009, p. 32). Il s'agit là du fameux mythe de la caverne, érigeant le mal en spectre que l'homme ne peut combattre que par le savoir. Dans cette conception, le vrai est l'équivalent du bien. Tout homme mauvais n'est mauvais que parce qu'il est dans l'ignorance. La connaissance ne peut que le rapprocher de la vérité et donc du bien. Depuis Platon, la philosophie a fait du chemin concernant cette question du mal et il est évident que les postures contemporaines, surtout après Auschwitz, sont en désaccord avec ce qui a été énoncé précédemment. La connaissance ne fait pas

nécessairement de nous des êtres totalement bons. Le mal n'est pas non plus un spectre s'érigant devant nous et nous barrant l'accès à la vérité mais semblerait être plutôt une possibilité s'offrant à tout un chacun.

Saint Augustin écrivait qu'il avait « trouvé [dans le mal] non pas une substance, mais un pervertissement de la volonté, déviée de toi Dieu, la plus haute substance, vers les plus basses choses, par luxation du dedans et tuméfaction au dehors » (1982 [entre 397 et 401], p. 182). Il rejetait ainsi l'enseignement des manichéens en affirmant que le mal n'est pas une substance existant en soi, luttant contre l'autre substance qu'est le bien, mais une déviation de la propre volonté se détournant de Dieu. Hannah Arendt – grande lectrice de Saint Augustin auquel elle a consacré sa thèse de Doctorat – refuse de concevoir le mal comme radical, pouvant être incarné par certaines figures du nazisme, et développe l'idée, qu'on lui connaît bien, de banalité du mal. Cette idée s'inscrit pleinement dans le débat cherchant à savoir si le mal est une essence ou s'il est une disposition de la volonté. La banalité du mal est une idée qui, on le sait, a suscité une grande polémique, mais elle a définitivement changé notre compréhension du mal au regard de ce qu'a été le nazisme.

Notre réflexion sur la violence et le mal partira de la pensée de Hannah Arendt, étant donnée l'importance que Juan Mayorga consacre à la Shoah dans son théâtre, notamment pour la pièce qui est peut-être le chef d'œuvre de sa production dramatique (les critiques s'accordent sur cet aspect et Juan Mayorga lui-même affirme qu'il s'agit de la pièce dont il se sent le plus fier) : *Himmelweg (Camino del cielo)*.

Pour cette pièce, Juan Mayorga s'inspire d'un film de Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe* (1997a), entretien que Maurice Rossel avait accordé au réalisateur en 1979 et qui devait être inclus dans l'œuvre monumentale *Shoah* (1985). Maurice Rossel était un délégué de la Croix Rouge qui avait été envoyé visiter les camps allemands lors de la seconde guerre mondiale. Il se rendit à Auschwitz en 1943 et visita le ghetto de Theresienstadt en juin 1944. Lors de cette seconde visite, le délégué fut complètement dupé par la mise en scène montée par les nazis dans le but de lui dissimuler l'horreur de la vie au ghetto. Maurice Rossel crut ou feignit de croire à

cette mascarade et écrivit un rapport tout à fait positif concernant sa visite. Dans *Himmelweg*, Juan Mayorga dramatise, entre autres, la phase de préparation de la mascarade et offre une pièce où la métathéâtralité est essentielle. Il met également en scène, mais sans jamais véritablement les nommer²³, le Délégué et le Commandant du camp dans des monologues s'adressant implicitement au public. Enfin, sa pièce fait porter l'attention sur le personnage de Gottfried, un juif chargé de recruter parmi sa communauté les futurs acteurs et actrices de la partie de théâtre qui sera jouée au délégué suisse.

Cette pièce de Juan Mayorga est un véritable point de départ pour étudier la question de la violence et du mal, notamment par le biais de Hannah Arendt dont la pensée est convoquée par le personnage du Commandant du camp, homme intelligent et cultivé, et par celui du Délégué de la Croix Rouge, homme ordinaire fasciné par le Commandant. Ces deux personnages participent, consciemment ou non, à la barbarie, ainsi que le personnage de Gottfried, qui (re)pose la question épineuse de la part de responsabilité de certains juifs dans le processus d'extermination. Ces questions de la banalité du mal et du rôle ambigu de certains kapos juifs avaient fait grand bruit lorsque Hannah Arendt les avaient mises sur la table et elles font d'ailleurs toujours grincer des dents aujourd'hui (pensons à Claude Lanzmann lui-même qui n'accepte pas les thèses avancées par la philosophe allemande et au récent film de Margarethe von Trotta (2013) qui a relancé le débat).

Penchons-nous donc un instant sur cette idée de banalité du mal. Avant de déployer cette notion et d'engendrer une polémique qui fut souvent à l'origine d'interprétations erronées, Hannah Arendt parlait, à l'instar de Kant, de mal « radical » lorsqu'elle analysait les camps de concentration et le totalitarisme dans *Le système totalitaire* (2002a). Avec son ouvrage *Eichmann à Jérusalem* (2002b), elle laisse ce concept de côté au profit de celui de banalité du mal. Mais précisons tout de suite

²³ Nous verrons, dans la deuxième partie de notre recherche, les implications dramaturgiques d'une telle mise en scène des personnages et de leur discours.

que « banalité du mal » et « mal radical », même si Arendt semble ne pas l'avoir perçu, sont bien plus proches que ce qu'il n'y paraît :

Il semble bien qu'Arendt ait manqué la portée de l'analyse de Kant et qu'elle en ait méconnu les implications. En effet, chez Kant, le mal radical n'a rien à voir avec une soi-disant « profondeur », avec la psychologie individuelle ou collective, avec l'enracinement intellectuel ou idéologique, ni avec la présence de telle ou telle motivation. Le mal radical, qui est celui de l'*espèce*, renvoie au pouvoir *originnaire* d'une liberté susceptible de s'orienter vers le bien ou vers le mal. [...] On voit déjà en quel sens ce mal radical, étranger à toute « profondeur », peut être qualifié de « banal » : *il est radical parce qu'il est banal. Il est le mal de tous même si tous ne le font pas.* (Revault D'Allones, 2011, p. 834)

Ce que Hannah Arendt affirme dans son hypothèse d'une « banalité du mal » n'est pas très éloigné. En assistant, comme correspondante de la revue *The New Yorker*, au procès d'Adolf Eichmann²⁴ à Jérusalem en 1961, elle rend compte dans ses articles d'un homme tout à fait ordinaire. Loin d'être un monstre sanguinaire aux sombres motivations, Eichmann lui apparaît comme le prototype du système totalitaire. Il s'agit d'un homme sans profondeur, sans enracinement idéologique fort et dont la médiocrité est patente. C'est un bureaucrate banal qui s'éloigne sensiblement de la figure démoniaque dans laquelle on voudrait identifier les fondements du mal qu'il a commis. En sortant Adolf Eichmann de la monstruosité et en l'incluant dans une humanité des plus ordinaires, Hannah Arendt, contrairement à ce que beaucoup d'opinions critiques ont voulu faire croire, ne banalise et ne diminue en rien l'atrocité du mal dont le haut fonctionnaire nazi est l'auteur. Bien au contraire, elle pose par là le problème épineux d'une « normalité » des criminels et d'un mal extrême pouvant être commis par le plus banal des hommes. Elle souligne ainsi un point essentiel à sa réflexion et qui est le cœur même de son idée de banalité du mal : la défaite de la pensée. En effet, Hannah Arendt dit finalement que la figure du mal n'existe pas et que tout un chacun, s'il cesse de

²⁴ Rappelons qu'Eichmann, haut fonctionnaire du III^e Reich, avait organisé la logistique de la Solution finale entre 1941 et 1945.

penser et de gouverner sa volonté par la pensée, peut alors sombrer dans un mal extrême comme l'a été celui du XXe siècle.

Précisons cependant que des travaux récents ont démontré la fragilité de la thèse arendtienne. Johann Chapoutot, spécialiste de l'Allemagne et du nazisme, remarque en ce sens que l'image du bureaucrate banal que donne à voir Adolf Eichmann de lui-même lors de son procès à Jérusalem, en 1961, n'est précisément qu'une image :

Adolf Eichmann a, en effet, été le roué metteur en scène de sa banalité, un acteur confirmé, qui a su jouer de stéréotypes rebattus et mettre son image, surjouée, de petit besogneux inoffensif au service de sa défense. (Chapoutot, 2016, p. 55)

Parmi les récents travaux venant fragiliser la thèse arendtienne, se trouve une biographie d'Adolf Eichmann réalisée par David Cesarini (2010 [2004]), où il fait mention de nombreux épisodes où l'homme nazi apparaît sous un tout autre jour que lors de son procès. Cesarini se penche notamment sur plusieurs annotations marginales des livres qu'Eichmann lisait durant son exil argentin, ainsi que sur divers entretiens qu'il avait accordé au vétéran SS Willem Sassen. La conclusion est sans appel :

[...] c'est bel et bien un assassin de masse convaincu que révèlent les entretiens avec Willem Sassen, un criminel idéologique qui embrasse pleinement les fins et les justifications nazies. (Chapoutot, 2016, p. 56)

Le procès de Jérusalem de 1961 a, en réalité, engendré une catégorie – celle du criminel de bureau, dissocié des conséquences de ses actes et de ses décisions, inconscient du crime dont il participe pourtant pleinement – dans laquelle Adolf Eichmann s'est inscrit avec une grande hypocrisie, pensant échapper à la mort :

Or l'examen des sources autres que celles du procès révèle un Eichmann pleinement *Weltanschauungstäter* ou *Überzeugungstäter*, criminel par conviction idéologique, combattant d'une guerre de races dont l'Allemagne doit sortir vainqueur. (Chapoutot, 2016, p. 57)

Mais ce qui alimenta considérablement la polémique autour de l'ouvrage *Eichmann à Jérusalem* fut moins cette idée de banalité du mal que la question des Conseils juifs

(*Judenräte*). En effet, la philosophe avait mis le doigt sur un des points les plus délicats du III^e Reich : la collaboration de certains juifs dans l'entreprise d'extermination mise en place par les nazis. Les *Judenräte* étaient conçus comme des entités dirigées par des responsables juifs faisant le lien entre les autorités allemandes et les juifs eux-mêmes. Hannah Arendt avançait la thèse selon laquelle si ces organisations n'avaient pas existé, le nombre de victimes parmi le peuple juif aurait été de moindre ampleur. Il est aisé de comprendre le scandale qu'a pu provoquer une telle affirmation. Seulement, il faut bien entendre que :

La « coopération » des responsables juifs européens ne faisait pas d'eux des coupables au sens strict (c'est-à-dire juridique) du terme, dans la mesure où elle était largement contrainte. Toutefois, elle n'en posait pas moins la question de leur responsabilité morale et politique. (Poizat, 2013, p. 346)

C'est effectivement sur le plan moral et politique, et non juridique, que se situe Hannah Arendt. Et si la philosophe aborde la question des Conseils juifs ce n'est pas par souci de provocation mais bien pour montrer, qu'au contraire, il existait certains cas de résistance, comme au Danemark par exemple²⁵, où les responsables juifs avaient refusé de coopérer avec les nazis et avaient informé leur communauté :

Ce cas illustre l'une des thèses majeures de la pensée politique d'Arendt : la simple désobéissance, la résistance passive et non violente, constitue une manifestation du pouvoir qui est susceptible de désarmer la violence. Le refus de participer, ou de donner son consentement, a des effets politiques plus « puissants » que la violence brutale et les rapports de force. [...] les récits historiques d'Arendt, s'ils s'écartent parfois de la réalité factuelle, n'en contiennent pas moins un enseignement politique qui se manifeste au travers de certains événements exceptionnels : ceux-ci sont venus court-circuiter l'ordre logique des choses, déranger le cours ininterrompu de l'Histoire²⁶. [...] La pensée d'Arendt repose ainsi sur une conception de l'histoire qui se démarque à la fois de la science historique et de la philosophie de l'histoire, et qui vise à reconnaître le rôle et la valeur de la liberté humaine. (Poizat, 2013, p. 349)

²⁵ Pour se faire une idée détaillée des résistances aux directives des nazis au Danemark, voir (Arendt, 2002b, p. 309-318).

²⁶ On aperçoit ici l'idée d'interruption de l'Histoire, chère à Walter Benjamin et dont nous aurons l'occasion de reparler plus en avant.

Ce n'est pas non plus par souci de provocation que la philosophe déploie le concept de « banalité du mal » mais plutôt pour nous faire prendre conscience du tournant que suppose la Shoah dans notre appréhension de la modernité. Sous cette belle formule de « banalité du mal » se cache en réalité une pensée des plus complexes et des plus pointues du XXe siècle. En effet, il s'agit là d'une pensée qui pose le problème de notre appartenance à une espèce pouvant commettre un mal extrême, et ce, non seulement dans le contexte de la période nazie mais également dans un monde post-Auschwitz où les logiques qui ont eu cours hier sont à tout moment susceptibles de ressurgir aujourd'hui. En ce sens, si la violence est si importante dans la production dramatique de Juan Mayorga, c'est bien parce qu'il cherche à savoir si les processus qui ont conduit à la création des camps de concentration et d'extermination ne sont pas derrière certains maux de nos temps actuels²⁷. S'interrogeant sur le vivre ensemble dans un monde qui a vu naître une barbarie des plus impressionnantes, il semble que son théâtre s'inscrive pleinement dans la problématique engendrée par la pensée arendtienne. « Comment penser les conditions de la persistance d'un monde commun, autrement dit les capacités de résistance qu'il est possible d'opposer à un tel accomplissement du mal ? » (Revault D'Allones, 2011, p. 838). Il semblerait que cette question nous conduise tout droit vers Paul Ricœur, philosophe qui a cherché à montrer le caractère aporétique de la pensée sur le mal, et qui invite à rendre l'aporie productive en faisant du *penser le mal* une véritable catégorie de l'agir.

²⁷ Il s'agit d'ailleurs d'un axe de travail du groupe de recherche « La philosophie après l'Holocauste » de l'Institut de Philosophie du CSIC (*Consejo Superior de Investigaciones Científicas*) dont est membre Juan Mayorga. Notre auteur est aussi membre du groupe de recherche suivant, affilié au même organisme : « Le judaïsme. Une tradition oubliée d'Europe ».

B. Aporie du mal et souffrance (*Job*)

Cette réflexion est développée dans un petit ouvrage intitulé *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*²⁸ (Ricœur, 2004), texte tiré d'une conférence que Paul Ricœur avait présentée en 1985 à la Faculté de Théologie de l'Université de Lausanne. Pour le philosophe, il s'agit tout d'abord de dissocier deux expériences du mal qui sont souvent considérées ensemble : le mal moral et le mal physique. Le mal moral est conditionné par trois moments : celui de l'imputation, où est désigné un agent responsable ; celui de l'accusation, où est repérée la violation d'un code éthique ; enfin, celui de la punition, où est appliqué un blâme. Face à l'imputation, le mal physique oppose le souffrir ; face à l'accusation et à l'accusateur, il oppose la victime et son bourreau ; face au blâme et à la punition, il oppose la plainte et la lamentation. Toutes ces modalités distinguent ce que Ricœur appelle l'homme pécheur (pour le péché, autre nom du mal moral) de l'homme victime (celui qui souffre d'un mal subi). Cependant, la confusion est souvent faite entre ces deux expériences du mal. Le philosophe voit d'abord dans cette confusion une faiblesse du langage à dire avec précision ce qu'est le mal. Il y voit ensuite une manifestation de l'incroyable entremêlement de ces deux expériences car « dans la mesure où l'homme fait souffrir l'homme, le pâtir sort d'une certaine façon de l'agir ; la méchanceté, la violence, produisent de la souffrance » (Ricœur, 2005, p. 105). Et la confusion est telle, la « reconstitution de l'unité du mal » est si incessante, que le philosophe invite à en chercher plus profondément la raison.

Pour Ricœur, c'est la pensée mythique qui, véritablement, empêche d'opérer la distinction entre les deux figures du mal. Car le mythe prétend dire le commencement de toutes choses, il ne distingue ni le cosmos (la naissance du monde) de l'ethos (la condition de l'homme), ni le bien du mal, et oblige à penser en termes d'origine :

²⁸ Nous pouvons trouver une version abrégée de cette réflexion dans une intervention de Paul Ricœur lors d'un débat avec Bernard Dupuy, Emmanuel Levinas, Elisabeth de Fontenay et Jean Halpérin, sur « Le

L'explication mythique se fraye un chemin, à travers notre culture occidentale, principalement par le canal de la *gnose* qui a rayonné sur plusieurs cultures pendant des siècles. Qu'on se rappelle la question des manichéens : *unde malum* ? – d'où vient le mal ? – à laquelle Saint Augustin s'efforce de répondre. C'est encore cette insistante question d'origine qui domine les théodicées rationnelles de Leibniz et même de Hegel [...] (Ricœur, 2005, p. 106)

Le philosophe aperçoit cependant dans la pensée hébraïque une certaine résistance à penser en termes d'origine. Une certaine – et non totale – résistance, car cette pensée rétablit en quelque sorte la structure du mythe avec le thème de la rétribution (si l'homme souffre, c'est parce qu'il a péché). Mais alors, se questionne Ricœur, et ce, toujours dans le cadre qui est celui du mal, comment faire pour penser à l'encontre du mythe et au-delà de la rétribution ? Pour cela, il faut d'abord renoncer à la question du « pourquoi ? » et admettre l'inscience²⁹ de l'origine du mal :

Le mal, c'est ce contre quoi on lutte, quand on a renoncé à l'expliquer. Or, il faut avouer que le prix à payer est plus élevé qu'on ne le suppose : le mal est rencontré comme une donnée inexplicable, comme un fait brut [...] Il y a le mal. Mais je ne sais dire pourquoi. Un tel aveu d'inscience me paraît avoir une valeur libératrice considérable. (Ricœur, 2005, p. 107-108)

Cette inscience a, selon le philosophe, un fondement biblique. La Bible est, en effet, fortement marquée par une structure conflictuelle entre l'agir divin et l'agir humain. Cette structure, qui revient sans cesse tout au long du récit biblique, opposerait ainsi au domaine de l'agir une résistance qui est toujours « déjà là ». L'exemple qui est donné est celui du commandement « Tu ne tueras pas ». Ce que présuppose ce commandement, c'est bien qu'« il y a déjà meurtre ». Ce que fait le récit biblique finalement, c'est postuler constamment un écart entre le projet de Dieu et la désobéissance humaine. « Cet écart, toujours présupposé, fait que le mal est toujours déjà là » (Ricœur, 2005, p. 108).

scandale du mal ». Cette intervention a été publiée pour la première fois dans *Les Nouveaux Cahiers* (n°85, été 1986), puis dans la revue *Esprit* en 1988 et en 2005 (Ricœur, 2005).

²⁹ L'absence de connaissances.

Au renoncement à une pensée orientée vers l'origine suit alors une pensée orientée vers le futur. Une pensée non plus tirée vers l'arrière mais bien vers l'avant, qui maintient le mal dans une dimension pratique. Notre relation au mal est une relation du « contre », il est ce contre quoi nous luttons, faute de l'expliquer. Mais dans cette perspective tournée vers le futur, Ricœur affirme que le mal est aussi une catégorie du « en dépit de », c'est le risque de la foi, le risque qu'encourt tout croyant, celui de croire malgré les maux qui s'abattent sur lui et sur la terre. De la Genèse à l'Apocalypse, nous sommes bien en présence d'un tel mouvement, celui du « malgré ».

Le philosophe va plus loin en concluant sa réflexion sur ce qu'il appelle la sagesse personnelle. Il entend par-là une sagesse qui irait au-delà du « contre » et du « malgré » que nous enseigne la Bible, une sagesse personnelle qui permettrait d'accepter enfin le mal tel qu'il est, d'adopter une posture de renoncement face à ce que le mal déclenche en nous. Il trouve la source de cette expérience de renoncement dans le Livre de Job :

J'ose suggérer que ce mouvement de la pensée et du cœur est peut-être celui qu'accomplit le Livre de Job dans sa conclusion. Car, de quoi Job, supposé juste, se repentirait-il, sinon uniquement de s'être plaint ? Alors, mais alors seulement, on comprend en quel sens il peut être dit de Job qu'il est arrivé à aimer Dieu « pour rien », faisant ainsi perdre au Satan du conte populaire son pari initial... Aimer Dieu pour rien, c'est sortir complètement du cycle de la rétribution, dont la lamentation reste encore captive, tant que je me plains de l'injustice de mon sort. Peut-être est-ce là l'ultime réponse au « problème » du mal : atteindre le point de renoncement au désir, au désir même dont la blessure engendre la plainte ; renoncement au désir d'être récompensé pour ses vertus ; renoncement au désir d'être épargné par la souffrance [...] (Ricœur, 2005, p. 110-111)

Juan Mayorga, dans sa pièce intitulée sobrement *Job* (2004a), récupère ce thème de la souffrance et de la foi en faisant se confronter le récit du serviteur de Dieu à trois autres récits de personnages ayant vécu l'horreur des camps. Cette pièce s'inspire de manière explicite du *Libre de Job* et de textes d'Elie Wiesel, de Zvi Kolitz

et d'Etty Hillesum³⁰. Le mal extrême qui s'abat sur Job est ici mis en lumière (et inversement) par les récits de témoins des camps de concentration. Chaque récit (non seulement ceux des témoins de la barbarie nazie mais également ceux pris à partie dans le récit biblique) est porté par un ou plusieurs personnages, dont le personnage du Narrateur qui traverse toute la pièce. La dimension narrative est importante et essentielle dans cette œuvre qui s'érige comme une véritable composition de voix, une véritable œuvre lyrique dramatique :

El punto de partida es un *oratorio* compuesto por el dramaturgo Juan Mayorga con textos tomados del *Libro de Job* y de tres supervivientes de los campos de exterminio en los que el sufrimiento de los inocentes se hace preguntas tales como ¿dónde está Dios?, ¿dónde está el hombre?, ¿es posible hablar de la justicia de espaldas al sufrimiento del hombre?, ¿cuál es el lugar de la compasión política? Los testimonios que se aportan en esta obra son estremecedores, y su talante ético es admirable frente a la injusticia y a las indebidas penalidades de su vida. (Mayorga, 2004a)

La lecture de cette pièce composite qui fait se chevaucher plusieurs discours sur la foi et l'existence du mal renvoie à un ouvrage capital dans la compréhension d'un monde post-Auschwitz où Dieu, semble-t-il, a abandonné les hommes : le petit ouvrage de Hans Jonas *Le Concept de Dieu après Auschwitz* (1994). L'auteur, afin de montrer que la barbarie nazie n'anéantit pas la foi mais demande de forger un autre concept de Dieu, développe dans son propos ce qu'il appelle un concept « faible » de Dieu. Il abolit ainsi la toute-puissance qui lui est traditionnellement accordée pour dire qu'à Auschwitz, contrairement à ceux qui affirmaient qu'il avait caché son visage, Dieu ne pouvait tout simplement pas intervenir. Hans Jonas parle d'un Dieu qui, dans l'acte de création, s'est autolimité. À partir du moment où l'homme a été créé, le sort de ce dernier n'a plus dépendu de Dieu mais, inversement, c'est le sort de Dieu qui a dépendu de l'homme. Dans l'acte de création, Dieu s'est dépouillé de sa puissance en accordant aux hommes la connaissance du bien et du mal et la liberté. À Auschwitz, ce n'est pas Dieu qui a abandonné les hommes, mais les

³⁰ *La nuit* d'Elie Wiesel, *Yossel Rakover s'adresse à Dieu* de Zvi Kolitz et *Une vie bouleversée, Journal 1941-1943* d'Etty Hillesum.

hommes qui ont abandonné Dieu³¹. Le philosophe en arrive à un point, similaire d'ailleurs à celui d'Etty Hillesum dont il invoque le témoignage à la fin de son propos, où ce sont les hommes qui peuvent aider Dieu plutôt que Dieu qui peut aider l'homme :

Renonçant à sa propre invulnérabilité, le fondement éternel a permis au monde d'être. Toute créature doit son existence à cette négation et a reçu avec cette existence ce qu'il y avait à recevoir de l'au-delà. Dieu, après s'être entièrement donné dans le monde en devenir, n'a plus rien à offrir : c'est maintenant à l'homme de lui donner. Et il peut le faire en veillant à ce que, dans les cheminements de sa vie, n'arrive pas, ou n'arrive trop souvent, et pas à cause de lui, l'homme, que Dieu puisse regretter d'avoir laissé devenir le monde. (Jonas, 1994, p. 38-39)

En ce sens, Jonas parle aussi d'un renoncement et rejoint sur ce point la pensée de Ricœur que nous évoquions plus haut. Ricœur, sans exclure « la lutte éthique et politique contre le mal qui peut rassembler tous les hommes de bonne volonté » (2004, p. 65) – rendant ainsi l'aporie du *penser le mal* productive, car nous ne connaissons le mal que dans une relation du « contre » –, parle d'une sagesse personnelle qui amènerait l'homme à renoncer à tout ce que le mal appelle en lui, à renoncer au désir, notamment celui d'être épargné par la souffrance. Ce que dit Jonas n'est, dans le fond, pas si différent. Il le dit simplement dans d'autres termes. Le philosophe allemand parle en effet d'un renoncement à un concept octroyant à Dieu la puissance de pouvoir intervenir en ce bas-monde et d'empêcher la barbarie humaine. Il s'agit finalement d'une posture de renoncement quant à la croyance en un Dieu qui pourrait épargner sa créature du mal. Le mal, selon Jonas, il incombe aux hommes de s'en épargner eux-mêmes. Il incombe aux hommes de ne pas décevoir Dieu et de tout faire pour que ce dernier ne souffre pas de ce qu'il a créé.

Mais, précisément, cette tentative de ne pas faire souffrir Dieu, de l'aider plutôt que d'attendre qu'il nous aide, ne passe-t-elle pas par la tentative de ne pas faire

³¹ La pensée de Hans Jonas est ici synthétisée en quelques lignes et il convient de consulter le texte dans son intégralité. Pour approfondir, voir aussi l'excellent article de Robert Theis intitulé « Dieu éclaté. Hans Jonas et les dimensions d'une théologie philosophique après Auschwitz » (2000).

souffrir son prochain ? Auschwitz demande non seulement, comme le dit Jonas, de penser un autre concept de Dieu, mais il nous enjoint aussi à devenir responsables de notre humanité :

C'est face à l'accusation possible des générations futures, face au fait qu'elles puissent nous rendre responsables d'avoir été de mauvais gérants et, au cas extrême, face à l'absence d'accusation du fait de la non-existence pure et simple de générations futures, qui serait en fait la pire des accusations à notre égard, que nous incombe le devoir de veiller à ce qu'il y ait un avenir de l'homme. « Qu'il y ait une humanité »³², voilà l'impératif de l'éthique de la responsabilité. (Theis, 2000, p. 355)

Sur ce point, Emmanuel Levinas est un autre philosophe qui, après Auschwitz, a été amené à repenser le problème du mal, et cette fois-ci à la lumière de la question de l'autre et de l'épiphanie du visage. Dans une langue dont les termes sont fortement empruntés au religieux, la réflexion de Levinas – qui n'est cependant pas un discours théologique – s'inscrit dans une véritable tentative de réhabiliter une humanité violente mais où « il arrive toutefois que le comportement de [certains] justes ou de [certains] saints surprenne les plus endurcies ou les plus résignés à cet état de fait et éveille en eux un espoir fugitif en l'humain » (Chalier, 2011, p. 815).

C. Le mal et l'Autre (*Animales nocturnos ; Palabra de perro*)

La pensée levinassienne entre pleinement dans cette question d'un *logos* menacé à une période où la philosophie semble avoir échoué dans son combat contre le mal. Pensons évidemment à Heidegger, pour qui Levinas ne perdit pas le respect quant à la grandeur de sa pensée mais dont il ne pardonna jamais l'engagement envers le nazisme. Dans cette perspective, la philosophie de Levinas tente de savoir :

[...] qu'est-ce que cette pensée [heideggerienne] *ne pense pas* d'essentiel qui la rende compatible et articulable avec le mal ? [...] qu'est-ce que la pensée doit penser pour interdire à partir d'elle-même tout usage d'elle-même qui puisse la

³² Robert Theis cite Hans Jonas, *Le principe responsabilité* (2013).

mettre au service du mal, ou qui simplement la rende indifférente à lui ? [...] de quoi la pensée doit-elle faire l'épreuve, qu'est-ce qui l'excède et qu'elle *éprouve* là où la maîtrise par le *comprendre* fait défaut, et dont elle doit témoigner lorsqu'il ne s'agit plus de définir et de déduire, qui prévienne, toujours déjà, le meurtre d'Autrui ? (Sebbah, 2010, p. 32-33)

Voilà en quelques phrases les problématiques soulevées par la pensée de Levinas. La philosophie a depuis très longtemps cherché à échapper à la violence par l'usage d'une parole raisonnée. Il s'agit du moins d'un de ses objectifs fondamentaux et humanistes qui, malgré le continuum de violences auxquelles est exposée l'espèce humaine, semble encore résister. En ce sens, la philosophie de Levinas consiste visiblement à établir un nouvel humanisme, mais basé cette fois-ci sur une éthique qui n'est plus à construire à partir du *logos* mais bien à partir de ce que le visage d'autrui appelle en nous. Citons les quelques mots de Catherine Chalier pour comprendre la complexité d'un tel propos :

Parler à quelqu'un rompt la violence de la solitude, fût-elle méditante, car nul ne peut parler en vérité s'il n'écoute, s'il n'a reconnu en autrui un interlocuteur et s'il n'a regardé son visage. Or le visage, contrairement aux choses qui offrent une prise, se dérobe à toute mainmise, fût-elle théorique. On peut vouloir s'en saisir et l'avilir, on peut certes le violenter et le tuer réellement, mais on n'échappe pas ainsi à la parole qu'il fait entendre : « Tu ne tueras pas. » C'est précisément cette parole qui constitue la résistance *éthique* du visage que Levinas oppose à la violence car, selon lui, c'est elle – et non le *logos* – qui constitue le principe de tous les discours et de la spiritualité. Cette parole ouvre un espace de non-retour à soi-même, elle arrache à sa solitude car, devant autrui, chacun s'entend appeler à « ne pas exister violemment et naturellement » mais à parler, à s'adresser à lui, à lui répondre, à céder la première place, sa place de solitaire et de souverain. (Chalier, 2011, p. 810-811)

Le violent se refuse à recevoir cette parole prescriptive du visage d'autrui qui s'oppose précisément à la violence. Le violent est celui qui ne sort pas de soi, celui qui retourne constamment à soi, niant ainsi la liberté et l'altérité d'autrui. Mais Levinas soutient-il que « seule l'attention à la parole prescriptive du visage rend moralement – non pas réellement – impossible la violence exercée à son rencontre ? » (2011, p. 811). Le philosophe est bien conscient de la puissance que détient le tyran et de la violence qu'il peut infliger à la liberté. C'est pourquoi il

affirme que la loi est nécessaire, car elle est un moyen pour les hommes de se prémunir contre l'action tyrannique ou violente. En d'autres termes, la liberté intérieure « ne dispense donc jamais de construire un ordre politique juste pour défendre les hommes contre la violence. En l'absence de bonne volonté [...] il faut que des tables de la loi veillent sur la liberté humaine... » (2011, p. 812). Cependant, en quoi se fonde la force de la prescription avancée par Levinas ? Pour le dire autrement, en quoi se fonde la résistance qu'oppose à la violence le « Tu ne tueras pas » commandé par le visage d'autrui ? Le philosophe trouve une réponse à cette question dans la transcendance ou dans le caractère infini dont témoigne autrui. Servons-nous encore une fois des mots de Catherine Chalié pour expliciter notre propos :

À sa façon, cette parole est encore celle d'un maître mais d'un maître foncièrement différent du tyran qui aliène les autres à sa cause car ce maître là, dans sa vulnérabilité extrême, et sans qu'il le sache lui-même, interdit moralement ce qu'il n'a pas la capacité réelle d'empêcher. Dans sa hauteur et dans sa faiblesse, ce maître, ou encore ce visage, enseigne la force d'un commandement qui oriente autrement dans l'être. Mais il ne le fait pas en son nom propre ou pour défendre lui-même son droit à la vie : c'est parce qu'il se trouve dans la *trace* de l'Infini, dans la *trace* du Dieu invisible et inimaginable, du Dieu irréductible à toute présence, consolante ou intimidante, qu'il témoigne de cette parole immémoriale qui enjoint non seulement à laisser vivre, mais à faire vivre. (Chalié, 2011, p. 813)

Nous observons que Levinas fait usage d'un vocabulaire religieux. Cependant, il ne faudrait pas croire que les considérations du philosophe sont des considérations théologiques. Ce vocabulaire est toujours utilisé dans un sens éthique et Levinas, finalement, ne fait qu'interpréter le texte biblique. Pour lui, le « Tu ne tueras pas » commandé par le visage d'autrui n'est autre que le signe de sa présence infinie, de sa transcendance, ou du moins de celle dont il témoigne, se trouvant dans le sillage de Dieu. Et le point crucial de sa pensée (celui qui présente le plus vif intérêt, puisque nous allons voir que la violence entre les hommes ne disparaît jamais) est précisément que ce commandement est lui-même violence. En effet, ce commandement « m'oblige à ne pas faire de ma persévérance dans l'être la mesure de mes actes, de mes paroles et de mes pensées. Il prend à rebours ma tendance

naturelle à m'accorder priorité en toutes choses, singulièrement quand il en va de la vie et de la mort » (2011, p. 813). L'altérité donc, chez Levinas, est une altérité qui oblige. L'éthique du visage d'autrui est une éthique qui m'exige de devenir responsable de mon prochain. Ne plus être le rival de mon frère mais son gardien. La violence ne disparaît pas, elle ne fait que se transformer car je deviens moi-même responsable d'autrui, et ce jusqu'à un très haut degré puisque, selon le philosophe, je deviens en quelque sorte l'« otage » de son altérité.

Cette prescription du visage d'autrui, pour violente et idéaliste qu'elle soit – et le philosophe en est d'ailleurs bien conscient –, n'en reste pas moins le fondement d'un humanisme d'une importance capitale dans un monde post-Auschwitz. En ce sens, la pensée de Levinas est une pensée qui enjoint à regarder l'Autre autrement, en antéposant, avant même le *logos*, le commandement de son visage, source d'une éthique se trouvant à la base de tout.

Le théâtre de Juan Mayorga est loin d'être exempt d'une telle préoccupation envers autrui et la pensée levinassienne semble, à cet égard, tout à fait utile à sa compréhension. Notre auteur affirme d'ailleurs que « la vulnerabilidad del otro es la que me constituya como sujeto moral. Esa tensión la he tenido siempre en mis trabajos » (Mayorga, 2014c). Regardons maintenant de plus près – sans entrer encore dans l'analyse dramaturgique mais plus humblement en ancrant notre réflexion théorique sur la violence dans la production dramatique de notre auteur – deux pièces de Juan Mayorga où, précisément, la question concernant autrui est essentielle : *Animales nocturnos* et *Palabra de perro*.

Animales nocturnos met en scène quatre personnages – *Hombre Bajo*, *Mujer Baja*, *Hombre Alto*, *Mujer Alta* – qui voient leurs relations évoluer suite à un chantage qui se met en place entre deux d'entre eux. En effet, la première scène de la pièce dramatise la rencontre entre *Hombre Alto*, un étranger en situation irrégulière, et son voisin d'immeuble *Hombre Bajo*, un natif du pays où l'on imagine se dérouler l'histoire – nous pensons facilement au contexte espagnol, puisque la pièce trouve son origine dans une autre pièce courte de notre auteur, *El buen vecino*, travail réalisé

en 2001 à la demande du *Royal Court Theatre* de Londres qui avait chargé Juan Mayorga de rédiger un texte bref sur la situation politique de son pays. Le dramaturge avait choisi de parler de la Loi sur le statut des Étrangers (*Ley de Extranjería*) mise en place à l'époque par le gouvernement du PP (*Partido popular*) au pouvoir. Cependant, malgré cette contextualisation, la pièce *Animales nocturnos* est tout à fait adaptable à n'importe quel contexte national, et d'autant plus de nos jours où la question de l'immigration et des frontières se fait toujours plus prégnante. Le personnage *Hombre Bajo* décide donc de se servir de cette Loi sur le statut des Étrangers pour faire du chantage à son voisin qu'il sait être en situation irrégulière. Sous peine de le dénoncer, ce qui aurait évidemment de fâcheuses conséquences sur sa situation, il l'enjoint à se mettre à sa disposition en passant du temps avec lui. Seulement du temps, comme s'ils étaient de bon vieux amis. Mais cette relation ambiguë affecte et implique tous les personnages jusqu'à l'issue finale de la pièce. Une dynamique du maître et de l'esclave se met en place pour offrir une pièce où sont interrogés les rapports que les êtres humains entretiennent entre eux. L'homme est-il à la merci de l'homme ? La vulnérabilité d'autrui engendre-t-elle envers mon prochain un comportement de solidarité ou de prédation ? Voilà quelques-unes des questions que soulève la pièce. En ce sens, cette dernière rentre tout à fait dans la perspective qui est la nôtre dans ce sous-chapitre – celle du mal et de la violence envers autrui, notamment du point de vue de Levinas –. En effet, le personnage *Hombre Bajo* ne se soucie guère de la prescription éthique du visage de son prochain mais, au contraire, utilise la faiblesse de celui-ci pour le soumettre à sa volonté. Bien sûr, il ne va pas aller jusqu'à le tuer réellement (le commandement du visage dont parle Levinas se restreint d'ailleurs à une dimension morale), mais il va véritablement anéantir en lui toute capacité de résistance et de rébellion (nous verrons, lors de l'analyse dramaturgique, que seul le personnage *Mujer Alta* trouve une issue à l'emprise exercée par *Hombre Bajo*).

Animales nocturnos nous amène à évoquer une autre pièce de Juan Mayorga, *Palabra de perro* (2004b), librement inspirée du *Coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. Dans cette pièce, les chiens Cipión et Berganza tentent de savoir pourquoi ils sont

dotés de la faculté de parler. Grâce au récit de Berganza, qui se remémore les différents maîtres qu'il a eus durant sa vie, les deux chiens finissent par se rendre compte qu'ils ont une origine humaine. C'est le traitement de l'homme, de leur prochain, qui – métaphoriquement – les a transformés, et notamment le traitement réservé à Berganza, un immigré clandestin. Notons que cette pièce, tout comme *Animales nocturnos*, aborde pleinement la question du rapport à autrui, incarné par la figure de l'immigré, de l'étranger. Mais la question de l'Autre passe également par un processus d'animalisation ou de déshumanisation des personnages qui nous pousse à regarder du côté de l'écrivain Franz Kafka :

Mi primer trabajo con animales fue una versión de *El coloquio de los perros*, de Cervantes. Empezó siendo una versión ortodoxa que se hubiera llamado *El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes en versión de Juan Mayorga*. Pero poco a poco me fui apropiando el material, y hoy se llama *Palabra de perro* para no engañar al espectador, porque encontrará algo que acaso le parezca demasiado distante de la novela cervantina. En aquel trabajo descubrí el valor poético y el valor político del animal en escena. El valor poético porque el animal rompe el marco y permite una gran libertad al escritor, pero también al actor. [...] Y por otro lado, está el valor político del animal. Aquí uno recoge, de algún modo, la herencia kafkiana: si a un hombre le llamas insecto, acaba siendo un insecto. No en balde en nuestra dolorida España se llamaba perro al converso, al judío o al moro. La animalización del ser humano prepara su maltrato físico. La muerte moral prepara la muerte física. Porque cuesta menos matar a un perro que matar a un ser humano. Si al ser humano lo has convertido previamente en perro, estás preparando su muerte. Y el animal humanizado es el envés de eso que permite hablar, por un lado, sobre cómo los animales nos ven, pero también sobre lo animal que hay en nosotros. (Mayorga, 2010a, p. 6)

L'œuvre de Franz Kafka, reconnue par Juan Mayorga, l'est aussi, et ce, évidemment de manière antérieure, par Walter Benjamin lui-même qui a consacré plusieurs écrits à l'auteur tchèque³³. Pour Benjamin, Kafka se révèle être le témoin privilégié d'une modernité qui a perdu toute aura, une modernité qui se veut pauvre en expérience³⁴, conduisant les hommes à un éloignement mutuel. En ce sens, les personnages kafkaïens sont des personnages marqués par une profonde solitude,

³³ Voir la récente édition des écrits de Benjamin consacrés à Kafka aux Éditions Nous (2015).

mais ils sont aussi secrètement liés par la faute mythique, celle nous rendant coupables devant Dieu. Cette faute mythique, à l'origine d'un fort sentiment de culpabilité qui se veut insondable et mystérieux, est également, chez Kafka, la faute à laquelle s'expose l'impuissant devant le pouvoir du père³⁵ ou – chez l'auteur tchèque, il s'agit de la même chose – de la loi³⁶ (Mate et Mayorga, 2008, p. 94-98). Toute l'écriture kafkaïenne tente de rendre compte de cette expérience de l'homme impuissant face au mythe du pouvoir, une expérience de l'humiliation et de la faute qui finit par le rendre vulnérable et par l'animaliser :

La marca de esa culpa antigua hace que el personaje kafkiano viva en el mundo como un extraño: como un extranjero. [...] Y es que, sometido al orden mítico, el ser humano no es nada más que un cuerpo vulnerable. Ése es el descubrimiento final del protagonista de *El proceso*. Ante la mirada de un observador que no le ayuda, siente que sus acusadores le están matando como a un perro. Su animalización –su reducción a ser natural– es la culminación de su «proceso». (Mate et Mayorga, 2008, p. 98-99)

D'une certaine manière, n'est-ce pas ce qu'il se passe dans *Animales nocturnos* ? Car non seulement le titre de la pièce inscrit en filigrane le processus de déshumanisation auxquels sont soumis les personnages, mais ces derniers sont également marqués par une profonde solitude et, pour au moins l'un d'entre eux, par un sentiment de culpabilité qui conduira à l'impuissance devant le pouvoir de l'autre et de la loi. En effet, *Hombre Alto* est désigné coupable devant la loi par son voisin, mais il s'agit là d'une loi à laquelle il n'est fait qu'une allusion générale, qui n'est jamais mentionnée dans son détail et qui est, en quelque sorte, rendue anonyme par l'appellation chiffrée qu'utilise *Hombre Bajo* pour la désigner³⁷. Le mystère de la loi et celui du pouvoir de *Hombre Bajo* suffisent à soumettre *Hombre Alto* et à le réduire à sa condition de corps vulnérable, transformé à la fin de la pièce

³⁴ Sur ce point, voir le texte « Expérience et pauvreté » (Benjamin, 2000b, p. 364-372).

³⁵ Voir la *Lettre au père*.

³⁶ Voir *Le procès*.

³⁷ *Hombre Bajo* parle, assez vaguement, de la « loi d'immigration » ou « loi trois sept cinq quatre ».

en véritable pantin au service non seulement de son voisin, mais également de la femme de celui-ci³⁸.

La loi et le pouvoir semblent à cet égard être des données indispensables à la compréhension d'un phénomène aussi complexe que celui de la violence. Leur ambiguïté concernant cette dernière est révélatrice. En effet, on pourrait croire qu'ils prétendent protéger de la violence mais, pourtant, ils ne semblent jamais réussir à s'en passer complètement et semblent même se fonder sur elle. Nous avons vu que chez Levinas, la prescription éthique du visage d'autrui était loin d'être incompatible avec l'instauration d'un ordre politique juste. Chez Kafka, cependant, il n'y a rien à espérer du pouvoir ou de la loi, car ils ne sont que des mythes occultant la soumission et l'animalisation de l'homme. En ce sens, les écrits de l'auteur tchèque annonçaient d'une certaine manière la catastrophe à venir :

Igual que Rosenzweig y Benjamin, Kafka escribe como si el fuego ya estuviese allí. Como si la catástrofe fuese ya lo cotidiano. Su obra representa un mundo devuelto al estado creatural. En ese mundo, cada hombre está a solas con su cuerpo vulnerable. La civilización no es el escudo que lo protege de la naturaleza; ella misma se ha naturalizado y, como la naturaleza, golpea ciegamente. La civilización se ha convertido en parte –la más importante– de la amenaza contra lo humano. [...] En su presente, Kafka descubre que la mitificación del derecho enmascara la eliminación de toda garantía. Descubre que la mitificación de la Humanidad enmascara la animalización del ser humano. Descubre que la mitificación de la técnica enmascara la mecanización de la muerte. Kafka presenta una sociedad inequívocamente europea, avanzada, en que el ser humano –también el judío, pero no sólo él– es reducido a mera ocasión de expresión del poder. Una sociedad en la que la vida del hombre sólo tiene el valor potencial de su sacrificio. (Mate et Mayorga, 2008, p. 66-67)

Ce commentaire nous amène tout droit vers une dimension non plus ontologique de la violence mais bien politique et historique. Il nous conduit vers les régimes totalitaires du XXe siècle qui, selon Hannah Arendt, constituent un point de non-retour de la politique. La perte de toute garantie, l'animalisation de l'être humain, la

³⁸ La pièce se termine par une danse entre *Hombre Alto* et *Mujer Baja*, après que cette dernière en a exprimé le désir et que le personnage *Hombre Bajo* a donné l'ordre à *Hombre Alto* de s'exécuter.

mécanisation de la mort et la valeur sacrificielle de la vie de l'homme, évoquées dans les dernières lignes de la citation antérieure, font inévitablement écho à la Solution finale.

III. La violence, le pouvoir et l'histoire

A. L'homme et la Loi (*Ante la ley*)

Avant d'en arriver au phénomène totalitaire, penchons-nous un peu plus sur l'univers que Franz Kafka développe dans ses œuvres, et notamment dans *Le procès*. L'univers et les personnages kafkaïens sont depuis longtemps une inspiration pour les écrivains de théâtre, et nous évoquions justement, dans le premier chapitre de notre travail, l'influence de Kafka sur la production dramatique mayorguienne. Nous indiquions d'ailleurs que Juan Mayorga partage cette fascination pour Kafka avec Walter Benjamin lui-même. Tout comme Benjamin, Kafka est – selon les mots de Mayorga et de Reyes Mate (2008) – un « avertisseur d'incendie », dans le sens où, par son œuvre, il a su être en avance sur son temps et a annoncé, d'une certaine manière, la tragédie que vivrait l'Europe au XXe siècle.

Le procès raconte l'histoire de Joseph K, employé de banque qui, un beau matin, se voit accusé d'un délit qu'il ignore. Jugé sans jamais savoir de quoi il est coupable, il finira par être exécuté, « comme un chien ». C'est l'histoire de l'homme innocent traité comme un coupable (Mate, 2009a, p. 85). « Devant la Loi », un des textes les plus connus de Franz Kafka, constitue aussi l'un des derniers moments du roman, au sein de l'avant-dernier chapitre intitulé « À la cathédrale », lorsque Joseph K se rend à la cathédrale, chargé par son patron de faire visiter le monument à un client italien. Le client n'arrive pas, et il se retrouve seul dans la cathédrale avec un prêtre, qui est aussi l'un des membres du mystérieux tribunal jugeant Joseph K. Le prêtre lui raconte le récit de « Devant la Loi », l'histoire de cet homme de la campagne qui décide de se rendre à la ville pour visiter la Loi. Lorsqu'il arrive devant la Loi, se tient un Gardien, posté devant la porte et lui bloquant le passage. L'homme lui demande s'il peut entrer, mais le Gardien lui répond que c'est impossible, en tout cas pour le moment. Il lui demande alors s'il pourra entrer plus tard. Le Gardien,

évasif, lui répond qu'il est possible qu'il puisse entrer plus tard, mais que, pour l'instant, il ne le peut pas. Comme la porte de la Loi est ouverte, l'homme se penche pour voir à l'intérieur. Le Gardien, amusé, lui dit alors : « Si tu es tellement attiré, essaie donc d'entrer en dépit de mon interdiction. Mais sache que je suis puissant. Et je ne suis que le dernier des gardiens. De salle en salle, il y a des gardiens de plus en plus puissants. La vue du troisième est déjà insupportable, même pour moi » (Kafka, 2005[1925]). Malgré l'invitation quelque peu sournoise du Gardien, l'homme décide de ne pas entrer, mais d'en attendre la permission. Des jours, des années passent sans que jamais celle-ci n'arrive. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé : l'homme multiplie les tentatives pour entrer, mais en vain. Il va même jusqu'à soudoyer le Gardien avec les objets qu'il avait emportés pour son voyage à la ville. Le Gardien les accepte tous, mais sans le laisser entrer. Vieux et affaibli, l'homme de la campagne voit son dernier jour arriver :

Alors il n'a plus longtemps à vivre. Avant qu'il meure, toute l'expérience de tout ce temps passé afflue dans sa tête et prend la forme d'une question, que jamais jusque-là il n'a posée au gardien. Il lui fait signe d'approcher, car il ne peut plus redresser son corps de plus en plus engourdi. Le gardien doit se pencher de haut, car la différence de taille entre eux s'est accentuée nettement au détriment de l'homme. « Qu'est-ce que tu veux encore savoir ?, dit le gardien. Tu es insatiable.

– N'est-ce pas, dit l'homme, tout le monde voudrait tant approcher la Loi. Comment se fait-il qu'au cours de toutes ces années il n'y ait eu que moi qui demande à entrer ? » Le gardien se rend compte alors que c'est la fin et, pour frapper encore son oreille affaiblie, il hurle : « Personne d'autre n'avait le droit d'entrer par ici, car cette porte t'était destinée, à toi seul. Maintenant je pars et je vais la fermer »... (Kafka, 2005[1925])

Une fois le récit terminé, Joseph K et le prêtre se lancent dans un long débat quant à la signification de cette parabole. Le débat n'arrivera à aucune conclusion. Tandis que Joseph K affirme que l'homme de la campagne a été dupé par le Gardien, le prêtre, lui, défend la position du Gardien et conclut que nul ne peut douter de son attitude, son autorité étant supérieure à toute vérité. Ce que dit le Gardien, affirme le prêtre, peut ne pas être tenu pour vrai, mais est nécessaire.

Joseph K rejette un tel raisonnement en affirmant que le mensonge se transformerait alors en règle universelle.

Mais que signifie cette parabole de « Devant la Loi » ? Michaël Löwy, dans un article intitulé « “Devant la Loi” : le judaïsme subversif de Franz Kafka » (2002), donne quelques clés de compréhension. Il rappelle d’abord les éléments de contexte à prendre en compte : la spiritualité de Kafka ; ses convictions éthico-sociales ; et, surtout, son anti-autoritarisme, d’inspiration libertaire, qui le fit fréquenter entre 1909 et 1912 les milieux anarchistes pragois (2002, p. 119). Cette dimension libertaire, affirme le spécialiste, traverse toute l’œuvre de l’auteur pragois – de la *Lettre au père*, où il fait face à l’autorité tyrannique paternelle, en passant par *Le procès*, *Le Château* ou *La colonie pénitentiaire*, où il est question de l’autorité bureaucratique, anonyme et lointaine (*idem*). Dans le récit « Devant la Loi », c’est face à l’autorité religieuse que se positionne Franz Kafka. Cependant :

Ce n’est pas tant l’autorité de Dieu qui est remise en question que celle des institutions religieuses, des clercs et autres gardiens de la Loi. La religion de Kafka, dans la mesure où l’on peut utiliser cette expression, serait une sorte de *religion de la liberté*, au sens le plus fort et le plus absolu du terme, d’inspiration juive hétérodoxe. (Löwy, 2002, p. 120)

Une des interprétations les plus pertinentes concernant la parabole de « Devant la Loi » semble être, selon Löwy, « celle qui voit dans le gardien des Lois le représentant non de l’inscrutable justice divine [...] mais plutôt celle de cette *Weltordnung*³⁹ fondée sur le mensonge dont parle Joseph K » (2002, p. 122). L’homme de la campagne, qui n’a pas osé franchir les portes de la Loi sans la permission du Gardien, s’est, en quelque sorte, laissé impressionner par l’autorité qu’il avait face à lui. En ce sens, le Gardien des portes, affirme le spécialiste avec justesse, est une espèce d’image paternelle surpuissante qui barre la route au fils vers sa propre vie, vers son indépendance. C’est, finalement, le manque de hardiesse de la part de l’homme de la campagne qui permet au Gardien de lui bloquer le passage.

³⁹ Ordre du monde.

Concernant le prêtre qui, face à Joseph K, défend la position du Gardien en affirmant que ce qu'il dit à l'homme peut ne pas être tenu pour vrai mais est nécessaire, Löwy rappelle de façon opportune l'interprétation qu'en fait Hannah Arendt :

[Cela] représente, selon Hannah Arendt, « la théologie secrète et la croyance intime des bureaucrates comme croyance dans la nécessité pour soi, les bureaucrates étant en dernière analyse des fonctionnaires de la nécessité ». La « nécessité » dont se réclame le prêtre n'est donc pas celle de la Loi, mais celle des lois du monde corrompu et déchu qui empêchent l'accès à la vérité⁴⁰. (Löwy, 2002, p. 123)

Le récit « Devant la Loi », qui constitue l'un des derniers moments du roman *Le procès*, et qui raconte l'histoire de cet homme face aux portes de la Loi, est aussi une manière de parler du protagoniste lui-même du roman, à savoir Joseph K. Car, en effet, c'est bien face à l'autorité judiciaire et à l'impasse que constitue la procédure à laquelle il est sujet que Joseph K se positionne, mais dont il finira par être la victime. À la fin du roman, Joseph K se résigne et meurt aux mains de ses bourreaux, « comme un chien ». Il est rappelé que le « chien » est une catégorie éthique, voire métaphysique, dans l'œuvre de Franz Kafka : « est décrit ainsi celui qui se soumet servilement aux autorités, quelles qu'elles soient. [...] La honte qui doit survivre à Joseph K. (dernier mot du *Procès*), est celle d'être mort comme un chien, en se soumettant avec complaisance à ses bourreaux » (2002, p. 126).

Dans l'œuvre de Kafka, affirme Löwy (2002, p. 127), les représentants de l'autorité – le Gardien de la porte de la Loi, les juges du mystérieux tribunal du *Procès*, les fonctionnaires opaques du *Château* ou les commandants de *La colonie pénitentiaire* – sont en réalité les représentants d'un monde de la non-liberté, de la non-rédemption, où Dieu s'est retiré. Le salut de l'homme ne serait alors possible que par l'exercice de sa propre loi individuelle, le refus de la soumission et le franchissement des portes interdites. Ceci n'est pas sans rapport, chez Kafka, avec la

⁴⁰ Löwy cite Hannah Arendt, *Six Essays*, Heidelberg, Verlag Lambert, Schneider, 1948, p. 133.

question de l'avènement du Messie. Pour l'auteur pragoïse, la rédemption messianique semble dépendre de l'action des hommes eux-mêmes, « la venue du Messie serait seulement la sanction religieuse d'une autorédemption humaine » (*idem*). Cette idée, d'inspiration juive hétérodoxe, se rapproche, selon le spécialiste, des réflexions d'un Buber, d'un Benjamin ou d'un Rosenzweig, qui manient tous la dialectique émancipation humaine/rédemption messianique (2002, p. 128). Nous verrons par la suite à quoi correspond précisément cette dialectique chez Benjamin. Quoi qu'il en soit :

Pour comprendre la spiritualité de Kafka, telle qu'elle s'exprime de façon paradoxale, mais éclatante, dans la parabole « Devant la loi », il faudrait aussi la situer dans le cadre général de la « crise de la tradition » du judaïsme centre-européen. G. Scholem nous offre une piste intéressante en écrivant, à propos des analyses développées par Walter Benjamin sur l'écrivain pragoïse : « Benjamin savait que l'on trouve dans Kafka la théologie négative d'un judaïsme qui a perdu le sens positif de la Révélation, mais qui n'a rien perdu de son intensité »⁴¹. [...] Chez Kafka – comme chez d'autres intellectuels juifs d'Europe centrale, éloignés du rituel et de la loi, mais immergés dans la culture religieuse juive – le refus du monde au nom d'une « éthique de conviction », ici la liberté absolue, est la forme que prend une sensibilité religieuse intériorisée. (Löwy, 2002, p. 128)

Juan Mayorga, qui remarque que les textes de Franz Kafka regorgent de puissantes images pour la scène (2009a), a écrit une version pour le théâtre de l'avant-dernier chapitre du *Procès* où est enchâssé le récit « Devant la Loi ». Cette pièce courte – (Mayorga, 2009b)⁴² – permet au dramaturge de construire, après

⁴¹ Löwy cite Gershom G. Scholem, *Fidélité et utopie : essais sur le judaïsme contemporain*, Paris, Presses Pocket, 1992, p. 135.

⁴² Une lecture dramatique de cette pièce fut donnée le 5 mai 2008 à la Chaire Santo Tomás du Monastère royal de la ville d'Ávila, sous la direction de Guillermo Heras. Notons que cette Chaire organisa plusieurs débats à l'occasion desquels Juan Mayorga écrit quelques-unes de ses pièces considérées comme des réécritures, des versions ou des compilations de textes de différents auteurs. La publication de ces pièces, conjointement à plusieurs articles théoriques sur les questions soulevées lors des débats, est gérée par la maison d'édition Anthropos, au sein de la collection « Pensamiento crítico/Pensamiento utópico ». Voici quelques-unes des œuvres parues dans cette collection :

Natán el sabio (de Gotthold Ephraim Lessing), *Job (A partir del Libro de Job y de textos de Elie Wiesel, Zvi Kolitz y Etti Hillesum)*, *El Gran Inquisidor* (de Fiodor Dostoïevski), *Primera noticia de la catástrofe (A partir de Bartolomé de Las Casas)*, *Wstawać (Homenaje a Primo Levi)*, *Ante la ley* (de Franz Kafka). Enfin, la pièce *La lengua en pedazos*, qui s'inspire de la vie de Sainte Thérèse d'Ávila, fut initialement publiée dans cette collection.

Kafka, l'image d'un monde où la loi et le pouvoir se confondent, et où l'homme innocent ne peut plus rien contre cet autoritarisme, sauf peut-être se trouver une place en marge de ce pouvoir écrasant. Tout comme Kafka cherchait, dans la *Lettre au père*, à trouver une place en marge du Père, ses personnages cherchent à échapper à toute domination, à trouver une place en marge du pouvoir :

El gran tema de Kafka es el poder. Pero si Kafka sabe tanto acerca del poder es porque el ser de Kafka es la impotencia. Tiene una intensa percepción de sí mismo como hombre flaco, frágil, vulnerable. De ahí que nada le sea tan importante como identificar el poder en cualquiera de sus formas y apartarse de él. Especialmente, la *Carta al padre* y las cartas a Felice Bauer están escritas por un ser que anhela ponerse más allá de todo dominio. En ellas descubrimos a un humillado que desplaza su humillación al centro de su escritura. (Mayorga, 2003, p. 244)

Fin lecteur de Franz Kafka, et spécialiste de Walter Benjamin qui vouait, lui aussi, une admiration sans bornes pour l'œuvre de l'écrivain pragois, Juan Mayorga s'inscrit dans la droite lignée de ces intellectuels qui ne cessent d'interroger la modernité et les crises qu'elle traverse. L'œuvre de Kafka, comme la pensée de Benjamin, mettent au jour, et d'une manière incroyablement précoce, plusieurs éléments qui auront part dans les événements tragiques du XXe siècle. Le théâtre de Mayorga, qui se nourrit considérablement de notre violente histoire contemporaine, est là pour porter une lumière nouvelle sur ce qui se manifestait déjà au siècle dernier.

B. L'homme superflu (*Wstawać*)

Hannah Arendt considère le phénomène totalitaire, dont elle offre une analyse remarquable dans *Les origines du totalitarisme*, comme un événement étant venu bouleverser toutes nos traditions de pensée, et tout particulièrement celle attachée au politique. Pour Arendt, les régimes totalitaires constituent un point de non-retour de la politique car, selon elle, ce sont toutes les catégories de la philosophie politique depuis Platon qui éclatent avec l'apparition d'un tel phénomène. Pour pouvoir

l'appréhender, il faut adopter une démarche foncièrement nouvelle – qu'elle met en œuvre dans son ouvrage – qui soit capable de saisir ce que la philosophie depuis l'Antiquité semble ne pas avoir réussi à saisir : le domaine politique, en tant que domaine conditionnant l'existence même de l'humain.

[...] les conditions d'existence de l'humanité ne relèvent ni de la philosophie ni de la science, et elles ne constituent ni des normes idéales ni des faits empiriquement observables. Car ce sont des conditions *politiques*. [...] La seule caractéristique « essentielle » de l'humain à laquelle on puisse faire droit, selon Arendt, est la *liberté politique*, celle-ci étant seule à même de donner un sens à son existence au sein de l'espace public. Ce mode de relation entre les hommes qu'est la liberté politique est aussi ce qui rend possible l'existence d'un seul homme. Autrement dit, en s'attaquant à la condition qui rend les hommes humains, c'est-à-dire leur *liberté politique*, le totalitarisme s'est attaqué à l'humanité dans ce qui la définissait au plus profond d'elle-même, elle a atteint l'homme dans son être le plus intime. (Poizat, 2013, p. 43)

En s'attaquant à la spontanéité même de l'être humain, à sa faculté à entreprendre et à commencer quelque chose dans le monde – définition de la liberté chez notre philosophe –, les systèmes concentrationnaires mis en place par les régimes totalitaires du XXe siècle ont réussi à anéantir ce qu'il y avait de plus profond chez l'homme. Durant plusieurs pages où elle s'attache à analyser le fonctionnement des camps⁴³, et où elle fait apparaître que ceux-ci constituent les véritables piliers du pouvoir totalitaire, Hannah Arendt décortique le processus par lequel a été détruit peu à peu la personne humaine dans ses dimensions juridique, morale et individuelle, jusqu'au point où, avant même de fabriquer des cadavres, il s'agissait de fabriquer – ce sont ses mots – des cadavres vivants :

La fabrication massive et démentielle de cadavres est précédée par la préparation historiquement et politiquement intelligible de cadavres vivants. L'impulsion et, ce qui est plus important, le consentement tacite, donnés à l'apparition de cet état de choses sans précédent, sont le fruit de ces événements qui, dans une période de désintégration politique, ont soudain privé, contre toute attente, des centaines de milliers d'êtres humains de

⁴³ Pour mener à bien son analyse, la philosophe prend appui sur les récits de survivants des camps de concentration nazis et soviétiques.

domicile et de patrie, en ont fait des hors-la-loi et des indésirables, tandis que des millions d'autres êtres humains sont devenus, à cause du chômage, économiquement superflus et socialement onéreux. Cela n'a pu à son tour se produire que parce que les droits de l'homme qui, philosophiquement, n'avaient jamais été établis mais seulement formulés, qui, politiquement, n'avaient jamais été garantis mais seulement proclamés, ont, sous leur forme traditionnelle, perdu toute validité. (Arendt, 2002a, p. 257-258)

La première étape dans ce processus de destruction de l'humain consiste à anéantir en l'homme la personne dite juridique. Les camps de concentration sont non seulement des espaces qui se situent en dehors de tout système pénal normal, mais la très grande majorité des détenus qui y sont envoyés se situent, eux aussi, en dehors de toute procédure judiciaire normale. Dans les premières années d'existence des camps – nazis ou soviétiques –, les détenus conservaient encore, dans une infime mesure, une certaine dimension juridique de leur personne, puisqu'il s'agissait de véritables criminels ou de prisonniers politiques. Mais très vite les camps de concentration accueillirent des gens dont l'arrestation n'avait aucun fondement juridique. Il s'agissait alors – selon les mots de la philosophe – d'une sélection arbitraire de victimes qui finirait par justifier l'existence même de ces camps :

À l'amalgame des détenus politiques et criminels, par lequel commencèrent les camps de concentration en Russie et en Allemagne, s'ajouta très vite un troisième élément, qui devait bientôt devenir majoritaire parmi les détenus de tous les camps de concentration. Ce groupe majoritaire se compose dès lors de gens dont aucun acte ne pouvait motiver l'arrestation, ni à leurs propres yeux, ni aux yeux de leurs bourreaux. En Allemagne, cet élément fut, après 1938, représenté par la masse de Juifs, et en Russie par tout groupe qui, sans rapport aucun avec ses agissements, avait déplu aux autorités. Ces groupes, innocents dans tous les sens du terme, sont les cobayes idéaux pour mener à bien l'expérience d'abolition et de destruction de la personne juridique et, par conséquent, ils forment, à la fois qualitativement et quantitativement, la principale catégorie de la population des camps. Ce principe trouva sa plus complète réalisation dans les chambres à gaz qui, ne serait-ce qu'à cause de leur énorme capacité, n'étaient pas destinées à des cas particuliers mais aux gens en général. Dans cet ordre d'idée, le dialogue suivant résume bien la situation de l'individu : « Est-ce que je puis vous demander pourquoi la chambre à gaz ? –

Pourquoi êtes-vous nés ? »⁴⁴ [...] le but ultime, partiellement atteint en Union soviétique et clairement indiqué dans les dernières phases de la terreur nazie, est de n'avoir pour toute population dans les camps que cette catégorie de gens innocents. (Arendt, 2002a, p. 261-262)

L'étape suivante dans ce processus de préparation de cadavres vivants est celle consistant à détruire en l'humain la personne morale. « On y procède en rendant d'une manière générale, et pour la première fois dans l'histoire, le martyr impossible » (2002a, p. 265). Le système concentrationnaire était tel qu'il en arrivait à déposséder les individus de leur propre mort, la mort elle-même étant rendue anonyme, en ce sens qu'aucun des détenus ne pouvait jouir d'un quelconque droit à la mémoire, qu'aucun des morts dans les camps ne pouvait être élevé au rang de martyr. Par ailleurs, non seulement ce système « réussit à séparer la personne morale du salut individualiste [mais aussi] à rendre absolument problématiques et équivoques toutes les décisions de la conscience » (2002a, p. 266). En effet, les prisonniers des camps étaient non seulement les victimes de régimes totalitaires, mais ils en devenaient également les complices puisque, par exemple, les SS n'hésitaient pas à leur confier des responsabilités administratives au sein de l'organisation concentrationnaire. Le dilemme auquel étaient soumis ces *kapos* effaçait alors la frontière entre le bourreau et sa victime dans des camps dont la leçon principale devenait celle de la « fraternité de l'abjection »⁴⁵ (2002a, p. 267).

La dernière phase du processus de production de cadavres vivants du système concentrationnaire est celle concernant l'individualité même de l'homme. Inutile de s'étendre trop longtemps sur les différentes méthodes auxquelles ont eu recours les nazis pour arriver à une telle fin : conditions de transport vers les camps épouvantables, arrivée traumatisante dans les camps, tortures, etc., Hannah Arendt cherche à montrer que tout cela ne visait qu'à la manipulation du corps humain afin de détruire en lui toute trace de personne humaine, d'une manière presque médicale,

⁴⁴ Arendt emprunte cette citation au récit de David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Éditions du Pavois, 1947, p. 71.

⁴⁵ Arendt emprunte à nouveau cette expression, dans une note de bas de page, au récit de David Rousset.

comme s'il s'agissait d'une maladie que l'on cherchait à éradiquer. Les camps de concentration sont, pour la philosophe, un mélange de violence chaude (celle des SA, durant les premières années d'existence des camps, qui exerçaient sur les détenus une bestialité qu'elle qualifie de spontanée) et de violence froide (celle plus tardive des SS, qui opéraient une destruction mécanique et systématique des corps dans le but d'anéantir la dignité humaine).

L'assassinat de l'individualité, de ce caractère unique dont la nature, la volonté et le destin ont pourvu également tous les hommes, et qui est devenue une prémisse si évidente de tous les rapports humains [...] engendre une horreur qui éclipse largement l'atteinte à la personne juridique et politique et le désespoir de la personne morale. [...] l'expérience des camps de concentration montre bien que des êtres humains peuvent être transformés en des spécimens de l'animal humain et que la « nature » de l'homme n'est « humaine » que dans la mesure où elle ouvre à l'homme la possibilité de devenir quelque chose de non naturel par excellence, à savoir un homme. (Arendt, 2002a, p. 270-271)

La destruction de l'individualité chez Arendt revient finalement à la destruction de la spontanéité, notion qui lui est chère quand on connaît la définition qu'elle donne de la liberté. « Car détruire l'individualité c'est détruire la spontanéité, le pouvoir qu'a l'homme de commencer quelque chose de neuf à partir de ses propres ressources ... » (2002a, p. 271). Selon les mots de la philosophe, la société instituée dans les camps de concentration est une société de mort, la seule permettant l'exercice de la domination totale de l'homme par l'homme. Dans cette perspective, les camps se révèlent être les véritables ressorts d'un pouvoir totalitaire qui fait de l'homme un être superflu :

Il est dans la nature même des régimes totalitaires de revendiquer un pouvoir illimité. Un tel pouvoir ne peut être assuré que si tous les hommes littéralement, sans exception aucune, sont dominés de façon sûre dans chaque aspect de leur vie. [...] Le totalitarisme ne tend pas vers un règne despotique sur les hommes, mais vers un système dans lequel les hommes sont superflus. Le pouvoir total ne peut être achevé et préservé que dans un monde de réflexes conditionnés, de marionnettes ne présentant pas la moindre trace de spontanéité. (Arendt, 2002a, p. 273-274)

Mis à part *Himmelweg* et *El cartógrafo*, où l'action se situe respectivement dans l'espace d'un camp de concentration et dans celui du ghetto de Varsovie⁴⁶, la pièce où Juan Mayorga transmet avec peut être le plus de profondeur l'expérience traumatisante de la déportation est *Wstawać* (Mayorga, 2008), une compilation de plusieurs textes de Primo Levi. Tout comme la pièce *Job* (Mayorga, 2004a), qui s'inspirait du Livre de Job et des écrits de trois témoins des camps, la paternité de la pièce *Wstawać* ne revient pas à notre dramaturge mais à l'écrivain auquel elle emprunte les textes. La dimension narrative, importante dans *Job* – même si l'œuvre conservait encore quelques traces du dispositif dramatique, comme par exemple la présence de personnages, et parmi eux le personnage du narrateur –, devient exclusive dans *Wstawać*. Les treize fragments qui composent la pièce mêlent tour à tour textes narratifs et poétiques, et la voix qui se déploie tout au long de la pièce, celle de Primo Levi, raconte plusieurs moments entre son arrivée à Auschwitz et sa libération. Cette œuvre composite ne conserve plus aucun atout dramatique. Aucune mention n'est faite de personnage, aucune didascalie. Seule subsiste la voix de la victime et du survivant des camps qu'est Primo Levi. Dans cette pièce, Juan Mayorga réunit modestement et simplement plusieurs fragments des témoignages et des poésies que nous a laissés l'auteur italien.

Este gesto y este recurso reiterado a las mediaciones de todo tipo, empezando por la narrativa, hablan de la dificultad casi insuperable que supone una representación teatral (es decir, in-mediata y en vivo) del Holocausto [...]. No he dejado de preguntarme [...] si es admisible hacer disquisiciones estéticas rozando una materia ante la que sólo el silencio no parece sacrílego. Sin ninguna seguridad, creo que vale la pena por dos razones: una oscura [...], que la actividad hermenéutica, el darle vueltas a los significados, incluso de las formas, que el culto de los libros, rinde homenaje al modo de ser judío y por tanto a las víctimas del Holocausto; otra más clara, que cualquier pretexto es bueno para traer a la memoria este capítulo, inolvidable, de la historia universal de la infamia. (García Barrientos, 2011, p. 62)

⁴⁶ Pour une vision générale du thème de l'Holocauste dans la production dramatique de Juan Mayorga, voir notamment (Gabriele, 2010), (García Barrientos, 2011), (Floeck, 2012) et (Pastena, 2012a).

Sur cette activité herméneutique et ce culte des livres qui rendent hommage au « mode d'être juif », l'universitaire José-Luis García Barrientos cite à propos les mots de George Steiner, qui pourront peut-être aiguiller notre compréhension quant à l'importance accordée au texte dans la culture juive :

La adicción a la textualidad ha caracterizado y sigue caracterizando la práctica y el sentimiento judíos. La tablilla, el rollo, el manuscrito y la página impresa han devenido la patria, la fiesta movible del judaísmo. [...] Por necesidad, esta inmersión en la escritura engendra infinitos comentarios, y comentarios de comentarios, como si los márgenes y pies de página fueran el mundo. [...] Como dice el Qohelet, en el judaísmo nunca se acaba de hacer libros, y libros sobre libros. O como me dijo el ilustrado político Richard Crossman al término de un debate: «Un judío es alguien que lee con un lápiz en la mano porque se propone escribir otro libro mejor». Aún más que el «sufrimiento», la textualidad y lo libresco han sido «la insignia de la tribu». (Steiner, 2008, p. 122-123)

Quoi qu'il en soit, avec cette pièce – que Juan Mayorga conçoit comme un hommage à Primo Levi⁴⁷ –, arrive jusqu'à nous, lecteur ou spectateur⁴⁸, un témoignage de ce qu'ont été les camps de concentration nazis et, pour reprendre le fil de la pensée arendtienne, du pouvoir total. Dans cette pièce sont évoquées, notamment, la brutale sélection lors de l'arrivée au camp, séparant les détenus en deux groupes distincts, celui des individus forts, rusés ou utiles, et celui, au contraire, des individus faibles, inadaptés ou inutiles – ceux dont le sort serait rapidement décidé et qui se feraient appeler les « musulmans »⁴⁹–, ainsi que l'existence des Commandos Spéciaux, où participaient certains juifs eux-mêmes dans

⁴⁷ Le sous-titre de la pièce, *Homenaje a Primo Levi*, ne peut être plus clair.

⁴⁸ Tout comme précédemment pour la pièce *Ante la Ley*, une lecture dramatique fut donnée à la Chaire Santo Tomás du Monastère royal de la ville d'Ávila, sous la direction de Guillermo Heras, le 28 mai 2007.

⁴⁹ Le TLFi (Trésor de la Langue Française informatisé) donne l'étymologie suivante : « Emprunté soit directement, soit par l'intermédiaire du turc *müslüman*, singulier “musulman”, au persan *musulmān* ou *muslimān*, pluriel “musulmans”, lui-même emprunté à l'arabe *muslim* “musulman” avec adjonction de la terminaison persane *-ān*, marque du pluriel des noms d'êtres animés. L'arabe *muslim* est le participe actif du verbe *aslama* “se confier, se soumettre, se résigner (à la volonté de Dieu)”, dont le nom d'action est *islām* ».

Le terme de « musulman » utilisé dans les camps de concentration nazis servait à désigner les détenus les plus faibles, maigres et décharnés, dans un état proche de celui de la mort. Le choix d'un tel terme revenait peut-être à l'idée de soumission et de résignation que nous retrouvons dans l'étymologie du mot, ou peut-être au fait que certains détenus se bandaient la tête avec des tissus qui rappelaient les turbans portés par les musulmans.

le projet d'extermination. Ce sont là des exemples de cette domination totale dans les camps où s'opérait une destruction non seulement physique de la personne humaine, mais également morale et psychique.

C. L'État d'exception (*Angelus Novus*)

Une notion indispensable à la compréhension de la violence – dans sa dimension politique, mais aussi historique – dans l'œuvre de Juan Mayorga est celle d'« état d'exception », à laquelle l'auteur consacre un chapitre entier dans sa thèse doctorale. Rappelons que cette thèse, soutenue en 1997, fut publiée six ans plus tard dans une version remaniée intitulée *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin* (Mayorga, 2003). Le chapitre au sein duquel Mayorga traite de la question d'état d'exception – « Teologías políticas de la modernidad : el estado de excepción como milagro » (2003, p. 149-196) – confronte la pensée de Walter Benjamin à celle de Carl Schmitt :

En la confrontación con Schmitt se hace más nítida la dimensión política de Benjamin, a veces minusvalorada frente a otras. Benjamin coincide con Schmitt en la perspectiva metafísica desde la que indaga la estructura política del cambio epocal. Educados en distintas tradiciones teológicas –catolicismo romano y mesianismo judío–, para uno y otro resulta fundamental el problema de la legitimación de la acción –de la violencia– en una época post-teológica. En ese contexto se convierte en central para Schmitt la figura jurídica del «estado de excepción», así como lo es para Benjamin una inversión de dicha figura. Desplegadas, aquella figura y su inversión desbordan el campo de la teoría política y pueden ser entendidas como piezas basales de dos interpretaciones de la crisis de la modernidad. (2003, p. 15)

Avant d'approfondir les éléments soulevés dans cette citation, il faut d'abord recontextualiser la recherche menée par Juan Mayorga dans le cadre de cette thèse doctorale. Le travail qu'il y réalise est une étude qui confronte plusieurs représentations de l'histoire à une époque où la modernité est en crise (XIX/XXe siècles). Cette relation problématique au passé a comme point de départ le texte de Walter Benjamin (1892-1940), *Sur le concept d'histoire* (Benjamin, 2000c [1942], p. 427-

443). Mais ce travail sur le texte de Benjamin se veut aussi « benjaminien » dans la forme, car c'est une lecture « à rebrousse-poil » qui cherche à lire le texte du penseur judéo-allemand en le confrontant à d'autres penseurs qui lui sont éloignés⁵⁰. En effet, après un premier chapitre consacré à l'idée même de philosophie – où Mayorga montre que la philosophie est pour Benjamin un langage non dominé par la violence du sujet, un langage « absolument autre », une expérience immédiate de la réalité – et un deuxième centré sur l'expérience de l'histoire – l'idée d'un langage non dominé par la violence va de pair chez Benjamin avec la quête d'une narration non réactionnaire du passé –, trois chapitres s'attachent à jeter une lumière inédite sur l'œuvre benjaminienne en la mettant en regard avec celles d'Ernst Jünger (1895-1998), de Carl Schmitt (1888-1985) et de Georges Sorel (1847-1922) :

Se propone una investigación eidética sobre la obra de Benjamin en el *medium* de las de Schmitt, Jünger y Sorel. Es ésta una estrategia hermenéutica que intenta leer a Benjamin en negativo: en su complementario. Ello no significa que se quiera ver en la obra de Benjamin la mera inversión marxista de elementos prejuzgados como reaccionarios. Las complejas obras de Jünger, Schmitt y Sorel merecen ser leídas sin apriorismos. Son, cuando menos, documentos mayores de la crisis de cierta conciencia europea y de las ideas de 1789; de la moderna idea de democracia, en particular. Reflejan la quiebra de un sistema internacional que naufraga en la Primera Guerra Mundial y de un orden político y social al que los modelos fascista y comunista presentan alternativas. Ofrecen interpretaciones de la modernidad que, como la benjaminiana, sitúan la violencia en su centro. (Mayorga, 2003, p. 13)

Un dernier chapitre de la thèse est consacré à Franz Kafka, figure à côté de laquelle est placée celle de Benjamin dans leur commun désir d'interruption de la violence mythique (celle de la loi). Dans ce chapitre, Mayorga cherche à montrer que les deux auteurs coïncident dans leur expression d'un espoir déconnecté de toute

⁵⁰ Nous nous trouvons ici face à une démarche intellectuelle de type « elliptique » (mettre en rapport plusieurs objets distants et faire ainsi apparaître une image inédite de ces objets qui, s'ils n'étaient pas considérés ensemble, ne révéleraient pas tout ce qu'ils peuvent révéler). Dans un texte fondamental, Juan Mayorga rappelle que Walter Benjamin lui-même parlait de l'œuvre de Franz Kafka en utilisant la figure géométrique de l'ellipse (Mayorga, 2010b). À son tour, Mayorga adopte une démarche « elliptique » dans son travail de recherche consacré à Benjamin. Nous verrons qu'il adopte aussi une telle démarche au sein même de sa dramaturgie.

confiance dans le progrès, et que la conception benjaminienne de l'histoire est liée à une expérience juive du temps. Finalement :

Jünger, Sorel y Schmitt de una parte, Benjamin –y, cerca de él, Kafka– de otra, se sitúan en puntos muy alejados, pero que pueden ser vistos como focos de una misma elipse. Todos ellos se distancian de una concepción de la historia como escenario del progreso. En sus obras cabe reconocer, sin embargo, distintos gestos del hombre actual hacia la historia: el que une revolución y reacción y la mirada revolucionaria al pasado fallido. A una revolución conservadora se contraponen una conservación revolucionaria. (2003, p. 16)

Après avoir ainsi précisé la nature de la réflexion doctorale de notre auteur, penchons-nous un instant sur la notion d'état d'exception afin d'affiner notre étude concernant la violence et ses dimensions politique et historique. Mayorga aborde cette notion dans le chapitre qu'il consacre à Carl Schmitt, juriste et philosophe allemand, connu pour sa doctrine du décisionnisme et dont la pensée resta longtemps problématique au vu de son engagement dans le national-socialisme. Mais avant d'en arriver à la schmittienne « révolution permanente du Droit »⁵¹, Mayorga montre quelle a été l'influence, chez le juriste allemand, de l'écrivain et homme politique espagnol Juan Donoso Cortés (1809-1853). En effet, Schmitt trouve chez ce dernier deux idées qui seront fondamentales dans la constitution de sa pensée politique : l'idée que le libéralisme est un ennemi faible du socialisme, et celle selon laquelle, puisque la restauration est impossible, seule la dictature peut contenir les révolutions (Mayorga, 1993, p. 290)⁵².

Juan Donoso Cortés avait justifié la dictature dans la Leçon VI de ses *Lecciones de Derecho político* de 1837, où il en appelait à une toute-puissance afin d'empêcher le délitement de la société dû aux insurrections de ceux qui obéissent contre ceux qui gouvernent :

⁵¹ Expression que l'on doit, affirme Mayorga, à Maus Ingeborg, *Rechtstheorie und Politische Theorie im Industrielkapitalismus*, Wilhelm Fink, Munich, 1986, p. 159.

⁵² Mayorga avait publié en 1993 un article intitulé « El estado de excepción como milagro : de Donoso a Benjamin » dans la revue *Éndoxa : series filosóficas* de la UNED et dans lequel on retrouve une partie du contenu du chapitre de la thèse.

[...] sin duda un poder omnipotente es entonces necesario para que pueda decir a la revolución como Dios a la mar embravecida: «No pasarás de aquí...» [...] [este poder se sitúa] en el hombre fuerte e inteligente, que aparece como una divinidad, y a cuya aparición las nubes huyen, el caos informe se anima, el Leviatán que ruge en el circo calla, las tempestades se serenán. Así se forma, así nace, así aparece el poder constituyente; él no pertenece al dominio de las leyes escritas, no pertenece al dominio de las teorías filosóficas; es una protesta contra aquellas leyes y contra estas teorías. (Donoso Cortés, 1970, p. 389)⁵³

Dans la description de cet état d'exception où règne la toute-puissance d'un seul homme apparaissent déjà, selon Mayorga, quelques aspects fondamentaux du Donoso réactionnaire : la défense de la société face à la révolution, la crise de la légitimité monarchique, l'incapacité de la loi à prévoir la réponse au cas exceptionnel, ainsi que l'analogie entre l'« homme fort » et Dieu – analogie qui confère la même forme à l'action du dictateur sur le plan juridique qu'à celle du miracle sur le plan théologique, et où le dictateur incarne un idéal absolu de justice qui est au-delà du droit (Mayorga, 2003, p. 164). Dans ses *Lecciones*, l'homme politique espagnol fait voir le Gouvernement comme une arme de défense de la société, comme une résistance contre le principe invasif et destructeur de la liberté humaine. Mais une telle résistance, affirme le Donoso libéral, possède une limite, laquelle est incarnée par la justice qui cherche non seulement à conserver la société mais également la liberté de l'homme :

Donoso dará su paso decisivo cuando abandone esta noción liberal de justicia por otra, católica, en la que el ideal de libertad desaparece. La misión del gobierno de conservar la sociedad exige inteligencia. Tal es la máxima del optimista liberal [...]. Sin embargo, el propio Donoso tenderá luego al catastrofismo tanto como al autoritarismo. Ambas tendencias reflejan el creciente desorden social. En 1838, Donoso ya sustituye «inteligencia» por «verdad» [...]. Firme en su objetivo, que sigue siendo la perpetuación de la «sociedad», Donoso da cada vez más importancia a la religión como base social. [...] Donoso ha sido racionalista hasta que ha descubierto que el racionalismo no frenará las revoluciones. Frente a éstas –el fruto más dañino de la secularización– sólo será fuerte el catolicismo, civilización completa y garante de paz social [...]. (2003, p. 165)

⁵³ Les passages cités de Donoso Cortés sont ceux que Mayorga intègre dans son argumentation.

La tension entre liberté et exceptionnalité dans la Leçon VI de 1837, où Donoso justifiait la dictature, trouvera une autre expression dans le *Discurso sobre la Dictadura* de 1849. La menace démocratique grandissante, Donoso perd confiance dans le rationalisme et dans le parlementarisme, qu'il ne considère plus comme un espace de discussion intelligente mais comme le théâtre de l'indécision, lequel ne pourra être contré que par l'action directe, personnelle et souveraine de Dieu (2003, p. 167). Ainsi :

El primer Donoso ofrece una definición de la legitimidad del soberano como «la conformidad de sus acciones públicas con la justicia, que, si bien es siempre una, no por eso deja de ser diversa en su aplicación a las sociedades modificadas por los siglos. En cada época de la Historia la justicia está representada por el principio llamado a la dominación, que es la expresión viviente de la armonía entre el derecho absoluto y las necesidades sociales»⁵⁴. En el segundo Donoso, la legitimidad del gobierno no se fundamenta en la justicia de sus acciones, justicia que ahora es la exigida por el orden divino. Ese ideal absoluto de justicia anima al Donoso que, en 1849, ve la dictadura como un milagro. (2003, p. 167-168)

Schmitt se nourrit de la thèse de Donoso selon laquelle seule la dictature peut constituer un frein à la révolution, en ne l'opposant plus au socialisme proudhonien comme du temps de l'homme politique espagnol (un siècle sépare les idées de Donoso de celles de Schmitt) mais au socialisme marxiste (2003, p. 169). Il présente la dictature comme une rupture de la continuité juridique qui, en réalité, permet la continuité de l'ordre :

Al estado de crisis permanente sólo pueden responder políticas *ad hoc* sostenedoras del orden. La schmittiana revolución permanente del derecho sirve un sistema económico-social en crisis frecuente. Un «Fürher sin Constitución» frena al enemigo revolucionario y se legitima como más adecuado que el derecho escrito ante una realidad en que la excepción se ha vuelto cotidiana e imprevisible. Aunque se presente como interrupción de la historia, el estado de excepción decisionista –Estado máximo ante el revoltoso y Estado mínimo ante el capital– defiende el continuo. (2003, p. 170)

⁵⁴ (Donoso Cortés, 1970, p. 264)

Face à l'exception devenue quotidienne et imprévisible (le désordre révolutionnaire), il oppose une révolution permanente du droit, autrement dit, un état d'exception permanent qui, bien qu'il soit présenté comme une rupture, s'érige finalement en une défense de la continuité. Mais il faut bien préciser que, malgré le point commun entre Donoso et Schmitt concernant cette défense de l'ordre face à la menace révolutionnaire, il existe une différence fondamentale entre ces deux penseurs à laquelle Mayorga demande de prendre garde. L'idéal de justice donosien est incompatible avec la dictature de Schmitt, laquelle consiste en une « reducción del Estado al factor decisión; consecuentemente, a una decisión pura, que no razona ni discute ni se justifica, es decir, creada de la nada y absoluta » (Schmitt, 1963). Donoso fonde la légitimation de la dictature sur une idée absolue de justice, alors que Schmitt veut justifier la dictature conformément au principe démocratique, ce qui le conduit à la théorie de la représentation caudilliste comme alternative à la théorie de la représentation parlementaire (Mayorga, 2003, p. 176).

Selon notre dramaturge, l'analogie miracle/état d'exception – signifiée chez Juan Donoso Cortés par la figure du dictateur incarnant la justice divine, un idéal absolu de justice qui disparaît chez Carl Schmitt, où seule la décision de l'homme fort est souveraine – resurgit dans la pensée de Walter Benjamin. Donoso et Benjamin se rejoignent dans l'image – celle de la tempête – qu'ils utilisent pour décrire le progrès, mais dont ils offrent une critique différente :

Una tormenta irresistible es el lugar poético en que Donoso y Benjamin coinciden. La *Lección VI* describe así el caso excepcional: «Cuando esa mar borrascosa a que se llama muchedumbre, agitada por recios huracanes, hiere, rompe sus diques, azota los cimientos de los tronos que vacilan e inunda los alcázares de los reyes que naufragan; cuando el poder constituido y limitado desaparece de la sociedad cual leve arista que arrebatada la tormenta»⁵⁵. [...] en el *Ensayo*, [la figura de la tempestad] expresa no ya una excepción, sino la regla [...]. Donoso caracteriza la humanidad como enloquecida tripulación de un buque sin capitán: «Y no saben ni adónde van, ni el viento que los empuja. [...] Y los huracanes arrecian, y el buque comienza a crujir»⁵⁶. ¿Cómo no recordar al

⁵⁵ (Donoso Cortés, 1970, p. 388).

⁵⁶ (Donoso Cortés, 1970, p. 560).

Angelus Novus [benjaminiano] y la tormenta que «desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. [...] Tal tempestad es lo que llamamos progreso»⁵⁷? (Mayorga, 1993, p. 295)

Cette commune image de la tempête sert deux théologies politiques distinctes. En effet, si Donoso nie le progrès car, selon lui, la société provient de Dieu et l'homme ne peut que la pervertir – et c'est en ce sens qu'il rejette la révolution qui est, à l'instar du péché originel, une interruption de l'ordre divin – Benjamin, lui, nie le progrès mais fait coïncider cette négation avec une affirmation de la révolution comme suspension de l'ordre établi qui ferme la porte au Messie (Mayorga, 2003, p. 192-193). Finalement, Donoso et Benjamin appellent tous les deux de leurs vœux un état d'exception face à la catastrophe, un miracle pouvant interrompre la tempête, mais chacun d'eux a une conception bien particulière de ce que sont la catastrophe et l'état d'exception. Pour Donoso, nous l'avons compris, la catastrophe est la crise de l'ordre établi par Dieu, la révolution, et l'état d'exception est la défense de cet ordre ; pour Benjamin, inversement, c'est la continuité, l'ordre établi qui est la catastrophe, et la révolution qui est l'état d'exception :

A la visión de la catástrofe como regla subyace, en Donoso, una teología providencialista de la historia (el mal triunfa naturalmente y sólo lo interrumpe una decisión soberana de Dios); en Benjamin, un mesianismo profano cuya esperanza nace en la extensión de la desesperación. En ambas construcciones, el Juicio Final aparece como imagen de la interrupción de la historia; como estado de excepción que interrumpe un continuo de barbarie: hace justicia. Esta justicia se identifica, en Donoso, con el orden establecido por Dios en el principio, y sirve al orden actual. En Benjamin, por el contrario, se resiste a él. Para Donoso, «el Juicio Final, en el cual el bien triunfará del mal para siempre, es como la coronación de todos los milagros»⁵⁸. Para Benjamin, en cambio, el Juicio Final, latente en el aquí y ahora, irrumpiría empujado por la memoria del pasado fallido⁵⁹. (2003, p. 193-194)

⁵⁷ (Benjamin, 1991, p. 697).

⁵⁸ (Donoso Cortés, 1970, p. 333).

⁵⁹ (Benjamin, 1991, p. 694).

Ces réflexions sont à replacer dans un contexte bien particulier. En effet, il s'agit pour Benjamin, comme pour Schmitt (qui se nourrit de la pensée donosienne), d'analyser la structure politique à une période charnière de l'histoire, celle de la crise de la modernité. Pour les deux penseurs « resulta fundamental el problema de la legitimación de la acción – de la violencia – en una época post-teológica » (2003, p. 15). La figure juridique de l'état d'exception chez Schmitt et son inversion chez Benjamin servent chacune une interprétation différente de l'histoire :

Benjamin invierte la autointerpretación fascista: el fascismo no interrumpe el continuo, lo prolonga. En su búsqueda de un verdadero estado de excepción, Benjamin concede importancia al descubrimiento soreliano de la singularidad jurídica del derecho de huelga: éste atribuye derecho a la violencia a un sujeto distinto del Estado⁶⁰. El anhelo proletario de huelga general es el inverso de la dictadura, ya que «se plantea como único objetivo la destrucción del poder del Estado»⁶¹. Llegando más lejos que Sorel, Benjamin concibe un orden que, haciendo justicia al pasado fallido, haga justicia al presente: «Puesto que toda forma de concebir una solución de las tareas humanas –por no hablar de un rescate de la esclavitud de todas las condiciones históricas de vidas pasadas– resulta irrealizable si se excluye absolutamente y por principio toda y cualquier violencia, se plantea el problema de la existencia de otras formas de violencia que no sean la que toma en consideración toda teoría jurídica»⁶². Esa violencia fundaría «una nueva época histórica»⁶³. Una violencia revolucionaria: ése es el milagro para Benjamin. (2003, p. 194)

La pièce *Angelus novus* de Juan Mayorga – écrite à la fin des années 1990 mais qui restera inédite jusqu'en 2014, lorsque la quasi-totalité du théâtre de notre auteur est publiée aux éditions Uña Rota (Mayorga, 2014b) – fait écho, ne serait-ce que par son titre, à la thèse IX « Sur le concept d'histoire » de Benjamin, où il est question de l'ange nouveau, une allégorie de l'histoire construite par le penseur judéo-allemand à partir d'un tableau éponyme de Paul Klee. Mais cette pièce fait aussi écho à la notion d'état d'exception que nous venons d'évoquer, puisqu'elle « presenta al

⁶⁰ (1991, p. 183)

⁶¹ (1991, p. 194)

⁶² (1991, p. 196)

⁶³ (1991, p. 202)

espectador una atmósfera apocalíptica – muy próxima a *La peste* de Camus – situada en una ciudad sin nombre cuya población vive aterrorizada por una plaga que causa un número creciente de infectados » (Peral Vega, 2015, p. 23). Les Archives, institution dirigeante de la ville – et dont on reconnaît facilement la nature kafkaïenne⁶⁴ – tentent d'éradiquer l'épidémie et de neutraliser le mystérieux individu par lequel se propage l'infection. À la manière d'une enquête policière, les *sanitarios* (les « personnels de santé », pourrait-on traduire) traquent l'individu en cherchant des traces qu'il aurait pu laisser sur les corps des personnes infectées. Les dossiers médicaux des victimes, tout comme ceux des autres habitants, constituent la base de données des Archives afin de contrôler la population. Nous pouvons identifier ici un écho au biopouvoir foucauldien, ce pouvoir sur la vie qui se manifeste d'ailleurs aussi dans son versant totalitaire : la similitude du nom du personnage à la tête des Archives, Borkenau, avec celui du camp de concentration de Birkenau, n'est pas fortuite.

Quoi qu'il en soit, *Angelus novus* est une des pièces de Mayorga les plus énigmatiques, où la dimension allégorique est si forte que nous avons l'impression – pour reprendre les mots de Gabriela Cordone (2016) – de nous trouver devant une image scénique de la théologie politique messianique, telle qu'elle est exposée par Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*. En effet, cette pièce pourrait tout à fait être qualifiée de tentative, originale et personnelle de la part de Mayorga, d'incarnation de la pensée benjaminienne de l'histoire sur la scène. *Angelus novus* dramatise, affirme Cordone, l'irruption d'un temps nouveau dans une ville sans nom, l'irruption d'un miracle depuis le désespoir le plus radical. Mais ce qui surprend surtout dans cette œuvre c'est la confrontation qui s'opère entre une violence émanant de l'institution et une violence s'articulant autour du mystérieux individu par lequel se transmet l'épidémie qui vient frapper la population. Cette opposition renvoie en réalité à celle établie par Benjamin lui-même entre violence

⁶⁴ Dans la version originale en espagnol, il s'agit de « el Archivo ». La dimension kafkaïenne de ce singulier (comme, par exemple, le fameux « Castillo ») ne fait aucun doute. Il nous a paru cependant maladroit de traduire en français par « l'Archive », au singulier, qui ne rend pas très bien.

mythique et violence divine, dans un texte majeur concernant la violence qu'il convient maintenant d'étudier, et qui permettra ensuite d'aborder la conception benjaminienne de l'histoire.

D. Le vent de l'histoire (*El cartógrafo ; Himmelweg ; La tortuga de Darwin*)

En effet, un des textes fondamentaux concernant la violence et apte à éclairer notre travail de recherche est *Zur Kritik der Gewalt*, traduit en français par « Critique de la violence » (2000a, p. 210-243). Cet essai, très ardu dans sa compréhension, n'en reste pas moins le texte principal, voire unique, où se trouve exposée la pensée benjaminienne concernant le concept de violence. Grâce à ce texte, nous constatons que Benjamin s'est intéressé à la violence en tant que :

[...] force liée originellement au droit dont elle assure la fondation et la préservation sous le nom de violence d'État, mais aussi en tant qu'éclatement brutal des enchaînements historiques et surgissement catastrophique d'une nouvelle ère, dans laquelle les uns veulent reconnaître la Grande Révolution, tandis que d'autres y voient plutôt la restauration utopiste d'un paradis perdu. (Collomb, 2011, p. 141)

On comprend, avec ces quelques lignes, que la violence pour Benjamin concerne deux domaines : celui, d'abord, de la philosophie politique ; et celui, ensuite, d'une philosophie de l'histoire « se situant aux confins de la métaphysique et de la théologie » (2011, p. 141). Rappelons à juste titre que l'essai de Benjamin est à replacer dans un contexte biographique et philosophique bien particulier (2011, p. 142-143) : il s'agit d'un texte écrit durant l'hiver 1920-1921 à Berlin, en plein établissement de la République de Weimar que le philosophe critique vivement suite à la dure répression exercée contre les anarchistes et les bolchévistes ; à cette époque, le romantisme utopique et la pensée messianique juive structurent nettement les réflexions benjaminienes (à partir de 1924, avec la découverte du marxisme, ces influences se font bien plus discrètes, mais elles reviendront ensuite

clairement dans ses derniers textes, notamment dans ses *Thèses sur le concept d'histoire* ; dans le sillon de cette tradition philosophique juive, Benjamin avait entrepris la lecture en janvier 1921 de *Politik und Metaphysik* d'Erich Unger, où la référence implicite à la violence apparaissait inévitable pour tout accord dans le domaine politique ou syndical ; enfin, les *Réflexions sur la violence* de Georges Sorel (1908), que Benjamin semble avoir lu en 1920, est une source explicite de sa *Critique de la violence*. Il faut d'ailleurs considérer que le terme *gewalt* (traduit en français par « violence ») n'est pas à assimiler à la violence individuelle ou collective mais plutôt à entendre, tel que le signale Derrida (1994), comme « force de loi » ou pouvoir lié au droit.

Il n'y a de violence que lorsqu'une évaluation est possible au regard de normes juridiques ou morales. Cette évaluation porte toujours sur le choix des moyens utilisés – légitimes ou illégitimes – pour atteindre des fins, tantôt justes, tantôt injustes. Toutefois, dès le début de l'essai, Benjamin affirme que, si l'étude du rapport entre les moyens et les fins permet d'établir les critères d'application de la violence, elle ne suffit pas pour accéder au véritable critère moral de la violence « en tant que principe »⁶⁵. Il ouvre ainsi la voie à une critique de la violence qui ne s'en tiendra pas à celles, naturelles, économiques ou sociales, que rencontre l'expérience commune. (Collomb, 2011, p. 142-143)

Pour ce faire, Benjamin part de l'opposition traditionnelle entre droit naturel et droit positif. Dans le droit naturel la violence comme moyen semble évidente puisque les fins naturelles sont toujours justes. C'est dans le droit positif qu'une critique de la violence reste pertinente dans le sens où l'on peut se demander s'il existe des fins justes qui feraient de la violence un moyen légitime. Cependant, Benjamin remarque que :

[...] les deux écoles se rejoignent dans le dogme fondamental commun selon lequel on peut atteindre par des moyens légitimes à des fins justes. Le droit naturel s'efforce de « justifier » les moyens par la justice des fins ; le droit positif s'efforce de « garantir » la justice des fins par la légitimité des moyens. (2000a, p. 212)

⁶⁵ (Benjamin, 2000a, p. 211)

Cela amène alors le philosophe à chercher du côté de l'histoire qui, concernant les différentes formes que peut prendre la violence, en reconnaît et en sanctionne quelques-unes, puis en laisse d'autres de côté :

Si ce qui est déterminant pour établir la légalité de la violence, c'est la justification ou la sanction portée sur elle par l'histoire, le rapport entre les moyens et les buts devient secondaire. La fonction variable de la violence, selon qu'elle est au service de buts naturels ou de buts légaux, doit être mise en lumière de la façon la plus évidente par l'examen de chaque situation juridique quelle qu'elle soit. Benjamin observe que les systèmes légaux européens cherchent constamment à restreindre les violences exercées par des individus ou des groupes en vue de leurs fins naturelles, en leur opposant leurs propres fins légales. C'est parce que ces violences individuelles risquaient de miner l'ordre juridique lui-même que la puissance publique a monopolisé l'usage de la violence. (Collomb, 2011, p. 143)

Cependant, ce monopole n'est pas constant, et la puissance publique est parfois bien obligée de reconnaître une violence qui lui est extérieure. Le droit de grève est l'exemple le plus parlant. Grâce à lui, les travailleurs possèdent, tout comme l'État, un droit à la violence :

La grève générale révolutionnaire révèle dans toute sa rigueur l'opposition entre les deux perspectives [celle de l'État et celle des travailleurs], puisque le droit y est utilisé pour détruire l'ordre juridique qui l'a concédé. Elle est l'exemple limite du pouvoir de la violence pour créer ou modifier de façon durable un état de droit [...]. Cette fonction de la violence vis-à-vis du droit est, selon Benjamin, la seule base certaine de la critique qu'on peut en faire. (2011, p. 143-144)

Benjamin approfondit l'analyse de cette fonction de la violence vis-à-vis du droit en identifiant deux versants : d'un côté la violence fondatrice de droit ; de l'autre, celle conservatrice de droit. La violence de guerre, par exemple, une fois le conflit terminé, évolue vers une violence fondatrice de droit dans le sens où les vainqueurs sanctionnent et imposent un nouvel état de droit. Mais la violence ne sert pas seulement la fondation du droit, elle sert également sa conservation. Les sanctions et punitions juridiques sont un bon exemple de conservation, par la violence, du droit établi. Benjamin s'arrête sur la peine de mort, sanction suprême qui confère à l'autorité le pouvoir de décider du sort d'autrui, et montre que par elle s'exprime en

réalité la violence originaire du droit, violence qui par ailleurs révèle une certaine corruption au cœur même du droit. En ce sens, les pratiques policières, analysées par le philosophe, restent hautement problématiques :

La police est une force autorisée à mettre la violence au service de fins légales, mais cette autorisation l'amène dans la pratique à élargir considérablement le domaine de ces fins. Ayant obtenu de l'État le pouvoir de promulguer des ordonnances et des réglementations, la police tend à ignorer la frontière entre la force qui fonde le droit et celle qui est simplement chargée de le préserver. Benjamin dénonce ces empiètements en des termes très vigoureux [...] (2011, p. 144)

Par ces empiètements, par cette fragilisation de la frontière entre violence fondatrice et violence conservatrice de droit, c'est finalement le contrat de droit lui-même qui est mis à l'épreuve et affaibli. Pour le philosophe, cette critique s'applique aussi au parlementarisme, du moins à celui mis en place sous la République de Weimar, car en cherchant le compromis et en évitant la violence, les parlementaires « cèdent en réalité à des pressions extérieures et perdent la conscience des forces révolutionnaires qui leur ont donné le pouvoir. [...] [il est] vain d'imaginer pouvoir fonder un ordre juridique par des moyens non violents » (2011, p. 145).

Existe-t-il, malgré tout, une manière de régler les conflits sans recourir à la violence ? C'est la question que se pose Benjamin et à laquelle il répond dans un premier temps en mentionnant la « culture du cœur », ces accords trouvés entre personnes privées usant de la sympathie, de la cordialité, de divers moyens excluant la violence et à partir desquels le philosophe entrevoit l'existence dans le domaine public de ce qu'il nomme les « moyens purs » (négociation, diplomatie, etc.). Cependant, cette capacité d'entente sans violence reste utopique car, dans les faits, on constate bien que l'usage de moyens purs et non violents est largement restreint. Benjamin revient alors sur l'analyse de la grève générale prolétarienne pour en extraire tous ses enjeux⁶⁶ :

⁶⁶ Enjeux que nous surlignons en gras dans la citation.

Benjamin fait sienne l'opposition établie par Georges Sorel entre la grève *politique*, où la violence est synonyme de force et vise finalement à **remplacer un pouvoir par un pouvoir encore plus fort**, un maître par un autre maître⁶⁷, et la grève générale *prolétarienne*, où la violence est synonyme de révolte et ne vise à rien d'autre qu'à **abolir définitivement la violence d'État**, sans égard pour les conséquences sociales et économiques. La grève politique – et l'épisode révolutionnaire allemand de 1919 en a fourni la démonstration dérisoire – **reconduit le lien juridique entre la fin et les moyens**, alors que la grève prolétarienne **libère une violence sans buts précis et sans limites**. (2011, p. 145)

Là est le nœud de la réflexion benjaminienne sur le concept de violence. La grève générale prolétarienne ou la révolution, pour le dire autrement, est l'exemple d'une violence comme « moyen pur », non pas dans le sens où la violence n'existerait plus, mais dans le sens où il s'agit d'une violence qui n'a pas de but en soi, qui n'a pas la prétention d'imposer un nouvel ordre de droit. La violence de la révolution est une violence, s'il on peut dire, qui rompt la chaîne du droit et de la domination, qui sort expressément de la continuité juridique et « fait [donc] advenir quelque chose de radicalement nouveau » (2011, p. 145). Il ne s'agit plus de fonder ou de conserver le droit, mais bien de le détruire, et de faire ainsi surgir une nouvelle ère. Benjamin remarque d'ailleurs que la violence fondatrice de droit ressemble beaucoup à la violence dite mythique, celle des colères mythologiques où se manifeste la volonté des dieux. Il identifie par-là la dimension mythique au sein même du droit, et se rapproche de la pensée kafkaïenne qui, elle aussi, avait identifié le caractère mythique du droit et du pouvoir. C'est à ce moment-là, une fois qu'il a épuisé toutes les significations possibles dans le domaine politique, que Benjamin fait glisser sa réflexion concernant la violence vers la métaphysique et la théologie :

Pour en finir avec les violences juridiques et le cercles des moyens et des fins, Benjamin fait bifurquer l'investigation critique vers la sphère métaphysique en opposant la violence mythique et la violence divine. Sa réflexion prend un tour plus assertif, mais aussi plus énigmatique, qui rompt avec la méthode très argumentative suivie jusqu'alors : « Si la violence mythique est fondatrice de droit, la violence divine est destructrice de droit, ; si l'une pose des frontières,

⁶⁷ (Sorel, 1908, p. 256)

L'autre est destructrice sans limites ; si la violence mythique impose tout ensemble la faute et l'expiation, la violence divine lave de la faute ; si celle-là menace, celle-ci frappe ; si la première est sanglante, c'est sur un mode non sanglant que la seconde est mortelle »⁶⁸. Citant l'exemple du châtement de Coré et de sa bande dans l'Ancien Testament, Benjamin insiste sur le fait que Dieu les a punis sans menaces préalables, de façon radicale et non sanglante (ils sont réduits en cendres). En les anéantissant, Dieu lave en même temps leur faute. Sa violence est purification. À la différence de la violence mythique, il ne saurait être question pour la violence de Dieu de sacrifier le sang, symbole du vivant. Benjamin ne nous livre pas les réflexions qui l'amènent à ce type d'assertion. Elles tendraient, semble-t-il, à « soustraire la vie pure et simple », le vivant en tant que tel, à la domination du droit. (2011, p. 146)

Au-delà du caractère énigmatique que prend l'essai de Benjamin à ce stade de réflexion, il s'agit pour le philosophe de rapprocher, de manière féconde⁶⁹, la violence révolutionnaire et la manifestation brutale et soudaine de Dieu. En ce sens, l'idée de surgissement d'une nouvelle ère est véritablement ce qui fait le lien, nous semble-t-il, entre les sphères politique et métaphysique. La révolution, nous l'avons vu, est destructrice de droit et fait advenir quelque chose de radicalement nouveau, elle nous sort de la domination du droit pour nous mettre face à l'absolue nouveauté. L'intervention divine serait l'équivalent sur le plan métaphysique de la révolution destructrice de droit. Fidèle à la tradition juive, Benjamin identifie cette intervention divine avec l'arrivée du Messie, et l'attente messianique, cette tension utopique entre ce qui est et ce qui doit advenir, se retrouve finalement dans l'attente même de la révolution :

[...] la critique de la violence [...] se serait bornée à la description du va-et-vient entre violence fondatrice et violence conservatrice de droit. Il faut sortir de ce « cercle magique » et destituer le droit, pour qu'apparaisse la possibilité d'ouvrir « une nouvelle ère historique ». Renouant avec une espérance messianique qui ne l'a jamais abandonné et qui donnera une force singulière à ses *Thèses sur le concept d'histoire*, Benjamin envisage la possibilité que « ce nouveau » intervienne dans un horizon rapproché. Pour cela, il suffirait qu'advienne une violence pure et immédiate qui, s'instaurant au-delà du droit,

⁶⁸ (Benjamin, 2000a, p. 238)

⁶⁹ Nous retrouvons ici la figure de l'ellipse, ce rapprochement de deux objets naturellement distants mais dont la mise en relation fait naître une image inédite.

serait du même coup révolutionnaire. L'assimilation de la violence divine et de la révolution prolétarienne laisse entendre que la violence pure de la révolution pourrait dépasser les formes mythiques du droit et ouvrir un « calendrier nouveau ». (2011, p. 147)

Nous voyons bien comment Walter Benjamin passe d'une philosophie du droit à une philosophie de l'histoire mêlant paradoxalement révolution prolétarienne et attente messianique. Il est maintenant temps de nous pencher sur ces fameuses *Thèses sur le concept d'histoire*, rédigées en 1940, second texte primordial dans notre étude sur le concept de violence et qui illumine, vingt ans après, la *Critique de la violence* qu'avait initiée Benjamin.

Michael Löwy, dans une lecture remarquable de ces *Thèses* (2014 [2001]), lecture dont il offre la synthèse dans un article intitulé « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin » (2003), note tout d'abord que la philosophie de l'histoire de Benjamin se veut inclassable car elle associe de manière paradoxale plusieurs éléments qui, traditionnellement, ne sont pas considérés ensemble. En effet, Benjamin est « un critique révolutionnaire de la philosophie du progrès, un adversaire marxiste du “progressisme”, un nostalgique du passé qui rêve de l'avenir » (2003, p. 199). Les trois sources auxquelles puise sa réflexion sur l'histoire sont le romantisme allemand, le messianisme juif et le marxisme, sources dont il ne fait pas la synthèse mais qui lui servent véritablement à forger une nouvelle conception de l'histoire.

Au sein de l'œuvre benjaminienne, œuvre dont il est difficile d'ailleurs de dire qu'il s'agit d'un système philosophique, en ce sens que le penseur judéo-allemand ne cesse de construire sa pensée sur la base de l'essai, du fragment ou de la citation, apparaît un cheminement particulier qui est marqué au milieu des années 1920 par la découverte du marxisme. Cette découverte, plutôt que d'annuler les premières intentions romantiques et messianiques de Benjamin concernant l'histoire, va s'articuler avec elles. C'est dans un texte de 1914, « La vie des étudiants » (Benjamin, 2000a, p. 125-141), que Löwy identifie le point de départ de cette conception si particulière. En effet, il est frappant de voir que, dans ce texte, se dessinent déjà les

images utopiques messianique et révolutionnaire caractéristiques de la philosophie de l'histoire benjamiennne :

Confiante en l'infinité du temps, une certaine conception de l'histoire discerne seulement le rythme plus ou moins rapide selon lequel les hommes et époques avancent sur la voie du progrès. D'où le caractère incohérent, imprécis, sans rigueur, de l'exigence adressée au présent. Ici, au contraire, comme l'ont toujours fait les penseurs en présentant des images utopiques, nous allons considérer l'histoire à la lumière d'une situation déterminée qui la résume comme en un point focal. Les éléments de la situation finale ne se présentent pas comme informe tendance progressiste, mais comme des créations et des idées en très grand péril, hautement décriées et moquées, profondément ancrées en tout présent. La tâche historique est de donner forme absolue, en toute pureté, à l'état immanent de perfection, de le rendre visible et de le faire triompher dans le présent. Or, si l'on en décrit pragmatiquement des détails (institutions, mœurs, etc.), loin de circonscrire cette situation, on la laisse échapper ; elle n'est saisissable que dans sa structure métaphysique, comme le royaume messianique ou comme l'idée révolutionnaire au sens de 89. (Benjamin, 2000a, p. 125-126)

Comme nous le disions, et tel que l'affirme Löwy dans sa lecture des thèses, la découverte du marxisme – à partir de 1924 avec la lecture d'*Histoire et Conscience de classe* de Lúkacs, mais également grâce à la relation intellectuelle et sentimentale entretenue avec Asja Lacis – ne va pas contredire cette posture « anti-progressiste » propre à Benjamin. L'aspect du marxisme que le penseur retient et intègre à sa réflexion – la lutte des classes – s'articulera paradoxalement mais de manière féconde à sa critique romantique et messianique du progrès. Cette articulation se manifeste par exemple dans le texte « Avertisseurs d'incendie », paru dans un recueil de textes, écrits entre 1923 et 1926, intitulé *Sens unique* (Benjamin, 2013 [1928]) et où apparaît déjà cette

prémonition historique des menaces du progrès [...]. Contrairement au marxisme évolutionniste vulgaire, Benjamin ne conçoit pas la révolution comme le résultat « naturel » ou « inévitable » du progrès économique et technique (ou de la « contradiction entre forces et rapports de production »), mais comme l'interruption d'une évolution historique conduisant à la catastrophe. (Löwy, 2003, p. 201)

Ce pessimisme dans la notion de progrès est loin d'être stérile ou réactionnaire. Il s'agit, au contraire, d'un pessimisme actif, organisé et contribuant à l'émancipation des classes opprimées. Benjamin emprunte l'expression « organisation du pessimisme » (que Juan Mayorga lui-même cite souvent lors de ses interventions) à *La Révolution et les intellectuels* (1926) du communiste dissident français Pierre Naville qui, précisément, situait le pessimisme à la base de la méthode révolutionnaire de Marx. Dans le *Livre des passages parisiens* et dans ses textes de 1936-1940, Benjamin intensifiera sa vision pessimiste et critique de l'histoire et se positionnera, lui aussi, de manière dissidente par rapport à l'idéologie dominante de la gauche allemande et européenne de l'époque :

Benjamin était conscient que cette lecture du marxisme plongeait ses racines dans la critique romantique de la civilisation industrielle, mais il était convaincu que Marx lui aussi avait trouvé son inspiration dans cette source. Il trouve un appui pour cette interprétation hétérodoxe des origines du marxisme dans le *Karl Marx* (1938) de Korsch : « Très justement, et non sans nous faire penser à de Maistre et à Bonald, Korsch dit ceci : Ainsi dans la théorie du mouvement ouvrier moderne aussi, il y a une partie de la “désillusion” qui, après la grande Révolution française, fut proclamée par les premiers théoriciens de la contre-révolution et ensuite par les romantiques allemands et qui, grâce à Hegel, eut une forte influence sur Marx »⁷⁰. (Löwy, 2003, p. 202-203)

Mais la formulation la plus radicale de la philosophie de l'histoire benjaminienne, aux dimensions marxiste et messianique, aux confins de la métaphysique et de la théologie, est assurément celle que l'on trouve dans les dix-neuf *Thèses sur le concept d'histoire* de 1940, qui non seulement illuminent de l'intérieur une pensée s'étalant sur un peu plus de vingt-cinq ans mais qui, également, constituent un témoignage exceptionnel de la crise dans laquelle se trouvait l'Europe à l'époque : il était « minuit dans l'histoire »⁷¹. Sans entrer dans une analyse minutieuse de ces *Thèses*, car ce n'est pas le propos de notre étude ici, nous pouvons cependant retenir quelques

⁷⁰ (Benjamin, 1982, p. 574)

⁷¹ Une autre lecture remarquable de ces *Thèses* est proposée par Reyes Mate (directeur de recherche de Juan Mayorga) aux éditions Trotta de Madrid et intitulée précisément *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin « Sobre el concepto de historia »* (2009b).

idées essentielles qui permettront de mieux appréhender le traitement de l'histoire dans la production dramatique de Juan Mayorga, une histoire qui, tel que nous l'avons souligné précédemment lorsque nous étudions *Zur Kritik der Gewalt*, a un lien indéniable avec la violence.

L'enjeu de ces *Thèses* est une invitation à écrire l'histoire « à rebrousse-poil », c'est-à-dire, en termes benjaminien, à écrire l'histoire non plus du point de vue des vainqueurs – comme il est d'usage dans la tradition de l'historicisme allemand – mais des vaincus. Le mot « vainqueurs », comme le souligne Löwy (2003, p. 203), n'a rien à voir avec les guerres ou les batailles. Il renvoie en réalité à la lutte des classes, à la lutte entre la classe dirigeante et celle des opprimés :

[...] l'historiciste s'identifie par empathie [...] au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment. Pour l'historien matérialiste, c'est assez dire. Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire, participent à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd'hui gisent à terre. (Benjamin, 2000c, p. 432)

Comme nous l'évoquions précédemment, Benjamin octroie une place importante, au sein de sa philosophie de l'histoire, au concept de catastrophe qu'il assimile à celui de progrès. Cette idée, couplée à une dimension marxiste, nous fait voir la catastrophe du côté des vaincus, des opprimés, pour qui l'histoire, loin d'être une succession de victoires et de hauts faits glorieux, n'est

qu'une série interminable de défaites catastrophiques. La révolte des esclaves, la guerre des paysans, juin 1848, la Commune de Paris, le soulèvement berlinois de janvier 1919 – ce sont des exemples qui apparaissent souvent dans les écrits de Benjamin, pour lequel « cet ennemi n'a pas cessé de vaincre » (Thèse VI). (Löwy, 2003, p. 204)

Pour Benjamin, cet ennemi est le fascisme – nous sommes en 1940, un an après la défaite de l'Espagne républicaine, la signature du Pacte germano-soviétique, et dans une Europe occupée par les nazis. Ces *Thèses*, qu'il écrit dans l'urgence, doivent permettre d'appréhender le fascisme non pas comme un accident dans l'histoire de

la civilisation européenne, comme une exception, mais bien comme le revers d'une même monnaie, comme « l'envers de la rationalité instrumentale moderne. Le fascisme porte à ses dernières conséquences la combinaison typiquement moderne entre progrès technique et régression sociale » (2003, p. 204).

Finalement, la critique fondamentale de Benjamin dans ces écrits est celle qu'il porte à l'encontre d'un temps historique considéré comme homogène et vide, d'une temporalité qui ne serait que mécanique, évolutionniste, et selon laquelle le progrès ne pourrait que nous faire avancer dans une direction toujours meilleure, malgré la longue série de catastrophes vécues par les opprimés :

Contre cette vision linéaire et quantitative, Benjamin oppose une perception qualitative de la temporalité, fondée d'une part sur la remémoration, de l'autre sur la rupture messianique/révolutionnaire de la continuité. La révolution est le « correspondant » (au sens baudelairien du mot) profane de l'interruption messianique de l'histoire, de l'« arrêt messianique du devenir » (Thèse XVII) : les classes révolutionnaires, écrit la Thèse XV, sont conscientes, au moment de leur action, de « briser le continuum de l'histoire ». (2003, p. 204)

Nous remarquons que ces commentaires de Löwy nous font revenir à nos analyses antérieures concernant *Zur Kritik der Gewalt* mais renvoient aussi clairement à l'ange nouveau de l'histoire de la Thèse IX. Cette Thèse, que nous avons déjà évoquée lorsque nous nous sommes penché sur la pièce *Angelus novus*, mérite maintenant d'être citée dans son intégralité puisqu'elle constitue véritablement le nœud de la réflexion benjaminienne sur l'histoire :

*À l'essor est prête mon aile
j'aimerais revenir en arrière,
car même si je restais autant que le temps vivant
j'aurais peu de bonheur.*
GERHARD SCHOLEM, *Salut de l'Ange*

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble être en train de s'éloigner de quelque chose à laquelle son regard reste rivé. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'Ange de l'Histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Là où se présente à nous une chaîne d'événements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui fut brisé. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne peut plus les renfermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement

*vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès*⁷².

Cette Thèse est la plus connue de l'essai benjaminien sur l'histoire. Il s'agit d'une allégorie, probablement inspirée de certains passages des *Fleurs du mal* de Baudelaire, construite à partir d'un pont dialectique, d'une correspondance, entre le sacré et le profane, entre théologie et politique. Grâce aux analyses et aux commentaires précédents, nous sommes plus à même de comprendre la signification profonde de cette allégorie. La tempête qui souffle du paradis est assimilée au Progrès. Sans que cela ne soit dit explicitement, le paradis perdu est assimilé, lui, à une société sans classes primitive, à laquelle Benjamin fait déjà allusion dans son article sur Bachofen (1935), lorsqu'il évoque les communautés matriarcales anciennes, une « société communiste à l'aube de l'histoire », démocratique et égalitaire, qu'il mentionne d'ailleurs aussi dans son essai *Paris, capitale du XIXe siècle* (Löwy, 2014 [2001], p. 82). Les ruines sont les catastrophes de l'histoire dont les victimes sont la classe opprimée et, selon Löwy, il y a dans cette Thèse une confrontation implicite à la philosophie de l'histoire hégélienne, « cette immense théodicée rationaliste qui légitimait chaque “ruine” et chaque infamie historique comme étape nécessaire du cheminement triomphal de la Raison, comme moment inéluctable du Progrès de l'Humanité vers la Conscience de la Liberté » (2014 [2001], p. 84). Interrompre la tempête, interrompre le Progrès est, sur le plan théologique, une tâche qui revient au Messie⁷³ et, sur le plan profane et politique, à la révolution :

L'interruption messianique/révolutionnaire du Progrès est donc la réponse de Benjamin aux menaces que fait peser sur l'espèce humaine la poursuite de la tempête maléfique, l'imminence de catastrophes nouvelles. Nous sommes en 1940, à quelques mois du début de la Solution Finale. Une image profane résume, dans les notes préparatoires, cette idée, en prenant à rebours les lieux communs de la gauche « progressiste » : « Marx avait dit que les révolutions

⁷² Nous empruntons cette traduction française telle qu'elle apparaît dans l'étude de Löwy (2014 [2001], p. 80).

⁷³ Gerhard Scholem, cité en épigraphe, voyait dans cette allusion messianique une « référence implicite à la doctrine kabbalistique du *tikkun*, la restitution messianique de l'état originare d'harmonie divine brisée par la *shevirat hakelim*, la “brisure des vases” – doctrine que Benjamin connaissait... » (Löwy, 2014 [2001], p. 86).

sont la locomotive de l'histoire mondiale. Mais il se peut que les choses se présentent tout autrement. Il se peut que les révolutions soient l'acte, par l'humanité qui voyage dans ce train, de tirer les freins d'urgence » (Löwy, 2014 [2001], p. 86)

Il semble donc que, pour Benjamin, la révolution ne soit pas naturellement inscrite dans l'évolution progressiste de la marche de l'Histoire (Marx) mais soit une interruption (messianique et divine) dans la trajectoire historique qui mène l'humanité à la catastrophe.

L'Histoire occupe une place très importante dans la production dramatique de Juan Mayorga et une connaissance précise de la pensée benjaminienne s'avère indispensable pour une bonne compréhension de son théâtre. L'Histoire, comme toile de fond ou comme objet central, apparaît souvent dans ses manifestations violentes : la Guerre civile espagnole, la censure staliniste, la Shoah, la Guerre froide, etc. *El cartógrafo*, par exemple, dramatise le parcours d'une jeune juive du ghetto de Varsovie, envoyée par son grand-père – vieux cartographe invalide – afin de cartographier la zone. Parallèlement à cette situation, la pièce met en scène le parcours d'une autre femme, cette fois-ci dans la Varsovie actuelle, à la recherche de cette carte qui, avec le temps, s'est transformée en une véritable légende. La violence de l'histoire se révèle grâce à la confrontation dialectique sur la scène de ces deux moments appartenant à un même lieu : le temps semble avoir effacé les traces d'un passé pourtant digne de mémoire, et la récupération historique passe par la mise en lumière dans le présent de cette oppression passée, par la remémoration des victimes (équivalent profane de la résurrection des morts, finalement, si l'on établit une correspondance, telle que Benjamin le fait dans ses *Thèses*, entre le politique et le théologique) et par l'espoir d'une émancipation des opprimés (équivalent profane de la rédemption messianique).

Himmelweg est une autre pièce majeure du répertoire mayorguien où une connaissance de la pensée benjaminienne de l'histoire est pertinente. Nous avons déjà évoqué cette pièce plus haut et nous en avons donné la trame. Dans *Himmelweg*, ce qu'il est intéressant de voir c'est que la violence de l'histoire apparaît via la mise

en scène elle-même, la partie de théâtre que la communauté juive du camp se doit de jouer afin de duper la vigilance du délégué de la Croix Rouge. Cette dimension métathéâtrale a un écho extraordinaire sur le récepteur : Aurais-je été capable de voir l'horreur derrière la mascarade ? Aurais-je été capable de déceler la violence du camp derrière cette mise en scène ? Plus encore, la pièce de Mayorga renvoie à l'idée benjaminienne selon laquelle tout témoignage de culture est aussi un témoignage de barbarie. En effet, la pièce est constituée, entre autres, de deux uniques monologues, qui sont tous les deux assumés par un personnage de pouvoir ou dominant (l'un par le Commandant du camp, l'autre par le Délégué de la Croix Rouge). Ces deux monologues, qui évidemment s'adressent à un destinataire fictif, lequel ne tarde pas à se confondre avec l'assemblée de spectateurs, sont les deux seuls moments de la pièce où le quatrième mur est aboli. Cependant, on s'aperçoit que ces deux discours dominants sont mis à mal par le propre vécu des victimes dramatisé dans les autres scènes de la pièce. On comprend alors que la vérité n'émanerait pas des discours de l'autorité (le Commandant) ou de l'institution (le Délégué), mais bien de la mise en regard de ces discours avec l'expérience vécue des opprimés. Ainsi, toute culture dominante, celle qui est arrivée jusque dans notre présent, a tendance à effacer l'oppression passée, à la dérober à la vue des citoyens, et il est de notre devoir de récupérer cette mémoire qui tend à être engloutie par la domination des puissants.

La tortue de Darwin est un autre exemple de pièce qui montre à quel point la pensée benjaminienne de l'histoire joue un rôle primordial dans le théâtre de Juan Mayorga. Cette pièce met en scène la tortue du célèbre biologiste anglais Charles Darwin, prénommée Harriet et qui, âgée de presque deux-cents ans, se rend au domicile d'un professeur universitaire d'Histoire afin de lui signifier plusieurs erreurs dans son ouvrage en deux volumes de *l'Histoire de l'Europe contemporaine*. Face à la prétendue « objectivité » revendiquée par le professeur, Harriet lui opposera l'expérience de l'histoire, telle qu'elle l'a vécue, et d'un point de vue bien différent : celui de ceux qui sont en bas, à terre. Le lien avec la vision benjaminienne de l'histoire, sa lecture « à rebrousse-poil » du cours historique pour s'arrêter sur l'expérience des vaincus et proposer une nouvelle écriture de l'histoire, depuis la

conscience des opprimés, où le temps historique n'est plus un temps linéaire et progressiste, mais ouvert et rendant possible l'émancipation des hommes, apparaît clairement dans cette pièce. Cordone en rend compte dans un article intitulé « *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia » (2011). Peral Vega, dans son introduction critique de la pièce, affirme :

[...] Mayorga colocaba sobre el tapete un valor de la Historia aprendido en Benjamin –tamizado por el concepto de «intrahistoria» unamuniana–, en virtud del cual es necesario escarbar en las grietas del pasado para alimentar desde nuevas perspectivas, en especial las de aquellos que fueron sus víctimas y cuya voz ha sido sepultada por los grandes nombres y los grandes acontecimientos. Pero no se trata tan sólo de rescatar nombres que, si no existieron, podrían haberlo hecho [...] sino de reivindicar, frente a una historia positivista –el Profesor aboga por la inmaculada «objetividad»–, un relato de los afectos y de las sensaciones, en el que no se censuren los «detalles insignificantes» ni los ramalazos de «literatura». (Peral Vega, 2015, p. 84-85)

Mais il est une phrase de la pièce, prononcée par la tortue Harriet, qui nous conduit vers un autre aspect de la violence, en lien évidemment étroit avec tout ce qui a été dit précédemment, celui du rapport que la violence entretient avec le langage. Harriet dit ceci : « Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”... » (Mayorga, 2015a, p. 208-209). En effet, nous pouvons affirmer que le théâtre de Juan Mayorga constitue un formidable espace de réflexion sur le langage et sa déchéance, et ce, non seulement en tant que le langage est le témoin d'un lointain langage supérieur, vers lequel nous devons tendre, mais également parce qu'il semble que ce soit par lui-même que s'initie la violence. C'est ce que nous allons tenter de voir maintenant.

IV. Violence et langage

A. Le langage émancipé (*La lengua en pedazos ; Cartas de amor a Stalin ; Angelus novus ; El crítico ; El traductor de Blumemberg*)

Un monde absolument autre, tel est l'enjeu principal de l'œuvre benjaminienne selon Juan Mayorga (2003, p. 26). Des textes comme *Le capitalisme comme religion*, *Critique de la violence* ou *Sur le concept d'histoire*, signale le dramaturge, font référence à cet espoir d'une humanité sans victimes qui naît paradoxalement du désespoir engendré par la société capitaliste. Mais ce surgissement d'une nouvelle ère, comme nous l'analysions précédemment, d'un monde autre où les vies seraient émancipées de toute domination, contient également l'idée d'un langage autre, émancipé lui aussi.

Un lenguaje que sea experiencia inmediata del mundo, tal parece el horizonte de la filosofía benjaminiana. Un lenguaje no dominado por la intención del sujeto ni, en consecuencia, por la función comunicativo-instrumental. Un lenguaje que, despojado de categorías, sea traducción inmediata del lenguaje de las cosas. (Mayorga, 2003, p. 26-27)

Dans *Sur le langage en général et sur le langage humain* (Benjamin, 2000a, p. 142-165), le philosophe offre une lecture du livre de la Genèse et montre que toute la réalité créée est d'ordre linguistique. Bruno Tackels, dans son analyse de cet essai sur le langage (2009, p. 677-688), repère les trois strates de réalité qui nivellent l'être des choses selon Benjamin. Il y a tout d'abord le niveau de Dieu, cet être créateur, divin et omniscient, où tout le langage consiste en une nomination créatrice (le Verbe divin). Ce langage nomme les choses et, en les nommant, les crée et les connaît immédiatement. Ce monde des choses, nommé et créé par Dieu, est le monde de la nature et constitue la deuxième strate de réalité. Cependant, ce monde de la nature, où « les choses adviennent à l'être comme langage [...] [puisqu'elles] sortent tout

droit du langage divin qui leur donne être » (2009, p. 678), est un monde muet, un monde qui a perdu tout pouvoir de nomination/création :

Les noms des choses ne sont pas autre chose, d'après Benjamin, que les noms prononcés par Dieu, mais vidés, au terme de cette prononciation, de leur sonorité divine, de leur pouvoir créateur. Les choses conservent donc en silence la marque silencieuse du nom qui les créa. (Tackels, 2009, p. 678)

La troisième strate de réalité correspond à celle du premier homme. Dieu créa le monde de la nature et son langage silencieux, puis Adam. Contrairement au monde muet de la nature, Adam fut doté du pouvoir de nomination et, dans la continuité de la création divine, nomma effectivement les choses ou, plus précisément, prononça leur nom :

Dieu transmet à Adam ce fabuleux pouvoir d'entendre dans le mutisme de la nature l'écho du Nom divin qui présida à sa création. À l'écoute de la nature, Adam reçut de Yahvé le pouvoir de (re)nommer les choses, de proférer leur nom, ce nom par lequel Dieu lui-même les créa. (Tackels, 2009, p. 678-679)

Cependant, ce pouvoir de nomination hérité de Dieu n'a plus de fonction créatrice. Il s'agit pour Adam de se réapproprier les noms divins, de les connaître. La nomination acquiert ici une fonction de connaissance :

Dans l'énonciation du Nom, l'homme adamique communique à Dieu la part communicable de l'essence *spirituelle* des choses : il *traduit* le langage muet, anonyme des choses dans son langage articulé – ce langage de Noms que Dieu livra aux hommes, en vue de la connaissance, après l'avoir épuisé dans la création du monde, après l'avoir vidé de son pouvoir créateur. (Tackels, 2009, p. 679)

Mais en nommant les choses, en les connaissant, en traduisant le langage muet de la nature, Adam communique aussi à Dieu

la part communicable de sa propre essence spirituelle, qui n'est autre que cette puissance de traduction, ce pouvoir de donner nom au sans-nom et sonorité au sans-son. L'essence spirituelle de l'homme, qu'il donne à voir *dans* son langage, coïncide très précisément avec son langage même, avec son *essence linguistique*. Dans le langage, l'homme adamique se communique lui-même et ce qu'il communique de lui-même, c'est le langage, son langage, c'est-à-dire son

aptitude à communiquer – ce que Benjamin nomme la *communicabilité*. En suivant cette logique, le langage n'apparaît plus du tout comme un moyen de communication, un instrument censé dénoter, signifier quelque chose qui lui serait extérieur [...]. Ce qu'il communique, ce n'est jamais que le caractère éminemment langagier des choses elles-mêmes et le caractère intrinsèquement « nommable » de l'homme, en un mot le fait que tout son être est dirigé vers et par cette nominabilité, en tant que pouvoir de donner nom. (Tackels, 2009, p. 679)

Benjamin, en suivant le déroulement de la Genèse, sépare les hommes de l'homme adamique grâce à l'épisode de la chute, du péché originel, par lequel l'homme entra dans l'ère de la (fausse) connaissance du bien et du mal, du jugement. Concernant le langage, il identifie cette chute dans la tour de Babel et la dispersion des langues, où l'homme passa du langage de Noms au langage de mots. Ce langage n'est plus synonyme de connaissance mais de jugement et de divisions. Contrairement au nom, écho du Nom divin donné aux choses par lequel l'homme adamique connaissait immédiatement le monde de la nature, le mot, lui, n'est plus immédiat à la chose car il en devient un signe. Le langage de mots

divise et sépare le mot *de* la chose, le linguistique de l'ontologique. À la suite de cette division irréparable opérée dans les langues post-babéliennes, la tendance dominante du langage humain se manifestera nécessairement comme volonté de réappropriation de la chose elle-même [...]. Le mot et la chose, devenus extérieurs l'un à l'autre, infiniment *divisés*, ne pourront jamais retrouver le *bienheureux repos* de l'époque (adamique) de leur coïncidence. Le mot est devenu un instrument [...] pour saisir et résorber la spécificité de la chose, son essence spirituelle. Mais ce mouvement ne pourra jamais s'accomplir. [...] Le mouvement du mot ne réalisera jamais le nom : il se maintiendra comme mouvement *fini*, infiniment fini. (Tackels, 2009, p. 681)

Par ailleurs, Juan Mayorga identifie la dimension politique de cette perte des noms dans la double interprétation que Benjamin fait de la figure biblique de l'arbre de la connaissance (Mayorga, 2003, p. 28) : selon le philosophe, non seulement cette figure signifie la rupture de la communauté linguistique, tel que nous venons de l'exposer, mais elle marque aussi l'origine mythique du droit – dont nous avons montré antérieurement le lien étroit qu'il entretenait avec la violence. En effet, c'est par la (fausse) connaissance du bien et du mal, autrement dit, par le jugement de ses

semblables, que l'homme passe du langage de Noms au langage de mots, un langage instrumentalisé, opérant une séparation entre l'homme et les choses et dissociant le monde qui cesse d'être une totalité indivisible (2003, p. 28).

Benjamin ve la historia como escenario del dominio del mito, cuya forma actual es, por antonomasia, el derecho. De ahí el alcance político de esa tarea de limpieza. Un lenguaje libre del mito es el del nuevo humanismo que constituye el ideal político de Benjamin. Pero igual que ese ideal político, su lenguaje nunca se encarna: sólo es experimentable en las interrupciones del lenguaje actual. (Mayorga, 2003, p. 26)

Nous voyons ainsi que l'émancipation de l'histoire selon Benjamin, ou, pour le dire autrement, l'ouverture politique de l'histoire prônée par Benjamin, où l'humanité réussit à s'extirper de la domination du mythe, s'accompagne inévitablement d'une émancipation du langage, de la quête d'un langage immédiat aux choses, de la restauration utopique/messianique de la communauté linguistique où l'homme ne fait qu'un avec le monde. Pour le dire avec les mots du dramaturge :

El ensayo *Sobre el lenguaje* puede servir de prólogo a cualquier texto de Benjamin. La estrategia fisonomista que paulatinamente gana importancia en su obra –y cuyo resultado extremo es el trabajo sobre los pasajes parisinos– puede entenderse como un esfuerzo de restauración de una comunidad constituida por un lenguaje que conoce las cosas en su nombramiento. Las cosas se expresan en el lenguaje de nombres del hombre o, cuando éste desconoce esos nombres, quedan mudas. En la medida en que la unidad de esa comunidad lingüística sólo podría ser asegurada por dios, tal tarea de restauración se orienta hacia un horizonte mesiánico, nunca alcanzado. (Mayorga, 2003, p. 28-29)

L'instrumentalisation du langage, l'appartenance du langage au domaine du mythe, donc de la domination et de la violence, mais aussi l'interruption de ce langage mythique sont des problématiques majeures dans la production dramatique de Juan Mayorga. Comme l'affirme Peral Vega, « las palabras *encarnadas* de nuestro dramaturgo dibujan, así, a veces de manera consciente y otras un tanto sobrevenida, una ruta con la filosofía de Benjamin como plantilla, sobre todo la parte consagrada al lenguaje y a la crítica artística » (2015, p. 14).

La pièce *La lengua en pedazos* est un bon exemple. Elle dramatise la rencontre entre Sainte Thérèse d'Ávila, religieuse réformatrice de l'Ordre du Carmel au XVIIe siècle, et un Inquisiteur. L'affrontement verbal de cette rencontre révèle le double tranchant du langage humain dont Benjamin avait aperçu tous les enjeux : non seulement le langage est un véhicule du pouvoir (personnage de l'Inquisiteur), il se situe dans le domaine du mythe et reconduit entre les hommes les liens de domination et de soumission, mais c'est également et paradoxalement par le langage lui-même que nous pourrions interrompre cette domination et espérer s'en émanciper (personnage de Sainte Thérèse d'Ávila). L'expérience mystique de la religieuse et son opposition verbale à l'Inquisiteur donnent à voir sur la scène une expérience de l'émancipation et de la liberté :

[Teresa de Jesús] utiliza la palabra para intentar ilustrar el sentido de su revelación, aquella que le ha empujado a la experiencia mística al lado de Dios, revivida al tiempo que se verbaliza. Por su parte, el Inquisidor representa la postura opuesta, en virtud de la cual la palabra no es ya un medio de vivificación sino un mecanismo de represión del *otro*. El discurso del Inquisidor no *crea* sino que parasita el de Teresa –en un ejercicio de interpretación tendenciosa– para censurarlo, para aniquilar el valor simbólico de sus palabras libres y convertirlas en grilletes. (Peral Vega, 2015, p. 16)

Un autre processus est similaire dans la pièce *Cartas de amor a Stalin*, où l'écrivain-personnage Bulgákov tente de lutter contre la censure que le régime stalinien impose à son œuvre. Il entreprend l'écriture d'une lettre, qu'il adresse à Staline lui-même et où il tente de convaincre le dictateur de le laisser quitter l'Union soviétique. C'est d'abord sa femme, Bulgáкова, qui décide d'incarner le dictateur dans le but de feindre les réactions que celui-ci pourrait avoir à la lecture de la lettre. C'est ensuite la présence fantasmagorique de Staline qui apparaît, fruit d'une projection mentale de la part de Bulgákov. Encore une fois, le langage est ici mis en exergue comme imposition du pouvoir – la censure soviétique, parole mythique émanant de la sphère des dominants, voire mystique dans le sens où apparaît à l'écrivain la présence imaginaire du dictateur –, mais également comme tentative d'en échapper – la lettre que tente de rédiger Bulgákov afin de quitter l'Union et de créer librement mais, surtout, l'ébauche d'une nouvelle pièce de théâtre qu'il réalise pendant les

dures heures passées aux côtés de Staline. Tel que précédemment, la pièce donne à voir la dialectique entre un langage instrumentalisé, marqué par le jugement et la domination de l'homme envers autrui, et un langage émancipé, libre de toute violence, libre de créer et de s'approcher un peu plus de la vérité :

[...] el silencio supone la muerte para ambos; para [Teresa de Jesús] porque la palabra se reviste de una condición sagrada como único medio de relatar su experiencia de unión mística con Dios; para [Bulgákov] porque, frente a la mordaza impuesta sobre él y sobre otros creadores soviéticos, la palabra escrita constituye el único anclaje a la verdad tentativa, ese ámbito inmaculado que no permite prostituirse en pro de una causa [...] (Peral Vega, 2015, p. 22)

Si nous revenons à la pièce *Angelus Novus*, dont nous avons parlé plus haut lorsque nous nous référions au concept d'état d'exception, nous remarquons qu'elle entretient, elle aussi, un lien étroit avec la question du langage. En effet, cette pièce – probable image scénique, disions-nous, de la théologie politique messianique de Benjamin – dramatise l'arrivée d'un temps nouveau, l'ouverture de l'histoire par laquelle serait possible la rédemption de l'humanité. Mais cette nouvelle histoire, émancipée de la violence mythique, est en réalité synonyme d'un langage nouveau, d'une parole nouvelle. L'ange nouveau de l'histoire benjaminien, cet ange avec lequel certains personnages de la pièce éponyme de Mayorga entrent en contact, n'est autre qu'une parole nouvelle, représentative de l'utopie d'un langage qui aurait retrouvé l'harmonie bienheureuse de l'époque adamique.

En ese *ángel*, invisible a los ojos de los humanos, se concentra buena parte de las obsesiones benjaminianas y mayorguianas. Aquellos que se encuentran con él quedan *infectados*, no por contacto físico –que de hecho no se produce–, sino al oír la *nueva palabra* de esta aparición. Ante ella, los cuerpos reaccionan como el sistema inmunológico ante la invasión de un virus, esto es, entrando en un nuevo estado de conmoción que les diferencia del resto. En esa metáfora, como digo apocalíptica, se encierra una de las teorías de Benjamin que venimos esbozando: la muerte de la palabra como elemento meramente transmisivo y la necesidad, si el hombre pretende seguir siéndolo, de su renacer en una *nueva*, que lo infecte de conciencia crítica y lo aparte de su naturaleza adocenada. (Peral Vega, 2015, p. 24)

Benjamin aperçoit dans la pratique de la critique, ainsi que dans celle de la traduction, une manière de s'approcher de ce langage pur, où la dimension transmissive ou communicationnelle de la parole tend à disparaître. Il développe sa pensée autour de la notion de critique dans sa thèse doctorale *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, et trouve chez les romantiques une définition de la notion pouvant servir sa propre conception du langage. Pour les romantiques, la critique d'une œuvre n'est pas le jugement porté sur elle mais la méthode d'accomplissement de l'œuvre elle-même (Mayorga, 2003, p. 30). Cette idée suppose la survie de l'œuvre par rapport à son auteur car, en effet, il s'agit non pas d'évaluer l'œuvre à partir d'un patron particulier mais bien de repérer en elle son germe critique, la réflexion qui lui est immanente et qui, de par les lectures successives qui sont faites de l'œuvre tout au long de l'histoire, s'amplifie dans un processus infini et tend vers toujours plus de vérité et de beauté (*idem*). Benjamin interprète cette conception romantique de la critique d'art en termes messianiques :

La supervivencia de la obra como despliegue de sus funciones la asocia Benjamin no a la categoría del progreso, sino a la figura del Mesías. [...] [Señala] la orientación mesiánica de la crítica romántica como complementación consumadora que justifica su necesidad en la incompletud de toda obra ante el absoluto del arte y ante su propia idea absoluta. (Mayorga, 2003, p. 30-31)

C'est dans *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)* de Juan Mayorga que l'on retrouve un écho de cette pensée benjaminienne de la critique. Celle-ci dramatise l'affrontement entre le critique de théâtre Volodia et l'auteur dramatique Scarpa, ce dernier venant s'informer directement au domicile du premier de l'avis qu'il compte porter et publier sur la toute récente représentation de sa pièce. Dans son édition de deux autres œuvres de notre dramaturge, Emilio Peral Vega entreprend l'analyse de ce qu'il nomme la « géographie d'une dramaturgie "benjaminienne" ». Un des points de cette « géographie » est précisément la fonction de la critique que le chercheur illustre avec la pièce en question. Dans son analyse, il met l'accent en particulier sur cet idéal de réciprocité entre critique et artiste, une réciprocité féconde puisque révélatrice et constructive pour l'un comme pour l'autre :

[...] en Scarpa existe un esencia veraz que aún ha sido incapaz de transportar en toda su intensidad a las tablas –convertidas, para la ocasión, en una metáfora de las pasiones impostadas–, pero que sí ejecuta inventándose una vida paralela a la suya que tiene como objetivo final suplantar la del crítico. [...] Volodia, sin saberlo, utiliza la «crítica» como medio de censurar los «trozos» de vida que otros han creado, incapaz de enfrentarse a los pedazos en que ha quedado convertida la suya. Un crítico inhabilitado para *dialogar* con su vida y un autor con su obra. El punto de encuentro parece hallarse en un acto de *alumbramiento* recíproco: el crítico se asoma a la «obra de arte» buscando respuesta a sus propias *carencias*, alumbradas así por la palabra; el autor crea para *explicarse* a sí mismo y, a su vez, interpreta las palabras de aquel como un *poder regenerador* nacido de una imperfección asumida. (Peral Vega, 2015, p. 26-27)

Dans son texte « Lo que espero de la crítica » (2016a, p. 343-345), Mayorga revient sur sa conception de la critique d'art qu'il relie ouvertement à sa connaissance profonde de la pensée benjaminienne et conclut en insistant sur cette relation réciproque et créatrice entre artiste et critique :

Creo que si un artista y un crítico son capaces de sostener un diálogo a lo largo del tiempo –expresándose uno a través de sus creaciones y el otro a través de sus críticas–, ese diálogo, esa lucha –esa agonía– constituyen de suyo una obra. Podemos pensar esa obra como una elipse cuyos focos son por un lado el autor y por el otro el crítico. Elipse –diálogo, combate– que será tanto más rico cuanto más crítico el artista y más artista el crítico. (Mayorga, 2016a, p. 344-345)

Concernant le phénomène de la traduction, Benjamin l'évoque dans son essai *Sur le langage...* lorsqu'il se réfère à l'homme adamique et à son langage de noms, traduction du langage muet de la nature. Benjamin remarque l'objectivité de cette traduction, dans le sens où il existe une continuité entre ces langages, celui de la nature et celui de l'homme adamique, puisqu'ils proviennent tous les deux de la parole divine créatrice (Mayorga, 2003, p. 33). Concernant les langues humaines, ces langues post-babéliennes survenues après la chute, cette continuité n'existe plus. Dès lors, l'essence de la traduction ne peut se restreindre au problème de la reproduction du sens (*idem*). Dans son essai *La tâche du traducteur*, Benjamin adjoint à la traduction la fonction de rompre le carcan du sens, car le sens, loin de révéler la vérité, l'enferme. Et c'est par ce geste de traduction, par ce contact entre les langues,

qu'est brisé le carcan du sens et que l'homme entrevoit ce qu'était le langage avant la chute, autrement dit, le langage pur. Bruno Tackels explique très bien ceci dans son analyse de l'essai benjaminien sur la traduction :

[...] l'idée de Benjamin est simple : le sens, loin de révéler la vérité, l'opacifie et l'enfouit au plus profond de lui-même. La fonction de la traduction sera donc de *casser* la gangue du sens et de la signification, pour rapatrier le langage dans l'espace de vérité. L'objectif du traducteur tient dans cette formule paradoxale : c'est pour lutter contre le sens qu'existe et doit se développer le geste de traduction. Ou plus précisément, le poids du sens de chaque langue doit se purifier et s'alléger au contact de la langue étrangère, en tant que langue d'accueil. Le sens partiel qui vise « quelque chose » disparaît (comme poids) au moment où la traduction le met en contact avec la langue de l'autre, avec le sens partiel de l'autre langue. Ce « quelque chose » visé par toute langue finie (c'est-à-dire visant le sens absolu, sans jamais l'atteindre comme tel, dans sa totalité de sens), ce « quelque chose » visé partiellement par toutes les langues humaines n'est autre que le *pur langage* adamique. (Tackels, 2009, p. 689-690)

La tâche de la traduction serait donc de faire apparaître ce pur langage de noms mais, évidemment, il s'agit là d'un idéal, jamais atteint, à l'instar des langues elles-mêmes qui, on l'aura compris, visent toutes – mais ne l'atteignent jamais – ce pur langage :

Le traducteur véritable, au fil de l'histoire des langues, œuvre pour la survie de ce langage étouffé [le langage adamique], pour sa délivrance, pour son apparition comme *pur visé*, c'est-à-dire non visé par un visant, par le caractère visant, instrumental des langues finies. [...] En accédant à la langue de l'autre, l'original trouve un écho, non de lui-même, mais de ce dont lui-même est l'écho : le pur visé, l'essence ultime du langage, le nom. (Tackels, 2009, p. 690)

C'est dans cette optique qu'il faut comprendre l'affranchissement du traducteur par rapport au sens. Le traducteur, selon Benjamin, n'abandonne pas le sens, mais s'en affranchit pour se concentrer sur ce qui, dans les langues humaines, fait écho au pur langage :

Sa liberté consiste en ceci : profiter du sens de l'original pour le restituer dans une forme librement produite qui soit à la fois l'écho du sens voulu par le texte à traduire et, surtout, l'écho du langage, sourd dans l'original, qui englobe et anime toutes les langues humaines. La langue du traducteur a pour tâche de faire résonner le sens de tous les sens. Le traducteur est libre, dans sa

traduction, de *travailler* la langue d'accueil jusqu'à ce qu'elle fasse apparaître ce langage pur exilé dans la langue d'origine. Il a donc la liberté d'extraire, sans ménagement pour aucune des langues finies, la force du pur langage contenue dans l'original. Cette liberté suppose et rend évidente une double violence, à l'égard du texte initial comme de la langue qui le reçoit. (Tackels, 2009, p. 691)

Dans cette conception de la traduction, et donc du langage, il y a en creux une dimension temporelle, caractéristique de la pensée benjaminienne, qui a à voir avec l'idée de rédemption messianique – cette teneur messianique ou utopique, voire révolutionnaire, que nous avons déjà rencontrée, et qui accorde une importance toute particulière à la notion de temps, un temps ouvert, non linéaire, où puisse apparaître, en un éclair, la figure du Messie, est véritablement une donnée fondamentale de la pensée de Benjamin—. En effet, la traduction serait, selon lui, un vecteur d'apparition de la vérité, elle permettrait de

faire mûrir la *sur-vie* des œuvres de l'histoire, c'est-à-dire de faire émerger la vie souterraine qui anime sourdement le devenir mortifère des œuvres de langage. Pour les donner à voir sous un jour salvateur. [...] Aux êtres de langage, il ne reste que la possibilité de raviver ce qui est en mémoire de ce moment initial [où le langage n'était que pure révélation] – ranimer une perception originelle de ce qui a toujours disparu. (Tackels, 2009, p. 691-692)

Dans son introduction critique, Emilio Peral Vega parle, concernant la conception benjaminienne de la traduction, d'un processus dialogique entre auteur et interprète, dont la fin ultime est l'œuvre traduite, qui doit, selon les mots de Benjamin, réveiller l'écho de l'œuvre originale (2015, p. 27). Au vu des développements antérieurs, nous comprenons mieux à quoi se réfère cette idée d'« écho ». C'est dans la pièce *El traductor de Blumemberg* de Juan Mayorga que nous retrouvons le mieux ces réflexions. Cette pièce réunit de manière délibérément anachronique le personnage de Blumemberg, dont le référent est le philosophe allemand Hans Blumenberg – Peral Vega (*idem*) rappelle que la prédilection de la part de Mayorga pour des auteurs comme Nietzsche, Benjamin ou Blumenberg ne doit pas surprendre, étant donnée la compréhension linguistique de la réalité à laquelle ils aspirent –, et le personnage de Calderón, reflet de l'auteur baroque. Celui-ci est chargé de traduire en espagnol la dernière œuvre de Blumemberg. Le

voyage qu'ils font dans le train qui les mène vers le Berlin des années trente est, selon Peral Vega, un voyage métaphorique, symbolisant notamment le processus de création :

A partir de la confrontación entre Blumemberg y Calderón se colocan sobre el tapete algunas de las ideas más queridas para Mayorga: en primer lugar, la condición sufriente del creador [...] durante la gestación de su obra y también, ante un tiempo, el de su propia vida biológica, que le expulsa de sí. [...] En segundo lugar, la condición *desenmascarada* de la verdadera obra literaria. El creador integral, en este caso Blumemberg, *desvela* la mentira propia y la mentira social, incluso cuando él mismo porta sobre sí máscaras que lo ocultan, a través de la palabra creadora. [...] En último término, la traducción como ejercicio máximo de *supervivencia* para la obra literaria, puesta que las palabras volcadas a otra lengua le confieren una nueva vida, en otra realidad diferencial diversa y en otros tiempos ajenos a los que la vieron nacer. (Peral Vega, 2015, p. 28)

Que ce soit en abordant le phénomène de la traduction ou celui de la critique, la dimension temporelle est d'une importance capitale dans la philosophie du langage développée par Walter Benjamin. Pour ce dernier, le langage des hommes est un langage déchu. C'est un langage qui a perdu tout pouvoir de nomination et donc de connaissance immédiate du monde. Cependant, c'est dans ce langage lui-même, dans cette déchéance dont témoigne le langage humain, que peut être révélé à l'homme son histoire, son appartenance passée à un monde de vérité et de beauté, et, par conséquent, c'est dans la déchéance même du langage humain qu'est possible le salut de l'humanité. Pour conclure cette partie, nous citerons encore une fois les propos de Bruno Tackels, qui éclairent de manière magistrale la pensée benjaminienne sur le langage :

Par un geste profondément révolutionnaire, tourné vers l'avenir, le mot – la totalité des mots – peut atteindre la *noblesse* du nom. En ranimant le passé gardé en mémoire par le mot, le voyageur – qui devient par le fait même historien – atteste que *dans le mot travaille révolutionnairement le nom*. Le langage, fût-il déchu, et grâce à cette déchéance même, sauve le passé véritable et rend possible la *rédemption* du monde. La théorie benjaminienne du langage reprend l'idée qui traverse tous les textes de jeunesse : la « déchéance » (le « déclin » d'une civilisation – qui se marque dans son rapport au langage) est immanquablement chargée d'une force rédemptrice. Il ne faut pas entendre par là que l'attention au langage nous délivrerait de la chute, mais plutôt qu'*à même la matérialité du*

monde déchu se délivre, se dispense l'éclat d'un langage bienheureux, la fulgurance d'un sens linguistique logé dans l'histoire. (Tackels, 2009, p. 688)

B. Langage et expérience (*Hamelin ; El Chico de la última fila*)

Comme nous l'avons plusieurs fois évoqué, Benjamin écrit dans un contexte bien particulier : celui de la crise de la modernité qui, depuis le XIXe siècle, ne cesse de remettre en question nos certitudes concernant la notion de progrès et l'idée d'une raison qui ne pourrait être considérée en lien avec celle de catastrophe. Pour Benjamin, la perte du langage, son instrumentalisation et sa tension infinie vers la chose, de laquelle l'homme a été séparé irrémédiablement lors de la chute, est d'autant plus notoire à l'époque moderne où il semblerait que l'on n'arrive plus à faire expérience, défaut qui affecte directement le domaine du langage et de la philosophie :

La caída del lenguaje en la palabra subjetiva se acelera, cree Benjamin, en el tiempo en que él vive. Benjamin presenta como un rasgo moderno la creciente incapacidad de hacer experiencia. El principal escenario de esa pérdida es, a su juicio, el lenguaje. Como el horizonte de la filosofía es en Benjamin un lenguaje de la experiencia, cabe decir que, para él, la pérdida de ésta pone en peligro a aquella. (Mayorga, 2003, p. 50)

En ce sens, Mayorga rappelle la critique benjaminienne de la théorie kantienne de l'expérience et en résume ses enjeux. Cette critique est présente notamment dans un petit texte intitulé *Sur la perception*, préliminaire à l'essai plus conséquent *Sur le programme de la philosophie qui vient* :

Dicha teoría se asienta, según él, sobre la confusión entre «experiencia» y «conocimiento de la experiencia». Esa confusión lleva a que «experiencia» acabe por significar sólo «experiencia científica». Se refleja aquí, según Benjamin, el empobrecimiento de la experiencia en la Ilustración, tiempo de la «experiencia vacía sin Dios». Por su parte, Benjamin quiere situar la reflexión sobre la experiencia en el centro del hacer filosófico y afirma el lenguaje como su ámbito: «Filosofía es absoluta experiencia deducida en relación sistemática simbólica como lenguaje». O, dicho de otro modo: «La experiencia absoluta es, para la contemplación de la filosofía, lenguaje». El pequeño estudio preliminar

[*Sobre la percepción*] resulta ser, por tanto, un programa filosófico con importantes tesis acerca de la experiencia: ésta es irreductible a su conocimiento y más amplia que la experiencia científica; la secularización coincidió con su encogimiento; el lenguaje es su espacio. (Mayorga, 2003, p. 51)

Dans *Sur le programme de la philosophie qui vient* (Benjamin, 2000a, p. 179-197), le philosophe en appelle au dépassement de la notion d'expérience telle qu'elle a été pensée durant le siècle des Lumières. Il faut dépasser le programme kantien et établir une notion d'expérience qui puisse aller au-delà de l'expérience dite scientifique du monde, qui puisse inclure le lien spirituel et psychologique de l'homme avec le monde. Benjamin repose par-là, affirme Mayorga, la problématique de la possibilitation de la métaphysique, et en revient au lien entre théologie et philosophie :

En el fondo, lo que así reaparece es el tema kantiano de la possibilitación de la metafísica. Si en el tiempo de Kant las pretensiones de ésta no podían ser sino negadas, la filosofía debe ahora, según Benjamin, hacerse cargo de aquellas pretensiones a través de una noción de experiencia que amplíe la tipología kantiana. [...] «La experiencia es la pluralidad unitaria y continua del conocimiento». Esa pregunta atañe a la religión. Atañe sobre todo a la religión, pues de acuerdo con el *Suplemento del Programa*, existe «una unidad de la experiencia que en ningún caso puede ser comprendida como suma de experiencias». La religión es «esta concreta totalidad de la experiencia». De este modo responde Benjamin a la vieja pregunta acerca de la relación entre teología y filosofía. Esa pregunta le acompañará hasta *Sobre el concepto de historia*, cuyo asunto es el peligro que, más que a cualquier otra, amenaza a la experiencia del pasado. (Mayorga, 2003, p. 52-53)

L'expérience du passé, la question de la mémoire, la dimension temporelle sont des éléments essentiels à toute la pensée benjaminienne. Nous avons déjà évoqué et analysé ces éléments lorsque nous étudions les rapports entre violence, pouvoir et histoire, mais nous constatons qu'ils reviennent en force lorsque nous abordons la question du langage. Rien de plus normal si nous comprenons que l'entreprise philosophique de Benjamin dans son ensemble est la recherche d'un langage nouveau, libéré du mythe et porteur de vérité.

L'image dialectique, dont nous avons rencontré un exemple – peut-être le plus important de tous les écrits benjaminien – dans l'essai *Sur le concept d'histoire*, est précisément une manière pour le philosophe judéo-allemand de participer à la construction d'un nouveau langage. En effet, il s'agissait, concernant cet essai, de retenir l'image de l'histoire dans les moments les plus insignifiants de l'existence, dans les propres ruines de l'existence (Mayorga, 2003, p. 55). Benjamin s'opposait par-là à l'historien historiciste qui, en ne retenant que les hauts faits glorieux et victorieux, méprise ce qui semble, à ses yeux, être sans valeur. De même, Benjamin remarquait dans cet essai l'importance du présent dans le regard porté sur le passé : il soulignait par-là l'importance de l'« actualisation » de ce passé, l'importance de jeter des ponts entre passé et présent, de reconnaître dans les dangers et dans l'urgence du présent l'écho qui nous vient des victimes du passé. C'est ce caractère temporel qui fait apparaître la continuité entre la pensée benjaminienne concernant la critique et celle concernant l'histoire :

La crítica, como la historia, ha de escribirse a contrapelo. En un tenso diálogo entre el pasado y la actualidad. En el tratamiento de textos literarios distingue Benjamin un momento que llama filológico, que informa sobre el pasado, de otro propiamente crítico, que interviene sobre la actualidad y que es, de hecho, filosofía. Para Benjamin, la crítica de una obra de arte consiste en su actualización, que es lo contrario de su mitificación. En este contexto se entiende que busque en el materialismo dialéctico la alternativa a una filología positivista que él asocia a la magia. Benjamin quiere apartarse de un concepto de cultura que lleva a una observación fetichista de la obra como esencia desgajada del tiempo en que sobrevive. De acuerdo con Benjamin, la obra ha de ser expuesta en el tiempo de su nacimiento, pero también en su vida posterior –su aceptación, su fama, sus efectos, sus traducciones...– hasta su actualidad. Se convierte así en mónada, y la literatura, en *Órganon* de la historia. (Mayorga, 2003, p. 56)

Juan Mayorga rappelle, à ce propos, qu'en choisissant les œuvres d'autres auteurs comme appui et moyen de sa réflexion, Benjamin lui-même pratique l'« actualisation » d'œuvres du passé (2003, p. 58). Sa pensée est difficilement réductible à un système philosophique proprement dit. Au contraire, elle est faite de commentaires, de citations, d'allégories et d'images. La méthode qui la sous-tend tient parfois du montage et de l'association insolite entre deux objets distincts. Quoi

qu'il en soit, l'idée de philosophie chère à Benjamin a à voir avec la passion juive de l'interprétation : Benjamin, affirme Mayorga (*idem*), ressemble au lecteur de la Torah, dont les lectures s'ajoutent les unes aux autres et forment un ensemble infini. Il a aussi comme antécédent, selon le dramaturge, l'allégoriste baroque, car il veut que le regard du lecteur soit un regard associatif et créatif⁷⁴. Conformément aux analyses sur le langage que nous entreprenions plus haut, et où nous remarquions que, pour Benjamin, les choses ont une essence linguistique, il semblerait que la réalité soit, pour le philosophe, un espace lisible : « El mundo es un texto y Benjamin su comentador, su crítico » (2003, p. 59). Par ailleurs, au vu de l'époque durant laquelle écrit Benjamin – une époque obscure qui voit la montée et l'avènement des totalitarismes –, il y a une certaine urgence à lire ce monde, car peut-être qu'il ne sera plus possible, demain, d'en entreprendre une lecture rédemptrice (*idem*). En ce sens, la remémoration du passé est capitale. Mais il faut s'arrêter sur ce qui, dans l'histoire, n'a laissé que peu de traces. Il faut s'arrêter sur ces menues failles de l'histoire qui, dans l'urgence du présent, peuvent révéler aux hommes leur force rédemptrice :

La imagen dialéctica es la forma del verdadero conocimiento histórico; la del verdadero conocimiento, en la medida en que, para Benjamin, éste sólo puede ser histórico. Si los conceptos son las velas del pensar, lo importante para Benjamin es cómo se orientan respecto del viento de la historia. Lo importante es lo que el concepto no puede recoger. La experiencia y el tiempo; la experiencia del tiempo. De ahí la enorme paradoja que encierra el título *Sobre el concepto de historia*. Pues la historia es precisamente lo que no cabe en el concepto. [...] la imagen dialéctica [es] una verdad que se expresa no dominada por ninguna intención y precisamente cuando la continuidad del conocimiento está más amenazada. En la interrupción del conocimiento. En la tensión del silencio. No en la obra de Benjamin, sino en su horizonte: los muertos del discurso; lo que no ha llegado a escritura; el exterior del texto. (Mayorga, 2003, p. 60)

⁷⁴ Une note tout à fait intéressante concernant ce point – et que nous retranscrivons ici – insiste une fois de plus sur la dimension juive de la pensée benjaminienne : « Scholem se refiere a un interés no psicológico, sino metafísico, de Benjamin por las imágenes asociativas de los libros infantiles, de los enfermos mentales y de la emblemática del XVI y XVII, y presenta a su amigo como un rastreador de asociaciones fiel a la enseñanza talmúdica de que una imagen “es un espejo oscuro” » (Mayorga, 2003, note 162, p. 58).

À y regarder de près, la dramaturgie mayorguienne offre une réflexion tout autant sur la dimension sacrée du langage (que nous avons étudiée dans la première partie de ce chapitre, consacrée à l'utopie d'un langage pur et émancipé) que sur la déchéance du langage et sa profonde déconnexion avec le réel (que nous étudions ici, dans une deuxième partie, consacrée aux rapports entre langage et expérience).

Hamelin, par exemple, est une pièce qui dramatise, sur le mode d'une investigation policière, une sombre histoire de pédophilie mais où une des questions centrales est celle d'un langage qui n'arrive plus à dire le monde, qui ne permet plus de rendre compte de la réalité et qui tend même à la falsifier. Le personnage de l'*Acotador*, formidable ressort brechtien permettant à la fois une mise à distance et une certaine prise à partie des spectateurs, est là pour mettre au jour les mécanismes d'un langage pernicieux où la souffrance de la victime – Josemari – ne parvient plus à s'exprimer comme telle. Le langage instrumentalisé et instrumentalisant des adultes est, en ce sens, mis en contraste avec celui de l'enfant, qui ne passe plus par les mots mais par la production compulsive de dessins, seul exutoire pour la victime en attendant que les adultes aient solutionné l'affaire. Cet aspect du langage se double d'une mise en lumière du langage théâtral lui-même. En effet, Juan Mayorga nous offre une pièce où la scène se veut opportunément épurée⁷⁵ mais où, également, les ressorts de l'artifice que constitue le théâtre sont dévoilés par le personnage de l'*Acotador*. C'est par ce processus à la fois de dénudement et de dévoilement que le dramaturge nous invite à déconstruire le langage et à repérer ce qui, dans le langage, altère la réalité au lieu de la révéler.

El chico de la última fila est une autre pièce où le langage occupe une place importante. Germán, professeur de Lettres, se penche sur les rédactions d'un de ses élèves les plus brillants, Claudio. Par ces rédactions, Claudio décrit les moments passés dans la maison d'un de ses camarades de classe, Rafa (Rafael Artola), où les

⁷⁵ Mayorga affirme, dans l'avant-propos du texte édité aux éditions Ñaque, ce qui suit : « Mi padre me contó que iba a una escuela tan pobre que tenía que llevarse la silla de casa. *Hamelin* es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más » (2007b).

deux élèves s'aident mutuellement pour chacune des matières où l'un et l'autre ont des difficultés. Dans cette pièce, les strates de fiction se superposent et s'entremêlent, et un des ressorts qui fait fonctionner la pièce est précisément la porosité de la frontière entre ce que raconte Claudio dans ses rédactions et ce qui se passe réellement au sein de la famille dans laquelle il s'introduit. Car nous avons bien le sentiment, au bout du compte, d'une intrusion au sein d'une famille que Claudio regarde avec envie. Dans cette pièce, la violence est sous-jacente, latente, et comme enfouie au fond des personnages. En effet, cette violence en sommeil ou, du moins, cette souffrance concerne non seulement Claudio, qui vit seul avec son père et qui cherche une famille, tout particulièrement une mère, mais également, à des degrés divers, les autres personnages : Rafa Père, qui fait de son mieux pour encaisser la pression au travail, dans l'espoir d'obtenir une promotion ; Rafa Fils, qui parfois – ce sont ses mots – voudrait sortir dans la rue et brûler des voitures, comme ces jeunes Français (émeutes de 2005) ; Ester, la mère du jeune Rafa, qui aurait voulu terminer ses études universitaires et qui trouve quelque réconfort dans ses projets petits-bourgeois de rénover l'intérieur de la maison ; ou encore Germán, le professeur de Lettres, qui aurait voulu être un écrivain célèbre, et dont la frustration s'exerce aux dépens de ses élèves (et notamment Rafa, qu'il humilie en classe).

Dans cette pièce, la question du langage s'articule autour du rapport qu'il entretient avec la réalité. Les rédactions de Claudio, où sont décrits les moments passés au sein de la famille Artola, deviennent de plus en plus perverses et ambiguës. Germán, pour qui ces rédactions suscitent un grand intérêt, et malgré les avertissements de sa femme Juana, ne freine pas l'ardeur de son élève et le laisse continuer. La question du rapport entre l'écriture et le réel est ainsi posée. Le pouvoir du langage, la fascination des mots, et l'action du dire (ou, ici, de l'écrire) sur le réel, sont des aspects essentiels qui traversent la pièce. Ils sont d'ailleurs en lien avec la question de la violence. C'est lorsque Germán se rend compte, à la lecture des rédactions, que Claudio a pénétré chez lui et a rencontré sa femme, Juana, qu'il décide de stopper le jeu dangereux auquel se prête son élève (et dans lequel le professeur lui-même a sa part de responsabilité). Il ordonne à Claudio de ne

plus s'approcher d'elle, le menace et, dans un accès de colère provoqué par les paroles de l'élève, lui flanque une gifle. *El chico de la última fila* se termine sur ce geste brutal qui renvoie finalement à la question des rapports de domination et de manipulation, nombreux dans la pièce, et qui ont tous à voir avec le langage, extraordinaire moyen de pouvoir sur autrui et sur la réalité.

C. Le silence des victimes (*Angelus Novus* ; *El jardín quemado*)

La question du langage est indissociable de celle de la domination et rejoint les développements antérieurs concernant la marche de l'histoire et le cumul écrasant des victoires des forts sur les faibles que Walter Benjamin appelle à interrompre. Par cette interruption serait possible une ouverture de l'histoire et le surgissement d'un langage nouveau qui, paradoxalement, naît du silence des plus faibles, dont la voix a été tue. L'*Angelus novus* benjaminien est une allégorie qui met en rapport les victimes du passé avec celles du présent : « Hacia allí debe orientar sus alas el ángel –y el escritor, su escritura–: hacia las víctimas de la historia » (Mayorga, 2003, p. 61). Et le dramaturge d'ajouter que le thème de l'essai benjaminien *Sur le concept d'histoire* est ce maigre espoir dans une histoire qui ne ferait pas la sourde oreille à l'offre de sens que lui font les plus faibles (2003, p. 271). Le silence des faibles résonne paradoxalement au sein d'une humanité qui serait alors capable d'embrasser l'entière expérience de l'humain. C'est dans la faille de l'histoire et, plus amplement, dans celle du langage que Walter Benjamin construit l'utopie d'un nouvel humanisme. Dans cet horizon utopique, messianique, Benjamin aspire à une histoire et à un langage pleins et actuels, où la faille n'existerait plus puisque la voix des faibles ne serait plus jamais tue. En attendant, c'est précisément dans les failles de l'histoire et du langage qu'il faut « organiser le pessimisme » et apercevoir, comme en un éclair, la rédemption future de l'humanité.

Ces problématiques résonnent par exemple dans la pièce *El jardín quemado*, où un jeune médecin – Benet – se rend sur une île mystérieuse où se trouve l'asile

psychiatrique de San Miguel. L'œuvre situe les personnages dans le contexte de la Transition démocratique et Benet va mener l'enquête autour du sort de douze républicains disparus sur l'île pendant la Guerre civile. L'hypothèse de Benet est que Garay, le directeur du centre, aurait trahi les républicains en les dénonçant aux autorités franquistes. Mais l'avancée de l'enquête va peu à peu démonter une à une les certitudes de Benet qui, face notamment à l'attitude des malades qu'il réussit à interroger, piétine. Finalement, c'est une tout autre réalité qui va émerger de cette investigation quelque peu hasardeuse de la part du jeune médecin : les malades, que Benet a interrogés en pensant découvrir la vérité, se trouvent être les républicains que l'on pensait disparus. Les républicains auraient en effet livré aux franquistes, avec la complicité de Garay, douze malades mentaux afin d'échapper à la mort. En devenant les bourreaux de ces malades et en usurpant leur identité, ils auraient à leur tour plongé dans la folie. Sous le jardin brûlé sur lequel ils déambulent se trouve la fosse commune où les victimes ont été enterrées.

Nous le disions déjà plus haut, *Angelus novus* est probablement la pièce qui entretient un lien particulièrement fort avec les développements benjaminien concernant l'histoire et le langage. L'ange nouveau de l'histoire benjaminien, dramatisé dans la pièce de Mayorga, annonce l'arrivée d'une nouvelle ère et d'un nouveau langage, porteurs d'une humanité radicalement nouvelle, et c'est pourquoi tous ceux qui sont infectés – dans l'allégorie développée dans la pièce – par cet être surnaturel sont bien incapables de dire aux autorités sanitaires ce qu'ils ont entendu, ce qui leur a été dit, le message auquel tout le monde semble avoir droit.

El *Angelus Novus* es al tiempo creador y destructor, como aquellos nuevos bárbaros en que Benjamin vislumbraba una superación del viejo humanismo. Su palabra tiene la misma forma que la de Karl Kraus. En su ensayo sobre éste, al presentar al nuevo humanismo, Benjamin se refería no a un «hombre nuevo», sino a «un inhumano; o un nuevo ángel». Al caracterizar el lenguaje krausiano, Benjamin aludía a «uno de esos ángeles que, según el Talmud, son creados a cada instante en innumerables cantidades, para, luego de haber elevado también su voz ante Dios, cesar de ser y desaparecer en la nada». Este lenguaje pleno y actual es el del *Angelus Novus*. (Mayorga, 2003, p. 61)

Nous retrouvons cette dimension à la fois destructrice et créatrice à la fin de la pièce de Mayorga, lorsque l'institution dirigeante – les Archives – est ravagée par les flammes, mais où l'on comprend également que la renaissance de la ville, de la cité, semble être liée à ces « chiens qui reviennent » (la métamorphose animale, symbole kafkaïen de la déshumanisation, dont nous avons déjà parlé auparavant et à laquelle le dramaturge a plusieurs fois recours dans ses œuvres) et aux personnages féminins de Marie et de la Fille :

El resplendor de las llamas llega hasta el límite de la ciudad. El Guardián las observa hasta que, con su espada, rompe la trampa, liberando a María y a la Niña. No sin miedo, María acerca su mano a la Niña, que acepta la caricia. Juntas, caminan hacia la ciudad. (Mayorga, 2014b, p. 218)

Il faut nous arrêter sur cette dernière scène de la pièce, car il nous semble qu'elle renferme quelques éléments qui ont à voir avec notre propos. Dans son essai sur Kafka, Benjamin met en avant la question des pères et des fils, autrement dit, la question de la Loi et de l'homme impuissant face à la Loi. Comme l'explique très bien Bruno Tackels, Kafka arrive à transformer, selon Benjamin, « la question intime du père (et son cortège de lois absentes, muettes ou inversées) en une question politique qui gagne *tous ceux* qui peuvent aujourd'hui prétendre au statut de fils, et qui héritent dignement d'un monde indigne » (Tackels, 2009, p. 728). Dans l'univers fictionnel de Kafka (mais également dans sa *Lettre au père*), le fils est coupable du simple fait d'exister (c'est un Sigismond moderne), il est coupable du péché originel, et il rappelle au père que c'est lui qui a engendré le péché : « le fils est celui qui dit, par son existence, la réalité du péché du père, et qui le disant, réalise, porte et incarne une seconde fois la réalité de ce péché d'exister » (2009, p. 729). L'institution dirigeante de la pièce de Juan Mayorga, aux dimensions kafkaïennes, représentante de la Loi, insondable et mystérieuse, et aux accents totalitaires (les Archives sont dirigées par le personnage de Borkenau) mais aussi biopolitiques (les Archives, qui contiennent les dossiers médicaux de tous les habitants de la ville, ne sont pas sans nous rappeler les développements foucaaldiens sur le biopouvoir, ce pouvoir sur la vie des corps et sur les populations), règne sur la ville et reconduit le lien entre les

pères et les fils, un lien autoritaire et violent, niant l'existence du fils et pouvant aller jusqu'à sa mort (dans *Le procès*, K. est exécuté ; dans la pièce de Mayorga, le personnage du Garçon, qui a été contaminé et dont le Père tente désespérément de le soigner et le cache aux autorités sanitaires, est, lui aussi, tué). Cette institution reconduit la violence mythique du droit, ce monde des pères où les fils n'arrivent pas à s'émanciper. Comment souvent dans les pièces de Mayorga, ce sont les personnages féminins qui dessinent un espoir de salut. À la limite de la ville, Marie – dans la tradition judéo-chrétienne, la Mère de Jésus, ce fils abandonné sur terre par son père, et sacrifié sur l'autel du péché des hommes – et la Fille marchent ensemble, en direction de la ville, où les Archives ont été détruites. Le Gardien qui les libère est d'ailleurs, lui aussi, un personnage féminin (l'indication est donnée à plusieurs reprises dans quelques didascalies). La renaissance de la cité et le salut de la population semblent être laissés aux mains de ces deux femmes. Du moins, c'est une interprétation possible que suggère la fin de la pièce. La destruction des Archives symbolise, à notre avis, l'effondrement du monde des pères, où l'exercice du pouvoir est tel qu'il ne laisse aucune place à la liberté et à l'émancipation. Au sein de cette oppression autoritaire et violente, le salut de l'humanité semblerait se trouver chez les victimes de cette même oppression : les « chiens qui reviennent » parmi les flammes qui dévorent la ville, symbolisent, nous le disions, ceux qui jusque-là étaient stigmatisés et niés par les plus forts, ces victimes dont l'histoire nous offre tant d'exemples (les juifs, les tziganes, les homosexuels, et autres communautés dans l'Allemagne nazie ; les arméniens dans l'empire ottoman au début du siècle dernier ; les indiens d'Amérique exterminés par les colons espagnols ; et tant d'autres).

Mayorga assigne au théâtre une mission ou, du moins, un rôle bien particulier, et dont il formule l'idée en termes benjaminiens, en affirmant que le théâtre doit réaliser cette grande citation entre le passé et le présent. Nous concluons cette première partie par les mots du dramaturge, qui nous conduisent maintenant vers une analyse non plus théorique mais dramaturgique de la violence, vers la question de la représentation de la violence :

Estoy entre los que creen que no podemos ceder el escenario a negacionistas o revisionistas, ni dejar la representación del sufrimiento en manos de quienes trivializan el dolor, desprecian a las víctimas o son comprensivas con los verdugos. Y estoy entre los que creen que la memoria de la injusticia es nuestra mayor arma de resistencia contra viejas y nuevas formas de dominio del hombre por el hombre. Hacer un teatro que dé a mirar esos lugares de sufrimiento es parte de nuestra responsabilidad para con los muertos y para con los vivos. [...] Sucede que –y aquí estoy hablando como discípulo de Walter Benjamin y de Reyes Mate– cada hora puede ser aquella que, como un relámpago, dé a ver algo que hasta entonces –cuando todavía no podíamos situarnos en esa posición– era invisible. El teatro debería parecerse a ese relámpago. [...] El teatro no puede resucitar a los muertos, pero sí construir una experiencia de la pérdida. No puede hablar por las víctimas, pero sí hacer que se escuche su silencio. El teatro, arte de la palabra pronunciada, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. [...] Al proyecto de olvido de los verdugos y de sus herederos debería oponerse un teatro de la memoria que participe en el combate contra la docilidad y el autoritarismo. (Mayorga, 2016a, p. 333-334)

Analyses dramaturgiques

V. Aspects méthodologiques

A. *L'analyse des textes dramatiques* de Patrice Pavis

À partir de la seconde moitié du XXe siècle, l'étude des textes de théâtre semble avoir été quelque peu délaissée, notamment dans les années 1960 et 1970 lorsque la pratique de la scène s'est imposée face au texte, et où il est alors devenu difficile de proposer une méthode d'analyse du texte dramatique. C'est la situation que rappelle Patrice Pavis dans son ouvrage :

Si l'étude des textes dramatiques a été si négligée au cours de la seconde moitié du XXe siècle, c'est probablement que, par réaction aux études littéraires, on a voulu affirmer la spécificité de l'écriture dramatique, en insistant sur son état transitoire, en attente de la représentation et, depuis la fin du XIXe siècle, de la mise en scène. En refusant, à juste titre alors, de faire du théâtre un genre littéraire, on a ainsi contribué à se désintéresser du texte dramatique et de son analyse⁷⁶. Lorsque la pratique scénique, dans les années 1960 et 1970, a presque éliminé les textes ou les a réduits à l'état de décor sonore, on a complètement occulté l'écriture dramatique. Quand, avec les années 1980, le texte est revenu en force, à cause de l'épuisement (et du coût élevé) du théâtre visuel, on avait un peu oublié comment lire une pièce et sa lecture en continuité dans la brochure était devenu un luxe rare. La théorie et l'analyse du texte dramatique n'a pas suivi le mouvement de reconquête du texte. (Pavis, 2016, p. 11-12)

Fort de ce constat, l'universitaire cherche à élaborer un modèle d'analyse textuelle qu'il place délibérément du côté de la réception, du lecteur de théâtre, modèle dont il puise les sources chez Umberto Eco :

Notre modèle d'analyse s'inspire de celui d'Eco consacré au texte narratif, exposé et testé dans *Lector in fabula*. À la suite des travaux de Petöfi⁷⁷, Eco distingue dans le texte de fiction plusieurs niveaux structuraux, « diversement conçus, comme les stades idéaux d'un processus de génération et/ou

⁷⁶ Pavis se cite ici lui-même : (Pavis, 2000).

⁷⁷ (Petőfi, 1976).

d'interprétation »⁷⁸. Notre propre schéma a conservé l'infrastructure des cinq niveaux et l'opposition entre fiction et monde de référence, mais il a été entièrement adapté au théâtre, de façon à prendre en compte cette « parole en action » que constitue le théâtre, à confronter le modèle fictionnel et le monde de référence (la mise en jeu) du lecteur, deux mondes qui correspondent chez Pëtofi et Eco aux dimensions intentionnelle et extensionnelle⁷⁹. (Pavis, 2016, p. 12)

Le monde fictionnel du texte dramatique et le monde de référence du lecteur sont les deux pôles de la grille de lecture que propose Patrice Pavis⁸⁰. Le monde fictionnel correspond au texte en lui-même, à sa manière de fonctionner en tant que texte de théâtre, indépendamment – dans un premier temps – du monde de référence dans lequel s'inscrit le lecteur. Le monde de référence est « le lieu concret d'où le lecteur, voire le spectateur, interprète et questionne la fiction à travers le texte dramatique » (2016, p. 12). Il est, selon les mots de Pavis, une mise en jeu du texte, « soit concrètement dans une mise en scène, soit imaginativement dans l'acte de lecture » (*idem*).

Cette théorie de la réception proposée par l'universitaire pour le texte dramatique s'appuie sur l'idée d'un lecteur « ancré dans et conscient de sa situation d'énonciation, de sa quête de sens (1), de ses hypothèses de lecture (2), des structures du monde qu'il habite (3), de l'historicité qui est la sienne (4) » (2016, p. 14). Ces quatre points, qui se succèdent dans la mise en jeu du texte par le lecteur-spectateur, correspondent à quatre niveaux d'analyse si l'on se replace du côté de la fiction en elle-même (le monde fictionnel). « En lisant la fiction, le lecteur [...] en établit les différents niveaux : discursif (1) pour la thématique et l'intrigue ; narratif (2) pour la dramaturgie et la fable ; actanciel (3) pour les événements, les actions et les actants ; idéologique et inconscient (4) pour les thèses et les contenus latents » (*idem*). Cependant, avant d'en arriver à ces profondeurs du texte, tel que l'affirme

⁷⁸ (Eco, 1985, p. 85)

⁷⁹ (Eco, 1985, p. 89)

⁸⁰ Pour un meilleur aperçu de cette grille de lecture, voir (Pavis, 2016, p. 13).

Pavis, il y a une surface du texte, une « manifestation linéaire et visible du texte » (*idem*), qui résulte de sa textualité, de ses procédés stylistiques et littéraires (A), et de sa théâtralité, de sa situation d'énonciation (B). En résumé :

Textualité et énonciation théâtrale forment ainsi une première couche visible et superficielle du texte, cette superficie étant bien évidemment capitale et centrale. Ce modèle de la coopération textuelle s'organise donc selon l'opposition entre la surface et la profondeur, le visible et l'invisible. Le plus visible, et lisible, est constitué par la surface textuelle (A) et théâtrale (B) ; tout y est explicitement donné à voir, comme une matière textuelle exposée à la vue. L'invisible est le domaine de l'idéologie et de l'inconscient, tout y est latent, implicite, destiné à être déchiffré. Entre ces deux extrêmes, entre (A) et (B), on trouve le trinôme de la dramaturgie au sens large, et donc de l'analyse dramaturgique :

- en (1), l'intrigue et la thématique,
- en (2), la fable,
- en (3), l'action et les actants. (Pavis, 2016, p. 14)

1. La textualité (A) et la théâtralité (B)

Il semble évident que tout texte dramatique, rappelle Pavis (2016, p. 16), porte la trace matérielle d'une pratique scénique, que celle-ci soit antérieure, postérieure ou plus ou moins simultanée au processus d'écriture (cette trace de la pratique scénique sera d'ailleurs différente selon la chronologie envisagée). Cependant, il convient également de s'intéresser à la textualité (A), à la trace du texte en lui-même ou à ce que l'universitaire commence par nommer « la musique et la matière des mots », rapprochant ainsi l'analyse textuelle de la stylistique et des différents procédés (lexicaux, grammaticaux, rhétoriques) auxquels l'auteur de théâtre peut avoir recours : « Appliquée au théâtre et à la renonciation scénique, la stylistique n'a pas besoin d'analyser le texte dans une mise en scène spécifique, il lui suffit d'observer le volume sonore, la visibilité, le relais d'une voix et d'un corps pour sentir la valeur du matériau textuel en attente de jeu » (*idem*). La stylisation et l'oralisation de la langue, ainsi que la plasticité du texte sont, en ce sens, quelques-uns des paramètres qui pourront être analysés.

Cette « musique et matière des mots » s'appuie sur différents types de paroles, c'est-à-dire sur différentes formes verbales et sur une certaine répartition de la parole entre les locuteurs. Parle-t-on en prose ? En vers ? La langue est-elle « naturelle » ou « formalisée » ? Elle s'appuie aussi sur un certain lexique (champs sémantiques et lexicaux) et sur une certaine isotopie et cohérence au sein du texte : « l'isotopie est le fil conducteur guidant le lecteur à travers les champs sémantiques et lexicaux, organisant ces champs en réseaux plus ou moins cohérents » (2016, p. 17).

Enfin, l'intertexte (les phénomènes d'intertextualité) qui, pour le texte dramatique, « n'est pas seulement linguistique ou littéraire, [mais] aussi visuel, gestuel, médiatique ou culturel » (*idem*), ainsi que toutes les autres marques de littéarité, repérables par exemple dans la récurrence des procédés stylistiques propres au texte, ou dans « l'art de la composition et du montage des discours » (2016, p. 18), sont essentiels à cette étude de la textualité. Mais celle-ci est évidemment indissociable et étroitement liée à celle concernant la théâtralité (B) du texte dramatique.

C'est la situation d'énonciation, si particulière au théâtre, qui confère une dimension singulière au texte dramatique, celui-ci ne pouvant jamais se réduire complètement à un texte littéraire :

L'analyse littéraire du texte dramatique utilise certes de nombreux procédés des textes littéraires en général, mais elle les adapte à la possibilité d'une représentation théâtrale de ce texte. Pratiquement, cela veut dire que nous pouvons analyser les pièces comme des œuvres littéraires, avec toute la sophistication de l'analyse et de la théorie littéraire, mais que nous devons en plus les adapter à l'énonciation théâtrale (à la dramaticité et à la théâtralité, ce qui n'est pas, rappelons-le, la même chose que la mise en scène). (Pavis, 2016, p. 18)

Il va sans dire que la théâtralité du texte dramatique a tout d'abord à voir avec les conditions de communication propres à une pièce de théâtre. Ces conditions se

dégagent de l'étude de la situation des locuteurs et des « circonstances données »⁸¹, de la parole des personnages et de leurs faits et gestes (*idem*). Au théâtre, la parole est action, et l'énonciation théâtrale est ainsi construite grâce à une série d'actes de langage que produisent les personnages au sein de leurs échanges verbaux. Les maximes conversationnelles – « Grice⁸² nomme ainsi les principes de *coopération* (accepter et faciliter le dialogue), de *pertinence* (parler seulement à propos), de *quantité* (ne mentionner que le strict nécessaire), de *manière* (éviter les ambiguïtés) » (*idem*) – ne sont que rarement respectées, et peuvent engendrer toute une gamme d'effets différents, en somme, de la tension dramatique.

La théâtralité se dégage non seulement dans ces conditions particulières de communication mais également dans ce que Pavis appelle « la conscience metatextuelle », c'est-à-dire, le fait de se référer à l'acte même de communication, « lorsque la pièce fait référence à sa propre énonciation, parle de l'acte de parler au lieu de représenter le monde, brisant ainsi la convention d'une fiction intangible » (2016, p. 19). Nous pourrions étendre cette idée à ce que l'on a coutume d'appeler la métathéâtralité et qui, nous le verrons, est un des traits marquants de la dramaturgie mayorguienne.

La « rythmisation », cet « art de donner au texte lu un certain rythme » affirme Pavis (*idem*), est également un des paramètres essentiels à la théâtralité du texte dramatique. Ce rythme se concrétise grâce à la ponctuation, aux répétitions, aux silences, aux ralentissements ou aux accélérations, aux constantes, etc. Il ne s'agit pas seulement du rythme de la phrase, de la réplique ou du dialogue, mais aussi du rythme de la pièce en général, de ses enchaînements, de ses ruptures et des autres mécanismes qui alimentent ce que l'on pourrait nommer la partition de la pièce. Cette partition peut être abordée à plusieurs niveaux :

⁸¹ Pavis renvoie, ici, au lexique stanislavskien.

⁸² (Grice, 1979).

- narratologique : selon la logique temporelle et causale du récit, le découpage en actes, séquences, scènes, mouvements, tableaux, etc. ;
- rhétorique : dans la progression des arguments et les appuis du discours ;
- dramaturgique : dans l'enchaînement des événements, des situations, des actions ;
- respiratoire : selon un véritable plan de respiration, pour ses « unités de souffle » (C Claudel).

(Pavis, 2016, p. 19)

Les indications scéniques ou didascalies sont des éléments évidents quant à la théâtralité d'un texte dramatique mais, là encore, il s'agira d'être attentif à leur fonction dramaturgique, à leur rapport au texte prononcé et à ce qu'elles peuvent dire sur la pièce en général. Et il ne faudra pas les confondre avec les indications de mise en scène – s'il y en a – qui sont aussi des indications de la part de l'auteur mais qui, elles, appartiennent à ce que l'on appelle le paratexte (titre de la pièce ; titre éventuel des séquences, tableaux, etc. ; liste des personnages ; préface, avertissement ; notes de l'auteur ; etc.). « Les vraies didascalies, celles du texte en italiques non prononcé par les acteurs, ne forment pas la mise en scène du texte, mais une série de directives pour faire signifier les paroles des personnages » (Pavis, 2016, p. 20).

Finalement, toutes « les marques de la théâtralité dans le texte (à distinguer donc de la théâtralité scénique amenée par le jeu) se reconnaissent aux outils de la communication et de la situation théâtrales » (*idem*). Nous voulons parler des échanges verbaux entre locuteurs, des allusions faites au temps, à l'espace, à l'action scénique au sein même des dialogues, ou, comme il a déjà été dit, des phénomènes de métathéâtralité, ainsi que tous les indices de l'oralité :

L'oralité est un domaine important de la théâtralité, et comme celle-ci, elle est inscrite plus ou moins implicitement dans le texte. On en cherchera notamment la trace dans les indices suivants :

- les hésitations, les silences, les pauses, la présence insistante d'un non-dit. Les ruptures syntaxiques ou rythmiques, la construction défectueuse ou hésitante indiquant la réticence ou la difficulté de parole du locuteur [...] ;
- les marques phatiques du discours ;
- le style argotique, familier, avec tous les avatars de la communication quotidienne. (Pavis, 2016, p. 20)

Les marques de littérarité et de théâtralité, bien que différentes, sont étroitement liées en ce qui concerne un texte dramatique. La beauté d'un texte ou son effet poétique, affirme Pavis (*idem*), ne pourra pas atteindre convenablement le lecteur-spectateur si la pièce n'est pas efficace d'un point de vue dramatique. Textualité et théâtralité ne vont pas l'une sans l'autre et constituent cette première couche visible d'un texte dramatique. Une fois que celle-ci a été découverte, « une fois la surface et la matérialité du texte expérimentées par le lecteur » (2016, p. 21), il convient d'approfondir l'analyse et de se pencher sur le monde fictionnel qu'offre une pièce de théâtre. Cette analyse, nous l'avons vu plus haut, se fait sur plusieurs niveaux : discursif (1), narratif (2) et actanciel (3). Ce travail permet ensuite d'en arriver à une dimension plus idéologique et inconsciente de la pièce (4), où sont alors révélés les thèses et contenus latents du texte.

2. Les structures discursives (1), narratives (2), actanciennes (3)

(1) Il s'agit tout d'abord de s'intéresser aux structures du discours, autrement dit, à l'intrigue et aux thèmes de la pièce. En effet, affirme Pavis (*idem*), une pièce de théâtre se situe à l'intersection de deux axes : l'un horizontal, appelé syntagme (la suite d'événements que donne à voir la pièce), l'autre vertical, appelé paradigme (les différents thèmes traités par la pièce). Ces deux axes correspondent à ce que le lecteur perçoit dans un premier temps : un certain enchaînement d'événements et un ou plusieurs thèmes abordés par ces mêmes événements.

Concernant l'axe vertical, nous parlerons de thématique, « ensemble des thèmes, motifs⁸³, *leitmotiv*⁸⁴ et *topoi*⁸⁵ que l'on repère lors d'une première lecture, sans savoir

⁸³ « Les motifs sont des concepts abstraits et universels (le motif de la trahison), tandis que les thèmes sont des motifs concrétisés et individualisés (le thème de la trahison de Phèdre envers son mari) » (Pavis, 2009, p. 382).

⁸⁴ « En musique, le *leitmotiv* est un thème musical récurrent [...]. En littérature, le *leitmotiv* est un groupe de mots, une image ou une forme revenant périodiquement pour annoncer un thème, signaler une répétition formelle, voire une obsession. Le procédé est musical [...] l'enchaînement des *leitmotiv* forme en effet une sorte de métaphore filée qui s'impose à toute l'œuvre en lui donnant sa tonalité. [...] Au théâtre, cette technique est fréquemment employée. [...] Plus généralement, toute reprise de termes, toute assonance, toute conversation qui tourne sur elle-même constitue un *leitmotiv* » (Pavis, 2009, p. 192).

encore comment organiser ce matériau » (2016, p. 22). Cet aspect thématique est mis en regard par le lecteur du point de vue de son monde de référence (voir la grille de lecture).

Concernant l'axe horizontal, nous parlerons d'intrigue, ce mouvement de la pièce où sont organisés les différents thèmes, cette dynamique qui fait que chaque thème ne peut être considéré en dehors de l'action dramatique. Le découpage de l'intrigue, le repérage des différents moments de la pièce, peut être quelque chose d'assez schématique si nous nous trouvons face à une dramaturgie de facture classique (exposition, nœud, péripétie, dénouement), ou face à un théâtre dont les « règles » ont été clairement définies (le théâtre épique par exemple) (2016, p. 23). Dans le théâtre contemporain, l'intrigue est souvent mise à mal et il faudra donc être attentif au traitement que Juan Mayorga réserve à l'intrigue de ses pièces.

(2) Il s'agit ensuite de s'intéresser aux structures dites narratives du texte dramatique, de cerner le contenu de l'intrigue, le « signifié du récit » affirme Pavis (*idem*), autrement dit, la fable (l'histoire racontée et non plus sa seule organisation) qui, elle aussi, est souvent mise à mal dans le théâtre contemporain. Nous pouvons d'ores et déjà indiquer que Juan Mayorga semble être un auteur qui a à cœur de rétablir les histoires au théâtre car ses pièces, malgré des atours postmodernes que nous verrons en détail (une construction spatio-temporelle complexe, une action souvent éclatée, etc.), ne minimisent pas pour autant l'importance de la fable. Concernant cette dernière, « le lecteur [la] reconstitue et [la] construit en représentant un espace et un temps où les actions peuvent se dérouler. [...] Cette alliance d'un espace et d'un temps, que Bakhtine appelle chronotope [...], constitue une unité indissociable de la fiction dont elle devient la signature intime » (2016, p. 24).

⁸⁵ En littérature, le *topos* est un motif qui revient souvent dans les œuvres.

Le théâtre, nous le savons, est le lieu des conflits. En ce sens, Pavis affirme que la dramaturgie est la science des conflits et rappelle la typologie des « figures textuelles » proposée par Vinaver :

[Il] recense une vingtaine [de figures] qu'il établit à partir du type de conflit entre les répliques dans le théâtre occidental, des Grecs à nos jours. [...] Fondamentalement, ces figures textuelles vont du conflit ouvert, violent, rapide (les stichomythies) à l'absence de conflit (succession de remarques, de notations lyriques, de constatations absurdes). Le conflit classique comporte la série des figures de l'attaque, de la défense, de la riposte ou de l'esquive (selon Vinaver, p. 902⁸⁶). Le conflit traverse parfois la conscience individuelle du héros : cas de conscience, dilemme, choix tragique. (Pavis, 2016, p. 24)

L'universitaire ajoute à cette typologie les différents types de paroles (monologue, soliloque, tirade, dialogue, polylogue) qui ont chacune plusieurs propriétés auxquelles il faudra prêter attention. Pour le dialogue, par exemple, il sera intéressant d'étudier la circulation de la parole entre les locuteurs, le nombre et la nature de ces derniers, la source, la direction et le but de la parole, le rapport entre celle-ci et le silence, etc. (2016, p. 25).

Enfin, « la connaissance des genres et des discours du texte fournit des renseignements sur les règles, les registres, les tons de l'œuvre analysée » (*idem*). En effet, le théâtre entendu comme un genre, différent de celui de la poésie ou du roman, et regroupant lui-même plusieurs sous-genres (tragédie, comédie et autres formes qui ont pu avoir cours tout au long de l'histoire de l'art théâtral), aiguille la compréhension que l'on peut avoir et l'interprétation que l'on peut faire d'une pièce. Selon le cas, les règles ne sont pas forcément les mêmes, le registre de la parole diffère, et le ton du texte – cette « voix perceptible de l'auteur dans ses émotions et ses jugements » (2016, p. 25-26) – varie.

Concernant ce niveau d'analyse du texte dramatique (les structures narratives), Pavis conclut comme suit :

⁸⁶ Pavis cite Vinaver (1993).

La détermination de tous ces facteurs de la dramaturgie aide le lecteur à comprendre peu à peu quelle histoire est contée, et comment. La rhétorique du récit qui en résulte donne la clé de la fable et des échanges conflictuels ; elle s'établit à partir de et à travers des « figures textuelles » exécutées par les personnages dans leurs transactions. (Pavis, 2016, p. 26)

(3) La méthode exposée par Patrice Pavis que nous glosons ici, dans le but d'établir un socle méthodologique clair et assumé que nous utiliserons dans la suite de notre travail, est une méthode qui va du particulier au général, et du plus concret au plus abstrait. En effet, nous avons commencé par parler de la surface textuelle, où textualité et théâtralité se mêlent, pour ensuite dégager ce que Pavis appelle « la rhétorique des mots, des thèmes et des figures textuelles [qui compare] ce que raconte la fable et comment l'intrigue le raconte» (*idem*). Nous arrivons maintenant à l'étude de l'action et nous continuerons ensuite avec celle des idées.

Concernant l'action, Pavis invite tout d'abord le lecteur de théâtre à la percevoir comme une « ligne continue » (il reprend ici la théorie stanislavskienne) ou fragmentée, qui structure la pièce dans son ensemble. En ce sens, il faudra s'intéresser aux différents éléments qui permettent de tracer cette ligne : ce sont notamment ce qu'il appelle les tournants, les points d'appui et les points de passage de l'action (2016, p. 27). Ensuite, l'action pourra être déterminée selon le modèle actanciel de Greimas. Il faudra être attentif à toutes les nuances que ce modèle comporte et rejeter, affirme l'universitaire, une approche psychologisante du personnage :

L'actant, notion héritée de la sémiotique de Greimas (1966), est plus ou moins abstrait et anthropomorphe. Il est commode de distinguer toutes les nuances et gradations du personnage depuis l'actant abstrait jusqu'à l'individu concret, et de ménager un passage continu et régulier entre l'abstraction du faire et le concret de l'être. Sous leur forme humaine, les actants-personnages auront des caractères psychologiques, comportementaux, moraux, culturels. Sous leur forme abstraite, ils seront des lignes de force, des contradictions, des « interpersonages ». On voit que l'approche des personnages se fait à travers les mécanismes textuels, discursifs, actanciels, et nullement selon une identification psychologique au personnage, laquelle utilise des catégories mal définies. (Pavis, 2016, p. 27)

Le modèle actanciel doit permettre de dégager les forces qui structurent la pièce. Comme la parole est centrale au théâtre, il semble opportun, rappelle Pavis (2016, p. 28), de partir de la distinction faite par Vinaver entre la parole-action, qui change la situation, et la parole-instrument de l'action, qui transmet des informations afin de faire évoluer l'action. L'universitaire conclut en affirmant que :

Décrire les actants ne doit pas se réduire à une analyse psychologique des personnages, mais doit mettre en lumière les lignes de force des contradictions. Parfois ces oppositions s'observent dans le *gestus* des personnages, dans « les attitudes que les personnages prennent les uns envers les autres »⁸⁷. Le lecteur imaginaire saura reconnaître ces gestus que l'auteur suggère par l'évocation des rapports de force et de la gestuelle marquant les hiérarchies, il pourra se les figurer. En résultera alors la rhétorique des actants, à savoir l'ensemble des figures qui contribuent à la dynamique du drame, ce que Stanislavski appelait la ligne continue de l'action avec le super-objectif de la pièce et la tâche principale de chaque personnage. (Pavis, 2016, p. 28)

3. Les structures idéologiques et inconscientes (4)

Nous arrivons maintenant au degré d'analyse le plus poussé qui consiste à dégager le sens profond du texte et à se poser des questions d'ordre idéologique. Pavis formule comme suit la problématique relative à ce stade d'analyse : « Comment le lecteur se projette-t-il et s'identifie-t-il depuis son monde de référence ? » (2016, p. 28). Nous entrons ici dans le domaine du non-dit du texte, dans ses soubassements idéologiques, voire inconscients, et dans l'inconnue que constituent les effets produits sur le lecteur-spectateur. Pavis précise que les disciplines qui lui permettent de théoriser ces aspects sont l'histoire des mentalités, la sociologie et la psychocritique (*idem*).

Il convient d'abord de saisir l'historicité du texte dramatique : celle-ci concerne non seulement le contexte politique et socio-culturel au sein duquel le texte est lu et reçu mais également la réception elle-même de ce qui est représenté, de la fiction

⁸⁷ Pavis cite Brecht (1963, p. 61).

théâtrale. Sur ce point, il faudra bien avoir à l'esprit qu'il existe une dimension collective dans l'acte de réception :

La lecture idéologique est collective, elle est celle d'un groupe, elle s'intéresse plus au public qu'au lecteur individuel. Elle regroupe les conventions collectives de ce public à un moment historique donné, qu'on le nomme « horizon d'attente » avec Jaus (1978), « répertoire » avec Iser (1985), « communauté interprétative » avec Fish (1980), « champ culturel » avec Bourdieu (1992). (Pavis, 2016, p. 29)

L'idéologie sous-jacente du texte dramatique, ses contenus latents et inconscients, « [passent] souvent par le sous-texte où se réfugie l'essentiel du message [...] Pour saisir le sous-texte – ce que le texte sous-entend ou sous-tend, ce qu'il porte et supporte – on aura recours à plusieurs notions » (*idem*). Les notions que Pavis décline sont les suivantes : le sous-entendu, le présupposé, l'implicite et l'idéologème. Il en donne des définitions scientifiques en ayant recours notamment aux sciences du langage et à la sémantique linguistique (Ducrot).

Enfin, il convient de repérer – et nous remarquons que ce point s'applique tout particulièrement au théâtre de Juan Mayorga – ce que Pavis appelle les « lieux d'indéterminations » (2016, p. 30). Cela a à voir avec le fait que le lecteur-spectateur comble les manques, il reconstruit l'histoire, il « se [figure] des actants et des événements » (*idem*), il tente de rendre cohérent l'ensemble de ce que le texte lui propose ou de ce qui lui est présenté sur scène. Au terme de cette reconstitution, c'est une véritable vision du monde que le lecteur-spectateur reçoit. Cette vision du monde sera acceptée ou rejetée, mais elle fera partie intégrante de son système d'interprétation. Parmi les éléments constituant ce système, il y a en outre l'effet produit sur le lecteur-spectateur, ce qui le touche et l'émeut :

L'effet produit oscille entre identification et distance. Dans l'identification, le *lectacteur*⁸⁸ se projette corps et âme dans la situation, il est pris par l'illusion

⁸⁸ Pavis explique qu'au lieu de dire lecteur-spectateur, « on devrait dire *lectateur* ou plutôt *lectacteur*, car le lecteur de théâtre est toujours *déjà* ou *encore* un peu spectateur et acteur, dès qu'il imagine une scène, un jeu, une gestuelle, quelque chose de théâtral qui excède le texte » (2016, p. 30).

dramatique ; dans la distance, il se tient éloigné de l'événement, il s'en distancie de manière politique (Brecht) ou esthétique.

Il s'agit, plus généralement, de mettre le doigt sur ce qui, dans l'œuvre théâtrale, touche le *lectacteur* : « À tout texte de fiction on peut et on doit poser, outre les questions déjà formulées, une question supplémentaire : “Qu'est-ce que ça désire ? (Qu'est-ce que ça craint ?)” »⁸⁹. (Pavis, 2016, p. 30)

4. Conclusions concernant la « méthode Pavis »

Les différents niveaux établis par Patrice Pavis sont un cadre méthodologique qui nous servira à l'analyse des pièces de Juan Mayorga, ceci évidemment dans la perspective qui est la nôtre, celle de la représentation de la violence. Toutefois, il est important de signaler que cette catégorisation établie par Pavis n'est pas rigide. Il ne s'agit pas d'un système hiérarchique immuable à appliquer mécaniquement au texte dramatique. Au contraire, les différents niveaux ne sont pas hermétiques les uns aux autres, il existe de nombreuses passerelles, ce qui permet bien évidemment d'enrichir l'analyse et de la nuancer : « Pour utiliser ce schéma de manière vivante et productive, il faut donc établir des relations transversales entre les niveaux et trouver les outils et les notions favorisant cette fonction » (2016, p. 30).

Une pièce de facture classique nous fera prendre le schéma dans l'ordre, c'est-à-dire qu'elle nous fera aller de la textualité/théâtralité de la pièce jusqu'à son sens profond (en passant successivement par l'intrigue et les discours, la fable et les conflits, l'action). Une pièce de facture plus contemporaine, au contraire, nous fera prendre le schéma dans un ordre aléatoire, voire nous obligera à minimiser certains niveaux d'analyse (lorsqu'il n'y a plus de personnages à proprement parler, par exemple, ou lorsque la pièce ne raconte plus rien, ne possède plus de véritable action, etc.) pour en maximiser d'autres, « relativisant toute prétention à une interprétation globale, relançant à l'infini la lecture et l'interprétation par de nouvelles mises en énonciation du texte » (2016, p. 32).

⁸⁹ Pavis cite Monod (1977, p. 106).

Le texte de théâtre contemporain est si complexe et si varié qu'il semble difficile, voire illusoire, de vouloir l'appréhender selon une approche unique et immuable qui nous permettrait de rendre compte définitivement de la multiplicité de ses aspects et de ses enjeux. La méthode proposée par Patrice Pavis ne nie pas cette évidence. Elle intègre cette difficulté en offrant au lecteur un schéma de coopération textuelle souple et ouvert lui permettant d'aborder librement le texte dramatique contemporain. L'universitaire conclut avec les remarques suivantes :

Mais qu'est-ce qui distingue au juste l'œuvre classique et le texte contemporain, celui des années 1980 et 1990 aux années 2010, et comment adapter notre schéma de la coopération à l'analyse des pièces ? Faisons une simple constatation : du fait de la distance temporelle, de l'écart historique et idéologique avec notre époque, l'œuvre classique nous impose ses choix dramaturgiques et son circuit systématique d'une instance à l'autre ; au contraire, la proximité temporelle du texte contemporain, l'immédiateté des idéologies qui l'informent, incitent le lecteur à tout risquer et tout essayer, puisque tout parcours est admissible, pour autant qu'il aide à déployer le texte et à surprendre le lecteur. [...] La lecture du texte contemporain a en somme changé de sens, puisqu'elle n'a plus à effectuer un parcours parfait, car tracé d'avance et cousu de fil blanc. Elle doit décider, plutôt arbitrairement, d'un dispositif destiné à faire se rencontrer différentes séries presque indépendantes (discursives, narratives, actanciennes, idéologiques), au lieu de les enchaîner et de les parcourir méthodiquement. (Pavis, 2016, p. 32-33)

B. Choix méthodologiques et plan de travail

Notre étude de la représentation de la violence dans la production dramatique de Juan Mayorga se fera donc à partir des outils proposés par l'approche de Patrice Pavis, envisagée de manière souple et flexible. Nous nous autoriserons, lorsque cela s'avèrera nécessaire, à tourner notre regard vers d'autres approches et d'autres pistes concernant l'analyse du texte de théâtre contemporain : nous pensons, par exemple, à des ouvrages comme ceux de Jean-Pierre Sarrazac (2010), Joseph Danan (2017), Jean-Pierre Ryngaert (2007, 2008 ; 2006) ou Julie Sermon (2006), mais aussi à l'ouvrage collectif *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes* (2005) des chercheuses Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Monique

Martinez Thomas et Agnès Surbezy. Cette liberté quant aux choix des outils méthodologiques rend compte par ailleurs de la complexité et de la diversité des textes de théâtre d'aujourd'hui, mais elle répond aussi à l'une des caractéristiques les plus intéressantes du théâtre de Juan Mayorga, celle consistant à proposer des pièces d'une facture plutôt classique mais qui relèvent pourtant de stratégies dramaturgiques complètement contemporaines.

Nous avons délimité trois paliers concernant notre analyse dramaturgique. Chacun des paliers mettra l'accent (à première vue) sur un aspect de la dramaturgie mayorguienne. Notons que ce découpage est purement formel et n'est destiné qu'à mieux discriminer les différents niveaux d'analyse. La focalisation sur un aspect particulier ne nous empêchera pas d'en aborder plusieurs autres (il est d'ailleurs impossible, au théâtre, de séparer complètement les composantes dramatiques, étant donné qu'elles sont toutes liées les unes aux autres et qu'elles ne peuvent que fonctionner ensemble). Nous prendrons également soin de toujours prendre du recul sur ce que nous analysons et de resituer notre analyse dans une perspective plus large qui est celle de la pièce, voire celle d'un corpus de pièces.

Tout d'abord, dans le chapitre intitulé « Caïn et Abel ou la scène essentielle », nous allons nous pencher sur le conflit dramatique. En effet, quoi de plus essentiel lorsque l'on parle de violence au théâtre que le conflit, d'où naît la tension dramatique et se dessinent les lignes d'une pièce ? La violence primordiale dans le théâtre de Juan Mayorga est d'abord celle inhérente à une situation initiale qui pose problème, où les rapports de forces sont inégaux et où l'équilibre reste instable. Nous verrons que les conflits dramatiques mayorguiens mettent en jeu des relations particulières entre les personnages, et que la question de la violence garde toute sa pertinence pour venir éclairer les rapports de domination et de soumission mis en scène.

Ensuite, dans le chapitre suivant, nous nous focaliserons plutôt sur les espaces et les temps, et sur la notion d'image dialectique que Juan Mayorga développe à partir de Walter Benjamin. Ce sera l'occasion de nous pencher sur un des aspects les plus

intéressants de la dramaturgie mayorguienne, ce que nous appelons la théâtralité elliptique. Cette idée de la théâtralité, qui renvoie non seulement à l'ellipse en tant que figure stylistique, mais aussi et surtout à l'ellipse en tant que figure géométrique, est essentielle chez Juan Mayorga. Pour le dramaturge, l'ellipse, cette figure qui met en relation mais de manière paradoxale, sert à caractériser le regard de l'artiste, du philosophe, de l'historien ou de toute personne qui veut penser le monde. Le regard elliptique est, pour Mayorga, un regard qui associe des objets initialement distants, mais dont l'association insolite produit un espace de réflexion et de représentation inédit. Quels sont ces espaces inédits dans la production dramatique de notre auteur ? En quoi ces espaces sont-ils liés à la question de la violence, et notamment celle de l'Histoire ? C'est ce que nous tenterons de voir dans ce deuxième moment de l'analyse.

Enfin, dans le chapitre intitulé « Le Grand Théâtre du monde », nous nous pencherons plus particulièrement sur le langage et sur l'agencement singulier de la fiction théâtrale dans certaines pièces. Ce sera l'occasion de réfléchir aux langages de la violence et à la violence du langage et de mettre en lien cette réflexion avec une certaine vision baroque du monde. Quelles sont les fictions qui nous constituent ? Sommes-nous les véritables auteurs de nos paroles ? Nos vies ne sont-elles pas qu'une vaste mise en scène ? Comment cette part d'imaginaire peut-elle participer d'une certaine forme de violence ?

VI. Caïn et Abel ou la scène essentielle

A. L'irruption de l'Autre

Dans le théâtre de Juan Mayorga, la dialectique inter-personnages se fait jour grâce à l'ambiguïté des relations, à la tension qui s'exerce entre les personnages et qui dessine une limite toujours floue entre les relations de confiance, d'amitié, de bienveillance voire de responsabilité envers autrui et les relations, au contraire, conflictuelles, de méfiance et qui instaurent des rapports complexes de soumission et de domination. Dans plusieurs pièces de notre auteur, les personnages vacillent entre ces deux pôles et c'est précisément cette vacillation qui nous intéresse car elle permet de mettre au jour la formidable ambiguïté de l'homme envers son prochain : l'homme, censé protéger son prochain et se conduire comme un frère, peut à tout moment basculer dans la violence et devenir la plus grande menace pour autrui. Dans « Razón del teatro » (Mayorga, 2016a, p. 87-107), texte théorique magistral où le dramaturge expose en vingt-trois points sa vision du théâtre, voici comment s'exprime cette idée :

La escena esencial: dos seres humanos se encuentran –un ser humano irrumpe en la vida de otro.

Un personaje puede ver en el otro un obstáculo, un medio, una presa, un enemigo. Puede ver en él un amigo, alguien a quien ayudar, alguien por el que tiene una responsabilidad absoluta. Puede ver en el otro su doble –que no es una copia de uno, sino lo latente, lo reprimido o lo fallido de uno, otra posibilidad de uno.

[...]

La escena esencial es la de Caïn y Abel. Incluye la pregunta de Yaveh –«¿Dónde está Abel?»– y la respuesta de Caïn –«¿Soy acaso el guardián de mi hermano?»–.

La escena esencial incluye que Caïn pueda cuidar de Abel. (Mayorga, 2016a, p. 96)

Cette référence au texte biblique, qui montre encore une fois l'attachement de Juan Mayorga à la pensée juive – il y a en filigrane de cette citation les réflexions

levinassiennes concernant autrui, sur lesquelles nous nous sommes penché dans le chapitre deux de notre travail –, permet également de comprendre clairement le fil sur lequel il fait jouer ses personnages. À la lecture des noms invoqués par le dramaturge, c'est tout de suite le meurtre d'Abel par Caïn qui vient à l'esprit. Cependant, « la scène essentielle inclut aussi le fait que Caïn prenne soin d'Abel ». C'est bien sur ce fil-là, à mi-chemin entre le meurtre (symbolique) de l'autre et le soin accordé à l'autre, que se situent plusieurs personnages du théâtre de Juan Mayorga.

B. *El Gordo y el Flaco*

1. Introduction

La première pièce qui semble opportune à analyser dans le cadre de ces réflexions est *El Gordo y el Flaco*. Cette pièce met en scène le couple mythique de Laurel et Hardy dans l'espace clos d'une chambre d'hôtel. Les deux acteurs phares du cinéma burlesque nord-américain attendent désespérément l'appel de celui qui pourra leur proposer du travail. En effet, leur carrière est au point mort et, enfermés dans leur chambre, le Gros et le Petit⁹⁰, afin de ne pas perdre la main, ne cessent de répéter les scènes de plusieurs films qui firent leur succès. Mais cette situation de crise en cache en réalité une autre, celle du couple en lui-même. L'intrigue de la pièce, comme le résume Monique Martinez Thomas, « est l'affranchissement progressif du maigre face au gros » (2005, p. 10, note 2). Derrière le jeu comique auquel se livrent les deux personnages, en filigrane des répétitions qui renouvellent, pour la plus grande joie du spectateur, la gestuelle et la tonalité burlesques du couple, il y a le désir de rupture et d'émancipation du *Flaco*. Cet affranchissement va-t-il pouvoir se faire ? Se fera-t-il dans la douleur ? Va-t-il faire basculer les personnages dans la violence ? Ces

⁹⁰ La pièce a été traduite en français aux Presses Universitaires du Mirail par Agnès Surbézy et Fabrice Corrons. Elle est publiée avec une autre pièce de Marcelo Lobera : (Mayorga et Lobera, 2005).

questions ne sont pas anodines et nous allons voir que *El Gordo y el Flaco* n'est pas seulement une pièce en hommage au couple mythique nord-américain mais aussi une mise en scène de la violence, souvent latente, diffuse et souterraine, des rapports entre les êtres. Pour ce faire, nous avons décidé de décliner plusieurs niveaux d'analyse du texte, en nous inspirant de ce que Patrice Pavis propose dans sa démarche méthodologique. Nous étudierons d'abord l'intertextualité et la formidable théâtralité de la pièce. Nous analyserons ensuite la dialectique interpersonnages, véritable nœud de la tension dramatique. Enfin, nous tenterons de dévoiler les structures profondes et latentes du texte, en nous penchant sur ce que, au-delà du rire et au-delà des images, la pièce peut nous dire.

2. Intertextualité, théâtralité

Dès le départ – dès le titre, puisqu'en espagnol « El Gordo y el Flaco » renvoie au duo comique de Laurel et Hardy – la pièce dialogue avec le référent cinématographique et fait appel à l'imaginaire du récepteur. Cet imaginaire est très vite transgressé puisque la didascalie d'ouverture, qui concerne la corporéité des acteurs qui vont incarner le Gros et le Petit, est une didascalie à tiroirs, laissant le choix au metteur en scène de respecter ou non la dichotomie traditionnelle des personnages (un gros pour Hardy, un maigre pour Laurel), de la neutraliser (deux acteurs de même poids) ou de l'inverser (un gros pour Laurel et un maigre pour Hardy) :

Esta pieza puede ser interpretada por un gordo y un flaco o por dos hombres de peso semejantes. Podría suceder que el llamado «Flaco» fuese más gordo que el llamado «Gordo».
(260)⁹¹

De plus, la question de la ressemblance du couple de personnages avec les référents historiques est posée :

⁹¹ Nous citons de la sorte l'édition de la pièce qui se trouve dans l'ouvrage *Teatro 1989-2014* (Mayorga, 2014b).

El Gordo y el Flaco apenas se parecen a Hardy y a Laurel. Bueno, esa ropa en blanco y negro podría ser de Laurel y Hardy. Y, de vez en cuando, en un gesto, en un acento, estos tipos pueden recordar a Laurel y Hardy. Si es que todavía alguien guarda memoria de ellos.
(261)

Ces didascalies initiales permettent de poser les thèmes de l'identité et de l'altérité, ainsi que la question de l'image, véritable toile de fond de l'action dramatique tout au long de la pièce. Par ailleurs, le didascale, en mettant en place la référence intertextuelle avec laquelle il joue, instaure une sorte de connivence avec le lecteur-spectateur.

Nous le disions plus haut, le Gros et le Petit enchaînent les répétitions de scènes de leurs films cultes dans la chambre d'hôtel. Non seulement ces répétitions vont alimenter le phénomène d'intertextualité, puisqu'il sera fait référence à plusieurs titres de films et les scènes seront rejouées par les personnages (« ¿Palabras o movimientos? » est la phrase prononcée sans cesse par le Gros avant chaque répétition, phrase qui devient un véritable *leitmotiv*), mais elles vont également alimenter la théâtralité débordante de la pièce.

La théâtralité d'une pièce est liée tout autant à la façon dont elle se donne à comprendre qu'à sa capacité à produire du mouvement, des réactions, de l'émotion⁹². Le théâtre s'inscrit tout entier sur ce fil invisible qui relie scène et salle, qui jette un pont entre deux mouvances : celle de la scène où évolue l'action dramatique ; celle de la salle où le spectateur reçoit cette action et réagit en fonction d'elle. La théâtralité d'un texte dramatique est à chercher sur ce fil invisible et se définit donc comme tout ce qui permet à l'énergie de circuler entre ces deux pôles. Le théâtre doit non seulement donner à voir et à entendre, mais il doit aussi et surtout donner à comprendre – il doit créer des réseaux de signification accessibles au spectateur – et émouvoir – provoquer chez le spectateur un mouvement intérieur. C'est en analysant la cohérence de l'univers fictionnel d'une pièce, tout comme la

⁹² Dans ce paragraphe, nous retranscrivons une définition de la théâtralité de Carole Egger à laquelle nous souscrivons dans le cadre de notre analyse dramaturgique.

répartition de l'énergie affective qu'elle impulse, que nous pourrions débusquer ce qui fait sa théâtralité.

Concernant notre pièce, nous privilégierons deux aspects qui nourrissent considérablement la théâtralité : le premier renvoie à la participation active du récepteur, dans le sens où, nous le verrons, le texte dramatique laisse une certaine marge d'interprétation et d'imagination de la part du metteur en scène, de l'acteur et du spectateur (si l'on se place dans la perspective d'une mise en scène réelle) ou de la part du lecteur (si l'on se place dans la perspective d'une mise en scène imaginaire) ; le deuxième renvoie à un processus de théâtralisation, dans le sens où le couple de personnages mis en scène dans la pièce déborde d'énergie, est marquée par une gestuelle et une tonalité volontairement exagérées, burlesques, et, surtout, joue sans ambages avec les codes du théâtre.

Concernant le premier aspect, nous en avons déjà eu un exemple lorsque nous évoquions précédemment les didascalies initiales : il est laissé le choix au metteur en scène de jouer ou non sur la corporéité des acteurs, ainsi qu'avec l'imaginaire de son récepteur (« de vez en cuando, en un gesto, en un acento, estos tipos *pueden* recordar a Laurel y a Hardy »). Un autre exemple est celui qui s'attache au rituel théâtral mis en place par les personnages avant de commencer une répétition. En effet, ces derniers, avant de commencer à répéter le texte ou l'action d'une de leurs scènes cultes, « van a sus posiciones originales » (261). Ces « positions originales » ne sont pas précisées, ni par le didascale, ni dans les répliques des personnages, ce qui laisse encore une fois le choix au metteur en scène de décider (ou au lecteur d'imaginer) quelles vont être ces positions.

Concernant le deuxième aspect, cela a à voir avec les atours comiques caractéristiques du couple burlesque nord-américain. Les deux personnages du Gros et du Petit font rire par leurs *slapsticks* (cet humour basé sur la maladresse et sur une certaine violence physique), leurs *running gags* (le comique de répétition), leurs répliques saccadées et drôles, leur attitude parfois clownesque, leurs adresses au spectateur (rappelant les regards caméra des films), les phénomènes de reprises et

d'interruption, les effets d'attentes, etc. Tous ces procédés alimentent la théâtralité dans le sens où cela demande aux acteurs de grossir le trait de leur jeu, de leur interprétation, d'aller dans l'exagération volontaire des gestes et des paroles. Dès les débuts de la pièce, cette dimension comique et cette théâtralité sont manifestes :

GORDO: *Dos en Manhattan. El New York Times titula en primera página...*

Se interrumpe al descubrir una mancha en el suelo, junto a la puerta. Silencio.

GORDO: Yo no uso zapatillas de maratón.

FLACO: ¿?

El Gordo señala la mancha.

GORDO: ESA HUELLA NO ES MÍA.

Eleva el pie hasta poner su calzado ante los ojos del Flaco. Éste compara la suela con la mancha.

FLACO: En efecto, no te pertenece. Pero no es una huella de maratón. Es una mancha común.

GORDO: Conque una mancha común.

El Gordo observa la mancha. La compara con la suela de cuanto calzado encuentra debajo de la cama. El Flaco le ayuda. [...]

No encuentran suela que corresponda a la mancha.

GORDO: Deberíamos numerarnos.

FLACO: ¿Para qué?

GORDO: Para distinguirnos.

FLACO: Buena idea: numerarnos. ¡Uno!

GORDO: ¡Dos!

FLACO: ¡Tres!

GORDO: Si eres el uno, no puedes ser el tres.

FLACO: Entonces: ¡Tres!

Precisamente entonces, alguien llama a la puerta. El Gordo y el Flaco, asustados, se caen de culo al unísono. El Flaco se protege como si fuese a pegarle en la cabeza. El Gordo va a abrir; el Flaco le sigue. El Gordo se detiene bruscamente y el Flaco tropieza con él, haciéndose daño en la nariz; El Gordo mira al público como diciendo: «Pero qué paciencia tengo que tener». El Gordo abre. (261-262)

Dans ce fragment, nous retrouvons une bonne partie des procédés que nous venons d'exposer : un phénomène d'interruption ; des effets d'attente (un silence, ainsi qu'une interrogation signifiée par la ponctuation « FLACO: ¿? ») ; un changement de ton (marqué par les petites majuscules « GORDO: ESA HUELLA NOS ES MÍA ») ; des répliques courtes, saccadées et teintées d'humour ; une gestuelle exagérée, burlesque (« ...se caen de culo al unísono. El Flaco se protege como si fuesen a pegarle en la cabeza ») ; un *slapstick* (« El Gordo se detiene bruscamente y el Flaco tropieza con

él, haciéndose daño en la nariz») et une rupture du quatrième mur avec l'adresse comique et complice au spectateur (« *El Gordo mira al público como diciendo: "Pero qué paciencia tengo que tener"* »).

Mais la théâtralité ne se restreint pas seulement à ces procédés. Si nous avons qualifié la théâtralité de la pièce de débordante, c'est bien parce qu'il y a dans la nature des personnages quelque chose de *déjà* théâtral : le Gros et le Petit sont, de prime abord, des personnages marqués par le jeu cinématographique. Leur simple dialogue et leur simple comportement, dans la pièce, sont *déjà* théâtralisés. Ainsi, lorsqu'ils se mettent à répéter un de leurs films, ils passent, en quelque sorte, à un niveau supplémentaire de jeu, de théâtralisation, et sont donc *doublement* dans le jeu, *doublement* théâtralisés :

GORDO: *Dos en Manhattan*. El *New York Times* titula en primera página: «Ola de robos. El alcalde cesará al comisario si no hay arrestos». El comisario nos pide que le hagamos un favor: (*Voz de comisario*.) «Esta noche, entráis a robar en la casa del alcalde, yo os arresto, quedo bien con el alcalde y os suelto».

FLACO: ¿Y no nos pasará nada?

GORDO: Claro que no. El comisario lo arreglará todo y no olvidará lo que hemos hecho por él. [...] Escúchame bien. Para entrar en la casa del comisario⁹³, tenemos que saltar este muro. Yo te ayudaré a subir.

FLACO: ¿Y tú? ¿Cómo subirás tú?

GORDO: Ya me las arreglaré. Tú sólo preocúpate de no caerte. (*Silencio*.) Pero ¿qué demonios haces? (*Silencio*.) Vamos a intentarlo otra vez. (*Silencio*.) ¿Ya estás arriba? ¿Qué ves?

FLACO: Gatos.

GORDO: Espántalos.

El Flaco ladra.

FLACO: Me contestan. Hay otro perro en el jardín.

GORDO: Haz que eres un gato.

El Flaco maúlla. Hasta que el Gordo, que se está meando de risa, le hace gesto de que, por favor, pare.

GORDO: Ni una coma, ¿te das cuenta? Ni una coma nos hemos comido. ¿Vamos con los movimientos?

El Flaco acepta. Mudos, el Gordo y el Flaco repasan los movimientos correspondientes al diálogo que acaban de pronunciar. El Gordo vigila que el Flaco haga bien su parte.

⁹³ Il s'agit probablement d'une erreur de la part de l'auteur ou de l'éditeur : « Para entrar en la casa del alcalde ».

Finalmente, el Flaco, a cuatro patas, compone posturas de gato. El Gordo se desternilla.
(270-271)

Cette duplication du jeu (ou cette mise en abyme du jeu, ce qui nous amènerait à parler de métathéâtralité) est un ressort très efficace. Dans ce fragment, nous pouvons constater non seulement la grande latitude laissée aux acteurs pour interpréter les personnages, perceptible notamment dans les didascalies (qui donnent des indications de jeu mais qui sont pour la plupart du temps ouvertes), mais également les formidables moments de jeu qui viennent se superposer au duo, déjà comique et théâtral, du Gros et du Petit (lorsque le Gros lit le titre de journal ou feint la voix du commissaire, lorsque le Petit aboie et miaule ou lorsque le Gros et le Petit répètent silencieusement les gestes correspondant au dialogue qu'ils viennent de prononcer).

Un pas supplémentaire dans la théâtralité va être fait lorsque le Gros, excédé par les plaintes et les remises en question du Petit et, surtout, effrayé par la possibilité que ce dernier ne lui échappe, décide de mettre en place un entraînement :

GORDO: Ya sé cuál es el problema. El problema es éste: no estamos en forma. Hoy por hoy, no somos lo bastante flaco y lo bastante gordo. Mírate y mírame. Parecemos dos farsantes, dos que se hacen pasar por el Gordo y el Flaco. Nos hemos abandonado. Nuestro objetivo tiene que ser: engordar y adelgazar, respectivamente. Si yo gano los kilos que a ti te sobran, todo volverá a ser como antes. (273)

Cet entraînement va se décliner en plusieurs phases, toutes plus comiques les unes que les autres et harassantes pour les personnages. Le Gros, affalé sur le lit, engloutit toute sorte de nourriture (*chocolatinas, un bidón de helado, un cargamento de turrón*) tandis que le Petit s'adonne à une série d'exercices physiques (courir autour du lit, sauter à la corde, faire des pompes). Chaque phase, chronométrée par le Gros, est marquée par un rythme soutenu et accélère la cadence de l'action. Le Petit termine les entraînements exténué tandis que les répliques du Gros, qui s'empiffre, deviennent incompréhensibles :

FLACO: ¿Qué más podemos hacer?

GORDO: Esforzarnos el doble. (*Saca del minibar un segundo cargamento de turrón.*)
Vas a hacer el doble de las flexiones previstas. (*Se echa en la cama.*) Es decir,
mil trescientos cincuenta y tres.

El Flaco va a protestar, pero el Gordo ya ha disparado el cronómetro. A cada flexión del Flaco, el Gordo engulle un turrón. El Gordo canta «Aijó, aijó, al campo a trabajar...», aunque muy pronto los turrónes hacen la canción ininteligible. Cuando el Flaco empieza a flojear, el Gordo lo jalea con la boca llena. Hasta que el Flaco no consigue levantar la cara del suelo. (278)

Ces phases d'entraînements alimentent encore un peu plus la théâtralité car l'expression scénique y est exacerbée. Les personnages, qui montent et qui descendent de la balance après chaque phase pour constater leur perte ou leur gain de poids, sont dans un mouvement permanent. L'énergie dégagée par cette situation alimente l'action dramatique et demande aux acteurs incarnant les personnages du Gros et du Petit un effort physique bien réel. La pièce *El Gordo y el Flaco* « est une véritable performance d'acteurs » (Martinez Thomas, 2005, p. 17). Une des dernières scènes d'ailleurs, lorsque les deux personnages s'affrontent violemment, tels deux boxeurs sur le ring, confirme cette dimension performative :

El Gordo lanza un uppercut contra la mandíbula del Flaco, que había descuidado su defensa.

GORDO: Un golpe modélico. ¡¡¡Uppercut!!!

FLACO: ¡¡¡Scrooonch!!!

El Flaco gira como una peonza antes de caer a plomo fuera de la cama. El Gordo ya canta victoria.

GORDO: ¡Uno!;Dos!;Tres!;Cuatro!;Cin...!;Gooong!;Fin del segundo asalto!

Al Gordo le mosquea que, por segunda vez, la campana salve al Flaco. Vacilante, el Flaco va hacia su rincón, anhelando descanso. La llamada al tercer asalto pilla a ambos de camino.

GORDO: ¡Gooong! (290)

Remarquons ici le jeu sur les conventions théâtrales : les bruits ne sont pas indiqués par le didascale (ce qui demanderait au metteur en scène de mettre en place un bruitage pour signifier les coups que se portent le Gros et le Petit, ainsi que le son de cloche entre chaque round) mais imités par les personnages. Cette imitation alimente le caractère comique du duo mais elle dénonce également le caractère factice de la mise en scène, alimentant du même coup l'énergie active entre scène et salle puisqu'elle demande une certaine complicité de la part du spectateur.

En effet, dans *El Gordo y el Flaco*, la théâtralité est à chercher, selon nous, dans le rapport constant entre scène et salle qui non seulement est nourri par tout ce que l'on a pu dire précédemment, mais également par la rupture systématique du quatrième mur et, de manière plus générale, par l'exhibition assumée de l'artifice théâtral. La rupture du quatrième mur se donne à voir dans les adresses faites aux spectateurs. Ces adresses peuvent être des apartés classiques faits au public, parfois il s'agit d'une fictionnalisation du public dans le cadre de l'intrigue, et d'autres fois nous avons affaire à de simples regards complices destinés aux spectateurs, comme nous l'avons vu précédemment lorsque le Gros « *mira al público como diciendo: "Pero qué paciencia tengo que tener"* ».

L'exhibition de l'artifice théâtral se fait aussi grâce au jeu sur d'autres conventions. À un moment donné de la pièce, la relation entre les personnages bascule : les entraînements initiés par le Gros ne fonctionnant pas, ce dernier a des doutes quant à la bonne volonté du Petit et décide de lui faire ingérer des pilules qui inhibent l'appétit et qui font maigrir. Le Petit est dans l'impasse et, avant même que le Gros ne réussisse à lui administrer par la force ces pilules, il décide d'imiter la sonnerie du téléphone :

Va a inflar a pastillas al Flaco. Pero éste, con la boca, hace el ruido del teléfono: «Riiing, riiiiing...».

FLACO: ¿No vas a cogerlo? Está sonando. «Riiing, riiiiing...»

El Gordo acaba cogiendo el teléfono.

GORDO: Dígame. (*Escucha.*) No se le ocurra volver a llamar. (*Indignado, cuelga.*)

Con razón no quería cogerlo. Hay gente que usa el teléfono como una cachiporra. ¿Sabes qué quería? Un actor. ¿No es increíble? Ofrece un papel. ¡Un solo papel! [...] (280)

Ce jeu sur la sonnerie de téléphone, imitée par le Petit mais prise au premier degré par le Gros, ne peut que susciter la curiosité du spectateur et sa complicité. Le caractère artificiel de la machine-théâtre est ici mis en exergue et participe de ce fil invisible entre scène et salle qui alimente la théâtralité. La ruse du Petit pour échapper à l'emprise du Gros ne réussit cependant pas (il finit par ingérer les pilules

d'amaigrissement, tout comme l'autre finit par ingérer des pilules lui permettant de grossir), et ce n'est que dans un deuxième temps que l'astuce va s'avérer efficace :

Segunda conmoción del Gordo. Esta vez, el Flaco no deja pasar su oportunidad.

FLACO: Riiiiing, riiiiing. (*Y se precipita a coger el teléfono. Necesita de todas sus fuerzas para descolgarlo.*) Dígame. (*Escucha.*) Sí.

Cuelga. Silencio.

GORDO: ¿Cuándo empezamos a rodar?

FLACO: Sólo quiere a uno. Va de un naufrago en una isla desierta. En toda la peli no sale nadie más, sólo el menda ese cogiendo conchas, hasta que se muere. SÓLO QUIEREN A UNO. (283)

La théâtralité de *El Gordo y el Flaco* repose également beaucoup sur la construction en miroir du couple de personnages, faisant intervenir des jeux d'opposition et de contrastes qui alimentent la dialectique inter-personnage, véritable nœud de la tension dramatique de la pièce.

3. La dialectique inter-personnages

La caractérisation des personnages passe par tous les éléments constitutifs de la machine théâtrale (l'espace, le temps, la parole/action, le décor, etc.) et dans notre pièce cela commence par l'espace : « *En una habitación de hotel. La cama es de matrimonio* » (261). Le huis clos de la chambre d'hôtel est non seulement un terrain de jeu formidable pour les personnages (le huis clos est un espace fermé traditionnel au théâtre, permettant la confrontation des personnages et une spatialisation propice au jeu) mais participe aussi de leur caractérisation. Dans la culture nord-américaine, la chambre d'hôtel peut renvoyer à deux choses bien différentes : au monde prestigieux de ces chaînes d'hôtels toutes plus luxueuses les unes que les autres ou, au contraire, à la précarité de ces travailleurs qui vont d'un hôtel bon marché à un autre, faute de pouvoir payer un loyer. Dans *El Gordo y el Flaco*, on comprend vite que c'est la précarité économique qui a certainement poussé les deux personnages à se retrouver dans une chambre d'hôtel. Quant à la précision concernant le lit (« *La cama es de matrimonio* »), elle n'est pas anodine. Elle permet justement d'établir dès le début un lien entre les personnages mais elle est aussi une indication essentielle pour la dialectique inter-personnages qui va se marquer notamment dans la confrontation

physique. En effet, le lit va vite devenir un véritable accessoire de jeu, perdant sa fonction initiale pour se transformer en une sorte de ring sur lequel le Gros et le Petit vont s'affronter.

Dans la pièce, seuls les personnages du Gros et du Petit sont mis en scène. Les autres (un voisin de chambre qui s'essaye au cri de Tarzan, un *groom* qui vient frapper à la porte, Charlie Chaplin qui apparaît dans l'écran de télévision ou encore les interlocuteurs que le Gros et le Petit ont au bout du téléphone) restent invisibles, dans le hors-champ, mais permettent de faire rebondir l'action dramatique. Le voisin de chambre, par exemple, vient interrompre les répétitions du Gros et du Petit en poussant le cri caractéristique de Tarzan, autre personnage phare de la culture cinématographique nord-américaine. Par cette intrusion sonore depuis le hors-champ, c'est la problématique du dédoublement acteur/personnage qui est posée :

Le interrompe el grito de Tarzán, que viene de la habitación de al lado.

GORDO: Alguien debería ir y decirle que no es el verdadero Tarzán. (*Golpea la pared de la que viene el grito.*) ¡No eres Tarzán! (*Pausa.*) ¿En qué estábamos? Ah, sí: ¿palabras o movimientos? (261)

Cette problématique est fondamentale en ce qui concerne la pièce. En effet, la crise que traversent les personnages dans *El Gordo y el Flaco* repose précisément sur les questions suivantes : sont-ils toujours le Gros et le Petit ? Sont-ils toujours fidèles à l'image qu'ils ont construite ? Reflètent-ils toujours l'image que le public a d'eux ? En ce sens, nous le verrons, on comprend que l'émancipation du Petit face au Gros est aussi une émancipation face à l'image, qui enferme, qui sclérose et qui empêche l'individu d'être soi.

Car, en effet, l'image que le couple de personnages représente est une image vieillissante, obsolète, qui a subi les affres du temps, à l'instar de ce miroir que le Gros sort du dessous du lit, plein de poussière, et dans lequel le duo se contemple (265). Mais tandis que le Gros s'attache à cette image, et fait tout pour ne pas la laisser mourir, le Petit, lui, ne cesse d'émettre des réserves quant à la nécessité de la faire perdurer. Le miroir dans lequel se contemplent les personnages ne reflète plus la même chose pour l'un et pour l'autre.

Dans *El Gordo y el Flaco*, la dialectique inter-personnages repose sur cette divergence de point de vue, tout comme sur les jeux d'opposition physique et morale, caractéristiques du tandem comique et auxquels le spectateur est habitué s'il connaît la filmographie de Laurel et Hardy. Ces jeux d'opposition, et de complémentarité aussi, ne manquent pas d'être rappelés par le didascale :

El Gordo es tan ordenado como desordenado es el Flaco. Ambos tienen todo tipo de problemas con cualquier objeto. El Flaco siempre acaba rindiéndose al objeto; el Gordo fracasa una y otra vez, pero siempre vuelve a intentarlo. (262)

Mais ils sont aussi parfois pris en charge par les personnages eux-mêmes, qui se lancent alors dans une série de répliques courtes et cadencées où la parole rebondit de l'un à l'autre dans un effet entraînant. En voici un exemple :

FLACO: Siempre hemos tenido un problema con la báscula. *(Pausa.)* La gente le da mucha importancia a lo que pesas. Lo primero que hacen es ponerte en una báscula. «Dos novecientos»: lo primero que mi padre supo de mí. Nada de «tristón», o «pusilánime», o «metepatas». «Dos novecientos.»

GORDO: A mi viejo, igual. Tres cien. Nada de optimista, emprendedor, desafortunado. Tres cien. Desde el principio tuvimos problemas con la báscula.

FLACO: Todos mis hermanos, tres kilitos, ni un gramo más ni un gramo menos.

GORDO: Mis hermanos, igual: tres kilitos, lo clavaron.

FLACO: Yo, en cambio... A los once meses, cuatro cien.

GORDO: Yo nueve ochocientos a los cinco meses.

FLACO: Seis seiscientos a los cuatro años.

GORDO: Treinta y nueve cuatrocientos a los tres.

FLACO: Trece a los quince.

GORDO: Ochenta y dos a los catorce.

FLACO: Treinta y cuatro a los dieciocho.

GORDO: A los dieciocho, ciento cuarenta y seis.

FLACO: En la playa, todo el mundo me miraba.

GORDO: En la playa, la gente se sentaba a mi alrededor a mirarme.

FLACO: Siempre hemos tenido problemas con la báscula. (264)

De manière générale, la caractérisation des personnages du Gros et du Petit est assez marquée et se fait à tous les niveaux : par les indications didascaliques, par la forme que prend le dialogue entre les personnages, tout comme par ce qu'ils disent d'eux-mêmes, et par l'espace dans lequel ils évoluent, tout comme celui où ils

n'évoluent pas (le hors-champ). Remarquons à ce propos que le hors-champ est un formidable moyen de grossir le trait de l'antagonisme grandissant entre les deux acolytes. En effet, nous l'avons dit précédemment, c'est depuis le hors-champ que le cri de Tarzan vient perturber les répétitions des personnages et introduit la problématique de l'identité et de l'image. Mais c'est aussi depuis le hors-champ que le *groom* vient frapper à la porte et réveille l'angoisse du Gros, effrayé à l'idée de voir le Petit lui échapper et soupçonnant ce dernier d'un désir de renouvellement avec un autre. La caractérisation des personnages passe enfin par la référence intertextuelle dont nous avons déjà parlé : Laurel et Hardy sont déjà, dans l'esprit du spectateur, un couple de personnages caractérisés. La pièce, qui déplace le couple mythique du cinéma au théâtre, joue ainsi avec l'horizon d'attente du spectateur.

Car, en effet, au-delà de la référence intertextuelle, des gags et de la gestuelle comique qui font rire, la pièce met en scène un couple en situation de crise. La chambre d'hôtel devient le microcosme au sein duquel deux personnages consomment leur rupture sous les yeux d'un public pris à partie (rappelons que les adresses aux spectateurs sont nombreuses). En ce sens, on peut s'interroger sur l'ambiguïté sexuelle qui relie les deux personnages. Le Petit, qui souhaite rompre avec cette vie de couple, se questionne ainsi, devant son reflet dans le miroir : « Sexo seguro. Monogamia. Funcionariado. ¿Es ésa tu forma de entender la vida? » (266). Un peu plus loin dans la pièce, le dialogue entre le Gros et le Petit alimente encore un peu plus cette ambiguïté :

GORDO: ¿A cuántos has conocido ya? Al principio, todos parecen una mosquita muerta: «No quiero pasarme la vida subiendo y bajando maletas voy a meter las propinas en una hucha y me voy a apuntar en una academia en seis meses me saco el título de recepcionista... Perdón ya sé que no se debe hablar con los clientes es mi primer día estoy un poco nervioso en alguna habitación deben de estar esperando esta toalla». Todos son iguales, pero a ti cada uno de ellos te parece extraordinario. Anda, asómate. Si lo estás deseando.

El Flaco hace un gesto de desgana.

FLACO: Lo que me gustaría es ver este lugar desde fuera.

Silencio. Al Gordo le resulta insólito el deseo que el Flaco acaba de expresar. Detiene la peli.

GORDO: El hotel, ¿desde la acera de enfrente⁹⁴? ¿A eso te refieres?

El Flaco da vueltas mirando el lugar.

GORDO: Acabarás por marearte. ¿Es ésa tu intención, marearte?

El Flaco sigue dando vueltas, mirando el lugar. Se detiene.

FLACO: ¿Es este un hogar?

GORDO: En cierto sentido, sí.

FLACO: ¿Somos una familia?

GORDO: En cierto sentido.

FLACO: ¿Somos un matrim...?

GORDO: ¡¡¡No!!!

Pausa.

GORDO: Somos... una dualidad... Una dualidad no, una dicotomía... Una bisección... Una pluralidad... Un grupo. Eso es: un grupo. Un grupo simpático... No, simpático no, un grupo... animado... jovial... alegre... Eso es: *somos un grupo alegre.* (268-269)

Ce passage a une résonance particulière puisqu'il renvoie aux problématiques de fond qui sous-tendent la pièce. *El Gordo y el Flaco* est une pièce qui, finalement, permet de questionner sur scène la relation interhumaine, de mettre en lumière la complexité des rapports entre les êtres, de donner à voir les contradictions du couple et leur dépassement. En ce sens, nous voulons dire que le conflit est, ici, non seulement générateur de la forme dramatique (c'est bien de l'antagonisme des deux personnages que naît et se structure l'action dramatique) mais également objet en soi de la pièce. Et si le conflit n'est plus seulement synonyme d'une dialectique formelle mais devient aussi objet central autour duquel tourne la pièce, c'est bien parce que, à notre avis, Juan Mayorga cherche à dire quelque chose sur la violence des rapports humains.

⁹⁴ Nous ne croyons pas que Juan Mayorga ait choisi cette expression au hasard. « Ser de la acera de enfrente » est une expression familière qui signifie être homosexuel.

4. Au-delà du rire, au-delà des images

Dans *El Gordo y el Flaco*, le rire est une mécanique qui s'enraye. Le rire, comme le remarque Agnès Surbezy (2007), repose beaucoup, dans la pièce, sur un comique de répétition : des répétitions de répliques ou d'actions à l'intérieur de mêmes séquences ou, de manière plus globale, des répétitions de sketches ou de motifs qui traversent tout le texte (les fameux *running gags*). Cependant, peu à peu, l'envers du décor va apparaître. Derrière le caractère comique des personnages et la mécanique bien huilée des répétitions (à prendre ici dans tous les sens du terme, « repeticiones » mais aussi « ensayos ») se cache en réalité un rapport complexe de domination et de soumission dont le Petit va tenter de s'affranchir. Regardons de plus près comment la mécanique se grippe.

La structure de la pièce, comme souvent dans le théâtre de Juan Mayorga, est agencée de manière assez minutieuse. *El Gordo y el Flaco* est une pièce qui, à l'image de ses deux personnages qui se livrent un combat de mots et de gestes, est construite selon un schéma d'attaque et de défense, de ripostes et d'esquives, jusqu'à la sortie finale du Petit par la porte.

La première réplique de la pièce est prononcée par le Gros : « ¿Palabras o movimientos? » (261). Cette réplique va devenir, au fur et à mesure, un véritable *leitmotiv* initiant le rituel des répétitions des deux personnages qui, au son de cette phrase (dont la dimension devient de plus en plus injonctive), prennent leur position originale avant de se lancer dans le jeu⁹⁵. Mais dès le début de la pièce, rappelons-le, cette dynamique est perturbée : par le cri de Tarzan d'abord, et par la mystérieuse trace de pas et le *groom* qui frappe à la porte ensuite. Cette situation réveille la jalousie du Gros qui ne perd pas une minute pour détourner l'attention du Petit. Il invoque le souvenir d'un match de boxe, qui dérive vers le souvenir de leur propre rencontre et l'origine de la formation de leur duo : « Igualito que aquel ideólogo al

⁹⁵ « ¿Palabras o movimientos? » est cette phrase rituelle qui enclenche les répétitions soit du texte, soit de la gestuelle (la pantomime) qui sont associés à leurs films.

que se le ocurrió la idea del Gordo y el Flaco. Ve a uno por allí, a otro por allá, y dice: “La risa que debe de dar, ver juntos a estos dos tíos” » (265). Il sort ensuite un miroir du dessous du lit et le tend à son partenaire pour que les deux s’y contemplent. Mais le détour pris par le Gros dans la conversation ne marchera pas très longtemps car le Petit émet une première réserve quant à la pérennité de leur couple :

FLACO: *(Osando apenas.)* Y sin embargo...

GORDO: ¿Sin embargo?

Al Gordo se le ha cortado la risa.

FLACO: Alguien podría pensar que podríamos renovar nuestra imagen. (265)

Il décline, au plus grand désespoir de l’autre, une série d’aspects obsolètes qui pourraient justifier un renouvellement de leur image. Le Gros s’exaspère et décide de couper court à la litanie de son partenaire (qui ne cesse d’initier ses répliques par « Alguien podría pensar que... »). Dans une adresse au public, il fait part de sa nouvelle stratégie :

GORDO: ¡No! *(Se ha enfadado muchísimo. Al público:)* Está visto que lo del espejito ha sido una ocurrencia desafortunada. Voy a encender la tele, a ver si mejora la situación. [...] (266)

L’apparition du personnage de Charlie Chaplin à la télévision semble les réconcilier : ils s’insurgent tous les deux contre le fait que ce sont les films de Charlot qui passent à l’antenne et non les leurs. Profitant de l’accalmie, le Gros sort du dessous du lit une série de vieux films de Laurel et Hardy et décide d’en visionner un. Il s’endort. Le Petit en profite alors pour tenter une première sortie par la porte mais échoue :

Se da cuenta de que el Gordo se ha dormido. El Flaco mira la puerta. Sigilosamente, se mueve hacia ella. A un respingo del Gordo reacciona el Flaco volviendo a la cama de un salto. Falsa alarma: el Gordo ronca. El Flaco va a volver a intentarlo. De pronto, el Gordo despierta asustado, salta de la cama como si fuera un lugar peligroso y mira al Flaco con desconfianza. Está a un lado de la cama, como en una trinchera. (268)

Ce paragraphe didascalique instaure une tension palpable entre les personnages. On comprend dès lors que les désirs de chacun s'opposent, et que la bataille entre les deux (notons l'emploi caractérisé du terme « trinchera ») risque d'être rude.

Ces incursions verbales de la part du Petit dans le dialogue – tout comme cette tentative physique de sortir de la chambre –, auxquelles répondent les esquives et les stratégies mises en place par le Gros pour détourner son attention (soit en revenant aux répétitions, soit en usant d'autres techniques comme celle du miroir, de la télévision, ou celle des déviations du discours), vont constituer le schéma principal structurant la parole et l'action jusqu'à la première « commotion » :

GORDO: ¿Palabras o movimientos?

FLACO: De color y de todo lo demás. Alguien podría preguntarse: «¿Qué hacen juntos todavía estos dos tipos?». (*Conmoción del Gordo.*) Incluso tú y yo podríamos hacernos esa pregunta: «¿Qué hacen juntos todavía estos dos tipos?». Nos sabemos las palabras, nos sabemos los movimientos, pero mírate y mírame. Cualquiera diría que somos dos malos impostores que se hacen pasar por el Gordo y el Flaco. (272)

Dans ce passage, on remarque à quel point les paroles du Petit font mouche et sont une véritable onde de choc pour le Gros. La situation change et la tension monte d'un cran. Les personnages reprennent leur position, comme s'ils s'apprêtaient à passer au second round. Dans une adresse au public, le Gros fait part de l'urgence d'un retournement de situation en sa faveur :

Como un autómata, el Gordo vuelve a su posición original. Por costumbre, el Flaco vuelve a la suya. Silencio. Allí están, en sus posiciones originales, como siempre, pero de otro modo. El Gordo mira al Flaco, primero de reojo, luego fijamente, con espanto.

GORDO: (*Al público.*) Necesito una idea de CONTRAATAQUE, y rápido. (272)

C'est à ce stade de la bataille qu'il décide de mettre en place les différentes phases d'entraînements qui devraient permettre à chacun de gagner ou de perdre un peu plus de poids. Ces phases sont progressives et il y a une gradation dans l'intensité de l'effort physique et dans la violence. Le Gros en arrive au point de forcer le Petit à ingérer des pilules amincissantes (tout comme il ingère lui-même des pilules pour grossir). Même si cette séquence des entraînements joue toujours sur les ressorts

comiques habituels, elle dévoile peu à peu le caractère violent et dominant du Gros, instaurant un certain malaise dans la façon dont celui-ci traite son partenaire. Les deux personnages, assommés par les pilules qu'ils viennent d'ingérer, reprennent pourtant les répétitions. Le Petit semble de plus en plus défaitiste et n'a vraisemblablement plus de force pour lutter contre l'emprise du Gros. Mais une erreur (volontaire ?) de sa part, lorsqu'ils répètent l'action de la scène qu'ils ont décidé de travailler, va lui permettre une nouvelle fois de rompre la dynamique imposée par le Gros. Prenant comme prétexte le fait d'oublier l'action et les répliques des films qu'ils ont tournés ensemble, et la nécessité de trouver un nouveau travail, le Petit sort du dessous du matelas un album où il a minutieusement collé plusieurs petites annonces d'offre d'emploi. Cette initiative va porter un second coup à l'autre :

FLACO: (*Lee de sus recortes.*) «Se necesita fontanero en Australia.» «Colegio bilingüe requiere profesor de Numismática.» «Hombre rana necesitase.» (*Silencio. El Flaco hace varios intentos de añadir algo, pero no se atreve. Cambia de posición para hablar.*) Hay trabajos en que no hace falta ganar kilos, ni perderlos. (*No se atreve a mirar al Gordo.*) Trabajos de uno. (*El Gordo se da cuenta de que el Flaco ha cambiado de posición.*)

GORDO: ¿Qué has dicho? No lo has dicho.

FLACO: (*Sin atreverse a mirar al Gordo.*) Lo he dicho. «Trabajos-de-uno.» ¡Lo he dicho!

Segunda conmoción del Gordo. Esta vez, el Flaco no deja pasar su oportunidad.

FLACO: Riiing, riiiiing. (*Y se precipita a coger el teléfono. Necesita de todas sus fuerzas para descolgarlo.*) Dígame. (*Escucha.*) Sí.

Cuelga. Silencio. (283)

Comme il a été montré précédemment, les personnages exhibent le caractère artificiel de la machine-théâtre et, ce faisant, « le simulacre s'affiche comme tel, devient une réalité à laquelle s'accrochent les personnages, un élément de réel qui va faire basculer le rapport de domination-soumission » (Martinez Thomas, 2005, p. 15). En effet, c'est ce jeu sur la sonnerie de téléphone qui va permettre au Petit de s'émanciper. Répondant au coup de téléphone simulé par lui-même et acceptant la proposition de son interlocuteur fictif (pour rappel, il s'agit d'un emploi pour un seul acteur, le film ayant pour personnage unique un naufragé sur une île déserte), il

décide de faire ses valises et de partir. Devant un tel affront, le Gros cherche toute sorte de motifs pour le retenir, allant jusqu'à tenter de l'amadouer avec le cadeau d'anniversaire qu'il comptait lui offrir, entonner une chanson romantique et, finalement, brandir le contrat de travail qui les lie et qui stipule les droits et les devoirs de chacun. Mais le Petit n'en a que faire, et reste ferme sur ses positions. Il décide d'ouvrir la porte. Le Gros la referme aussitôt. Commence alors le dernier mouvement de la pièce : une scène de lutte physique aux dimensions tragicomiques et dans laquelle va poindre la violence latente, souterraine, qui nourrit leur relation.

Dans un rituel qui leur est maintenant familier, les deux personnages se préparent à combattre (et non plus à répéter). Ironiquement, c'est à ce moment-là, affirme le didascale, qu'ils ressemblent le plus à Laurel et Hardy : « *Se visten con las ropas más típicas de Laurel y Hardy, y añaden postizos. Nunca se habían parecido tanto a los Laurel y Hardy de las películas* » (288). Les adresses au public sont encore de mises et nombreuses. Elles permettent, dans un moment aussi crucial, de retenir l'attention et de susciter la complicité des spectateurs. Mais ce jeu avec le quatrième mur fait aussi partie d'un ensemble de procédés permettant, encore une fois, d'afficher le jeu théâtral comme tel. Les personnages montent et combattent sur le lit comme s'il s'agissait d'un ring, ils imitent le choc de leur corps contre les cordes imaginaires qui délimitent l'espace de combat, ils imitent également le son de cloche entre chaque round – « ¡Gooong! Fin del primer asalto » (289) –, tout comme celui des coups qu'ils se portent et qu'ils reçoivent – « Un golpe modélico. ¡¡¡Uppercut !!! » ; « ¡¡¡Scrooonch!!! » ; « ¡¡¡Crrrackkk!!! Fracturas múltiples » (290) –.

Cette scène de lutte est d'abord comique. Elle est dans la continuité de la dynamique burlesque des personnages qui, depuis le début de la pièce, provoque le rire. Mais elle est aussi violente ou, du moins, elle s'inscrit dans la représentation d'une certaine violence : « *El Flaco gira como una peonza antes de caer a plomo fuera de la cama* » ; « *El Flaco rebota contra las imaginarias doce cuerdas antes de desplomarse* » (290). Cet aspect est significatif puisqu'il participe de la dimension tragicomique de la pièce. *El Gordo y el Flaco* fait rire, certes, mais l'on voit bien comment la mécanique du rire, petit à petit, s'enraye. Au fur et à mesure de l'action dramatique, le rire devient plus

grinçant, car la relation de domination-soumission devient plus visible. La lutte finale entre les deux personnages constitue le climax de l'action, et les sentiments de complicité, d'amitié, voire d'amour, se mélangent maintenant aux menaces, à l'inimitié et au danger :

[...] *Mareado, el Flaco va hasta el minibar, de donde saca una tarta.*

GORDO: No.

FLACO: Sí. A la gente le gusta que nos tiremos tartas. Baratas. Por eso tenemos el minibar lleno de tartas. Baratas.

GORDO: La gente nos va a tomar por payasos. De pronto, aparece una tarta en la mano del payaso.

De pronto, aparece una navaja en la mano del Gordo. (291)

Le contraste entre la tarte à la crème et le couteau est ici saisissant. En effet, nous avons d'un côté le symbole du jeu, de l'artifice, du faux-semblant (la tarte à la crème portée au visage de l'autre est un gag clownesque traditionnel, où la violence n'est que minime et où la dimension comique l'emporte) et de l'autre celui de l'affrontement, de la blessure, voire de la mort :

FLACO: ¿Quieres pasar el resto de tus días en Alcatraz o en otro penal de máxima seguridad?

GORDO: Nadie sospechará de mí. Todos esos polis han visto nuestras pelis. ¿Quién va a pensar que el Gordo pueda haberle hecho daño al Flaco?

FLACO: ¿Y la sangre qué? En cuanto vean las salpicaduras, las de la limpieza pondrán el grito en el cielo.

GORDO: Pensarán que es mermelada. De fresa: la mermelada por antonomasia. (291)

Mais, comme toujours dans la pièce, les personnages sont constamment, pour ainsi dire, sur le fil du jeu. En ce sens, le Petit va s'en sortir grâce à la ruse. Il feint d'avoir compris et, pour prouver sa bonne foi, propose au Gros de sacrifier le *groom*. Pour ce faire, il indique à son partenaire de procéder comme dans la scène finale d'un de leur films : « El resto lo harás como en la escena final de *Dos en Nochebuena*. [...] El diálogo vale casi entero. Sólo hay que cambiar un par de palabras » (292). On assiste alors à un véritable retournement de situation, où le pouvoir, qui jusqu'à présent était entre les mains du Gros, bascule dans celles du Petit. En effet, c'est ce dernier qui, pour la première fois depuis le début de la pièce, prend l'initiative

d'engager la répétition de la scène. Il prononce la fameuse phrase qui, pourtant, ne cessait de le lancer : « ¿Palabras o movimientos? » (292). À laquelle l'autre répond : « Movimientos » (292). En répétant les gestes de la scène, le Petit réussit à se faire donner le couteau par le Gros, lequel se retrouve alors à sa merci. La lutte entre les deux personnages se termine par une magnifique tarte à la crème lancée au visage du Gros : « *El Gordo está a la merced del Flaco y de la navaja. De un crochet, el Flaco aplasta la tarta contra el rostro del Gordo* » (293). Dans un ultime effort, le Gros, comprenant sa défaite, imite la sonnerie du téléphone et tente d'aller décrocher. Il tente de refaire basculer la situation mais n'y arrive pas. Le Petit compte jusqu'à dix et le combat prend fin. Victorieux, c'est maintenant lui qui manipule (mentalement et physiquement) son partenaire : « *El Flaco limpia al Gordo de tarta, lo lleva a la cama, lo arropa, lo acomoda frente a la tele. Elige una película* » (294). Il peut enfin sortir de la chambre. Sa sortie, comme il faut s'y attendre, offre un dernier gag aux spectateurs : « *El Flaco se va con su maleta, caminando como un hombre común. Resbala y se da un culatazo, pero reacciona en seguida y sale* » (294).

5. Conclusion

Voilà donc, dessinée à grands traits, la dynamique de la pièce. En premier lieu, c'est l'aspect comique du duo qui se donne à voir, qui est le plus évident et le plus visible aux yeux du public. Mais, au fur et à mesure, un autre aspect, qui tend plutôt vers le tragique, apparaît et brouille les pistes, dynamite de l'intérieur le tandem que forment les personnages. Comme l'affirme Agnès Surbezy, « derrière le rire, on voit sourdre la possibilité d'une dimension tragique, disant la circularité de l'existence des personnages, leur emprisonnement dans des schémas préétablis et la difficulté d'en sortir » (2007, p. 194). En effet, au-delà du rire, il y a non seulement cette emprise du Gros sur le Petit et la violence de leurs rapports, mais également la sensation de ne pas pouvoir trouver une issue à la situation précaire, circulaire et oppressante des personnages. Ils sont comme enfermés dans leur rôle, attendant désespérément cet appel téléphonique qui ne viendra pas (tout comme Godot ne viendra pas pour les personnages beckettien Vladimir et Estragon). L'issue se concrétise, finalement, par

la sortie du Petit de la chambre d'hôtel. Ce faisant, il rompt non seulement avec son acolyte de toujours, mais également avec l'image qu'ils ont construite ensemble et qui, depuis le début de la pièce, les enferme dans cette série vertigineuse de répétitions. On peut apercevoir en filigrane une certaine critique de l'image qui, au théâtre, on le sait, est trompeuse. Le théâtre est un formidable laboratoire où l'image subit toute sorte de distorsions. Le spectateur est alors souvent invité à décrypter ce qui lui est montré sur scène. Dans *El Gordo y el Flaco*, les nombreux jeux mis en place (jeu intertextuel, dédoublement acteur/personnage, théâtralité débordante, jeu sur les conventions, etc.) sont de formidables ressorts qui nous invitent précisément à voir au-delà des images, au-delà de l'artifice. Comme l'affirme Monique Martinez Thomas, et nous concluons avec ses mots concernant la pièce de Juan Mayorga :

L'illusion s'exhibe, est désignée comme telle, afin de lutter contre cette tendance nocive à croire aux représentations, aux images figées, aux idoles. Tout n'est que simulacre et fiction au théâtre comme dans la vie : il faut aller au-delà du miroir, de l'apparence, du masque pour trouver la chair de l'être qui essaie de se construire, en dépassant le corset du regard de l'autre. (Martinez Thomas, 2005, p. 15)

C. *Animales nocturnos*

1. Introduction

Dans le premier chapitre de notre travail, nous évoquions quelques noms de dramaturges occidentaux qui semblent pouvoir être associés, de près ou de loin, à celui de Juan Mayorga. Nous parlions notamment du dramaturge britannique Harold Pinter, dont le théâtre dit « de la menace »⁹⁶ pouvait éclairer certaines pièces de notre auteur. En effet, l'intrusion d'un personnage envahisseur venant briser le fragile équilibre d'un univers calfeutré et en apparence réconfortant, la violence

⁹⁶ Une traduction plus exacte du syntagme original – *the comedy of menace* – serait la « comédie de menace », rappelant ainsi la dimension importante qui est donnée au rire dans les pièces de Pinter, bien qu'il s'agisse souvent d'un rire qui participe justement du sentiment d'étrangeté et de l'atmosphère menaçante.

sourde qui pénètre et qui se diffuse dans les espaces les plus quotidiens et les plus intimes, le langage qui prend des détours et qui se perd dans les non-dits, sont des phénomènes que l'on retrouve dans des pièces comme *El chico de la última fila*, *El arte de la entrevista* ou encore *Animales nocturnos*.

Animales nocturnos commence par la rencontre, dans un bar, des deux personnages masculins de la pièce, l'Homme grand et l'Homme petit⁹⁷. Cette rencontre semble des plus ordinaires : le Petit demande au Grand de bien vouloir prendre un verre avec lui, car il a quelque chose d'important à célébrer mais n'a trouvé personne avec qui le faire. D'abord hésitant, le Petit finit par accepter. On sait dès les premières répliques de la pièce que les deux personnages ne sont pas totalement inconnus l'un pour l'autre : ils vivent dans le même immeuble, ils sont voisins. Mais jusqu'à cette rencontre dans le bar (dont on comprendra rapidement qu'elle n'est pas fortuite), leur relation n'était faite que de bonjours de politesse dans la cage d'escalier. Au cours de la conversation, un certain sentiment d'angoisse et d'appréhension s'installe lorsque le Grand cherche à connaître le motif de la célébration. Le Petit avoue au Grand qu'il célèbre la loi d'immigration et que, de ce fait, leur relation est changée. Car il s'avère que le Grand est un étranger sans-papiers et, pris au piège, il se voit obligé d'accéder aux demandes du Petit. Celui-ci va en effet lui faire du chantage en lui promettant de ne pas le dénoncer s'il accepte sa requête de passer du temps ensemble et d'être à sa disposition quand bon lui semble. À la fin de cette scène inaugurale (la pièce est constituée de dix scènes au total), dans une atmosphère marquée par un sentiment étrange, les deux hommes trinquent et le pacte entre eux semble scellé.

Ce chantage initial va nous mener, dans les scènes suivantes, aux autres personnages de la pièce, la Femme grande et la Femme petite, et aura une incidence sur les relations de couple. Comment va se résoudre cette situation initiale de chantage ? De quelle manière la violence liée à cette situation va-t-elle circuler au

⁹⁷ Nous mentionnerons ces personnages soit par leur appellation entière (Homme grand, Homme petit), soit pas leur appellation raccourcie (Grand, Petit). Il sera fait de même pour les deux personnages féminins.

sein du système de personnages ? Par quels moyens et dans quelle mesure va-t-elle se manifester ? Comme pour la pièce précédente, nous allons tenter de répondre à ces questions en déclinant les niveaux d'analyse, en nous inspirant de la grille méthodologique de Pavis qui part de la surface visible du texte dramatique pour parvenir jusqu'à ses structures profondes et latentes. Nous allons d'abord étudier les phénomènes d'animalisation et de réification qui touchent les personnages mais qui ont aussi un impact sur les autres composantes théâtrales. Nous nous focaliserons ensuite sur le langage et sur les stratégies d'évitement mises en place par les personnages, avant de conclure sur les enjeux de la mise en scène de la violence pour le spectateur.

2. Animalisation et réification

Animales nocturnos s'inscrit dans une série de pièces de Juan Mayorga où le motif animal est central et s'érige comme une métaphore de la condition humaine. La plupart de ces pièces mettent en scène des animaux humanisés à travers lesquels le spectateur peut contempler la combinaison paradoxale de bestialité et d'humanité qui semble être à la base de nos sociétés. Ces animaux sont, par exemple, le singe albinos du zoo de Barcelone dans *Últimas palabras de Copito de nieve*, la tortue vieille de plus de deux-cents ans dans *La tortuga de Darwin*, les chiens cervantins Cipión et Berganza de *Palabras de perro*, ou encore les chiens d'élite antiterroriste de *La paz perpetua*. La pièce *Animales nocturnos* est un peu à part car elle échappe à la mise en scène d'animaux humanisés. Cependant, les références récurrentes au motif animal, la présence d'animaux (non-humanisés) autour des personnages, la scène du zoo où l'Homme grand et l'Homme petit contemplent avec attention les animaux nocturnes, qui apparaissent alors comme une sorte de miroir de leur propre condition, ainsi que d'autres phénomènes que nous verrons, permettent de parler d'animalisation.



Regardons d'abord la manière dont le dramaturge a choisi de nommer ses personnages : l'Homme grand et l'Homme petit, la Femme grande et la Femme petite. Cette appellation anonymise les personnages en même temps qu'elle universalise, d'une certaine manière, l'histoire qui va se jouer autour d'eux, pour un meilleur impact, probablement, sur le spectateur. En effet, mise à part la référence au bar Yakarta⁹⁸, il n'y a pas d'autre référence explicite dans la pièce. Par ailleurs, il semble intéressant de remarquer que cette anonymisation des personnages fait écho à la situation initiale de la pièce. Avant de se rencontrer dans le bar, les deux hommes ne s'étaient jamais véritablement parlé, si ce n'est pour échanger quelques bonjours de politesse. Cette situation d'anonymat est thématifiée dans le discours par le personnage du Petit :

ALTO: Perdona que no le haya reconocido.

BAJO: No hay nada que perdonar, es comprensible. Con su permiso, voy a tomar asiento. Es comprensible. Vuelve usted hecho una sombra y otra sombra se le cruza en la escalera. «Buenos días», oye que le dicen, y usted contesta: «Buenos días». Pero no es más que eso, el cruce de dos sombras en una escalera. (335)⁹⁹

On voit aussi qu'une série d'expressions et de mots appartenant au champ lexical de la nuit prépare, dès le début de la pièce, le lecteur-spectateur à cette atmosphère nocturne, intime et secrète qui va progressivement se déployer autour des personnages et se charger de sens. L'Homme grand est un sans-papiers qui travaille de nuit. La Femme petite fait des insomnies et passe ses nuits à regarder la télévision. La Femme grande traduit des livres et travaille jusque tard dans la nuit. Il semble que l'Homme petit, personnage manipulateur et dont la domination est diffuse, silencieuse, soit le seul à réussir à dormir convenablement. La réplique que nous venons de citer de lui et qui contient cette image de deux ombres qui se

⁹⁸ Cela renvoie, pour le spectateur madrilène, au bar qui jouxte la *Plaza Elíptica* – dans le quartier de Carabanchel – où des dizaines de travailleurs étrangers sans-papiers attendent chaque jour qu'un chef de chantier veuille bien leur offrir une journée de travail (une journée payée au noir – voire parfois impayée – qui atteint facilement les 10h).

⁹⁹ Nous citons de la sorte, comme pour la pièce précédente, l'édition de la pièce dans l'ouvrage *Teatro 1989-2014* (Mayorga, 2014b).

croisent, se répète plusieurs fois dans la première scène, et en devient presque lancinante :

BAJO: Todavía no he bebido una gota. No me gusta beber solo. No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. No es nada personal, ya se lo he dicho. Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación. Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera hasta que un día... (338)



C'est à partir de la deuxième scène que la métaphore animale se met en place. L'Homme grand et la Femme grande sont chez eux, dans leur appartement. Le Grand cherche à raconter à sa compagne ce qu'il s'est passé dans le bar, le chantage dont il fait maintenant l'objet, mais il n'y arrive pas. La Grande, absorbée dans son travail, lui montre les livres qu'elle a reçus et qu'elle doit traduire. Parmi eux, un livre de poèmes, dont la citation initiale reprend un aphorisme d'Archiloque : « El zorro sabe muchas cosas. El erizo sólo una, pero importante » (341). Cet aphorisme, qui reviendra de manière récurrente dans la pièce, devient un véritable *leitmotiv* et fait écho au comportement du Petit qui a tout prévu pour se défendre d'une quelconque riposte du Grand et qui, surtout, réussit à atteindre son adversaire sans l'attaquer de manière frontale¹⁰⁰. Mais le motif animal n'est pas le seul à faire écho aux comportements des personnages dans la pièce. L'espace, les objets, les sons, la lumière, servent aussi à caractériser les personnages et la situation. Dès la deuxième scène, par exemple, les bruits des pas provenant de l'appartement du dessus (où vivent le Petit et la Petite) et la lumière vacillante installent une atmosphère inquiétante. Les mains froides de l'Homme grand à la fin de la scène ajoutent encore à cette ambiance sombre et glaciale :

¹⁰⁰ Une des traductions de l'aphorisme est la suivante : « Le renard connaît bien des tours, le hérisson n'en connaît qu'un, mais il est de taille ». Autrement dit, le renard, rusé, peut bien s'ingénier à dénicher le hérisson, ce dernier aura toujours la possibilité de se mettre en boule et de se protéger. Il pourra même, grâce à ses épines, blesser son adversaire sans jamais l'attaquer.

ALTA: Vas a llegar tarde. Tu bolsa. Mira si está todo. Tu cuaderno, el bocadillo, la fruta, el agua. ¿O preferirías vino? No te estarás aficionando al vino. Tienes las manos frías.
La luz parpadea. Ruido en el piso de arriba. (343)

**

Dans la troisième scène, nous passons dans l'appartement des Petits. Tout comme dans la scène précédente pour le couple de personnages Grand/Grande, nous pouvons apprécier ici une caractérisation plus poussée. L'Homme petit est un bricoleur hors-pair et semble se charger de presque toutes les tâches quotidiennes. Cette information n'est pas anodine car on comprendra par la suite que sa manie de vouloir tout réparer et s'occuper de tout trahit en réalité un désir excessif de contrôle, des choses comme des personnes :

BAJA: Si sólo fueran las cosas de la comunidad. Pero a un crío le arreglas un juguete, a una señora la cisterna, a otra la radio. No sabes decir que no. Y no te queda tiempo para ti. La gente abusa.
BAJO: Ya sabemos cómo es la gente. Saben que se me da bien, y a mí no me cuesta. ¿Sabes cuál es mi secreto? El cariño. Yo trato a las cosas con cariño.
(344)

Il se dégage de ces répliques, pour le lecteur-spectateur qui a assisté à la scène inaugurale de chantage entre les deux personnages masculins, un certain paradoxe. Car, en effet, l'Homme Petit a beau traiter avec soin les objets qu'ils manipulent, c'est, semble-t-il, tout le contraire qui se passe lorsqu'il s'agit de personnes, puisqu'il vient de menacer son voisin sans-papiers de le dénoncer aux autorités s'il ne fait pas ce qu'il lui dit. Mais, en réalité, le soin apporté aux objets par l'Homme petit n'est pas totalement en contradiction avec son approche de l'Homme grand. La scène initiale de chantage se réalise dans la plus grande cordialité, à coups de vouvoiement et de formules policées, et le pacte final entre les deux personnages est scellé sans aucune once de violence physique.

L'Homme petit est un personnage associé au mal, c'est certain, mais c'est un personnage civilisé, séduisant et trompeur. Il se rapproche en ce sens du Commandant de *Himmelweg*. Dans cette pièce, le Commandant nazi fait visiter le

ghetto juif au Délégué de la Croix Rouge. Il lui fait visiter également son bureau et sa bibliothèque, où il range les livres les plus prestigieux de la littérature européenne. Le Commandant est un homme cultivé mais cela ne l'empêche pas de participer à l'entreprise d'extermination des juifs. Cette alliance, en apparence paradoxale, de civilisation et de barbarie est un des crédos sur lequel Juan Mayorga fait jouer quelques-uns de ses personnages. Ce faisant, il cherche à montrer que le mal, et la violence qui en découle, n'a pas de visage précis, et que tout un chacun peut s'avérer capable de l'exercer (on retrouve ici les réflexions arendtiennes sur le mal). Par ailleurs, ce vers quoi tend notre dramaturge (comme il l'affirme dans de nombreuses interviews) est l'identification du spectateur non pas à la victime, mais bien au bourreau. Pour reprendre ses mots, il dit que si le spectateur découvre dans un personnage tel que l'Homme petit ou le Commandant une part de lui-même – et donc une part du mal qu'il peut faire et de la violence qu'il peut porter à autrui –, le pari est gagné. Car c'est en découvrant cette part sombre de nous-mêmes au théâtre que nous sommes capables de l'interroger et de la remettre en question.

Pour en revenir à *Animales nocturnos* et à la caractérisation des personnages, l'Homme petit semble donc vouloir s'occuper de tout, à tel point que sa propre femme n'arrive pas à trouver sa place au sein du couple. Dans la scène trois que nous analysons, le couple se parle mais ne communique pas. La Petite, qui a cuisiné un ragoût en tentant de suivre une recette que son mari avait appréciée lors de leur premier voyage de vacances, n'arrive plus à se souvenir du restaurant et du village où ils ont pu y goûter. Le Petit n'est d'aucun secours pour sa mémoire, et après lui avoir dit que son ragoût n'était pas si mal, il sort sa boîte à outils et se met à réparer une lampe. Il continue à bricoler durant toute la conversation. La Petite apparaît comme une femme fragile, nostalgique, et sous l'emprise de son mari. La scène se termine lorsque la lumière revient. La réplique du Petit, victorieux, sonne avec une certaine amertume, car l'expression qu'il utilise renvoie non seulement à la lampe qu'il vient de réparer, mais aussi à l'Homme grand qui est tombé dans ses griffes :

[...] *Él continúa trabajando en silencio.*

BAJO: Ya te tengo, amiguito.



La quatrième scène de la pièce est fondamentale puisque c'est là où la métaphore animale est le plus marquée. Les deux personnages masculins sont face au public et observent les animaux nocturnes d'un parc zoologique. Il y a un effet de miroir dans cette scène dans le sens où le regard porté par les personnages sur les bêtes nocturnes renvoie, finalement, au propre regard des spectateurs porté sur les personnages de la pièce. Car ce sont bien eux, les personnages, qui sont (métaphoriquement) les animaux nocturnes auxquels le titre de l'œuvre fait allusion. La didascalie initiale et les premières répliques de la scène jouent sur cet aspect :

En penumbra, el hombre bajo y el hombre alto sentados de cara al público. A veces sus ojos se mueven siguiendo no se sabe qué. Largo silencio.

BAJO: Parecen inofensivos, ¿verdad? Pero en la oscuridad pueden ser muy peligrosos. (*Silencio.*) Me pregunto cómo nos ven ellos a nosotros. Imagínate que la gente se sentase a observar lo que haces, ¿cómo te sentirías? Eh, ¿cómo te sentirías? Te estoy preguntando.

ALTO: A estos no es que los mire mucha gente.

BAJO: Tienes razón, por estos poca gente se interesa. Poca gente entra aquí, y casi nadie se para a mirar. ¿Cuánto tiempo llevamos aquí?

ALTO: ¿Media hora?

BAJO: Y nadie se ha sentado a mirarlos, nadie aparte de nosotros. Ya el cartel de fuera inhibe a la gente: «Animales nocturnos». No sé qué idea se harán, pero la mayoría decide no entrar. Y los pocos que entran, se ve que a la gente no les gusta esta oscuridad. (346-347)

Le discours du Petit thématise également l'ambiance sombre et quelque peu inquiétante au sein de laquelle évoluent ces animaux, ce qui renvoie une nouvelle fois pour le spectateur à l'ambiance même au sein de laquelle évoluent les personnages de la pièce : les insomnies de la Petite qui, la nuit, sort tuer le temps dans le parc de sa résidence ; le travail nocturne du Grand ; les longues veillées de la Grande. Il y a, dans la pièce, toute une série d'oppositions, de contrastes, qui structurent l'espace, le temps, le système de personnages et l'action dramatique : la nuit et le jour ; la « nuit avec lune » et la « nuit sans lune » ; l'appartement d'en haut et l'appartement d'en bas ; le couple des Petits et le couple des Grands ; les espaces

intérieurs et les espaces extérieurs ; les espaces privés et les espaces publics ; la lumière et l'obscurité ; etc. Tout cela participe non seulement de l'esthétique de la pièce (cela renforce le contraste visuel et alimente l'imaginaire du lecteur-spectateur) mais également de son idéologie. En effet, cette série d'oppositions et de contrastes nous dit quelque chose sur le monde et sur les hommes, elle nous informe du lien mais aussi du fossé qui existe entre les hommes, et des rapports de domination et de soumission que cela implique. Elle nous informe de la pernicieuse catégorisation des êtres, entre ceux qui sont dans la lumière – les « bons » citoyens, dont les papiers sont en règle et qui sont dans le cadre de la loi, qui travaillent légalement, etc. – et ceux qui sont dans l'ombre – les sans-papiers que la loi condamne, qui travaillent « au noir », dans l'illégalité, et dont la situation précaire en fait des sortes de parias de la société, des personnes mises au ban de la communauté –. Dans la scène que nous étudions, cette mise à l'écart est suggérée par le motif animal, dans les commentaires du Petit concernant les animaux nocturnes, ces bêtes à part que très peu de gens viennent observer, tapies derrière une vitre de verre et dans une atmosphère qualifiée de sinistre¹⁰¹ :

BAJO: Debe ser un cristal especial, ¿no? Se los ve como brillantes. Tiene que ser un cristal y una luz especiales, para verlos sin que la claridad los moleste. Fíjate, la gente entra y sale enseguida, como si hubiesen visto al mismísimo diablo. ¿Oíste lo que le dijo el viejo al crío? «Es siniestro.» ¿Te parece siniestro? (347)

On remarquera d'ailleurs que tous les commentaires du Petit dans la scène du zoo servent à dire quelque chose sur les humains plutôt que sur les animaux. En ce sens, le motif animal offre ici une perspective particulière, pour les personnages comme pour les spectateurs, d'appréhension de la communauté humaine.

Mais si autrui est, en quelque sorte, animalisé sous le regard de l'observateur, c'est aussi l'observateur lui-même qui, en regardant (en considérant) l'autre comme un

¹⁰¹ Le terme « sinistre », en français comme en espagnol (*siniestro, siniestra*), peut être attribué à quelque chose de funeste, dangereux ou pernicios, d'apparence sombre et mauvaise, ou encore qui fait craindre un

animal – comme son inférieur, comme son esclave – s’animalise. Ce que nous voulons dire ici c’est que les commentaires de l’Homme petit, qui ne cesse de comparer son entourage aux animaux qu’il est en train d’observer, trahissent également son comportement de prédateur envers autrui, jusqu’au point où la relation qu’il entretient avec l’Homme grand, par exemple, peut être qualifiée de relation de maître à esclave¹⁰². La relation qu’il entretient avec sa femme, la Petite, n’est pas non plus exempte d’une certaine emprise psychologique sur cette dernière :

BAJO: Ése me recuerda...

ALTO: ¿Sí?

BAJO: Va de un lado a otro, no para de moverse, pero no sabe dónde va. Es como mi mujer. (*Silencio.*) He tenido suerte con ella. Ve en mí cosas que otros no ven, y puedo estar seguro de ella al cien por cien. Tiene sus límites, claro, todos los tenemos. Además, también soy responsable. Yo la he formado. Incluso sexualmente. Últimamente, duerme mal. No puedo imaginármelo, porque yo duermo muy bien. Dicen que no hay peor tortura: no dormir. (349)

La Femme grande est peut-être le seul personnage qui échappe encore aux griffes – pour filer la métaphore animale – de l’Homme petit. L’animalisation de ce dernier, véritable personnage-bourreau (mais un bourreau subtil, insidieux), est patente dans la sixième scène, lorsqu’il s’introduit tard le soir dans le domicile de la Grande (restée seule dans l’appartement puisque le Grand travaille de nuit), prétextant venir réparer un problème d’électricité et tâtant le mur tel un reptile rampant contre les parois :

BAJO: A veces no se percibe a simple vista. Allí hay un interruptor, así que el cable debe venir por aquí. (*Recorre la pared con sus manos.*) Y aquí lo más probable es que se divida en dos. Si es que está hecho con un poco de lógica. (*Se encuentra con una foto colgada.*) Qué niños tan guapos. (*En silencio,*

malheur. En espagnol cependant, le terme a aussi gardé une acception tirée de la racine latine (*sinister*), c’est-à-dire « ce qui est du côté gauche ».

¹⁰² Il y a une référence intertextuelle dans la pièce (Mayorga, 2014b, p. 361): Schéhérazade qui, sous peine de se voir tuée, entretient la curiosité du sultan en lui racontant tous les soirs une histoire sans jamais la terminer. L’Homme grand doit aussi feindre devant l’Homme petit, il doit feindre une amitié, sous peine d’être dénoncé aux autorités. La référence intertextuelle devient encore plus évidente lorsqu’il se voit chargé d’écrire le journal intime de l’Homme petit.

continúa tocando las paredes.) Hay que localizar el sitio, sanearlo y volver a cerrar. La luz es traicionera.
Tanteando la pared, entra en la alcoba. La mujer se levanta, pero no llega a detener al hombre, lo observa desde la puerta de la alcoba. Silencio. Él sale de la alcoba. (355)

Son intrusion dans l'espace intime de la chambre à coucher est une violation de la vie privée, tout comme une démonstration de violence sournoise qui va rapidement éveiller l'inquiétude de la Femme grande :

BAJO: Una colcha preciosa. El dibujo es muy bonito, muy alegre. ¿La ha bordado usted?
ALTA: Mi madre.
BAJO: Qué tacto tan suave. *(Se acaricia unos dedos con otros. Hasta que su mirada se detiene en un punto de la pared.)* Ya te tengo, amiguito, te he pillado. *(Toma la mano de la mujer; hace que ella toque la humedad.)* ¿Lo siente? ¿Verdad que está blando como un cuerpo? (356)

*
**

Parallèlement à ces divers procédés d'animalisation qui, nous l'avons vu, touchent tout autant le personnage-bourreau que les personnages-victimes, il y a une dynamique de réification qui rend la pièce plus complexe et plus intéressante encore. Cette dynamique affecte notamment le personnage de la Femme petite qui souffre d'insomnie et qui reste plantée pendant des heures durant devant la télévision. La Petite est un personnage qui, à l'image de ces poissons enfermés dans un bocal dont il est parfois fait mention dans la pièce, tourne en rond. C'est une femme qui, faute de reconnaissance et d'amour de la part de l'Homme petit, donne l'impression de n'être plus grand-chose à ses yeux et de se chosifier. Même ses errances dans le parc se terminent par une position statique, assise sur un banc à donner inlassablement à manger aux pigeons. Il est d'ailleurs significatif qu'un de ses désirs, qu'elle exprime notamment par téléphone au Docteur de l'émission télévisée consacrée aux problèmes d'insomnies, soit de danser. La danse est symbole de vie, de passion et de mouvement, et c'est précisément ce qui lui fait défaut. C'est à la toute fin de la pièce, lors du dénouement, que ce désir sera assouvi : le Petit donne l'ordre au Grand de danser avec elle.

La dynamique de réification passe aussi par ce que l'on pourrait appeler la volonté de miniaturisation (voire de marionnettisation) des personnes de la part de l'Homme petit. Cette volonté se manifeste dans une de ses manies, celle consistant en la construction d'un petit train nocturne rempli de figurines. Dans la dernière scène de la pièce, il se saisit de l'une des figurines, représentant une femme avec une valise (qui renvoie à la Femme grande, seul personnage qui réussit à se sauver), qu'il jette dans le verre de l'Homme grand avant de le remplir de vin. La violence de ce geste, encore une fois, est sourde, insidieuse, souterraine. C'est une violence qui ne dit pas son nom mais qui est bien là, comme lorsqu'au début de la pièce le Petit, dans les sous-entendus, les non-dits et les formules policées, apprenait au Grand qu'il devrait dorénavant lui obéir.

3. Les stratégies du langage

La première scène de la pièce donne en effet le ton, pour ainsi dire, quant à la manière dont les personnages usent du langage pour arriver à leurs fins. Que ce soit pour éviter un sujet ou, au contraire, se confronter à l'autre, plusieurs stratégies sont mises en place, permettant de dévier le dialogue, de le focaliser sur un objet particulier, ou encore d'éclater le discours et de fragmenter la logique conversationnelle. Un trait commun concernant le langage et qui semble traverser toute la pièce est la combinaison étonnante mais significative entre une formulation courtoise et assez soutenue de la part des personnages et la violence qui se cache derrière leurs paroles. Cette alliance paradoxale est justement ce qui se joue dans la scène d'ouverture entre le Grand et le Petit :

HOMBRE BAJO: ¿Puedo sentarme con usted?

HOMBRE ALTO: Precisamente estaba a punto de pedir la cuenta.

BAJO: ¿No me reconoce? No me ha reconocido.

ALTO: ¿?

BAJO: Nos vemos todos los días.

ALTO: ¿???

BAJO: Cada mañana, en la escalera. Yo salgo cuando usted regresa.

ALTO: Ah, sí. Sí.

BAJO: «Buenos días.» ¿Reconoce mi voz?

ALTO: Sí, ahora sí.

BAJO: Aunque no suena igual a estas horas, y en domingo, que a las seis de la mañana un día de trabajo.

ALTO: Perdone que no le haya reconocido.

BAJO: No hay nada que perdonar, es comprensible. Con su permiso, voy a tomar asiento. [...] (335)

L'utilisation du vouvoiement (beaucoup moins fréquent en espagnol qu'en français, et qui est donc remarquable ici), de formules de politesse et, de manière générale, le mode plutôt élégant sur lequel échangent les personnages installent un climat, à première vue, de bienveillance. Cependant, nous remarquons assez vite que cette cordialité n'est qu'apparente, et que le Petit cherche, dès ses premières répliques, à s'imposer face au Grand et à le forcer à rester et à écouter. Usant des codes habituels de politesse (« Con su permiso... »), il réussit à prendre place devant le Grand et à enclencher le processus par lequel, à la fin de la scène, il aura soumis sa volonté. Mais avant cela, regardons de plus près comment le langage du Petit, au fur et à mesure de la scène, évolue :

ALTO: Me va a perdonar, pero tengo un poco de prisa.

BAJO: Acabo de pedir esta botella, y dos copas. Me gustaría compartirla con usted.

ALTO: Lo siento, no bebo.

BAJO: Tengo algo que celebrar y había pensado que querría acompañarme.

ALTO: Me están esperando.

BAJO: Sólo una copa, hombre.

ALTO: Ya le he dicho que no bebo.

BAJO: ¿No va a tener un ratito para mí? Sólo diez minutos. Tengo algo que celebrar y no quiero hacerlo solo.

ALTO: Diez minutos, está bien. Si tiene algo que celebrar, no puedo negarme. (335-336)

Dans cette série de répliques où le Petit insiste jusqu'à ce que le Grand finisse par accepter, l'emploi des termes, ainsi que celui des modes et des temps, rendent le discours de plus en plus injonctif. On passe de « Tengo algo que celebrar y había pensado que querría acompañarme » à « Tengo algo que celebrar y no quiero hacerlo solo ». Le passage du conditionnel (*querría*) à l'indicatif (*quiero*) et le changement de termes et de référents (la fin de la première phrase renvoie à l'interlocuteur, tandis que la fin de la deuxième renvoie au locuteur lui-même), montrent la manière dont

le personnage du Petit, en répétant son propos mais en faisant varier la teneur de ses paroles, arrive à obtenir l'assentiment du Grand. Également, l'emploi de l'interjectif « hombre » fait basculer son discours dans une certaine familiarité qui contraste avec la cordialité initiale. Nous allons voir comment la dimension injonctive et la familiarité s'installent dans le dialogue et à quel point la contraposition avec le vouvoiement fait poindre la violence qui se cache derrière les mots.

ALTO: No me gustaría irme sin saber qué he estado celebrando.

BAJO: La ley tres siete cinco cuatro.

ALTO: ¿?

BAJO: ¿No la conoce?

ALTO: ¿Ha dicho «ley tres cinco siete cuatro»?

BAJO: Tres siete cinco cuatro. La ley de inmigración.

ALTO: No me había dado cuenta de que usted...

BAJO: No lo soy. No soy extranjero.

ALTO: ¿Entonces?

BAJO: Usted sí lo es. Extranjero.

ALTO: ¿Yo?

BAJO: No sé mucho de usted, pero eso sí lo sé, lo fundamental.

ALTO: Ahora sí me va a disculpar. No quiero que se me haga tarde.

BAJO: No se levante, se lo ruego. Se lo ruego, siéntese. Gracias. [...] (336-337)

Dans ce passage, le Petit se réfère à la loi qui lui permet d'asseoir son pouvoir sur le Grand, mais il le fait d'abord de manière énigmatique, en ne donnant pas son nom mais son numéro. Cette appellation énigmatique renvoie au caractère mythique du pouvoir que nous avons étudié dans la première partie de notre travail, en nous appuyant notamment sur la pensée de Walter Benjamin et sur l'œuvre de Kafka. Face au mythe du pouvoir et au mystère de la loi, l'homme est désigné comme coupable. La loi d'immigration est ce qui, dans la pièce, divise les personnages en deux catégories : les sans-papiers (le Grand et la Grande) et les citoyens en situation régulière (le Petit et la Petite). Nous avons déjà remarqué plus haut que la catégorisation binaire fonctionne sur plusieurs niveaux (spatial, temporel, actionnel, situation des personnages, etc.). Cette dynamique binaire se fissure petit à petit, jusqu'à éclater à la fin de la pièce (la Grande s'enfuit en train avec l'homme au chapeau et décide de ne plus subir l'oppression du Petit, de ne plus être victime ; le Grand, en revanche, reste « pris au piège » au milieu du couple Petit/Petite). Peut-

être qu'il y a là une volonté de la part du dramaturge de dénoncer finalement toute catégorisation rigide et stérile des individus et de la vie en général. Que les personnes et le monde dans lequel nous évoluons ne sont pas définis de manière immuable, que nous vivons de contradictions, et que la catégorisation des hommes est en réalité un acte de séparation qui nous dresse les uns contre les autres et qui nous rend étrangers les uns aux autres. Dans le passage que nous avons relevé, le Petit finit d'ailleurs par dire explicitement les choses : « La ley de inmigración » ; « Usted sí lo es. Extranjero ». Ces paroles incitent le Grand à partir mais le Petit durcit le ton et lui ordonne de se rasseoir.

À la fin de la scène, la violence verbale va se faire jour mais d'une manière toujours aussi paradoxale puisqu'elle va surgir au milieu du discours policé. Le Petit va aller jusqu'à utiliser des expressions vulgaires et insultantes mais de manière indirecte, comme si ces expressions n'étaient pas de son ressort. Le contraste entre la forme du discours et les emplois ponctuels et saillants d'un langage où se manifeste la violence participe véritablement d'une atmosphère inquiétante qui se met en place dès la première scène :

BAJO: ¿Qué va a hacer? ¿Ponerse a chillar delante de toda esta gente? ¿Llamar a la policía? ¿Por qué no la llama? Relájese, hombre. No le he llamado «hijodeputa». Sólo he dicho que es un extranjero sin permiso de residencia. Nada grave, salvo que, en aplicación de la ley tres siete cinco cuatro, usted podría ser devuelto inmediatamente a su país de origen. ¿O es la ley tres cuatro siete cinco?

ALTO: ¿Está borracho?

BAJO: Todavía no he bebido una gota. No me gusta beber solo. No vuelva a levantarse sin mi permiso, por favor, no me obligue a hacer lo que no quiero hacer. Estoy intentando ser amable. No es nada personal, ya se lo he dicho. Yo no redacté esa ley, pero ella ha cambiado nuestra relación. Dos sombras se cruzan cada mañana en la escalera hasta que un día...

ALTO: Es una broma.

BAJO: No me sobrevalore, yo no sé bromear. No, no es una broma. Como se dice vulgarmente... Si yo fuese alguien vulgar, se lo diría así: «Lo tengo por los huevos». (338)

**

Dans la deuxième scène, le Grand cherche à raconter à la Grande ce qui s'est passé dans le bar mais il n'y arrive pas, il renonce. Il va même jusqu'à éviter de répondre à sa compagne qui insiste pour savoir de quoi il retourne. Le langage met en scène les stratégies d'évitement des personnages qui cherchent à ne pas tout dévoiler à l'autre. Détours de la conversation, décalages entre questions et réponses, interruptions, tous les moyens sont bons pour ne pas aller jusqu'au bout des choses. Dans cette scène, les deux personnages du Grand et de la Grande semblent, malgré leur proximité physique et sentimentale, être déjà dans une dynamique d'éloignement mutuel. En effet, on apprend que la Grande était censée rejoindre le Grand au bar mais, voyant ce dernier en compagnie du Petit, passa son chemin et continua à marcher seule, sans but. Et d'ajouter :

ALTA: De pronto, me doy cuenta de que los hombres me miran.

ALTO: ¿Te miran? ¿Los hombres?

ALTA: Se paran y vuelven la cabeza.

ALTO: ¿Te miran los hombres? ¿Por qué? ¿Te has puesto el jersey morado?

ALTA: Nada de eso. Voy guapísima.

ALTO: ¿Guapísima tú? No puede ser.

ALTA: Pues a ellos les gusto. Sobre todo a un hombre con sombrero. A ése le gusto muchísimo. (342)

L'homme au chapeau – personnage seulement mentionné et qui n'est jamais incarné dans la pièce – est ce tiers-personnage qui permet à la Grande de surmonter les frustrations au sein de son couple et par lequel se consommera finalement la rupture. En effet, à la fin de la pièce, la Grande s'enfuit avec cet homme et le Grand, lui, reste piégé dans l'appartement des Petits et ne réussit pas à trouver d'échappatoire. Le tiers-personnage de l'homme au chapeau a d'ailleurs son parallèle concernant le couple des Petits. Il s'agit du Docteur menant l'émission télévisée sur l'insomnie et que la Petite regarde avec attention les soirs où elle ne trouve pas le sommeil. Ce personnage du Docteur, qui ne s'incarne jamais dans la pièce si ce n'est par la voix, est celui à qui la Petite se confie, à qui elle révèle ses désirs inassouvis concernant son couple. Mais contrairement à la Grande, la Petite ne va pas trouver de solution, d'échappatoire, avec ce tiers-personnage. C'est dans la personne du Grand qu'elle va trouver une solution lorsque, dans la dernière scène, une fois

qu'elle a compris la nature de la relation entre celui-ci et son mari, elle décide, elle aussi, de participer à la situation de chantage.

Pour revenir au couple des Grands et à la scène numéro deux, on peut dire que chacun des personnages fait un mouvement vers l'autre, tente de dire ou de faire comprendre quelque chose à l'autre mais renonce ou dévie la conversation. Le Grand et la Grande se parlent mais ne vont pas au bout de leur propos. Ils ont des secrets qu'ils ne s'avouent pas. Le langage, disions-nous, formalise ces doutes, ces détours et ces ruptures. Le langage, comme dans les deux exemples suivants, devient tortueux :

ALTO: [...] Me dice que quiere invitarme a una copa, que tiene algo que celebrar. No supe negarme. Entonces él me sale con... No te imaginas con qué me sale. Bah, no merece la pena hablar de ello.

ALTA: ¿Pero qué...?

ALTO: Nada. Tonterías. Cuéntame tú. ¿Qué has estado haciendo? (*Señala la mesa, llena de papeles; y en ella, un paquete de libros.*) ¿El nuevo encargo? ¿Ha habido suerte? (*Mirando libros del paquete.*) Un manual de submarinismo, un catálogo de electrodomésticos... ¡Y tres nuevas novelas de Arizona Kid! *Diez balas de oro. La ciudad sin ley. ¡El tren fantasma!* (341)

ALTO: ¿Un hombre con sombrero? Pero si hace un sol radiante. ¿Es que es calvo?

ALTA: Me está siguiendo, oigo sus pasos detrás de mí. Pero de pronto me asalta un temor: ¿y si es sólo que lleva la misma dirección que yo? Lo mismo no le gusto. Lo mismo han sido imaginaciones mías.

ALTO: Puede ser. Tú eres muy imaginativa.

ALTA: Pero no es cosa de la imaginación, porque me siento en un banco y él se sienta a mi lado.

ALTO: ¿Se sentó a tu lado? Con razón tuve sensación de abandono. Con razón me sentí abandonado toda la tarde.

ALTA: ¿Tan horribles son los gustos del vecino? Déjame adivinar qué libros lee. ¿De misterio? ¿De amor? Tiene la pinta de que les gusten las novelas de amor. (342)

Dans la scène numéro trois, le couple des Petits, à l'instar du couple précédent, semble avoir déjà amorcé une dynamique d'implosion. Leur relation est au point mort et, plus encore que pour les Grands, les deux personnages sont véritablement dans l'incommunication. La Petite s'accroche à ses souvenirs, ceux des premières

vacances passées ensemble et du plat qui avait tant plu au Grand et qu'elle tente de refaire. Ce mouvement vers l'autre et ce rappel du passé heureux du couple sont immédiatement frustrés par les répliques froides et en demi-teinte du Petit :

BAJA: Me acordé de aquel guiso con setas que te gustaba. Creo que lo he dejado cocer demasiado. Iba a tirarlo.

El hombre bajo prueba el guiso.

BAJO: No está mal. Se te ha pasado un poco, pero está bastante bien. Aunque el vinagre... Bueno, siempre es difícil con el vinagre. De todas formas, no tengo hambre. ¿Has estado en casa toda la tarde?

BAJA: Por si llamabas.

BAJO: ¿Toda la tarde viendo la tele?

BAJA: Un poco. Casi nada. Estaba pendiente del fuego.

BAJO: No sé cómo la aguantas. Cada día es peor. Sólo ponen mierda. La novela que te regalé, ¿la has leído?

BAJA: Sí. Todavía no. Voy por la mitad. Me acordé de aquel guiso. ¿Te acuerdas de aquel pueblecito, la primera vez que salimos de vacaciones? Aquel restorán que descubriste. ¿Cómo se llamaba aquel pueblo?

BAJO: No recuerdo.

Saca su caja de herramientas (343)

Dans cette scène, le langage, encore une fois, va venir formaliser la situation des personnages, leur solitude, leur incommunication. Comme pour la scène précédente, le discours dévie, chacun est concentré sur autre chose (les souvenirs pour la Petite, la lampe défaillante pour le Petit), les réponses aux questions (qui s'apparentent parfois plus à des suggestions) soit ne viennent pas, soit sont en décalage et viennent quelques répliques plus tard. En outre, le dialogue initial entre le Petit et la Petite se transforme au fur et à mesure en une sorte de discours autoréférentiel, où chacun finit par se parler à lui-même et par s'enfermer dans un monologue :

BAJA: Toda la tarde intentando acordarme. Aquel pueblecito, que había una orquesta en la plaza.

BAJO: Uff, cómo está esto.

BAJA: Que fuimos varias noches a bailar.

BAJO: Está peor de lo que pensaba.

BAJA: Tú preguntaste cómo se hacía y el dueño te lo apuntó en una servilleta. Y luego, al volver de vacaciones, lo intentaste, y te salió perfecto. Lo tomábamos todos los domingos.

BAJO: Es un guiso muy fácil. No tiene ningún misterio.

Silencio. La mujer se sienta a comer el guiso. (345)

Les silences se multiplient à la fin de la scène et trouent le discours des personnages, comme pour signifier la distance toujours plus accrue entre eux, le fossé qui les sépare et qui semble ne plus pouvoir être comblé. Mais les silences servent aussi, paradoxalement, à faire entendre une violence qui s'est nichée au sein de leur relation et qui émane du Petit. En effet, celui-ci n'a de cesse de faire des commentaires abrupts concernant sa femme et de souligner ainsi sa médiocrité. Il déplore ainsi son incapacité à refaire le plat, pourtant assez simple, qu'il aime tant ou critique son addiction télévisuelle qu'il juge idiote et absurde :

BAJO: Es un fraude. Todos esos programas son un timo. Seguro que ese doctor vende algo, ¿a qué si? Una cremita, o una música relajante.

BAJA: No.

BAJO: O el número al que hay que llamar. ¿Cuánto cuesta por minuto? Ahí debe de estar el negocio. Una engañifa para idiotas. (*Silencio.*) Qué mundo. O idiotas o sinvergüenzas. (*Silencio.*) [...] (345)

Notons, dans le même ordre d'idée, le commentaire que fait le Grand dans la scène précédente, lorsque la Grande lui avoue que d'autres hommes la regardent : « ¿Guapísima, tú? No puede ser ». Il y a, dans la pièce, un parallélisme à faire entre les deux couples : les personnages masculins exercent une certaine violence psychologique et verbale vis-à-vis de leur partenaire féminin. Mais les femmes, dans la pièce, sont finalement celles qui triomphent de cette violence : la Grande décide de fuir et on imagine que la Petite retrouve un certain équilibre lorsqu'elle décide de faire avec le Grand (en lui demandant de danser avec elle) ce qu'elle ne faisait plus avec son propre conjoint. Les deux personnages masculins, eux, n'évoluent pas et ne triomphent de rien. Ils restent dans le même rôle qu'ils ont endossé au début de la pièce : un esclave et un bourreau.

*
**

Nous avons vu dans un premier point la combinaison paradoxale mais efficiente d'un langage courtois, policé, et d'une violence tapie derrière les mots. Le caractère instrumental du langage ressort ainsi dès la première scène de la pièce où se met en place la situation de chantage entre le Petit et le Grand. Dans un deuxième point,

nous avons dégagé les stratégies d'évitement des personnages qui passent par une utilisation tortueuse du langage, notamment dans les scènes deux et trois où sont caractérisés les deux couples (cet emploi particulier s'applique d'ailleurs à la pièce dans son ensemble). Nous comprenons avec ces analyses que le langage véhicule la violence. C'est par le langage, d'abord, que l'homme exerce la violence envers autrui. Cet aspect est fondamental dans le théâtre de Juan Mayorga. Plutôt que la violence physique, le dramaturge cherche à décortiquer sur la scène les mécanismes de la violence verbale et, cela va de pair, psychologique, qui sont précisément les plus difficiles à cerner. Dans le clair-obscur qu'il propose avec la pièce *Animales nocturnos*, c'est non seulement l'intimité des personnages qu'il passe à la loupe mais également l'intimité du langage lui-même.

4. La mise en scène de la violence : quels enjeux ?

Animales nocturnos est une pièce dont l'une des thématiques de fond est l'immigration. Ce qui est remarquable, c'est que cette thématique ne donne pas lieu à une intrigue théâtrale attendue, qui pourrait être inspirée des nombreux faits divers concernant les immigrés et qui sont légion dans la presse. Au contraire, Juan Mayorga construit l'intrigue de sa pièce autour de personnages banals, deux couples de voisins, qui à aucun moment ne sont appelés par des noms propres. Le Grand et la Grande, dont rien ne laisse penser qu'ils sont des étrangers sans-papiers (ils sont cultivés et s'expriment dans une langue parfaite), pourraient être les voisins de n'importe quel spectateur. En ce sens, Juan Mayorga place son intrigue là où on s'attendrait le moins à voir se déployer une situation de violence, dans la quotidienneté la plus banale : « Nos vemos todos los días [...] Cada mañana, en la escalera. Yo salgo cuando usted regresa » (335). Mais c'est précisément en plaçant son intrigue dans cette quotidienneté-là qu'il réussit à rendre visible sur la scène une violence que le spectateur ne verrait probablement pas dans la vraie vie. L'ambiance nocturne de la pièce fait non seulement écho à la situation des personnages, qui se meuvent dans une atmosphère faite de non-dits et de secrets, mais également à cette

idée selon laquelle le théâtre, selon Juan Mayorga, doit pouvoir rendre visible ce qui habituellement ne l'est pas ou l'est difficilement, ce qui est caché dans l'ombre.

Une des mises en lumière dans la pièce *Animales nocturnos* est celle concernant les relations de pouvoir entre les personnages et la violence diffuse qui en découle. La relation de pouvoir et la domination de l'Homme petit sur l'Homme grand est la plus évidente. Mais en quel sens le Grand n'exerce-t-il pas une certaine forme de pouvoir, vers la fin de la pièce, lorsqu'il se voit chargé de rédiger le journal intime du Petit, ce dernier étant incapable de transfigurer en mots ce qu'il vit au jour le jour ? La question mérite d'être posée, même s'il est évident que la position dans laquelle se trouve le Grand est la plus défavorable. Par ailleurs, la relation d'amitié feinte entre les deux personnages nous amène à nous demander si, justement, toute relation – même d'amitié – n'est pas faite finalement de rapports de force et n'est pas nourrie par une dynamique de domination/soumission.

La relation de pouvoir entre l'Homme petit et la Femme petite est aussi une des plus perceptibles. Cependant, lors de la neuvième scène, la Petite semble retrouver une certaine forme d'autorité et d'aplomb envers son partenaire lorsqu'elle arrive à l'improviste sur son lieu de travail et lui fait entendre qu'elle a compris le jeu qu'il joue avec le Grand. Pour la première fois dans la pièce, les répliques de la Petite ne se réduisent plus à quelques lignes, son discours est plus dense et le ton est plus appuyé, elle va même jusqu'à adopter une posture assez désinvolte, en allumant une cigarette au nez de son mari et en utilisant l'ironie. Pour apprécier cette évolution du comportement de la Petite, qui contraste véritablement avec la caractérisation du personnage dans les scènes précédentes, il convient de citer la réplique suivante :

BAJA: Es verdad, se expresa muy bien, se ve que es un hombre de cultura. Parece mentira que un hombre así esté expuesto a la mala sangre de cualquiera. ¿Sabes que por esa ley yo podría coger este teléfono y meterlo en un buen lío? Podría hacer que lo echasen. Podría inventarme algo, que se ha metido conmigo, cualquier cosa. Su palabra contra la mía. ¿Crees que le darán la menor oportunidad, a un sin papeles? Tiene que ser terrible vivir expuesto a que alguien te mire mal. [...] Hasta hoy, no se me había ocurrido que fuese extranjero. Y, de pronto, lo he comprendido todo. Porque yo no

dejaba de darle vueltas. ¿Cómo un hombre así podía pasar tanto tiempo con un hombre como tú? (*Saca un cigarrillo. Juega con él.*) Estáis tan cerca unos de otros... ¿Qué hacéis si os entran ganas de gritar, os vais al cuarto de baño? A ti no te he oído gritar en la vida. Tú nunca pierdes los nervios. Tú sabes esperar. Es algo que he aprendido de ti: a esperar. Ya ves, he aprendido algo en todos estos años. (*Enciende el cigarrillo.*) ¿Por qué no gritas? Es tu cumpleaños. Te puedes saltar alguna norma, por un día. (*Da una calada. Lanza el humo.*) No voy a irme de mi casa. Nadie va a echarme de mi casa. (*Sigue fumando. Silencio. El hombre toma el teléfono. Marca.*) (365)

Cette prise de conscience et cette manifestation de la part de la Petite sont ensuite contrées par le Petit qui, en bon manipulateur, arrive à reprendre le dessus. Encore une fois, ce rapport de force montre que dans toute relation – dont celles qui sont, normalement, les plus bienveillantes, comme les relations d’amitié ou d’amour – existe une dynamique de pouvoir qui peut être à la base d’une situation de violence.

Ce constat s’applique également à la relation entre le Grand et la Grande, où le rapport de force entre le désir de l’un (rester et faire au mieux) et celui de l’autre (partir et recommencer une nouvelle vie ailleurs) aboutira finalement à la rupture du couple. C’est à la scène numéro sept, lorsque la Grande se rend sur le lieu de travail du Grand et que ce dernier finit par tout lui avouer, que se consomme la rupture. Comme souvent dans les pièces de Juan Mayorga, c’est un personnage féminin qui se rebelle et qui incarne, en quelque sorte, la dimension salvatrice de l’œuvre. En effet, la Femme grande décide de partir et de ne pas laisser l’Homme petit prendre le contrôle de sa vie. L’Homme grand, lui, n’est pas du même avis. La confrontation entre les deux personnages laisse deviner la misère dans laquelle ils se trouvent et les nombreuses difficultés que traversent les étrangers sans papiers :

ALTA: Nos vamos. Esta misma noche.

ALTO: ¿Vamos a dejar que nos eche? Ahora que por fin...

ALTA: ¿Por fin qué? Una casa miserable y un trabajo de mierda. No huele a tabaco. Huele a pis de viejo¹⁰³.

ALTO: Tiene su lado bueno. Hay noches buenas. Puedo escribir. Puedo pensar.

ALTA: Allí te hubieras avergonzado de...

¹⁰³ Le Grand travaille de nuit dans une maison de retraite où il est chargé des tâches les plus ingrates.

ALTO: La vida que tuvimos allí es otra vida. Olvídala.

[...]

ALTO: Dame tiempo. Él está cambiando, le estoy haciendo cambiar.

ALTA: Ahora entiendo por qué su mujer tiene esa cara de vencida. Porque no puede competir. Ninguna pareja puede compararse a un esclavo. ¿Es eso lo que has elegido ser, un esclavo? Yo no voy a verlo. Contigo o sin ti, mañana cogeré un tren.

Silencio.

ALTO: Las cuatro y media. (*Consulta la pizarra.*) El calmante del de la siete. Ayer se pasó la noche gritando. «¡Baja esa radio, cacho cabrón! ¿Es que quieres matarme?». Según él, el de al lado subía la radio para fastidiarlo. No llevaba razón, el de al lado se murió el viernes. Pero, ¿cómo le explicas eso a un viejo? Ha sido lo más difícil, acostumbrarse a la muerte.

Pausa. Zumbido y parpadeo en el quince. La mujer se va. El panel se llena de zumbidos y de luces. (360)

La dernière réplique du Grand et le silence qui la précède alimentent le sentiment de résignation concernant ce personnage. Il garde un espoir de pouvoir faire changer celui qui, pourtant, s'érige comme son bourreau. La Grande, elle, a très bien compris que cette situation n'est pas viable. Elle a réussi à traduire le comportement du Petit lorsque celui-ci s'est introduit dans leur appartement prétextant venir réparer un problème d'électricité. Si nous utilisons le verbe « traduire » ici, ce n'est pas par hasard. Le métier de traductrice de la Femme grande a une véritable fonction dramaturgique. Non seulement cela permet à Juan Mayorga de battre en brèche les clichés concernant les immigrés, mais cela a aussi un lien avec une certaine conception que le dramaturge a de la traduction et de la vie en général :

Benjamin tiene un pequeño texto llamado *La tarea del traductor* en el que viene a decir que en la traducción, en el hecho de traducir, lo importante es lo intraducible, aquello que no tiene una correspondencia inmediata en la lengua de llegada. [...] Es aquello intraducible lo que obliga a la lengua de llegada a abrirse, a extenderse desafiada por las exigencias de la lengua de partida. El traductor que conoce su oficio no busca correspondencias inmediatas, sino que ensancha su propia lengua a partir de la exigencia del texto original y de la lengua original. Esto de lo que habla Benjamin tiene mucho que ver, me parece, con la vida. Al menos esa es mi traducción de su texto, mi desplazamiento. Cada ser humano tiene un mundo privado, una trama personal de experiencias, un lenguaje propio, y constantemente está traduciendo a otros y está siendo traducido por otros. Hay, creo, dos actitudes en ese cotidiano traducirnos los unos a los otros. Una es la actitud hospitalaria de quien se pregunta «¿Qué

quiere decir este?»), una actitud de escucha, proclive a ensanchar el mundo propio a partir de otros mundos. Y hay la actitud contraria, un tipo de traducción invasora en que tomo lo que el otro me dice y lo llevo a mi propia lengua, centrifugando aquello en lo que no me reconozco. Esto es lo que sucede en muchas traducciones que reducen el texto original, lo empequeñecen. Una traducción, una relación de amistad, una sociedad, debería ser tan hospitalaria como fuese posible para que cada uno pudiese expresar lo que es y entregárselo a otros. (Mayorga, 2014a)

La deuxième partie de cette citation, lorsque le dramaturge explique en quoi, pour lui, l'idée de traduction chez Benjamin peut s'appliquer à la vie même, éclaire magistralement la pièce *Animales nocturnos*. L'attitude face à l'étranger – face à autrui – devrait être celle de l'hospitalité, consistant à accueillir l'autre avec bienveillance et à se mettre à sa portée. Face à l'autre, nous avons le choix de basculer ou non dans la violence. Tous les personnages de la pièce se retrouvent, à un moment donné, dans une situation où la question du pouvoir sur autrui se pose et où des postures violentes peuvent être adoptées. Ce qu'il y a de remarquable, c'est l'opacité de cette violence et la manière dont, finalement, la pièce la dévoile. Faire découvrir au spectateur la violence tapie dans sa vie quotidienne et le faire s'interroger sur sa propre violence sont, en ce sens, quelques-uns des enjeux du théâtre de Juan Mayorga. Le dramaturge lui-même l'affirme et théorise la question dans sa « Razón del teatro ». Nous concluons notre étude de la pièce *Animales nocturnos* avec un extrait de ce texte théorique qui éclaire de manière significative notre propos concernant la mise en scène de la violence :

[...] Hay una iluminación que subyace a la polisemia de la palabra alemana «Gewalt», la cual vale tanto para hablar de lo que en español llamamos «violencia» como para hablar de lo que en español llamamos «poder». ¿Dónde acaba el poder y dónde empieza la violencia? ¿La violencia es el uso ilegítimo que un ser humano hace de su poder sobre otro? ¿Hay una violencia necesaria, justa, inocente?

El teatro no tiene que responder a esas preguntas. También aquí, su misión es que el espectador haga experiencia de la complejidad de la pregunta y de la insuficiencia de cualquier respuesta. Cumpliendo esa misión, puede hacer al espectador más crítico y resistente; más resistente también contra la violencia de la obra a la que está asistiendo. Y más consciente de su propia violencia, actual o latente. Cuando eso ocurre, podemos hablar no sólo de la violencia como tema teatral, sino de un teatro contra la violencia. (Mayorga, 2016a, p. 98)

5. Conclusion

Par les phénomènes d’animalisation et de réification qui touchent les personnages, par les stratégies d’évitement mises en place au sein de leurs discours et par la mise en scène d’une violence tapie dans le quotidien que le spectateur est amené à débusquer, la pièce *Animales nocturnos* donne à voir un théâtre qui tente de mettre en lumière la part de domination que l’homme exerce sur son prochain. Il ne s’agit pas seulement d’un théâtre *de* la violence mais aussi, comme l’affirme Mayorga lui-même, *contre* la violence. Ce « contre » montre bien que c’est toute une dramaturgie qui cherche – probablement de manière plus inconsciente que consciente – à dire quelque chose sur la violence des hommes et du monde.

D. *Reikiavik*

1. Introduction

Avec *Reikiavik*, nous revenons à une pièce où le conflit dramatique s’érige principalement autour de deux personnages, Waterloo et Bailén, à la fois opposés et complémentaires, tout comme cela se passait pour *El Gordo y el Flaco*. La grande différence entre les deux pièces est que, concernant *Reikiavik*, les deux personnages ne sont plus seuls : le Muchacho, sorte de double du public sur scène, assiste à la partie de théâtre à laquelle se livrent les deux acolytes.

En effet, Waterloo et Bailén, dont les noms rappellent les batailles napoléoniennes, décident de rejouer la bataille qui opposa, en 1972, l’américain Bobby Fischer au russe Boris Spasski lors du Championnat du monde de jeux d’échecs, à Reikiavik. Waterloo et Bailén incarnent respectivement Fischer et Spasski mais aussi toute une série de personnages secondaires, ce qui permet au Muchacho de revivre non seulement la partie d’échecs en question mais également toute une multitude d’événements antérieurs et postérieurs à cette bataille qui, en plein contexte de guerre froide, constituait un enjeu capital.

La dimension narrative est importante dans cette pièce. En effet, les personnages se prêtent à une narration de ce qu'ils ont décidé d'appeler « Reikiavik ». Cependant, cette narrativité est loin de s'opposer à la théâtralité. Au contraire, le récit de la bataille qui opposa Fischer à Spasski est ce qui fait naître, précisément, le jeu théâtral. Un jeu dense et rythmé au vu de tous les personnages que Waterloo et Bailén incarnent et des nombreuses situations qu'ils reconstruisent. Cette démultiplication des personnages et des situations pose non seulement la question de l'identité et du double mais montre également à quel point le théâtre est le lieu de l'imaginaire et de la virtualité. Nous verrons, en ce sens, que les jeux d'échecs s'érigent en métaphore de l'art théâtral car qu'est-ce que le théâtre fait si ce n'est de proposer des variantes au monde tel que nous le connaissons ?

2. Le théâtre du récit

Avant d'entendre le terme « narration » dans le sens de récit que font les personnages, il faut le comprendre par ce qui, au théâtre, est traditionnellement appelé la fable. Dans une optique aristotélicienne, la fable s'entend comme une histoire qui charpente l'action. Elle constitue la structure narrative mais aussi spatio-temporelle de la pièce. Dans une telle optique, l'organisation formelle de l'œuvre dépend de la distribution et de l'assemblage des actions selon des critères d'ordre (logique causale), d'étendue (bonnes proportions) et de complétude (résolution des conflits). La fable est ce « bel animal », ce tout ordonné qui rend compte d'un véritable système de concaténations des actions.

Dans le théâtre contemporain, qui a fait voler en éclats tous les paramètres de la structure dramatique, la fable semble ne plus pouvoir fournir les éléments essentiels de la charpente dramatique. Il n'y a souvent plus de fable, plus d'histoire, plus d'événements susceptibles de fournir un échafaudage à la pièce, sauf évidemment dans des dramaturgies de facture classique. Dans une telle situation, afin d'appréhender l'action dramatique, le couplage d'une analyse globale à une analyse de détail semble particulièrement opérant. La méthode de Michel Vinaver propose précisément de chausser des lunettes à focale variable afin de mieux appréhender ce

va et vient entre analyse de détail et analyse plus globale. Nous retiendrons en outre le distinguo qu'il fait entre pièce-machine et pièce-paysage. La pièce-machine suit une ou plusieurs logiques de cause à effet, où des systèmes d'engrenages propulsent la mécanique dramatique. Elle relève d'une dramaturgie de facture plus ou moins classique. La pièce-paysage, au contraire, met en place des logiques différentes, de contigüité, de juxtaposition, voire de superposition de scènes qui ne se distribuent plus de manière mécanique mais plutôt aléatoire.

L'originalité du théâtre de Juan Mayorga réside dans le fait qu'il combine une facture plutôt classique avec des techniques qui relèvent cependant de pratiques complètement contemporaines. Ce qui est classique chez Mayorga, c'est la cohérence de son univers dramatique, la dimension quelque peu didactique de son théâtre, l'importance accordée au verbe et sa volonté, à l'instar de Calderón, de « dar cuerpo al concepto ». Ce qui est plus contemporain, c'est la prise en compte de la réception. Il ne s'agit plus de plaire au public mais au contraire de le déranger, de le déstabiliser, de faire bouger les lignes à la fois de la vérité délivrée et des convictions des spectateurs. Cette déstabilisation passe notamment par des procédés de déconstruction des espaces et des temps et par le télescopage des actions.

Nous le disions plus haut, dans la pièce *Reikiavik* les répliques des personnages de Waterloo et de Bailén sont dotées d'une forte dimension narrative mais cela ne constitue en rien une entrave à la théâtralité, entendue ici dans le sens de jeu, de gestes, d'expressivité du corps et de la voix, etc., tout ce qui, en somme, fait théâtre et participe de la mise en scène réelle ou virtuelle du texte¹⁰⁴. La pièce commence avec la rencontre de Waterloo et du Muchacho autour d'un échiquier sur lequel une partie a été abandonnée. Waterloo va s'ériger en véritable initiateur, désireux d'enseigner au garçon l'histoire des deux champions d'échecs :

¹⁰⁴ La mise en scène virtuelle est celle du lecteur. La mise en scène réelle est celle, précisément, du metteur en scène. *Reikiavik* a été mis en scène par l'auteur lui-même le 27 mars 2015 au *Teatro Palacio Valdés* d'Avilés, puis du 23 septembre au 1^{er} novembre 2015, ainsi que du 28 septembre au 30 octobre 2016, au CDN (*Centro Dramático Nacional*) de Madrid. Nous utilisons une version du texte publiée aux éditions La uña Ro'ra en septembre 2015 (plus récente, donc, que celle publiée dans l'ouvrage *Teatro 1989-2014*).

WATERLOO: No he sido yo. Ha sido Fischer. Es la quinta de Reikiavik. Ni idea de qué te estoy hablando, ¿eh? Bobby Fischer, Boris Spasski, ¿te dicen algo esos nombres? ¿Qué os enseñan ahora en el cole? Sea lo que sea lo que te enseñen allí, es una mierda comparado con lo que puedes aprender aquí. En un ratito aquí aprenderás más que en una vida en el cole. Sobre Reikiavik y sobre cualquier lugar. (Mayorga, 2015b, p. 16)¹⁰⁵

Si cette initiation va passer par le récit, celui-ci ne sera jamais exempt d'une représentation prise en charge par les personnages. Cette représentation va solliciter l'imaginaire du Muchacho et, bien évidemment, celui du public :

WATERLOO: ¡Examen final global oral! ¡Oral final global! No me extraña que estés tan tenso. Te vendrá bien un paseo por Reikiavik. ¿Qué sabes de Reikiavik?

MUCHACHO: Capital de Islandia.

WATERLOO: Muy bien. ¿Palmeras? ¿Chicas en bikini?

MUCHACHO: Frío. Lluvia. Viento.

Waterloo representa el frío, la lluvia, el viento de Reikiavik.

WATERLOO: Frío, lluvia, viento... y ajedrez. Si no fuese por el ajedrez, enloquecerían sin remedio. Imagina las olas azotando la isla en una noche de invierno. ¿Oyes las olas? ¿Las oyes?

MUCHACHO: Sí.

WATERLOO: ¡No te oigo! ¡El viento no me deja oírte!

MUCHACHO: ¡¡Sííí!! (16-17)

Cet extrait montre que la virtualité va être une des lignes de force les plus importantes de la pièce. Le Muchacho, qui peut être considéré comme une sorte de double du public sur scène et avec lequel le spectateur s'identifie facilement, entre sans problème dans le jeu de Waterloo et scelle, d'une certaine manière, le pacte initial de toute représentation théâtrale, celui grâce auquel spectateurs et comédiens reconnaissent la dimension fictionnelle de la représentation qui va avoir lieu. Car, en effet, rappelons que le Muchacho, tout comme le spectateur, vont « voir » se déployer sur scène toute une série de personnages et de situations suggérés en réalité par la parole et le jeu des personnages initiaux que sont Waterloo et Bailén. Le récit des événements, qui suit un ordre assez chronologique, commence par resituer les

¹⁰⁵ Nous citerons par la suite le numéro de(s) page(s) uniquement.

figures de Bobby Fischer et de Boris Spasski et la genèse, dirons-nous, de l'affrontement à Reikiavik :

BAILÉN: Aprendí en el sitio de San Petesburgo, viendo jugar a los soldados. El ajedrez me sacó de San Petersburgo. Moscú enviaba cazatalentos a todo el país. Buscaban chicos listos y bailarinas.

[...]

WATERLOO: Me enseñé sólo, con una hojita de instrucciones. Cuando entiendo cómo se mueve el caballo, comprendo que seré campeón del mundo. (21-22)

La construction de Fischer et de Spasski se fait de manière dialectique, chacun des deux joueurs d'échecs se définissant en fonction de l'autre, et ce, non seulement lorsqu'ils sont convoqués par Waterloo et Bailén mais également lorsque ces derniers convoquent toute une trame de personnages annexes, ce qui va entraîner une caractérisation indirecte. Remarquons d'ailleurs que le passage d'un personnage à un autre peut être indiqué par une indication didascalique de jeu (lorsqu'il pourrait y avoir ambiguïté) ou peut ne pas être indiqué du tout. La parole et les masques que prennent tour à tour Waterloo et Bailén semblent ainsi circuler librement et chargent le lecteur-spectateur de reconstituer le fil de l'histoire et d'identifier par lui-même les sauts d'un personnage à un autre. En voici un premier exemple :

BAILÉN: Hijo, llevamos tres horas en el coche y no has mirado la ventana. Sólo hablas de jugadas. Te acuestas y te levantas hablando de jugadas. ¿Me estás escuchando?

WATERLOO: Sí, mamá.

BAILÉN: ¿Me escuchas cuanto te hablo o estás pensando en jugadas?

WATERLOO: Las dos, mamá.

BAILÉN: Voy a hacer lo que sea para alejarte del ajedrez.

WATERLOO: Me lleva al psiquiatra.

BAILÉN: ¿Te importa tu madre, Bobby? ¿Hay alguna persona por la que sientas afecto? Cuando vez una pieza en peligro, ¿sientes pena por ella? (22-23)

Dans ce passage, nous comprenons que Bailén joue d'abord la mère de Fischer et ensuite un psychiatre. Waterloo, lui, joue Fischer mais nous pouvons voir aussi que sa dernière réplique (« Me lleva al psiquiatra ») sort du cadre fictionnel puisqu'il s'agit

d'un commentaire dont la fonction est d'informer le récepteur, autrement dit, le Muchacho, tout comme le spectateur. Voici un deuxième exemple :

BAILÉN: ¿Quién demonios es? ¿Qué libros lee? ¿Qué mujeres le gustan?
(*Barriendo.*) No tiene novia. A la salida de un burdel se lo oyó decir:

WATERLOO: El ajedrez es mejor.

BAILÉN: (*Barriendo.*) *Playboy*, tebeos de Supermán y libros de ajedrez. No le enseñó su padre, no conoce a su padre. (*Dejando de barrer.*) Hijo, ¿no te parece raro ese barrendero?, lleva tres horas limpiando la misma acera. (*Barriendo.*) Judía. Manifestante compulsiva por los derechos de las mujeres, los negros, los indios...

WATERLOO: ... los vietnamitas, los españoles...

BAILÉN: ... las focas. Estuvieron a punto de quitarle la custodia, el niño pasaba las tardes con la única compañía de la radio.

WATERLOO: La catástrofe nuclear convertirá en catástrofe el mundo en un purgatorio helado... (25-26)

Ici, c'est l'indication didascalique « *Barriendo* » qui fait passer Bailén d'un personnage à un autre : lorsqu'il balaie, il incarne un espion qui récolte des informations sur Fischer ; lorsqu'il ne balaie plus, il incarne tantôt Spasski, tantôt la mère de Fischer. Quant à Waterloo, il incarne d'abord Fischer, puis il s'insère, pour ainsi dire, dans la réplique de Bailén et continue son discours, avant de terminer avec une réplique qui reproduit ce que Fischer enfant écoutait à la radio (et qui redonne d'ailleurs un peu de contexte de Guerre froide avec la question du nucléaire).

Waterloo et Bailén ne sont pas les seuls à prendre en charge le récit et la représentation de « Reikiavik ». En effet, le Muchacho est entraîné dans la partie de théâtre et participe, lui aussi, au jeu mis en place dès le début de la pièce. Ce faisant, la théâtralité est renforcée puisque tous les personnages sont impliqués dans la « mise en scène » de l'histoire :

BAILÉN: Esto es mucho más que ajedrez. En el aeropuerto de Moscú, al bajarme del coche oficial, veo que han venido miles a despedirme. El presidente del Comité. El ministro de Educación Física y Deportes. Cien niños con un pañuelo rojo al cuello cantando en mi honor.

Anima al Muchacho a cantar. El Muchacho canta —¿La Internacional?—. Bailén lo interrumpe.

No es eso lo que cantan. Todos quieren darme la mano: el ministro de Industria, el presidente de la Federación de Hockey, otros cien niños...

El Muchacho canta otra canción. Bailén lo interrumpe: tampoco es ésa.

Ya no sé a quién estoy dando la mano. ¿El Soviet Supremo?, ¿la momia de Lenin?, ¿el fantasma de Marx? Me duele como si me la hubiese apretado todo el pueblo soviético, todos los parias de la tierra, en pie famélica legión. ¿Me dan la mano para desarme suerte? Me la dan para advertirme que no puedo perder. No puede perder, camarada Spasski. Me despiden como se despide a las tropas. Desde hace veinticinco años no ha habido un campeón que no sea ruso. (30-31)

Dans ce passage, la combinaison entre narrativité et théâtralité est patente. Le récit au présent renforce l'impression pour le Muchacho comme pour le spectateur de revivre les événements passés et la théâtralisation du récit se fait non seulement grâce au jeu du Muchacho indiqué dans les didascalies mais aussi grâce à la parole de Bailén qui convoque des images, des personnages, qui rapporte des discours (« No puede perder, camarada Spasski ») ainsi que des sensations et des émotions (« Me duele como si me la hubiese apretado todo el pueblo soviético... »). Dans la pièce, le récit et le jeu s'imbriquent parfaitement à tel point qu'ils finissent par se confondre. Le récit incite au jeu et, réciproquement, le jeu nourrit le récit :

WATERLOO: Desde ochenta años no ha habido un campeón americano. Y aquel tipo, Steinitz, no había nacido en América. Héroes americanos: Joe DiMaggio (*pose de jugador de béisbol*), Joe Louis (*pose de boxeador*), Jesse Owens (*pose de atleta*). De Boston a San Francisco, pregunta en cualquier calle por Steinitz. ¿Cuántos americanos saben mover el caballo? Yo no voy a Reikiavik a pelear por ellos. La victoria será sólo mía. No puedes perder, Boris.

BAILÉN: Me dice Larissa besándome en los labios. Siento medio en sus labios.
(31)

La théâtralité passe aussi par le rythme particulier – qui se ressent déjà à la lecture du texte – que produisent l'enchaînement des répliques entre les personnages et les indications didascaliques. Dans notre pièce, ce rythme est le plus marqué lorsque Waterloo et Bailén arrivent, après en avoir rappelé et représenté les prémisses, à l'affrontement proprement dit entre Fisher et Spasski dans la capitale islandaise, où chacun lutte pour remporter le titre de champion du monde d'échecs. Tout d'abord, le rythme est donné par les didascalies qui informent du score du match (0-0 ; 1-0 ; 2-0 ; 2-1 ; etc.). Disséminées tout au long du texte, elles permettent au lecteur-

spectateur de suivre l'évolution des points accumulés par les joueurs, impriment une cadence et alimentent la tension dramatique. Le rythme se nourrit aussi d'autres didascalies qui sont des indications de jeu physique mettant en scène le combat entre Waterloo/Fischer et Bailén/Spasski comme s'il s'agissait d'un combat de boxe¹⁰⁶ :

Boxean. Es un combate segmentado en que cada movimiento físico se acompaña del enunciado de uno ajedrecístico: Cj6, Pe4, Pe6... Temiendo que se hagan daño, el Muchacho los separa. (53)

Enfin, la respiration de la pièce passe également par ces moments où les deux personnages cessent leur représentation pour mieux en expliquer les ressorts au Muchacho. Étant donné que la représentation est mise en abyme (« Reikiavik » est à la fois la partie de théâtre, au sein-même de la fiction, jouée par Waterloo et Bailén pour le Muchacho mais également la pièce à laquelle assiste le spectateur), le procédé brechtien par lequel s'interrompt le jeu est, lui aussi, exhibé sur scène. Juan Mayorga avait déjà eu recours à une pratique similaire dans sa pièce *Hamelin*, où il mettait en scène un personnage se chargeant de commenter l'action, le Didascale (*El Acotador*). Par l'interruption du jeu et son commentaire, la représentation est mise à distance du Muchacho et du spectateur pour mieux en discerner les enjeux. Si nous parlons de procédé brechtien c'est bien parce qu'il y a interruption et prise de distance critique. On retrouve ici la dimension didactique du théâtre de Juan Mayorga qui veut faire de son spectateur un observateur averti. Le dramaturge cherche à aiguïser le regard du spectateur et à l'impliquer, en exhibant ainsi les mécanismes propres au théâtre, dans la dynamique de la représentation. En voici un des exemples les plus intéressants :

Saca un libro. Deja al Muchacho leer el título.

MUCHACHO: *La batalla final. Las partidas de Reikiavik comentadas.*

BAILÉN: *Tranquilo, nunca hacemos todas.*

WATERLOO: *No sólo comenta las partidas, también las circunstancias.*

Saca un libro igual y hace leer al Muchacho.

¹⁰⁶ On retrouve ici le même procédé que dans la pièce *El Gordo y el Flaco*.

MUCHACHO: «Acabada la primera partida, Fischer se encerró a ver la tele. Por su parte, Spasski...»

WATERLOO: Lo encontré aquí. Esperé a ver si volvían por él, no fue robar. Lo abrí por abrirlo, nunca me había importado una mierda el ajedrez. Después de leerlo por tercera vez, me di cuenta de que oía las olas. De pronto, vi a otro leyendo un libro como el mío.

BAILÉN: Yo también las oía.

Llevados por las olas, reanudan el combate. Waterloo cae. 1-0. (54-55)

Ce passage met en avant la part d'imaginaire sur laquelle repose, finalement, toute la représentation car non seulement il est fait mention du livre à l'origine de l'intérêt des deux personnages pour les jeux d'échecs mais également du fait qu'ils se sont laissés happer par l'histoire de cette bataille finale qu'ils n'ont de cesse de rejouer entre eux. Mais cette part d'imaginaire n'est évidemment pas uniquement celle de Waterloo et de Bailén, c'est aussi et surtout celle du Muchacho et du spectateur qui, comme nous le disions déjà plus haut, reçoivent cette histoire et ont à charge de se la figurer mentalement. Cette importance de l'imaginaire est d'ailleurs accentuée par le fait que la représentation à laquelle s'attellent Waterloo et Bailén n'est qu'une variante parmi d'autres, tout comme peut l'être une partie d'échecs :

WATERLOO: Incomprensible. La tele islandesa es muy buena si no sabes islandés. (Tengo una variante en que destrozo de rabia la habitación, otra en que me voy a gritar bajo la lluvia.) (55)

La virtualité des jeux d'échecs fait écho, finalement, à la virtualité du théâtre lui-même qui met en scène la possibilité d'un monde et qui la renouvelle à chaque représentation. En ce sens, la pièce *Reikiavik* propose une véritable réflexion métathéâtrale où les jeux d'échecs s'érigent en métaphore du théâtre. Un peu avant la fin de la pièce, il y a une nouvelle interruption de la représentation où Waterloo fait comprendre au Muchacho qu'il cherche son héritier. Ce moment va être l'occasion pour Waterloo comme pour Bailén d'expliquer la manière dont ils représentent « Reikiavik ». Le discours des personnages se charge alors d'une dimension métathéâtrale saisissante qui ferait presque entendre la voix de l'auteur détaillant sa conception du rapport entre le texte (le livre de la partie d'échecs sur

lequel se basent les personnages) et la scène (la représentation à laquelle ils se livrent) :

BAILÉN: No es «siempre igual». Es siempre con las mismas reglas, pero cada vez es distinto. No podemos contradecir al libro: las partidas, las notas al pie, las fotos... Trae ocho fotos. (*Las muestra.*) Tenemos límites, como los tienen el caballo o la reina. [...] Hay reglas, y si las ignoras, si haces trampa, deja de tener gracia. No puedes cambiar Reikiavik por Jerusalén. El frío, la lluvia, el 1-0, el 2-0, eso no hay quien lo mueva. Pero la última vez que yo hice de Fischer fue muy distinto, y la última vez que hice Spasski también fue distinto. Cambias de orden de palabras y cambia todo, un gesto lo cambia todo. Intentas adivinar lo que hará el otro, pero el otro cambia tus planes. Y está el tiempo, la presión del tiempo. Cuando haces Fischer, tienes que defenderlo a muerte; cuando Spasski, a muerte. El árbitro que se cree Dios, cien niños puño en alto, los padres ausentes, los campeones muertos, el caballo negro que amenaza al alfil blanco, Larissa desnuda, tú puedes ser cualquiera de ellos. Incluso puedes ser tú, pero eso es lo más difícil de todo. Hay infinitas versiones de Spasski, infinitas de Fischer, infinitas de ti. [...] (77-78)

La fin de cette réplique laisse entrevoir la deuxième ligne de force de la pièce sur laquelle nous voudrions maintenant nous pencher et qui concerne la question du personnage et la problématique de l'identité. La crise de la fable dans le théâtre moderne et contemporain, à laquelle nous faisons référence plus haut, s'accompagne d'une crise du personnage qui n'a pas réussi à faire disparaître ce dernier mais qui en a modifié profondément les paramètres. Dans *Reikiavik*, les personnages sont bien identifiables mais le traitement qui leur est réservé, de par ce dispositif particulier où trois personnages sur scène en incarnent une multitude d'autres, s'insère dans ce mouvement contemporain de décomposition et recomposition du personnage, pour reprendre les termes de la recherche de Ryngaert et Sermon (2006). Concernant notre pièce, que dit cette démultiplication des masques sur la scène ? Mais que dit, également, cet effacement paradoxal de l'identité des personnages initiaux derrière les masques qu'ils convoquent ?

3. Trois personnages en quête d'identité

La crise du personnage dans le théâtre moderne et contemporain, qui a bien failli nous faire croire à sa disparition, montre en réalité l'extraordinaire vitalité avec laquelle cet élément essentiel de la machine théâtrale résiste, se transforme, évolue et témoigne finalement des multiples perturbations que subit la forme dramatique depuis la fin du XIXe siècle. Dans le théâtre de Juan Mayorga, le personnage est bien présent et identifiable. Le dramaturge assume pleinement la mise en scène de personnages caractérisés et plus ou moins circonscrits dont les spectateurs peuvent suivre la trajectoire au sein de la fiction théâtrale. Chez Juan Mayorga, ce n'est pas le personnage en tant que tel qui est remis en question mais ses modalités d'incarnation qui jouissent d'un traitement particulier. L'auteur madrilène excelle dans la construction de l'espace-temps et les personnages de son théâtre en subissent les conséquences. Ils sont pluridirectionnels et se situent non seulement au carrefour des espaces et des temps mis en scène mais également au carrefour du sens de la pièce. Les personnages de Juan Mayorga sont de véritables vecteurs qui portent la pièce dans son mouvement et qui lui donnent son sens. Leur grande virtualité est ce qui les rend encore plus intéressants.

Reikiavik est un excellent exemple de la manière dont le dramaturge manie ses personnages. Il y a, nous l'avons vu, plusieurs niveaux : les personnages « imaginaires » – Fischer, Spasski et tous les autres – convoqués par la représentation de Waterloo et Bailén, et les personnages « réels » que sont Waterloo, Bailén et le Muchacho. Mais, paradoxalement, le spectateur en sait bien plus concernant Fischer et Spasski que concernant les trois personnages qui sont effectivement sur scène. En effet, le récit théâtralisé que donnent Waterloo et Bailén de la bataille de Reikiavik se divise en trois temps : la genèse de la bataille, qui consiste en réalité à faire un portrait biographique des deux joueurs d'échecs et à faire comprendre au Muchacho que l'affrontement entre les deux personnages commence bien avant l'affrontement réel dans la capitale islandaise ; la bataille en elle-même (la partie d'échecs en question) ; l'après-bataille (ce que Waterloo et Bailén imaginent qu'il est advenu des deux joueurs après cette finale du

Championnat mondial). Grâce à ce récit, le spectateur se fait une idée assez précise de Fischer et Spasski, d'autant plus qu'ils ont un référentiel fort, puisqu'ils ont pour modèles explicites les véritables joueurs d'échecs Robert Fischer et Boris Spasski qui ont bien existé et qui ont défrayé la chronique en plein contexte de Guerre froide.

Dans la pièce, les personnalités des deux joueurs s'opposent et se complètent à la fois, elles se répondent et se construisent en miroir. Le conflit dramatique trouve son essence non seulement dans la confrontation des deux personnages, mais aussi et surtout dans la mise en regard de l'un par rapport à l'autre. Fischer et Spasski ne sont pas ennemis, ni amis. Ils sont des sortes de doubles sur scène, l'un émanant de la sphère nord-américaine, l'autre de la sphère russe. Tous les deux de mère juive et de père absent, ils représentent, à l'instar du jeu qui les réunit, deux variantes parmi d'autres, deux possibilités de l'être. Fischer est un homme solitaire et assez introverti, dont l'enfance a été marquée par les jeux d'échecs et par la religion. Il est dépeint comme un joueur maniaque, scrupuleux et individualiste. Spasski, lui, est dépeint comme un pur produit du régime soviétique, même s'il fait montre parfois d'une certaine dissidence. Contrairement à Fischer qui semble avancer seul dans l'aventure (exception faite du Père Lombardy qui l'accompagne et qui semble être l'unique personne que le joueur américain veuille bien écouter), Spasski est un personnage caractérisé par une dimension collective, entouré presque sans interruption par une armée d'autres personnages représentant le parti communiste. La pression politique et la marche de l'Histoire est d'ailleurs un des points communs entre Fischer et Spasski qui sont, à leur insu, instrumentalisés par leur pays d'origine. Cette instrumentalisation est patente tout au long de la pièce, et ses conséquences et résultats se font jour dans la troisième et dernière partie du récit où Waterloo et Bailén imaginent la manière dont les deux joueurs d'échecs ont terminé leur vie, tous les deux dans l'exil et dans la misère.

À l'issue du récit, le spectateur en sait donc beaucoup plus sur les deux figures convoquées par Waterloo et Bailén que sur Waterloo et Bailén eux-mêmes, ainsi que sur le Muchacho. Dans cette pièce, les personnages « imaginaires » jouissent d'une identité bien définie tandis que les personnages « réels » restent plus ou moins dans

l'anonymat. Ce constat est clair si l'on regarde, par exemple, leurs noms. Waterloo et Bailén sont des noms de bataille que les deux acolytes se sont donnés pour jouer (à) « Reikiavik ». Le Muchacho est dépourvu de nom propre. Leur identité est absente, ou presque¹⁰⁷, et si identité il y a, elle se dissout dans la multitude de personnages convoqués. Que dit alors ce manque d'identité ? Que disent ces noms si particuliers ? Quel est le sens, finalement, de tout ce jeu auquel se prêtent les personnages ? Ces questionnements se cristallisent dans la parole du Muchacho et les réponses apportées par Waterloo et Bailén montrent que c'est dans le thème du *theatrum mundi* qu'il faut chercher un sens à cette partie de théâtre :

MUCHACHO: ¿Quién puso aquí ese tablero?

BAILÉN: Probablemente el ayuntamiento, igual que esos aparatos gimnásticos que han puesto por ahí. Tiene pinta de idea del alcalde.

MUCHACHO: ¿Usted sabía que yo iba a pararme aquí?

WATERLOO: Pocos pasan por aquí. No es camino lógico para ir al colegio ni a ninguna parte. Si estás aquí es que te has desviado.

MUCHACHO: ¿También usted estaba esperándome? ¿Están compinchados?

BAILÉN: Ni siquiera sé cómo se llama este hombre fuera de aquí.

MUCHACHO: Entonces, no siempre están aquí.

BAILÉN: Claro que no. Hay un resto.

WATERLOO: Lo que hagas fuera, aquí no cuenta. Si tiene un oficio, si vive con gente, si les habla de mí, no sé nada de eso. Puedes contar lo que te dé la gana sobre ti, no te creeremos.

[...]

MUCHACHO: No entiendo por qué hacen esto.

WATERLOO: Yo fuera de aquí no he sido campeón del mundo de nada.

BAILÉN: Es lo que hace todo el mundo, vivir la vida de otros, pero aquí sabes que lo haces. Ellos tenían el ajedrez y nosotros los tenemos a ellos. Si no fuera por Reikiavik, me habría vuelto loco. Fuera de aquí no hay reglas. Hay muchas reglas, pero no se cumplen. (75-77)

La dernière réplique de Bailén est éloquent et thématise au sein du discours la métaphore baroque du grand théâtre du monde. Si la vie est un théâtre et que chacun doit y jouer un rôle, Waterloo et Bailén ne se contentent pas de celui qui leur a été assigné et trouvent une sorte de salut dans un rôle qu'ils ont eux-mêmes choisi

¹⁰⁷ On sait que le Muchacho est un jeune élève sur le chemin de l'école qui s'est arrêté près de l'échiquier par curiosité. On sait que Waterloo est malade et qu'il cherche un héritier.

et qui élève leur condition d'homme (« Yo fuera de aquí no he sido campeón del mundo de nada »). Le choix onomastique concernant leur personnage n'est, en ce sens, pas anodin. Si les deux compères ont comme noms de bataille des défaites napoléoniennes, c'est peut-être pour signifier la défaite de leur propre vie mais, par contraste aussi, le salut offert par le jeu. Ce questionnement métathéâtral ne se cantonne pas à Waterloo et Bailén mais atteint aussi le Muchacho qui, après avoir délaissé la scène un moment, décide de revenir :

Silencio. Hasta que el Muchacho vuelve.

MUCHACHO: Y ¿yo qué?

BAILÉN: Tú sabrás. ¿Qué te espera ahí fuera? ¿Quién te espera ahí fuera? Si tenemos un deseo, no es hacerte perder una mañana de colegio. Si sales de aquí, pensarás que nos has imaginado. Si sales de aquí. (80-81)

Qui sommes-nous ? Qui désirons-nous être ? Quelle est notre place dans le monde ? En quoi autrui nous définit-il ? Voilà des questions qui ne cessent de travailler des personnages aux dimensions pirandelliennes mais qui, par ricochet, travaillent aussi le propre spectateur. Comme souvent dans l'œuvre de Juan Mayorga, la dimension métathéâtrale est importante et participe d'une théâtralité qui fait – ou, du moins, qui souhaite faire – du spectateur un élément actif (un spectateur qui « réagit », qui comprend et qui s'émeut) dans le processus de réception de la pièce. Les personnages de *Reikiavik* sont des personnages qui rêvent, issus de la grande tradition baroque espagnole dont Calderón est, sans doute, le meilleur représentant (c'est, en tout cas, un des auteurs que Juan Mayorga admire le plus). Ce sont des personnages dont l'existence est indéniablement marquée par la fiction. Mais, dans quelle mesure ne sommes-nous pas, nous aussi, spectateurs de théâtre, des êtres faits de fiction et dont l'identité est toujours un peu rêvée ?

«Así como en el sueño»: ése es el modo de ver en el teatro.

Pero ¿hay otro modo de ver que el ver soñando? Cada día nos lo pregunta Calderón, respecto del que Benjamin intuyó lo fundamental: el sueño no es para él lo opuesto a la vigilia, sino una esfera que envuelve este mundo.

El teatro envuelve al mundo. Nos rodean mundos de ficciones aparentemente más sólidos que el que habitan nuestros cuerpos. Somos – también– seres ficticios. El teatro debería ayudarnos a reconocer las ficciones que nos cercan y a construir otras [...]. (Mayorga, 2016a, p. 107)

4. De la scène essentielle à la scène de l'Histoire

Nous avons commencé notre chapitre en soulignant l'importance du conflit dramatique qui naît de la situation d'opposition entre deux personnages. Pour Juan Mayorga, la scène essentielle est effectivement celle qui fait se rencontrer deux personnages, celle qui dramatise l'irruption d'un personnage dans la vie d'un autre. Cette irruption est ce qui pose problème ou, du moins, ce qui engendre la tension du drame dans le sens où, de prime abord, il existe une inconnue concernant l'attitude que l'autre va adopter. L'autre va-t-il se montrer bienveillant ? Va-t-il se conduire en frère ? Va-t-il se montrer hospitalier ou, au contraire, hostile ? Nous l'avons vu, Mayorga reprend les termes de ces questions en faisant un parallèle avec l'histoire biblique de Caïn et Abel. La scène essentielle est, pour lui, celle qui voit dans Caïn non seulement le possible meurtrier de son frère mais, aussi, son possible gardien :

[...] creo que ese esquema, ese dispositivo, esa situación, aparece una y otra vez en distintas obras mías, y siento que eso tiene que ver acaso con una convicción conforme a la cual la escena original, básica, que en el fondo una y otra vez estamos contándonos, y viviendo, es la escena del encuentro entre dos seres humanos, y cuando un ser humano encuentra a otro puede ver en él un obstáculo, una presa, un medio, un enemigo, y cada una de esas visiones genera acción. Pero tampoco debemos desconocer las otras: un ser humano se encuentra a otro y puede ver en él alguien a quien ayudar, puede ver en él un amigo, alguien respecto del que tiene una responsabilidad, incluso una responsabilidad absoluta, y también eso genera acción. Siento que lo que estamos haciendo una y otra vez es vivir, y en los escenarios contarnos, la escena de Caín y Abel, la escena que dice la Biblia que está en el origen de la cultura: Caín y Abel están juntos, pero en esa escena está también implícita la pregunta de Yahvé a Caín «¿Dónde está Abel?» y Caín contesta «¿Soy acaso el guardián de mi hermano?». Y creo que una y otra vez en mi teatro lo que aparece es ese encuentro entre Caín y Abel y sus distintas posibilidades, y una de sus posibilidades es que Caín no mate a Abel sino que lo cuide, que cuide de Abel. (Mayorga, 2017a, 718-719)

Dans les deux pièces que nous avons étudiées, *El Gordo y el Flaco* et *Animales nocturnos*, cette tension est palpable et l'opposition entre les personnages est faite de sentiments contradictoires (amitié, inimitié, amour, haine, etc.). Dans *Reikiavik*, l'affaire est plus complexe encore. Le conflit dramatique est bien là : le Muchacho

surgit dans la vie de Waterloo et cette irruption est ce qui déclenche, en quelque sorte, le processus de jeu, la partie de théâtre. Le conflit dramatique est doublement présent puisqu'il naît aussi de la confrontation entre Waterloo/Fischer et Bailén/Spasski. Cependant, contrairement à ce qu'il se passait pour *El Gordo y el Flaco* ou *Animales nocturnos*, l'enjeu ne tourne plus tant autour de la situation de violence entre les personnages qu'autour de la situation de violence entre, d'un côté, les personnages et, de l'autre, l'Histoire. En effet, Fischer et Spasski sont comme pris dans le tourbillon de l'Histoire, ils subissent un poids qui les dépasse et qui ressortit au contexte de Guerre froide. La dramatisation de cette violence se fait tout au long de la pièce, tout au long des trois phases du récit théâtralisé par Waterloo et Bailén. C'est peut-être dans la troisième phase, comme nous l'annoncions un peu plus haut, que cette violence est la plus prégnante. Waterloo et Bailén imaginent la vie post-Reikiavik des deux grands joueurs d'échecs :

BAILÉN: Me convocan al Comité, imagino. Tema: «La agonía del ajedrez soviético». El general Dermontov defiende que es un problema de nutrición. En todo momento me tratan con cariño. Con cariño me dicen «Nunca debiste jugar en aquel sótano». En ningún momento me dicen «Has sido castigado». Tres barrenderos limpian mi acera día y noche. El primer año después de la derrota leo tres veces *El Gran Inquisidor* y tres veces *El Quijote* en la traducción clandestina de Bulgákov.

WATERLOO: Me paso el día estudiando. Ajedrez no, religiones. Las comparo, comparo variantes. Llega la hora de defender mi título, pongo ciento treinta y seis condiciones, sólo aceptan ciento treinta y cinco, me roban el título, dan mi título ¡a un ruso! Alrededor de mi casa hay barrenderos de la KGB, del FBI y del Mossad, arranco mi nombre del buzón, duermo en hoteles bajo nombre falso, cada noche en una ciudad distinta, me para un policía.
(86)

Le conflit géopolitique, qui oppose capitalisme et communisme, les surplombe et s'impose à eux. La violence de l'Histoire et son écriture par les puissants s'impose à leur individualité. On reconnaît ici l'héritage benjaminien et la critique faite à une Histoire linéaire dont le cours ne serait qu'une succession de progrès, que nous avons étudiée dans le chapitre trois de notre travail. Benjamin voit dans le cours de l'Histoire tracé par les puissants un espoir messianique d'interruption, une possibilité d'ouvrir une brèche pour y écrire une autre Histoire, libérée du mythe et émancipée

de la domination. En ce sens, l'intervention finale du Muchacho est éloquente. À la fin de la pièce, il propose précisément une variante à la représentation de Waterloo et Bailén :

MUCHACHO: Tengo una variante.

Silencio.

WATERLOO: Adelante, Leipzig.

BAILÉN: ¿«Leipzig»? Acaba de llegar, ¿quién se cree que es?

MUCHACHO: La noche antes de rendirme, salgo a la terraza con *Crimen y castigo*.

Levanto los ojos al ver a alguien caminando por la orilla. No puedo distinguir su rostro, pero reconozco ese modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza. Caminamos por la orilla hasta encontrarnos, caminamos juntos guiados por el ruido de las olas, en el acantilado trazamos con alquitrán un tablero. Rodeados de vientos furiosos, de olas altísimas, jugamos la partida de nuestras vidas.

Silencio. Waterloo entrega al Muchacho su libro, se despide de Bailén y se aleja hasta desaparecer. Leipzig y Bailén representan el frío, la lluvia, el viento de Reikiavik. (Mayorga 2015: 92)

En proposant cette variante, le Muchacho acquiert non seulement son nom de bataille – Leipzig – mais il rompt aussi avec la représentation donnée jusque-là et, en quelque sorte, avec le cours de l'Histoire. La réplique du Muchacho/Leipzig, qui clôt la pièce, est une alternative poétique au poids politique qui écrase les deux personnages, car elle suggère finalement que les deux joueurs se retrouvent enfin libres de toute imposition de la part du pouvoir, afin de jouer la partie de leur propre vie.

5. Conclusion

Nous avons vu qu'il y a une forte dimension narrative dans la pièce en ce sens où les personnages se chargent de raconter une histoire, celle de « Reikiavik », qui opposa aux yeux du monde deux grands champions d'échecs. Le récit des personnages ne s'oppose pas à la théâtralité, bien au contraire, il y participe. En effet, les personnages se voient incarner toute une série d'autres personnages, dans des espaces et des temps différents, et construisent sur la scène un dispositif kaléidoscopique qui requiert l'attention du spectateur et l'implique mentalement

dans la représentation. Cette représentation revêt par ailleurs une dimension métathéâtrale et aborde, par les personnages qu'elle met en scène, le thème baroque du théâtre du monde. Waterloo et Bailén nous posent la question du rôle assigné à chacun dans la vie et de la part de rêve et de fiction qui nous constitue. Enfin, *Reikiavik* est une pièce qui non seulement dramatise le conflit entre deux personnages et la dialectique qui en découle, mais également le conflit entre ces mêmes personnages et la dynamique de l'Histoire. La violence n'apparaît alors plus seulement comme une violence entre les individus, mais aussi comme une violence qui ressortit à la situation historique. De la scène essentielle, dont nous avons analysé les ressorts dans *Reikiavik* mais également dans *Animales nocturnos* et *El Gordo y el Flaco*, nous passons à la scène de l'Histoire.

VII. Image dialectique, théâtralité elliptique

A. La représentation de l'Histoire

L'Histoire constitue, pour Juan Mayorga, un creuset important où puiser l'origine de fictions théâtrales, d'autant plus que le théâtre est peut-être l'art le plus apte à mettre en scène le passé et à le problématiser avec le présent. Dans son recueil d'écrits théoriques, *Elipses* (Mayorga, 2016a), une place importante est accordée à l'Histoire, à la Shoah, et au lien particulier qu'entretient le théâtre avec la représentation du passé.

Dans « Europa gris: variaciones sobre un tema de Primo Levi » (2016a, p. 39-52), il revient sur la notion de « zone grise » qu'utilisa l'auteur italien dans *Les naufragés et les rescapés* pour décrire le phénomène complexe de complicité entre les victimes de la Solution finale et leurs bourreaux. Comme il le fait remarquer, Primo Levi ne réduit pas cette « zone grise » aux camps de concentration et d'extermination et à la catégorie particulière des prisonniers-fonctionnaires. La « zone grise » s'étend au-delà et touche des personnes qui, à l'extérieur des camps, se sont elles aussi compromises avec le pouvoir et ont adopté des attitudes ambiguës. C'est le cas, entre autres, de Maurice Rossel, délégué de la Croix Rouge dont s'inspira Juan Mayorga pour son personnage du Délégué dans *Himmelweg* :

Cuando traté la historia de Rossel en mi pieza teatral *Himmelweg*, intenté explorar tres temas: la responsabilidad de un hombre cuya misión es ayudar a las víctimas y se acaba convirtiendo en cómplice de los verdugos, la invisibilidad del horror –no es la mascarada lo que engaña al delegado, sino su propia incapacidad de mirar– y la perversión de forzar a las víctimas a defender el relato del verdugo –o, por utilizar la imagen que venimos explorando, la perversión de atraer a las víctimas a la zona gris–. (Mayorga, 2016a, p. 45)

C'est aussi le cas d'Amédée Bussière, préfet de police du gouvernement de Vichy qui donna l'ordre d'arrestation massive du vélodrome d'hiver en juillet 1942.

Mayorga affirme que la responsabilité de Bussière, de la police municipale de Paris et, en général, de larges secteurs de la société française dans l'extermination des Juifs d'Europe « [le] lleva a imaginar un mapa de Francia con amplias zonas grises » (*idem*). À la lecture de cette citation, nous pensons inévitablement à la pièce *El cartógrafo*, où le motif de la carte d'un monde en péril est central. Ce monde en péril est fait de multiples « zones grises », traversées par des personnes corrompues par le pouvoir. Concernant les victimes, cette corruption est évidemment forcée et il est très difficile pour elles d'y résister, l'instinct de survie prenant le dessus. Primo Levi s'interroge, affirme notre dramaturge, sur l'extraordinaire squelette moral qu'il faut avoir pour résister à de telles tentations dans un contexte aussi extrême que celui des camps. Il s'interroge également sur le squelette moral des Européens et sur leur propre capacité de résistance – en 1986, année d'écriture de l'essai – face à la collaboration avec le mal. Mayorga montre que notre présent est loin d'avoir balayé de telles questions :

Nuestra actualidad –que, repito, en ningún caso quiero comparar con los ominosos años descritos por Levi – es caracterizada con creciente frecuencia como un tiempo excepcional en que son moral y políticamente aceptables algunas decisiones que en tiempos «normales» no lo serían. En particular, la llamada «guerra contra el terror», según algunos «la tarea de nuestra generación», está sirviendo de justificaciones a aviones fantasmas, cárceles secretas y limbos jurídicos. [...] El terror que, según se dice, amenaza nuestras vidas y nuestra civilización, es contestado por una acción estatal cuyo primer horizonte es la seguridad, convertida en el valor al que todos los demás valores se subordinan. Lo que resulta paradójico cuando al tiempo se afirma que la lucha por el terror es una lucha por valores. (Mayorga, 2016a, p. 47-48)

Dans ce contexte de lutte contre le terrorisme, rappelé à propos par l'auteur et d'une très grande actualité, la discussion dérive vers la question de la torture et vers le débat concernant sa légitimation. En effet, affirme Mayorga, certaines voix se font aujourd'hui entendre en affirmant que même si l'interdiction de la torture devrait être maintenue dans les textes de loi et dans le discours public, il devrait être reconnu, tacitement, qu'il existe certaines circonstances exceptionnelles où la norme peut être suspendue (nous retrouvons ici la réflexion menée autour de l'état d'exception dans la première partie de notre travail). D'autres voix vont encore plus

loin puisque non seulement elles invoquent des arguments liés à la sécurité nationale mais également à la dimension morale afin de défendre une légalisation de la torture. Elles considèrent, notamment, que l'interdiction de la torture est

moralement inacceptable, en la medida en que debilita al Estado democrático en su doble misión de protegerse y de proteger vidas inocentes: si la tortura proporciona información valiosa para la defensa de la democracia y de la vida inocente, no puede prescindirse de ella. (Mayorga, 2016a, p. 49)

Cette problématique est exactement celle que l'on trouve à la fin de la pièce *La paz perpetua*, où les trois chiens en compétition pour intégrer une unité antiterroriste d'élite, lors de la dernière épreuve, se voient offrir la possibilité par le personnage de l'Humain de torturer un détenu censé leur fournir des informations essentielles pour lutter contre une attaque. Le chien Enmanuel sera le seul à refuser d'entrer dans la cellule du détenu et ira même jusqu'à se mettre en travers du chemin des deux autres chiens, Odín et John-John, qui finiront par lui donner la mort. Cette posture adoptée par Enmanuel dramatise en réalité la posture intellectuelle du dramaturge, qui considère qu'aucune situation exceptionnelle ne peut venir suspendre l'interdiction de torture et que, dans ce débat, c'est bien la vie d'un seul homme et non de l'humanité toute entière qui doit s'ériger en horizon éthique. Mayorga conclut son article en s'interrogeant sur la couleur de l'Europe, et en se demandant si les « zones grises » dont parlait Levi ne s'étendent pas sur le vieux continent :

Mi temor es que, en Europa, en el silencio y en el debate en torno a la tortura se imponga, antes que el mejor argumento moral, la endeblez del esqueleto moral al que se refería Levi. Y que, bajo silencios amorales y argumentos morales, lo que domine sea cinismo oportunista, indiferencia hacia el débil y sumisión hacia el poderoso. (Mayorga, 2016a, p. 51)

« Educar contra Auschwitz » (2016a, p. 53-56), article qui rend hommage à l'ouvrage *Éduquer contre Auschwitz: Histoire et mémoire* de Jean-François Forges, donne l'occasion à notre auteur de faire part de ses interrogations mais aussi de ses convictions concernant le problème de la représentation de la Shoah. Il rappelle la justesse et l'intelligence avec lesquelles Forges explique que les deux instruments majeurs pour éduquer contre Auschwitz sont le film *Shoah* de Claude Lanzmann et

l'œuvre-témoignage de Primo Levi. Les commentaires de Forges concernant ces deux œuvres sont d'une grande subtilité selon Mayorga, qui n'hésite d'ailleurs pas à les recommander à tout créateur désireux de travailler à partir de l'expérience concentrationnaire et à mettre en garde contre certains défauts dans la représentation d'Auschwitz :

La exposición como histórico de lo que es imaginario, la exageración, la retórica hinchada, la pornografía de la violencia, la sentimentalización del sufrimiento, la usurpación de la voz de los sin voz, son tentaciones a las que todo creador debería resistirse. Nada de eso hay en las obras de Lanzmann y Levi, pero sí en muchas otras representaciones, más o menos bienintencionadas, de la Shoah. (Mayorga, 2016a, p. 55)

Cette exigence vis-à-vis de l'artiste qui décide de mettre en scène, en mots, en images – peu importe le moyen d'expression – la Shoah, n'est pas sans lien avec une exigence vis-à-vis du philosophe qui décide de l'étudier. Dans une réunion de trois articles autour des écrits du philosophe espagnol Reyes Mate, qu'il intitule sobrement « En compañía de Reyes Mate » (2016a, p. 57-72), Juan Mayorga montre en quoi la Shoah est un objet à manier avec la plus grande prudence, et dans quelle mesure elle induit une posture bien particulière de la part de celui qui se penche dessus. Car il y a quelque chose d'inédit dans ce que signifie la Shoah pour les philosophes, et pour les penseurs en général. Face à un tel événement, on ne peut, d'abord, que rester muet. Dans les camps, « la filosofía enmudece, si es que no es capaz de aprender a hablar otra vez » (2016a, p. 58). Auschwitz constitue une limite à la pensée philosophique, c'est l'événement impensable par excellence. Mais cette impensabilité de l'événement ne suppose pas pour autant la fin de la philosophie, au contraire, « reconocer Auschwitz como lo no pensable no es suspender la misión de la filosofía, sino presentarle una exigencia que la tensiona infinitamente » (2016a, p. 59). Si face à Auschwitz, le philosophe ne peut plus s'en remettre à lui-même, il doit s'en remettre à celui qui, précisément, n'occupe pas une place secondaire par rapport à l'événement. Il doit s'en remettre au témoin et écouter sa souffrance. La tâche du philosophe consistera alors à endosser ce témoignage et à faire de sa philosophie une philosophie du témoin : « La filosofía elige así como paradójico

origen una experiencia, la del testigo, irreducible a concepto » (*idem*). Mayorga reconnaît une telle attitude chez Reyes Mate qui fait d'Auschwitz une monade de sa pensée puisque, en effet, Auschwitz vient non seulement resignifier toute la tradition philosophique occidentale qui lui est antérieure, mais jette également une lumière nouvelle sur toute la philosophie qui lui est postérieure¹⁰⁸. En particulier :

A la vista de Auschwitz, la historia de la filosofía, desde aquel Tales que proclamara que todo es agua, parece a Reyes Mate orientada a la reducción de la diversidad, al sacrificio de lo singular como insignificante y, finalmente, a un idealismo que prefigura una filosofía de la guerra. Una filosofía que da muerte metafísica a la diferencia y que prepara la muerte física de lo diferente. Frente a esa filosofía del olvido habría de surgir una filosofía —una estética, una ética y una política— capaz de hacer presentes a las víctimas. Son ellas, las víctimas — sus derechos pendientes— el origen y horizonte de esta filosofía crítica que nace en Auschwitz. (Mayorga, 2016a, p. 61)

Ces considérations autour de ce que devrait être la philosophie après Auschwitz résonnent avec force dans le théâtre de Juan Mayorga. Reyes Mate est l'un de ses maîtres à penser et nous pouvons constater que le geste philosophique de ce dernier par rapport à la Shoah n'est pas sans lien avec le geste artistique de notre auteur.

En effet, dans « El dramaturgo como historiador » (2016a, p. 153-164), Mayorga explicite le lien existant entre le dramaturge et l'Histoire et les enjeux du théâtre dit historique. Pour cela, il part de la remarque d'Ortega y Gasset dans *Idea del teatro* concernant l'acteur de théâtre qui, de manière toujours un peu étonnante, « disparaît » pour laisser place à son personnage. Dans le théâtre historique, cette transfiguration est abyssale, affirme l'auteur, puisque le personnage ne représente pas quelqu'un d'imaginaire mais bien une personne appartenant au passé : « El actor desaparece para dejar ver a un hombre que fue y que durante la representación vuelve a ser » (2016a, p. 153). Le théâtre historique abolit le temps et la mort et fait de tous les hommes des contemporains. Il antépose ainsi notre condition humaine à notre condition historique, et constitue une victoire sur la vision historiciste de l'être

¹⁰⁸ Ces considérations rappellent celles d'Hannah Arendt (évoquées en première partie), pour qui Auschwitz constitue un point de non-retour de la philosophie.

humain (2016a, p. 154). Le théâtre historique offre toujours une vision particulière du passé, il construit une image du passé qui, en même temps, nous dit quelque chose sur notre époque. D'ailleurs, il dit finalement toujours plus sur l'époque qui le produit que sur l'époque passée représentée : « dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena » (2016a, p. 156). Et, dans le meilleur des cas, une pièce de théâtre historique problématise non seulement le passé représenté dans le présent où se produit cette représentation, mais jette aussi une lumière sur le futur et sur ses possibles actualisations (2016a, p. 157). Quoi qu'il en soit, dans la manière dont il convoque le passé, le théâtre historique est toujours un théâtre politique, en ce sens qu'il choisit de représenter une époque passée plutôt qu'une autre, et qu'il construit une perspective particulière depuis laquelle l'observer. Et Mayorga de lister les nombreux travers dans lesquels peut tomber un certain théâtre historique, dont celui qui consiste à vouloir faire du théâtre un reflet de l'Histoire :

El dramaturgo de este teatro presuntamente objetivo se rige por el mismo principio que el historiador académico: fidelidad a las pruebas documentadas. La acumulación de referencias documentadas crea cierta ilusión de objetividad. La obra parece reconstruir un pasado. El espectador puede sentir que ha sido desplazado a aquel tiempo. Puede creer que está contemplando directamente aquel tiempo. Sin embargo, el mejor teatro histórico no pone al espectador en el punto de vista del testigo presencial. Pues lo importante no es lo que aquella época sabía de sí misma. Lo importante es lo que aquella época aún no podía saber sobre sí y que sólo el tiempo ha revelado. (Mayorga, 2016a, p. 161)

Dans cette optique, notre dramaturge souligne la grande responsabilité de la part de l'auteur de théâtre historique dans la manière dont son œuvre discute avec le passé et avec l'image-même que, du passé, se fait l'époque au sein de laquelle l'œuvre est produite. L'auteur doit, en ce sens, faire des choix non seulement techniques (dans la construction de ses personnages, de l'espace et du temps, de l'action) mais aussi moraux :

Lo fundamental es si una obra consolida o desestabiliza la imagen con que el presente domina al pasado. Si confirma las convicciones del espectador o las pone en crisis. Si se adhiere al prejuicio o lo desmonta. Si escoge la perspectiva hegemónica o aquella desde la que es visible lo hasta ahora olvidado. Si se dirige al espectador más perezoso o a aquel con mayor capacidad de asombro.

Si consigue, sin incurrir en la arbitrariedad, presentar el pasado a contracorriente, asaltando al confiado espectador, poniéndolo en peligro. (Mayorga, 2016a, p. 163)

À la lecture de ces considérations, nous faisons aisément le lien avec la pensée benjaminienne de l'Histoire que nous avons étudiée en première partie. Il apparaît clairement que Juan Mayorga a une conception du théâtre historique, et du théâtre en général, largement influencée par sa connaissance des écrits benjaminiens. Cette conception s'avère d'autant plus pertinente et lumineuse lorsqu'il s'agit de se pencher sur une partie du théâtre historique qui s'attache à représenter la Shoah :

A mi juicio, el más importante teatro del Holocausto es aquel que ha sido capaz de incitar al duelo por las víctimas y, al tiempo, hacer que el espectador mire a su alrededor y dentro de sí, preguntándose por lo que queda del veneno de Auschwitz y por lo que en sí mismo hay de verdugo o de cómplice de verdugo. (Mayorga, 2016a, p. 167)

Dans « Representación teatral del Holocausto » (2016a, p. 165-172), il réfléchit à la manière d'envisager une histoire du théâtre de l'Holocauste et à certaines exigences qu'induit la représentation d'un tel événement. Une histoire de ce théâtre, affirme-t-il, devrait d'abord commencer par rappeler à notre mémoire les hommes et les femmes de théâtre qui ont péri sous le troisième Reich, ainsi que les traditions théâtrales qui ont été interrompues. Une histoire de ce théâtre devrait ensuite procéder à la relecture de ce que Mayorga nomme les « annonceurs d'incendie » (*los anunciadores o avisadores del fuego*), tous ces auteurs qui ont, en quelque sorte, de par leurs œuvres, annoncé la catastrophe à venir (dont Karl Kraus, Brecht ou Kafka, par exemple). Une fois ce travail fait, nous pouvons nous focaliser sur les pièces qui, à partir de 1945, ont comme motif central l'Holocauste. Mais nous pouvons aussi prendre en considération les pièces qui, de loin, traitent du sujet. Car, en effet, tout comme pour la philosophie Auschwitz s'érige comme une sorte de monade de la pensée, « tampoco en el teatro ya nada desde Auschwitz podía ser igual » (2016a, p. 169). Plus encore, l'événement nous a forcés à relire et à mettre en scène les pièces du répertoire classique sous une lumière différente. L'Holocauste, conclut notre dramaturge, est l'épreuve du feu du théâtre historique, l'événement qui remet

en question les limites esthétiques et morales d'une représentation scénique du passé. En ce sens, Mayorga s'interroge :

[...] ¿cómo representar aquello que parece tener una opacidad insuperable?; ¿cómo comunicar aquello que parece incomprendible?; ¿cómo recuperar aquello que debería ser irrepentible? [...] ¿no es inmoral la pretensión misma de representar a las víctimas, de darles cuerpo? (Mayorga, 2016a, p. 170)

Pour lui, le meilleur théâtre de l'Holocauste devra chercher sa forme en antéposant l'éthique à l'esthétique, et en s'efforçant ainsi de trouver un mode de représentation qui puisse prendre en charge l'impossibilité ultime de la représentation (2016a, p. 171). Ne pas prétendre prendre la place du témoin mais construire une expérience de la perte, et faire que le silence des victimes devienne audible, que l'absence de leurs corps devienne visible, que l'oubli les concernant devienne sensible (2016a, p. 171-172).

Les questions qui se posent maintenant à nous, après avoir parcouru ces quelques écrits théoriques concernant la représentation du passé et, tout particulièrement, de la Shoah, sont les suivantes : de quelle manière et dans quelle mesure Juan Mayorga réussit-il à mettre en scène le passé violent sans tomber dans les excès qu'il dénonce ? Quelles sont les stratégies dramaturgiques qu'il utilise afin d'offrir au spectateur une représentation qui ne soit pas un simple calque du passé mais qui problématise le passé à partir du présent, qui soit une expérience où passé et présent se rencontrent et jettent une lumière nouvelle sur notre compréhension de l'Histoire ?

Le titre de l'ouvrage qui réunit les écrits théoriques de notre auteur – *Elipses* –, ainsi que le premier texte qui s'offre à la lecture – « Elipses de Benjamin » –, nous mettent sur la voie. Nous parlerons d'une théâtralité elliptique chez Juan Mayorga¹⁰⁹,

¹⁰⁹ Cet aspect a été étudié dans deux de nos travaux, encore inédits :

- « Théâtralité elliptique et récupération de la mémoire historique dans *Himmelweg* et *Le cartographe* de Juan Mayorga », lors du colloque *Théâtralité(s) Orient / Occident* à l'Université de Strasbourg les 15, 16 et 17 octobre 2014.

en jouant sur les deux acceptions auxquelles renvoie ce qualificatif en français : l'ellipse comme figure stylistique, rhétorique (*elipsis* en espagnol) ; l'ellipse comme figure mathématique, géométrique (*elipse*). Nous constatons que notre dramaturge n'emploie que le terme *elipse* en espagnol, et comprenons alors qu'il se focalise exclusivement sur la question de l'ellipse géométrique. Nous verrons cependant en quoi l'ellipse comme figure de style est aussi tout à fait opérante dans son théâtre, notamment lorsque nous étudierons le langage et le discours des personnages.

Penchons-nous donc un instant sur « Elipses de Benjamin » (2016a, p. 17-19), où certains enjeux dans la manière dont Mayorga construit son théâtre peuvent être compris et déduits, selon nous, de ce que le dramaturge lui-même dit du mode de pensée benjaminien. Juan Mayorga commence par redonner à son lecteur la définition de l'ellipse mathématique : lieu géométrique des points tels que la somme des distances à deux points fixes, appelés foyers, soit constante (2016a, p. 17)¹¹⁰. Il remarque ensuite que Walter Benjamin utilise cette image de l'ellipse pour parler de l'œuvre de Franz Kafka, en ce sens où celle-ci se déploie autour de deux foyers, très éloignés entre eux, déterminés d'un côté par l'expérience mystique (l'expérience, surtout, de la tradition) et de l'autre par l'expérience de l'homme moderne de la grande ville (*idem*). Pour Mayorga, l'image de l'ellipse dont se sert Benjamin pour lire l'œuvre kafkaïenne devrait nous servir, à notre tour, à lire l'œuvre benjaminienne :

[Benjamin] con frecuencia desencadena su pensar al descubrir la conexión –que nunca es identificación, sino vínculo atravesado de tensiones– de dos motivos distantes que al asociarse abren un campo de preguntas. Así procede, por ejemplo [...] en su tenaz trabajo como paseante: Benjamin camina siempre como un lector doble, que en cada rincón de la ciudad ve dos ciudades, la hoy dominante y esa otra de la que no hay sino huellas fugaces. Y, desde luego, en *Sobre el concepto de historia*, que se despliega alrededor del par materialismo histórico/teología. (Mayorga, 2016a, p. 18)

- « El escenario teatral como espacio elíptico: reflexiones acerca de la elipse en el teatro de Juan Mayorga », lors du congrès de la AIH (*Asociación internacional de hispanistas*) à l'Université de Münster du 11 au 16 juillet 2016.

¹¹⁰ Mayorga inclut dans son article un schéma d'ellipse qui pourra être consulté.

Nous avons déjà étudié ce rapprochement elliptique entre matérialisme historique et théologie (messianisme) dans la première partie de notre travail. Mayorga va plus loin puisqu'il affirme que Benjamin a tendance à voir chaque objet comme le possible foyer de plusieurs ellipses, son imagination et sa mémoire, dit-il, « tienden a citar otro objeto distante que, al asociarse con el primero, abrirá un espacio para la meditación » (*idem*). L'espace inédit de réflexion créé par le rapprochement improbable de deux objets distants est ce que Mayorga appelle image dialectique et ce qu'il reconnaît dans l'œuvre benjaminienne. Mais ce mode opératoire de la pensée est aussi celui que notre dramaturge applique dans sa thèse doctorale, lorsqu'il rapproche Walter Benjamin d'auteurs comme Ernst Jünger, Georges Sorel et Carl Schmitt.

En general, la imagen de la elipse me parece útil para pensar sobre la misión del artista, del historiador, del científico y, desde luego, del filósofo. El trabajo de ellos está atravesado por la duplicidad: al observar una cosa deben estar, al tiempo, viendo otra. Los mejores de entre ellos, al ver un objeto, son asaltados por el recuerdo de otro con el que el primero abre elipse. (Mayorga, 2016a, p. 19)

Il est à supposer que ce regard elliptique sur le monde et sur les choses, ce regard qui dédouble et qui dialectise, fonctionne également dans la production dramatique de Juan Mayorga. Quelles sont les images dialectiques qu'offre son théâtre ? Quels sont les espaces inédits de réflexion et de représentation que sa dramaturgie met en place ? En quoi peut-on parler d'une théâtralité elliptique et dans quelle mesure cette dernière permet-elle une mise en scène intelligente du passé et de la violence de l'Histoire ? C'est ce que nous allons tenter de voir maintenant.

B. *Himmelweg*

1. Introduction

Himmelweg est une pièce majeure qui aborde avec subtilité la question de la Shoah. Comme nous le disions précédemment, Juan Mayorga s'inspire librement du film de Claude Lanzmann, *Un vivant qui passe* (1997a), entretien que le réalisateur fit de Maurice Rossel, délégué de la Croix Rouge envoyé visiter le camp d'Auschwitz en 1943 et celui de Theresienstadt en juin 1944. À l'occasion de cette visite à Theresienstadt, les nazis organisèrent une mascarade, impliquant les juifs internés, afin de renvoyer au délégué et au monde une image fausse et édulcorée de la vie dans le ghetto. Maurice Rossel se laissa bernier par cette mauvaise partie de théâtre et rédigea un rapport plutôt positif. Dans sa pièce, Mayorga dramatise la visite du délégué ainsi que plusieurs moments de la préparation de la mascarade par le Commandant et la communauté juive. Il s'agit d'une dramatisation complexe et intelligente, qui ne manque pas d'interroger le spectateur sur plusieurs aspects de la violence et sur sa propre capacité à voir au-delà de l'artifice.

2. Les monologues des puissants

Himmelweg est divisée en cinq tableaux : I. *El relojero de Núremberg* ; II. *Humo* ; III. *Así será el silencio de la paz* ; IV. *El corazón de Europa* ; V. *Una canción para acabar*. Les tableaux I et III sont des monologues dont les caractéristiques sont particulières. En effet, mis à part le titre du tableau, tout paratexte théâtral a disparu. Il n'y a aucune didascalie et, plus encore, aucun nom de personnage. Même si le contenu des monologues nous fait comprendre que le premier renvoie au Délégué de la Croix Rouge et le second au Commandant du camp, l'absence de paratexte annonçant le nom d'un personnage et distribuant la parole monologuée a de quoi surprendre le lecteur-spectateur. Cela laisse aussi un grand choix de mise en scène : les monologues seront-ils pris en charge par les personnages du Délégué et du Commandant ou par d'autres personnages ? Seront-ils prononcés par des acteurs sur scène ou feront-ils l'objet d'une voix off ? Nous pouvons imaginer plusieurs

options. Notre hypothèse est que Juan Mayorga cherche à montrer que les discours de la culture dominante, ceux qui émanent de l'autorité (Commandant) ou des Institutions (Délégué) et qui arrivent jusqu'à nous, circulent, se multiplient, et ne s'arrêtent pas à la seule voix de celui qui les prononce pour la première fois. Le reste des séquences sont des scènes dialoguées qui dramatisent la préparation de la partie de théâtre, dont quelques-unes des répétitions des acteurs juifs, ainsi que le rôle particulièrement inconfortable que doit endosser Gottfried, interné juif chargé d'assister le Commandant dans l'organisation de cette mascarade.

Pour le monologue qui ouvre la pièce, Mayorga s'inspire donc de l'entretien réalisé dans *Un vivant qui passe* mais construit un personnage quelque peu différent de celui qui est dépeint dans le film de Claude Lanzmann. En effet, Maurice Rossel apparaît comme quelqu'un d'assez cynique et sur la défensive. Tout au long de l'entretien – qui ne concerne d'ailleurs pas seulement la visite de Theresienstadt mais aussi celle d'Auschwitz –, il se contredit et son discours est rempli d'ambiguïtés. Son témoignage oscille entre demi-mensonge et demi-vérité, souvenirs réels et souvenirs tronqués, attestant de sa volonté de se justifier auprès du réalisateur, dont les questions et commentaires permettent d'ailleurs de mettre au jour toute l'ambiguïté du personnage. Dans le monologue de la pièce, le personnage du Délégué apparaît, au contraire, comme quelqu'un doué d'une certaine philanthropie et soucieux d'aider son prochain. La mise en regard des mots de Maurice Rossel avec ceux du personnage fictif donne à voir ce décalage :

Dr R. : 1942, oui, et somme toute, vous savez, je ne me suis pas engagé dans la Croix-Rouge internationale par, comment vous dire, par un esprit d'apôtre ou de monsieur qui veut aller prêcher la bonne parole, j'y suis allé simplement pour échapper à l'armée. J'étais officier de l'armée suisse et nous occupions les frontières, c'était un métier horriblement abrutissant et j'aurais fait n'importe quoi, n'importe quoi plutôt que de rester à faire ce travail d'idiot et c'est la raison, somme toute, pour laquelle je me suis engagé au CICR et que j'ai été envoyé en Allemagne, où plus personne ne voulait aller à ce moment-là ; on acceptait, on prenait très volontiers les jeunes et j'y suis parti, sans formation, sans rien du tout. (Lanzmann, 1997b, p. 16)

Yo había venido a Alemania como delegado de la Cruz Roja. Siempre me ha importado la gente, por eso elegí trabajar en la Cruz Roja. El mayor disgusto de

mi vida me lo llevé cuando pedí el ingreso y me rechazaron. Pero poco después volví a intentarlo y me admitieron sin problemas. Los tiempos habían cambiado, y mi conocimiento del alemán me convertía en alguien valioso. Nadie quería venir a Alemania en aquel momento. Yo acepté en cuanto me lo propusieron.

Siempre me ha importado la gente. Cuando me pidieron que viajase a Berlín como delegado de la Cruz Roja, pensé que podría hacer algo por la gente. (Mayorga, 2014b, p. 299)¹¹¹

Dans la construction de son personnage, Mayorga efface toutes les aspérités du personnage historique, il polit son langage afin que le monologue de la pièce atteigne plus facilement le récepteur. En effet, l'objectif du dramaturge n'est pas de créer un sentiment de rejet de la part du spectateur mais, au contraire, de faire en sorte que le discours du Délégué l'interpelle, d'autant plus qu'il s'agit d'un personnage se situant dans la « zone grise » décrite par Levi et qui participe du mal. Regardons de nouveau la manière dont est travaillé le discours en mettant en regard le monologue avec les mots de Rossel :

Dr R. : Quel était le travail. Alors notre tâche était, selon les conventions de Genève, de visiter les camps de prisonniers de guerre. Il y avait la contrepartie, la contrepartie c'était que d'autres délégués visitaient des camps de prisonniers de guerre alliés, vous comprenez, qui détenaient des Allemands. Et toute notre force, et la force, elle n'est ni morale ni rien du tout, elle n'est pas du tout fondée sur des signatures qui ont été faites avant guerre, elle repose sur le fait que vous arrivez dans une citadelle où on vous dit : « Mais celui-là s'est évadé, il a passé à travers des zones dites ultra-secrètes, il est condamné à mort. » Bien, très bien, très bien, bon, je peux le voir, je lui dis bonjour et : « Ne vous en faites pas, vous allez attendre la fin de la guerre condamné à mort parce j'ai dans ma serviette douze condamnés à morts allemands qui attendent la même chose, alors si vous êtes exécuté, les autres seront exécutés. » C'est la seule façon de parler, c'est absolument horrible quand il s'agit de la vie d'un homme, mais enfin il n'y en a pas d'autre... C'était le marchandage et ça jouait. (Lanzmann, 1997b, p. 20)

Mayorga efface le cynisme de ces paroles et réutilise l'idée de marchandage en la présentant d'une manière plus positive, comme un moyen de sauver des vies, ce qui

¹¹¹ Par la suite, nous ne citerons que la page de l'ouvrage en question.

évidemment était sous-entendu dans ce que disait Rossel mais transparaisait difficilement :

Mi tarea era visitar los campos de prisioneros de guerra y comprobar que se cumplían los tratados internacionales. Me sentía útil inspeccionando las condiciones higiénicas y alimenticias de los prisioneros. Cuando pude salvar la vida de un hombre, lo hice. Yo podía señalar a un piloto inglés condenado a muerte y decir a los alemanes: «Sé de un piloto alemán que está preso en Inglaterra. Será ejecutado si este hombre es ejecutado». En la guerra, ése es el modo de hablar. (299)

Notre auteur joue avec le matériau historique et ne prétend nullement calquer le passé. Il construit sur la scène un personnage ordinaire, mû par une bonne volonté et des sentiments louables, qui pourrait ressembler à tout un chacun. Le jeu avec l'Histoire se perçoit d'ailleurs dans le fait que Mayorga ne discrimine pas le discours de Rossel concernant Theresienstadt de celui concernant Auschwitz, et utilise l'un ou l'autre pour construire sa fiction théâtrale. Dans le monologue du premier tableau, on reconnaît les emprunts fait au récit de Rossel qui raconte à Lanzmann son arrivée à Auschwitz : les cartouches de tabac, les bas en nylon et les transistors lui permettant de soudoyer les gardes-barrières et d'arriver jusqu'à la *Kommandantur* ; le prétexte du ravitaillement en médicaments de l'infirmerie pour obtenir l'accord de visiter le camp ; ou encore l'accueil par un commandant aux yeux bleus, jeune, élégant et distingué – la phrase rapportée par Rossel « Veuillez prendre place. Est-ce que je peux vous offrir un café ? » (Lanzmann, 1997b, p. 32) est presque littéralement réutilisée dans la pièce, et le caractère aimable et séduisant du commandant est ainsi mis en exergue afin de déstabiliser le spectateur et de le faire s'interroger sur la relation entre culture et barbarie. Juan Mayorga insiste d'ailleurs sur cet aspect dans un passage où le Commandant est dépeint comme un grand lecteur, ayant à cœur de montrer au délégué sa bibliothèque remplie de titres prestigieux de la littérature européenne :

Él me explica que, antes que alemán, se siente europeo. Desea que la guerra acabe cuanto antes, porque él la vive como una guerra civil. Señalaba su biblioteca: «Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí». Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un

hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio. Un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante. (301)

Le monologue s'attache ensuite à introduire un autre personnage déterminant de la pièce, Gottfried, le juif chargé d'assister le Commandant dans la visite du camp, et qui est présenté au Délégué comme « Alcalde Gershom Gottfried » (*idem*). Remarquons à ce propos la manipulation du langage qui participe du mensonge organisé et qui est soulignée dès le début de la pièce :

Se pronuncia «jim-mel-beck». No es una palabra, son dos palabras. «Himmel» quiere decir «cielo». «Weg» es camino. «Himmelweg» significa «Camino del cielo». Escuché por primera vez esa expresión precisamente aquí, durante la guerra. (299)

Cet euphémisme, utilisé pour désigner le chemin parcouru par les détenus entre les wagons et l'infirmerie, comme l'affirme le Commandant – «La enfermería. A este camino, desde el tren hasta la enfermería, le llamamos “Camino del cielo” » (304) – cache en réalité le destin macabre des juifs qui, à la sortie des wagons, devaient remonter la rampe les menant jusqu'aux chambres à gaz. Le terme « Alcalde » participe, lui aussi, du mensonge, tout comme les nombreuses expressions jargonneuses utilisées par le pouvoir nazi afin de jeter un voile sur l'entreprise d'extermination et que l'on retrouve dans la bouche des personnages (comme par exemple « los campos de internamiento civil »). Comme le dit souvent Mayorga, le langage est la première étape franchie dans la violence affligée à autrui (lorsque le Commandant décide de traduire le prénom de Gottfried en ne l'appelant plus Gershom mais Gerhard). Le langage est aussi, comme nous venons de le voir, un moyen extraordinaire de dissimulation de la violence.

La violence est rendue invisible non seulement par les mots mais également par les images. Les films de propagande diffusés par les nazis – dont certains extraits sont consultables sur internet, notamment concernant Theresienstadt et qui ont probablement inspiré certains passages de la pièce – avaient comme objectif de montrer au monde une image complètement faussée des camps et construite

minutieusement afin d'occulter la sinistre réalité. Dans une adresse aux spectateurs, rompant ainsi le quatrième mur et favorisant l'implication de l'auditoire, les propos du Délégué interpellent :

Sí, yo llevo una pequeña cámara conmigo. Quizá ustedes hayan visto aquellas fotos. Hice muchas fotos. Cada rato, Gottfried me recuerda que puedo tomar fotos. Fotografío las calles, asfaltadas y limpias. El quiosco en que toca la orquesta, en el centro de la plaza. El parque, lleno de columpios con formas de animales. Los globos de colores [...]. Ustedes quizá las hayan visto, esas fotos. Fotos de una casa modesta, con ventana a la plaza. Los tres nos acercamos a la ventana a tomar café: el alemán, el judío y yo. (301-302)

Ce faisant, le Délégué va énumérer quelques-unes des scènes qui seront dramatisées dans le tableau suivant – « Un joven corteja a una muchacha en un banco de la estación [...]. Dos niños juegan a la peonza. Quizá ustedes hayan visto esas fotografías » (303) – et où le spectateur sera mis dans une position similaire d'observateur. Le monologue initial de la pièce semble avoir ainsi comme effet d'informer le récepteur de la situation particulière du Délégué, qui est clairement tombé dans la supercherie, mais constitue aussi une sorte de référent depuis lequel le spectateur observera les scènes suivantes le situant au sein du camp. Avant d'en arriver là, le monologue prend un tournant introspectif où est formalisé le questionnement du Délégué concernant sa visite et la véracité de ce qu'il a pu voir :

La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete, desde el risueño saludo del alcalde Gottfried? La estación huele a pintura reciente. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde. ¿Cómo era este lugar antes de que yo llegase? ¿Cómo será después? Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo. Yo voy a salir de aquí con muchas fotografías y un informe contando lo que he visto. (303)

Comme pour le début du monologue, Mayorga décide d'estomper le cynisme initial du personnage historique et insiste sur la dimension altruiste de son personnage :

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso ingresé en la Cruz Roja, porque quería ayudar. Por eso acepté trabajar

en Alemania, y por eso estoy aquí, porque quiero ayudar. Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie me ha dicho: «Necesito ayuda». (303)

Nous sommes loin du véritable témoignage de Maurice Rossel, qui ne cesse de critiquer le fait que Theresienstadt ait été un camp de détenus « privilégiés »¹¹² et qui va même jusqu'à culpabiliser les juifs de ne pas avoir réagi, de ne pas avoir décidé de crier ou de lui faire un signe qui aurait pu lui ouvrir clairement les yeux, alors que l'on sait très bien que toute tentative de leur part se serait soldée par la mort :

C. L. : Est-ce que c'était du théâtre que de vous fuir ? Précisément, ils se sentaient incapables de le jouer, le théâtre.

Dr R. : Peut-être, peut-être. Mais personne n'a essayé de dire quelque chose, personne n'a pris sur lui de dire : « Eh bien, je vais pousser quand même un cri et je vais quand même dire quelque chose ».

C. L. : C'était la mort immédiate.

Dr R. : C'était la mort immédiate. La question ne se pose pas. Je ne sais pas comment on réagirait, je n'ai jamais été moi-même avec le fusil dans les reins, mais enfin cette passivité est quand même quelque chose qui est très difficile à avaler.

C. L. : Vous leur imputez une culpabilité.

Dr R. : Non, ce n'est pas à moi de juger, mais un étonnement, oui, certainement, que l'on puisse faire jouer une pièce de théâtre qui comporte plusieurs centaines de personnes, et que ça marche.

C. L. : Les Juifs étaient les acteurs, mais les metteurs en scène étaient les Allemands.

Dr R. : Ah, la question ne se pose pas. (Lanzmann, 1997b, p. 73-74)

¹¹² En avant-propos de la retranscription du dialogue entre lui et Maurice Rossel, Claude Lanzmann dit ceci : « Vidéo de ses habitants tchèques, [Theresienstadt] accueillit, de novembre 1941 à avril 1945, les Juifs du Grand Reich (Autriche, protectorat de Bohême-Moravie, Allemagne), ceux qu'on appelait les "*Prominenten*", intégrés depuis longtemps à la société allemande, qui n'avaient pas réussi à émigrer ou qui, trop vieux pour recommencer leur vie, avaient renoncé à le faire, voulant se croire protégés par leur statut même (anciens combattants décorés de la Première Guerre mondiale, grand médecins, grands avocats, hauts fonctionnaires et hommes politiques de l'Allemagne pré-hitlérienne, représentants des organisations juives, artistes, intellectuels, etc.) et à qui il était difficile de faire subir immédiatement le "traitement spécial" administré aux Juifs de Pologne, des pays Baltes et d'Union soviétique. [...] La vérité est que ce "ghetto modèle" était un lieu de transit, première ou dernière étape, comme on voudra, d'un voyage vers la mort qui a conduit la plupart de ceux qui y ont séjourné vers les chambres à gaz d'Auschwitz, de Sobibor, de Belzec ou de Treblinka [...] » (1997b, p. 9-11).

Le monologue du Délégué, qui débute la pièce, a de quoi surprendre le lecteur-spectateur mais constitue en réalité une étape essentielle dans l'organisation générale de l'œuvre. Celle-ci peut sembler de prime abord assez chaotique – au vu des nombreux sauts dans l'espace et dans le temps, des bonds en avant, des retours en arrière, voire des indéterminations spatio-temporelles concernant les deux monologues – mais il s'agit en réalité d'une construction extrêmement bien pensée, d'une précision quasi mathématique, permettant notamment d'impliquer le récepteur dans ce qui lui est donné à voir, de le mettre dans une position d'observateur averti et de lui faire prendre la teneur, par une mise en abyme vertigineuse, des stratégies d'occultation de la violence. Le monologue du Délégué se construit comme une sorte de parcours dans la mémoire du personnage, allant de son arrivée en Allemagne et de la visite du camp de Theresienstadt, jusqu'à son retour à Berlin et à la rédaction du rapport. Par ailleurs, la toute fin du monologue constitue une sorte de retour fictif sur les lieux : « El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías de tren. Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana » (306).

**

Le monologue du Commandant constitue le troisième tableau de la pièce, après que le spectateur a pu observer, dans le deuxième tableau, quelques scènes de répétitions des acteurs juifs. Ce monologue interpelle d'emblée l'auditoire puisqu'il commence par une adresse – « ¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? » (312) – et place les spectateurs dans une position similaire à celle que décrivait pour lui-même le Délégué dans le premier tableau. Notre regard de spectateur se superpose, en quelque sorte, à celui du Délégué de la Croix Rouge. En effet, les paroles du Commandant font écho à plusieurs éléments du témoignage initial :

Es un bello trayecto desde Berlín, lástima todos esos controles que afean la ruta, maldita guerra. Tomen asiento. ¿Puedo ofrecerles algo? ¿Un café? ¿Tienen autorización para visitarnos? Ya, ya sé, no me lo digan, quieren enviarnos...

¿Comida? ¿Ropa? ¡Medicamentos, claro, quieren enviarnos medicamentos! ¿Por qué no? Pueden enviarlos, les daremos alguna utilidad. (312-313)

La relation entre culture et barbarie est de nouveau mise en exergue par le désir du Commandant de montrer sa prestigieuse bibliothèque mais, cette fois, le personnage fait preuve d'un cynisme assez déstabilisant: « La gente piensa que somos animales, pero miren mi biblioteca. [...] Ya, ya sé, no han venido a mirar los libros, están impacientes por empezar la visita » (313). Ce cynisme va grandissant lorsqu'il remet en question les rumeurs qui courent autour des camps et que sa parole apparaît comme un moyen de manipulation et de propagation du mensonge :

Sé qué les ha impulsado hasta aquí. No me lo digan: también yo he oído esos rumores. Monstruosidades que corren de boca en boca. [...] Hombres flacos con pijamas de rayas¹¹³. También yo he tenido esas pesadillas, ¿quién puede dormir hoy en día? (313)

Plusieurs choses sont remarquables dans le monologue du Commandant. C'est un personnage cultivé et distingué qui séduit inévitablement son auditoire mais dont le cynisme montre à quel point l'entreprise de dissimulation de la violence était poussée, jusqu'à pénétrer et influencer le langage des représentants du pouvoir nazi. À propos de langage, il est intéressant de noter les quelques commentaires antisémites qui apparaissent dans son discours :

Ellos son muy celosos de sus cosas. No les gusta que unos extraños merodeen en sus vidas. Ellos no son como nosotros, como ustedes y yo. (313)

Generación tras generación, esa gente ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero ustedes no van a dejar engañarse. (315)

¹¹³ Durant l'entretien avec Claude Lanzmann, Maurice Rossel emploie cette expression concernant les détenus du camp d'Auschwitz. Cela montre aussi la manière dont Juan Mayorga manipule le témoignage historique :

C. .L. : Parce Auschwitz, c'est pas du bois, c'est de la brique rouge.

Dr R. : Oui, de la brique [...] J'en ai croisé plusieurs, plusieurs détachements de détenus.

C. L. : Qui avaient le pyjama rayé ?

Dr R. : Le pyjama rayé, une petite calotte sur la tête. Ces gens, maigres, comme il n'y a pas besoin de le dire, quoi ! [...] (Lanzmann, 1997a, p. 35)

Rappelons qu'à aucun moment Mayorga ne construit son personnage comme un antisémite repoussant. Bien évidemment, les commentaires que nous venons de relever font preuve de son antisémitisme, mais ils donnent l'impression de se fondre dans la masse de paroles déversées. Le dramaturge cherche ainsi à montrer l'intériorisation de la haine des juifs jusque dans le discours. L'autre aspect remarquable est qu'à travers le monologue du Commandant se donne à entendre toute une pensée sous-jacente à la parole nazie, une pensée historiciste et progressiste que critiquait déjà Walter Benjamin en 1940, dans les *Thèses sur le concept d'histoire* que nous avons étudiées dans la première partie de notre travail :

Spinoza dice que el odio será superado por un amor tan intenso como el odio que lo precedió. El mundo marcha hacia la unidad. Esta guerra es un paso enorme hacia eso. Una aceleración en un movimiento inevitable hacia la armonía. [...] Esta guerra ha sido la primera obra común de toda la humanidad. La paz que le ponga término será la segunda. [...] Todos ganaremos esta guerra. Algún día no sabremos distinguir entre vencedores y vencidos. Entretanto, habrá dolor, pero todo ese dolor es necesario. [...] Lo que Spinoza quiere decir es que hay un sentido en todo este sufrimiento. [...] Necesariamente, muchos hombres caerán en el camino, ellos son parte del camino. Ellos son el camino. (314)

Cette pensée fait de l'Histoire un mouvement imparable vers quelque chose de meilleur. Peu importent la guerre, les morts et la souffrance si à la fin nous attendent l'unité et l'harmonie. Les victimes sont le prix nécessaire à payer, l'individu est sacrifié sur l'autel de la marche de l'Histoire. On reconnaît là une vision hégélienne, qui justifie la souffrance individuelle si elle est nécessaire au cours historique. Cette vision, qui transparaît dans les mots du Commandant, est en complète opposition avec celle de beaucoup de penseurs juifs justement (Benjamin, mais aussi Adorno ou Levinas), pour qui l'humanité toute entière ne dépend que d'un seul homme et ne pourrait accepter le sacrifice d'aucune vie. Cette réflexion sur l'Histoire, que le Commandant initie avec une citation de Spinoza, renvoie finalement aux propos d'un Johann Chapoutot – dont nous avons déjà mentionné la critique du jugement arendtien concernant Adolf Eichmann, dans notre chapitre sur la violence et le mal – pour qui

Si l'universalité et la réflexion sur les fins manquent trop dans le discours nazi pour qu'on puisse le qualifier de « pensée », on aurait cependant tort de ne pas prendre au sérieux le projet intellectuel qui le fonde : il est moins remarquable par son originalité que par ses ambitions affichées de créer un univers mental nouveau où les impératifs et les pratiques du Reich de mille ans ont leur justification propre. Plus fondamentalement, si l'on veut comprendre quelque chose au phénomène nazi, on est bien forcé de considérer cette dimension : les acteurs du nazisme ne furent pas, ou pas seulement, des fous, des sadiques, ou des démons, mais bien des hommes qui évoluaient dans un univers de sens. (Chapoutot, 2012, p. 29)

C'est précisément l'impression que donne le personnage du Commandant, celle d'évoluer dans un univers de sens qu'il tente d'expliquer à ses interlocuteurs, en recourant à la citation philosophique et à la réflexion sur le contexte de guerre. Cet univers de sens montre par ailleurs que considérer la Shoah comme un thème impensable, comme une exception dans le processus évolutif de la modernité et de la rationalisation est une erreur. Au contraire, l'Holocauste fut une entreprise faite de raison, pure et instrumentale, qui organisa avec méthode l'extermination de millions de personnes. Après une sorte de décrochage temporel dans le discours – « ¿Os es que ustedes ya habían estado aquí? Claro, por eso conocían el camino, porque ya estuvieron aquí. ¿Cómo no los he reconocido hasta ahora? Sabían que acabarían por volver, sólo era cuestión de tiempo » (314) –, qui brouille les temporalités et qui superpose l'espace-temps de la visite et celui de l'ici et maintenant de la représentation, interpellant encore un peu plus le spectateur, le Commandant rappelle, pour notre plus grand effroi, les rouages de cette mécanique de la mort :

Nosotros hemos sido los primeros en darnos cuenta de que se trataba, fundamentalmente, de un problema de transporte. Nuestro mayor mérito reside en haber solucionado ese problema técnico. Otros lo habían soñado; nosotros lo hemos hecho. [...] También hemos resuelto los problemas de higiene y de evacuación de los restos. Sin entrar en detalles, les diré que hemos dispuesto todos los elementos funcionales relativos al problema en el ámbito europeo, mediante la coordinación de cada una de las instancias implicadas. [...] El objetivo inmediato es reagrupar aquí a todos los hebreos de Europa. Pero nuestro objetivo final es mucho más elevado. Nuestro objetivo final es demostrar que todo es posible. (315)

Hannah Arendt analyse les camps de concentration et d'extermination comme des laboratoires d'expérimentations sur l'humain où la croyance fondamentale du totalitarisme – le « tout est possible » – est mise en application. L'entreprise des camps – dont nous avons étudié les mécanismes de destruction de la personne (sur un plan juridique, moral et individuel) en première partie de notre travail – ne visait pas moins à faire des prisonniers des sortes de sous-hommes, réduits à un état animal d'instinct et de survie. Le monologue du Commandant se termine avec cette mention du « tout est possible » totalitaire, où l'imagination du pire est mise en œuvre. Les camps de concentration et d'extermination, expérience limite sur l'humain, semblaient dépasser l'entendement et ne pas pouvoir être mis au jour. C'est bien là le risque d'aveuglement dans lequel est tombé la communauté internationale qui, au sortir de la guerre, a découvert les camps avec la plus grande stupeur :

Todo lo que podemos soñar, podemos hacerlo realidad. Aquí, en este mundo. [...] Por eso, sea lo que sea lo que vayan a ver aquí, no lo cuenten. No serían creídos, y si insistiesen, serían tomados por locos. Permítanme un consejo: nada más salir de aquí, empiecen a olvidar. Y así, cuando llegan a sus casas, podrán tomar papel y pluma y escribir un bonito informe. Hoy como entonces. Porque eso es lo que les ha impulsado a viajar hasta aquí, hoy como entonces. Ustedes quieren comprobar que sus pesadillas son mentira. (314-315)

3. Une fiction théâtrale éclatée

Himmelweg est une pièce où le spectateur est transporté d'une temporalité à une autre et où ces temporalités finissent par se superposer dans un jeu complexe d'ellipses, d'analepses et de prolepses qui opèrent non seulement entre les cinq tableaux mais également au sein même de ces tableaux. Nous avons vu, par exemple, la manière dont le monologue du Commandant, dans le troisième tableau, nous situe à la fois dans un espace-temps similaire à celui du Délégué de la Croix Rouge lors de sa visite et nous renvoie aussi à un espace-temps postérieur, de l'ici et maintenant du spectateur, assez flou et indéfini. Entre le premier et le deuxième tableau, le spectateur passe de la remémoration de la part du Délégué de sa visite du camp à la contemplation, au sein même du camp et donc dans une temporalité

forcément antérieure, de quelques répétitions de la communauté juive. Le quatrième tableau nous situe, lui aussi, au sein du camp en se focalisant sur le rapport entre le Commandant et Gottfried. Dans ce tableau, qui est lui-même divisé en onze scènes, il y a un saut temporel significatif entre la dixième et la onzième scène qui nous fait passer de la fin de la préparation de la mascarade, avant la visite du Délégué, au bilan concernant la tournure de cette même visite par le Commandant. La visite en soi du Délégué est donc omise dans ce tableau, mais résonne évidemment avec force grâce aux tableaux précédents. Enfin, le cinquième et dernier tableau revient en arrière et présente une scène où Gottfried donne des indications de jeu aux enfants juifs afin que tout se passe au mieux. Voici, pour résumer cette construction spatio-temporelle complexe, un schéma récapitulatif :

Tableau *Himmelweg*

	Nature	Action	Structure	Personnages	4e mur	Espace-temps
I	Monologue	<i>Restitution au public de l'expérience du Délégué de la Croix Rouge</i>		Délégué de la Croix Rouge	Rupture du 4e mur	Remémoration, depuis l'arrivée du Délégué en Allemagne et de sa visite du camp jusqu'à son retour à Berlin et la rédaction du rapport. La fin du monologue constitue une sorte de retour fictif sur les lieux.
II	Scènes dialoguées	<i>Répétitions par les acteurs juifs de la mise en scène orchestrée par les nazis</i>	Scène 1	Garçon 1, Garçon 2	Rétablissement du 4e mur	Au sein du camp, pendant la guerre et avant la visite
			Scène 2	Lui, Elle (rousse)		
			Scène 3	Petite fille		
			Scène 1 bis	Garçon 3, Garçon 4		
			Scène 2 bis	Lui, Elle (rousse)		
			Scène 3 bis	Petite fille		
			Scène 1 ter	Garçon 4, Garçon 5		
			Scène 2 ter	Lui, Elle (une autre)		
			Scène 3 ter	Petite fille		

III	Monologue	<i>Le Commandant du camp invite les spectateurs à entreprendre la visite</i>		Le Commandant du camp	Rupture du 4e mur	Espace-temps mouvant, où se superposent l'espace-temps de la visite du camp et l'ici et maintenant du spectateur
IV	Scènes dialoguées	<i>Le rapport entre le Commandant et Gottfried, représentant juif chargé d'organiser la mascarade au sein de sa communauté</i>	Scènes 1 à 10 : <i>le Commandant et Gottfried préparent la mise en scène</i>	Commandant & Gottfried	Rétablissement du 4e mur	Au sein du camp, pendant la guerre et avant la visite
			Scène 11 : [saut temporel] <i>le Commandant fait le bilan de la mise en scène</i>	Commandant & Gottfried		Au sein du camp, pendant la guerre et après la visite
V	Scène dialoguée	<i>Gottfried donne des indications de jeu aux enfants juifs</i>		Gottfried, Garçon 1, Garçon 2, Lui, Elle (rousse), Petite fille		

Concernant le deuxième tableau, il est constitué par trois scènes de répétitions théâtrales, lesquelles vont, chacune, être jouées trois fois (nous avons utilisé les chiffres 1, 2, 3, 1bis, 2bis, 3bis, 1ter, 2ter, 3ter pour schématiser la succession des scènes en question). La première scène (1, 1bis, 1ter) est jouée entre deux garçons qui s'amuse à lancer une toupie. La deuxième (2, 2bis, 2ter) fait intervenir deux amants, une jeune fille et un jeune homme, sur un banc en train de converser. La troisième (3, 3bis, 3ter) montre une petite fille jouant à la poupée dans une rivière. Ce deuxième tableau est très intéressant dans le sens où ce n'est qu'au fur et à mesure que l'on va se rendre compte qu'il s'agit de répétitions théâtrales. Au début, lorsqu'a lieu la première succession des trois scènes (1, 2, 3), le spectateur peut très bien avoir l'impression – même si le monologue du Délégué dans le premier tableau a pu le mettre sur la piste – qu'il s'agit de scènes « réelles » de la vie quotidienne du camp. Ce n'est que petit à petit, grâce aux ruptures du discours et aux ellipses de l'action, lorsque les scènes sont répétées une deuxième puis une troisième fois, que l'on s'aperçoit qu'il s'agit de jeu théâtral. Le spectateur a le sentiment d'une

mécanique qui s'enraye, qui rend les répétitions stridentes, dissonantes ; c'est comme si la théâtralité était suspendue à leur inquiétante étrangeté.

Les ellipses de l'action se perçoivent notamment dans le changement des noms des personnages. Entre la scène 1 et la scène 1bis par exemple, il ne s'agit plus des garçons 1 et 2, mais 3 et 4. Entre la scène 1bis et 1ter, le garçon 4 est toujours là mais le garçon 3 a été remplacé par le garçon 5. Un autre exemple concerne la scène du jeune homme et de la jeune fille. Dans la scène 2, il s'agit de LUI et d'ELLE. ELLE est rousse, affirme la didascalie. Dans la scène 2bis, ce sont toujours les mêmes personnages. Cependant, dans la scène 2ter : « *Él es el de siempre. Ella es otra, y no es pelirroja* » (312). Ce changement de personnages peut paraître anodin pour le spectateur, mais prendra un tout autre sens lorsque, dans le tableau IV, il assistera à la sélection drastique de cent acteurs juifs par le Commandant du camp et par Gottfried lui-même. On comprend alors vite qu'un choix est fait entre les internés pour s'assurer que la mise en scène qui sera jouée au Délégué sera la meilleure possible. Ce choix permet d'en sauver provisoirement quelques-uns, mais en condamnent évidemment beaucoup d'autres. C'est par cette espèce de « casting » macabre que l'on comprend qu'il s'agit, dans le tableau II, de répétitions, mais c'est aussi grâce aux ruptures dans le discours que la lumière est faite sur ce mécanisme théâtral.

Si nous nous penchons sur la scène 2, par exemple, les ruptures ou, en tout cas, les altérations que subit le discours apparaissent dès la première fois où cette scène est jouée. Les silences envahissent notamment la parole de LUI, qui est amené à répéter quelques-unes de ses répliques :

ÉL: Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo lo que hemos soñado. En nuestro futuro. (*Silencio.*) Me esfuerzo pensando en nosotros. En ti, en mí, en todo...

Ella: El futuro. Estoy harta del futuro. (308)

ÉL: [...] Si sigo esforzándome, seré alguien el día de mañana. (*Silencio.*) Si sigo esforzándome, seré alguien el día de mañana. (*Ella devuelve el paquete. Él no lo coge.*) Ábrelo. Te va a sorprender. (308)

La deuxième version de la scène des amants (2bis) opère un décalage sensible par rapport au dialogue initial (2), plusieurs répliques ont considérablement changé ou sont agencées différemment au niveau de la syntaxe ou de la ponctuation : « Habías quedado en que pasarías a recogerme (2) / Habías quedado en pasar a recogerme (2bis) » ; « Te estuve esperando una hora (2) / Te estuve esperando. Estoy cansada de esperarte. No quiero malgastar mi vida en una espera eterna (2bis) » ; « Ni que me hubiera ido a beber. Estaba trabajando (2) / Ni que me hubiera ido con otra mujer. Mi único pecado es pensar en el día de mañana (2bis) » (308 & 310). Ce décalage entre les deux versions est par ailleurs appuyé par les didascalies qui ouvrent la scène 2bis : « *El hombre y la mujer jóvenes, en el banco. Dicen el diálogo más rápido que antes. Tanto, que a veces las réplicas tropiezan o se encabalgan. Él le da a Ella, envuelto como regalo, un paquete más pequeño que el anterior* » (310). Plus remarquable encore, le personnage de ELLE sort de son rôle et rompt la logique conversationnelle du dialogue. Ses écarts par rapport au dialogue initial deviennent de plus en plus importants et prennent une tournure tragique. La fin du dialogue, où il est fait allusion au futur, fait inévitablement écho à l'absence même de futur pour ces personnages :

ÉL: Me ha costado llegar a esta posición en el almacén. ¿Preferirías que volviese a cargar sacos, hasta romperme la espalda? Mucha gente está esperando que cometa un fallo para...

ELLA: ¿Tú no los oyes? Los trenes¹¹⁴.

ÉL: Mucha gente está esperando que cometa un fallo para ocupar mi sitio. Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza...

ELLA: ¿Qué haces para no oírlos?

ÉL: Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza es porque confía en mí. Todo lo que entra y sale del almacén...

¹¹⁴ Nous surlignons nous-mêmes les répliques où ELLE s'écarte de son rôle. Le bruit des trains est mentionné dans l'une des didascalies qui ouvrent le tableau II : « *De vez en cuando se escucha el ruido de un tren* » (307).

Juan Mayorga précise également : « *A estas escenas pueden acompañar otras, mudas, procedentes de la narración anterior: niños en columpios con forma de animales, un viejo que lee un periódico, un vendedor de globos, una orquesta, la bendición de una comida judía...* » (*idem*). Cette indication de mise en scène met l'accent sur le rapport essentiel entre les tableaux I et II et enjoint, à notre avis, le metteur en scène à faire en sorte que le spectateur se trouve dans une position d'observateur, depuis laquelle il pourra démasquer (ou non) la supercherie. Une autre indication didascalique concernant les personnages va dans ce sens : « *Los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él* » (*idem*).

ELLA: El humo. ¿No lo ves? ¿Qué haces para no verlo?

[...]

ELLA: ¿Hasta cuándo vamos a estar aquí?

ÉL: Todo pasa por mi balanza. El jefe confía en mí. Me ha contado cómo empezó él en esto, desde muy abajo.

ELLA: ¿Y si corremos hacia el bosque? Podemos cruzar el bosque y llegar al río.

ÉL: Desde muy abajo, y mira dónde está ahora. Si sigo esforzándome...

ELLA: Yo voy a correr. Ven conmigo.

ÉL: Si sigo esforzándome, seré alguien el día de mañana. (*Ella se va, dejándolo solo.*) Ábrelo. Te va a sorprender. (*Silencio.*) El futuro. Dentro está nuestro futuro. (310-311)

La troisième version de cette scène (2ter), où le personnage de ELLE a été remplacé, ne comporte pas d'altérations dans le dialogue mais le bruit d'un train va perturber la nouvelle actrice, qui va laisser tomber le cadeau par terre et dont le son creux fait entendre l'artificialité de la situation :

ÉL: Todo lo que entra y sale del almacén, todo pasa por mi balanza. El jefe confía en mí. Me ha contado cómo empezó él en esto, desde muy abajo. Mira dónde está ahora, a base de esfuerzo. Si sigo esforzándome, seré alguien el día de mañana. (*Ella le devuelve el paquete. Él no lo coge.*) Ábrelo, te va a sorprender.

ELLA: No pesa. ¿Qué hay dentro?

ÉL: El futuro. Dentro está nuestro futuro. (*Ruido de un tren. Ella deja caer el paquete. Suena vacío.*) (312)

Les dissonances concernent également le dialogue de la scène 1 et de ses versions successives (1bis et 1ter). Les mots employés par les différents garçons qui se succèdent dans le jeu de cette scène ne sont pas toujours les mêmes : *apretar* devient *rodear* ; *prieta* devient *apretada*. Certaines phrases ou morceaux de phrases changent : « la peonza de la cuerda » (1bis) pour « la cuerda » (1) ; « Luego das el tirón de un golpe (1bis) pour « Luego tira de la cuerda de un golpe » (1) ; « Yo te puedo enseñar » (1bis) pour « Yo te enseño » (1) (307 & 309). Même la ponctuation subit quelques changements : « Te he venido siguiendo. Desde el barracón » (1bis) pour « Te he venido siguiendo desde el barracón » (1) (*idem*). Cette évolution du dialogue s'accompagne d'erreurs de jeu de la part d'un des acteurs-enfants ainsi que de rires

contenus qui mettent au jour, conjointement à toutes les autres dissonances que nous avons relevées, le fait qu'il s'agit de répétitions théâtrales :

CHICO 3: Quítame las manos de encima.

CHICO 4: Otra vez.

CHICO 3: ¿Otra vez?

CHICO 4: Aún no te había tocado. Has dicho: «Quítame las manos de encima» antes de que te tocase.

CHICO 3: ¿Desde el principio?

CHICO 4: Desde «Métete en tus cosas».

Vuelven a las posiciones correspondientes a ese momento del diálogo. Al Chico 3 le entra la risa. La contiene. (309)

La maladresse du garçon 3 s'accroît un peu plus – « *Silencio. El Chico 4 apunta al Chico 3 lo que debe decir: "Tiene la piel muy blanca..."* » (310) –, ce qui lui vaudra d'être remplacé dans la version suivante (1ter) par le garçon numéro 5 qui réussit à prononcer sa réplique sans interruptions :

El Chico 4 escucha al Chico 5.

CHICO 5: Tiene la piel muy blanca. Tiene los pies pequeños. Tiene arañazo en los pies, porque le gusta andar descalza cuando está sola. Tiene los brazos largos. Tiene las manos pequeñas. Tienes los pezones negros, parecen negros porque la piel la tiene muy blanca. (312)

Les dissonances peut-être les plus importantes ou, du moins, celles qui prennent un caractère éminemment tragique concernent la scène numéro 3 et le discours de la petite fille, les pieds dans l'eau, qui joue avec sa poupée. Le contact avec les spectateurs est établi dès la première version de la scène, lorsque la petite fille « *Mira a un espectador como si lo descubriese. Saluda al espectador* » (308). On comprend que ce regard n'est pas un imprévu dans le jeu du personnage mais qu'il fait bien partie de la mise en scène organisée lorsque la petite fille affirme, juste après avoir salué : « Sé amable, Walter, saluda a este señor. *Hace que el muñeco salude al espectador* » (308-309). On remarque l'hommage discret de Mayorga à Walter Benjamin ainsi que la stratégie dramaturgique qu'il utilise afin que le regard du spectateur se superpose à celui du Délégué. Dans la deuxième version de cette scène (3bis), le discours et les actions de la petite fille deviennent répétitifs, les phrases changent d'ordre par rapport au

discours initial (3) et sont de plus en plus saccadées, elles se raccourcissent jusqu'à rompre la logique de la syntaxe, la ponctuation est plus abondante, des silences viennent interrompre la fluidité de l'élocution, le nom de la poupée a changé (elle s'appelle maintenant Rebeca, nom en réalité du personnage de la petite fille dont on aura connaissance *a posteriori*, dans le dernier tableau de la pièce), on a l'impression d'un bafouillage, que les gestes et les paroles de la petite fille, qui s'y reprend à plusieurs fois, s'enrayent, comme si la mécanique théâtrale venait à se gripper :

NIÑA: Los brazos. Estira más los brazos. No saques del agua los pies. La cabeza. Tienes que respirar por la nariz y meter la cabeza en el agua. (*Rectifica.*) Tienes que meter la cabeza en el agua y respirar por la nariz. [...] Tú sola. No tengas miedo. (*Silencio.*) No tengas miedo. Yo te enseño. [...] Tienes que meter la cabeza en el agua. Y respirar por la nariz. (*Mira a un espectador, como si lo descubriese. Saluda al espectador.*) Sé amable, Rebeca. Saluda a este señor. (*Hace que el muñeco salude al espectador. Canta al muñeco una canción de cuna.*) [...] Yo te sostengo. Mueve las piernas. (*Saluda a un espectador.*) Sé amable, Rebeca. Saluda a este señor. (*Hace que el muñeco salude al espectador. Canta al muñeco una canción de cuna.*) Uno dos. Los brazos. Estira. No saques. Los pies. La cabeza. La cabeza. Por la nariz. Dos brazadas. Respiras. Repites. Otra vez. Uno dos. Te voy a soltar. Sola. Tú sola. (*Silencio. Tiene frío en el agua.*) (311)

La dernière version de cette scène (3ter), qui termine d'ailleurs le tableau II, fait résonner avec force la dimension tragique de la situation, où l'on voit l'enfant répéter son texte seule, sans la poupée, transie de froid et qui regarde l'assemblée de spectateurs. On a l'impression qu'elle se parle à elle-même et qu'elle se donne du courage. Une phrase au milieu du discours sonne de manière tout à fait étrange : « Tenemos que estar aquí hasta que nos digan » (312). À la fin de la scène, le bruit d'un train la fait sourire. On comprendra *a posteriori*, dans le dernier tableau, que si cette petite fille sourit, c'est parce que son père (Gottfried) lui a dit que si elle jouait bien la comédie, elle reverrait sa mère, arrivant dans l'un des trains qui s'arrêtent au camp :

La Niña dentro del río, de pie, sin el muñeco. Tiene mucho frío. Mira a los espectadores.
 NIÑA: Sé amable, Rebeca, saluda a este señor. No tengas miedo. Yo te enseño. Yo te voy a sostener. No tengas miedo. Tenemos que estar aquí hasta que nos digan. No tengas miedo. Yo te enseño. Uno dos. Uno dos. No tengas

miedo. Uno dos. Mueve las piernas. Uno dos. Los brazos. La cabeza. La boca. Hasta que nos digan. No tengas miedo. Uno dos. Sé amable Rebeca saluda a este señor. Uno dos. Sé amable Rebeca. Saluda. A este señor. No tengas. Miedo.

Canta la canción de cuna. Sonríe al ruido de un tren. (312)

On se rendra compte malheureusement, dans le tableau IV, à la scène 11 – lorsque le Commandant fait le bilan de la visite du Délégué –, que la petite fille n’a pas réussi à tenir son rôle et a fait déraiper son discours :

COMANDANTE: [...] Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir «Sé amable, Walter, saluda a este señor», tiró el muñeco al agua y dijo: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán». (*Silencio.*) Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque. Sólo eso ha faltado para que todo fuese perfecto. Espero que no lo mencione en su informe. (*Canturrea la canción. Silencio.*) [...] (330)

Juan Mayorga affirme que la petite fille, ainsi que l’actrice rousse qui, elle aussi, ne réussit pas à tenir son rôle, sont en quelque sorte les personnages qui nous sauvent car, face au mensonge et à la violence, ce sont les seuls qui résistent et qui, d’une certaine manière, s’opposent à la barbarie. Non pas qu’il faille juger un personnage comme Gottfried, par exemple, qui est forcé de collaborer avec le pouvoir nazi, cependant, la présence de personnages qui, malgré tout, malgré la peur et la sentence de mort, réussissent à dire « non », a quelque chose de salvateur.

Quoi qu’il en soit, il apparaît maintenant plus clairement que le discours des personnages est parsemé de ruptures qui amènent le spectateur à combler les manques. De même, on voit que l’espace-temps est parsemé d’ellipses. On en déduit que la théâtralité semble tenir au fait que le dramaturge construit sur la scène une fiction théâtrale éclatée, et ce, à tous les niveaux (spatial, temporel, du discours, et au niveau également des personnages qui deviennent interchangeables, du moins concernant les vrais-faux acteurs), une fiction théâtrale qu’il appartient au spectateur de reconstruire. Ces ruptures, ces omissions, ces béances en somme, intentionnelles de la part du dramaturge, rendent le spectateur actif, l’invite à la construction du sens tout en jetant un voile pudique sur ses émotions (il n’y a pas de scènes de

pathos dans la pièce, Mayorga s'interdisant de se mettre à la place des victimes et de mettre ostensiblement la souffrance des opprimés à nu). En ce sens, la théâtralité chez Mayorga relève de la retenue, de l'intériorisation des contradictions, du questionnement sensible.

Cette théâtralité est elliptique dans les deux sens que nous lui donnions plus haut, lorsque nous analysons les écrits théoriques de l'auteur sur le théâtre historique et sur le mode de pensée benjaminien. Elle est elliptique d'abord dans le sens de l'ellipse stylistique, rhétorique (ces troubles et ces béances du langage, cette mécanique du discours, de l'action, qui s'enraye et qui interpelle le spectateur). Elle est elliptique ensuite dans le sens de l'ellipse géométrique, cette image qui dédouble et qui dialectise (cette espèce de superposition inédite des espaces et des temps, de télescopage des situations, qui impliquent mentalement le spectateur et qui l'amènent à la reconstitution du sens). On comprend alors que c'est par la manière dont Mayorga construit sa pièce et par la théâtralité elliptique qui en découle qu'il neutralise, en quelque sorte, la violence du sujet traité sur la scène et la fascination morbide que cette violence pourrait engendrer chez le spectateur. En détricotant les espaces et les temps, en parsemant les dialogues des personnages d'éléments de ruptures, en entrecoupant la ligne de l'action, Mayorga évite judicieusement de représenter la violence extrême de la Shoah et induit précisément son spectateur à ne pas se laisser fasciner et aveugler par une violence frontale qui annulerait chez lui toute capacité de raisonnement. Au contraire, il réussit à dialectiser la pensée du spectateur et à offrir à son regard un objet théâtral complexe qui ne se laisse jamais apprivoiser et qui demande une grande capacité de concentration et de réflexion. De par cette complexité, la violence n'est jamais quelque chose de spectaculaire, elle est comme soumise à la raison. Ce cheminement mental du spectateur est, à notre avis, ce qui fait du théâtre de Mayorga un des théâtres les plus exigeants de la scène contemporaine espagnole.

Cet investissement de la pièce de la part du spectateur est d'ailleurs en lien avec la question de la récupération de la mémoire historique. Nous avons analysé dans la première partie de notre travail la pensée benjaminienne de l'histoire où il est dit

qu'il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie, autrement dit, que la culture, celle qui s'est construite jusque dans notre présent, est toujours synonyme d'une oppression passée, voire de l'oubli de cette même oppression. Dans notre pièce, on voit bien comment Juan Mayorga tente de dévoiler aux spectateurs les pièges d'une culture dominante se chargeant d'un discours qu'il nous appartient de déchiffrer. En effet, la dimension narrative de la pièce est assumée exclusivement par les deux personnages dominants des monologues. Ces deux moments de la pièce, où il y a une rupture explicite ou implicite – peu importe – du quatrième mur, sont assumés par le Délégué et le Commandant. Autrement dit, ce sont exclusivement ces personnages qui ont la possibilité d'interpeller le spectateur dans l'ici et maintenant de la représentation. Mais il s'agit de personnages qui, au regard du vécu des victimes qui est mis en scène dans les autres tableaux de la pièce, voient leur discours discrédité (le Délégué s'est laissé bernier par la partie de théâtre et le Commandant est celui-là même qui l'a organisée). On comprend alors que la vérité n'émanerait pas du discours de l'autorité (Commandant) ou des Institutions (Délégué) mais bien de la mise en regard du vécu des victimes avec ce discours. Voilà comment Mayorga tente de nous faire voir au-delà du discours de la culture dominante et participe, à son niveau, et dans une veine benjaminienne, au souci de récupération de la mémoire des opprimés.

4. Mise en scène du mensonge et « zone grise »

Les tableaux I et III mettent donc le spectateur face aux deux personnages qui se situent dans la sphère du pouvoir, et le tableau II le place dans une position d'observateur des scènes du camp, seul à contempler le jeu des acteurs juifs dont la mécanique se grippe au fur et à mesure. Ces trois premiers tableaux cherchent à faire du spectateur un auditeur critique des discours de la culture dominante tout comme un observateur critique des mises en scène et des maquillages de l'Histoire.

À partir du tableau IV, le spectateur assiste aux « coulisses » et aux préparatifs de la mise en scène orchestrée par le Commandant et par Gottfried. Ce tableau

renverse complètement la perspective et place le récepteur, cette fois-ci, du côté de ces deux personnages qui, ensemble, vont monter la supercherie. Juan Mayorga dessine ici la « zone grise » dont parlait Levi et qu'il analysait dans les écrits théoriques que nous avons mentionnés plus haut. La tension dramatique du tableau se nourrit en effet de cette collaboration forcée de Gottfried avec le bourreau de son peuple. Plusieurs scènes vues précédemment sont ainsi reprises depuis l'angle du Commandant-metteur en scène et de son assistant. Le jeu et la composition, les préceptes de la *Poétique* d'Aristote, une réplique du *Jules César* de Shakespeare, la différence entre les pauses et les silences ou encore le thème du théâtre monde sont invoqués par le Commandant dans les moments de préparation où il initie Gottfried à l'art de la mise en scène. D'autres scènes du tableau font aussi office de commentaires du Commandant autour des répétitions des acteurs. Dans ces scènes, il se montre intransigeant, et il s'agit la plupart de temps de moments difficiles pour Gottfried, qui se voit obligé de proposer d'autres personnes pour des rôles que certains acteurs n'arrivent pas à tenir. Le cas du vendeur de ballons est significatif :

COMANDANTE: [...] Ah, se me olvidaba: el vendedor de globos. Definitivamente, no sirve. Se va a la izquierda cuando se tiene que ir a la derecha. Ese hombre no sabe distinguir entre la derecha y la izquierda.

GOTTFRIED: Ese hombre no duerme. Ese hombre se levanta cada rato, en la noche, para asegurarse de que el barracón sigue cerrado. Se levanta, comprueba que está cerrado y se vuelve a tumbar. Pero en seguida se levanta otra vez. No duerme.

COMANDANTE: ¿Se levanta a comprobar que el barracón está cerrado? ¿No es cómico? (*Ríe.*) Es realmente un pueblo con sentido del humor. (*Ríe*) Busque otro vendedor de globos, Gottfried. Uno que al menos sepa distinguir la derecha de la izquierda. [...] En la enfermería le darán algo para que pueda dormir. (322-323)

La fin de la réplique du Commandant fait ressortir tout le cynisme du personnage, utilisant encore une fois un langage euphémistique occultant la mécanique de mort qui se cache derrière la mise en scène.

Le tableau IV ne donne jamais à voir les acteurs lors des répétitions, et tout ce qui concerne leur jeu – sauf les rôles que devront eux-mêmes jouer le Commandant et Gottfried et qui font l'objet de quelques scènes du tableau – est rapporté dans les

échanges entre les deux personnages. Dans ce tableau, la mise en abyme de la mise en scène elle-même dévoile le pouvoir de falsification du théâtre qui, ici, sert à représenter une vie qui n'est évidemment pas celle des juifs du camp. La représentation de scènes de vie, que cherche à monter le Commandant avec l'aide de Gottfried, est une représentation qui prétend donner l'illusion d'une vie « normale » au Délégué de la Croix Rouge. Par cette mise en scène factice de la vie, c'est paradoxalement la non-vie des internés juifs qui est donnée à voir, tel le négatif d'une photographie qui révèle l'envers du décor. Si la mécanique de jeu s'enraye et que les acteurs ont du mal à endosser les rôles qui leur sont attribués, c'est parce qu'ils sont forcés de mimer une vie qui, dans les camps, n'existe précisément plus. L'incessant bruit des trains que Gottfried rappelle à plusieurs reprises, ainsi que la fumée qu'il aperçoit au loin sont là pour nous faire voir que derrière cette mascarade de vie se cache la négation même de la vie. Les acteurs n'apparaissent alors plus que comme des pantins dont la parole a été envahie par un autre, par une autorité qui, leur faisant jouer la vie, nie en réalité leur existence. Gottfried n'échappe d'ailleurs pas à ce processus, puisque lui plus que tout autre est envahi par la parole du Commandant, qui ne voit en lui qu'un moyen d'arriver à ses fins. Gottfried finira, par exemple, et même s'il éprouve d'énormes difficultés à le faire, par réduire le nombre d'acteurs de la scène de la place à cent personnes, comme cela le lui avait été instamment demandé. Dans le tableau suivant, le V, il apparaîtra comme seul metteur en scène auprès des enfants, leur répétant les conseils et les consignes de jeu du Commandant.

La violence que subit Gottfried dans cette mise en place forcée de la mascarade est une violence qui se veut presque insondable, qui se crée un chemin dans les failles psychologiques de la relation qui unit les deux hommes. Nous nous trouvons face à une relation similaire à celle qui unissait le Petit au Grand dans *Animales nocturnos*. Les sursauts de résistance¹¹⁵ dont fait preuve Gottfried – en défendant

¹¹⁵ Wilfried Floeck évoque la résistance prudente de Gottfried et les silences obstinés du personnage : « Su resistencia más impresionante frente a su opresor no se expresa, sin embargo, en palabras, sino, más bien, en el rechazo de las mismas, en su silencio obstinado. En la parte central de la obra, en la que el comandante

certains des acteurs ou en lançant à la face du Commandant « ¿Y si nos negamos a hacerlo? » (327) – sont bien la marque d’une violence qu’il subit dans le processus de mise en scène, tout comme son envolée lyrique lors de la visite du Délégué d’ailleurs, largement commentée par le Commandant :

«Somos un barco que quiere entrar a puerto, pero las minas se lo impiden... El capitán aguarda una señal verdadera... Mientras tanto, tiene que conservar la paciencia». No, no lo has dicho así. ¿Qué querías decir? Hay veces que no te entiendo, Gerhard. (329)

La « zone grise » dans laquelle se trouvent les personnages fait d’eux à la fois des ennemis et des complices – la complicité se perçoit tout particulièrement dans la scène numéro 6 du tableau IV, où le Commandant passe d’ailleurs au tutoiement –, et constitue une violence qui ne se voit pas au premier abord, qu’il faut déceler. En caractérisant ainsi ses personnages, Juan Mayorga évite l’écueil d’une confrontation manichéenne, d’une représentation de la violence physique, et interpelle le spectateur sur le processus de collaboration avec le mal dans une situation aussi extrême que celle de la Shoah. Dans un article où il analyse *Himmelweg* et *El cartógrafo* (2012), Wilfried Floeck cite un extrait d’une entrevue de l’auteur où sont très bien résumées les stratégies dramaturgiques mises en place :

En *Himmelweg*, los judíos no representan una obra cualquiera, sino aquella escrita por su verdugo para enmascarar la horrible realidad en que viven sus actores. El «teatro dentro del teatro» no tiene aquí voluntad de alejarse del hecho –el exterminio de los judíos–, sino de acercarse a él por una vía opuesta a la de la representación de la violencia física. Uno de los dos grandes temas de *Himmelweg* –el otro es el de la invisibilidad del horror– es el de esa segunda forma de violencia que se ejerce sobre las víctimas consistente en obligarlas a defender el relato de los verdugos. *Himmelweg* no nos presenta la vida de las

discute con Gottfried sobre la puesta en escena del espectáculo, este se queda bastante taciturno. Solo cuando se trata de defender a sus hombres, habla en frases enteras y coherentes. Por lo demás, solo se expresa mediante movimientos de cabeza afirmativos o negativos o a través de un silencio expresivo. La palabra “silencio” es la expresión más utilizada en las acotaciones de esta parte, un silencio mudo y elocuente a la vez, como un arma impotente en la lucha contra un enemigo desigual contra el que no sirve ningún arma » (2012, p. 3).

víctimas [...], sino la falsa vida que para las víctimas ha escrito el Comandante.
(Floek, 2012, p. 3)¹¹⁶

Par ailleurs, non seulement Mayorga nous demande de nous interroger sur l'attitude éminemment tragique que doit adopter son personnage (Gottfried est obligé de trahir les siens mais il se trahit aussi lui-même), mais il cherche aussi à partager sur la scène une expérience, celle de la victime de la machine nazie dont le sort semble scellé. La pièce ne mentionne aucune issue explicite concernant la situation de Gottfried et des autres juifs du camp, même si l'on pressent aisément ce qui les attend une fois la visite du Délégué terminée. Dans l'entretien de Maurice Rossel, Lanzmann mentionne Eppstein, le « maire » de Theresienstadt lors de la visite, qui prononça un discours trois mois après le départ de Rossel, ce qui lui valut d'être exécuté. Ce discours est celui que Mayorga met dans la bouche de son personnage Gottfried :

C. L. : Ils l'ont tué exactement trois mois après votre visite. Les déportations pour Auschwitz recommençaient, ce qui était la grande terreur à Theresienstadt et il y avait la panique...

Dr R. : Oui.

C. L. : ... dans le ghetto. Il a fait ce discours dont je vous lis un tout petit extrait que je traduis très approximativement : « Theresienstadt n'assurera sa survie qu'en se mobilisant radicalement pour le travail. » Ils pensaient que le travail les sauverait. « Il ne faut pas parler, mais travailler. Pas de spéculations. Nous sommes comme sur un bateau qui attend d'entrer au port, mais qui ne peut pénétrer dans la rade parce qu'une barrière de mines l'en empêche. » C'était en septembre 1944. (Lanzmann, 1997b, p. 76-77)

5. Conclusion

Himmelweg est une pièce qui souscrit à l'idée qu'il ne faut pas voir la Shoah comme un épisode exceptionnel de l'Histoire de notre civilisation mais bien comme une possibilité de notre culture. Par ailleurs, même si au premier abord la Shoah semble dépasser l'entendement, il est de notre devoir de s'efforcer à comprendre les mécanismes qui nous ont conduits à une telle entreprise d'extermination. La

¹¹⁶ Wilfried Floek tire l'extrait de cette entrevue d'archives personnelles fournies par l'auteur.

complexité de la pièce, qui superpose les espaces et les temps et présente une action éclatée, un langage parsemé de ruptures signifiantes, incite le spectateur à ne pas se laisser endormir par l’alliance inédite de mensonge et de violence et à appréhender l’objet théâtral avec toute la force de la raison. En ce sens, la mise en scène des discours de la culture dominante et leur mise en regard avec le vécu des victimes amènent le spectateur à adopter une posture critique vis-à-vis de ce qui lui est donné à voir et à entendre sur scène. Cette réception critique participe de la récupération de la mémoire historique, de la récupération du passé oublié des victimes, qui ont subi la mécanique d’annihilation de la machine nazie, notamment en se voyant, pour certaines d’entre elles, obligées de s’allier avec leurs propres bourreaux.

C. *El cartógrafo*

1. Introduction

El cartógrafo est une pièce qui se compose d’une vingtaine de scènes¹¹⁷ et dont l’une des lignes d’action principales se situe dans le ghetto juif de Varsovie, qui fut l’un des plus importants d’Europe durant la Seconde Guerre mondiale. Comme pour la pièce précédente, Mayorga part de l’Histoire pour construire une fiction théâtrale où il est question de la Shoah. La ligne d’action qui se situe au sein du ghetto dramatise la relation entre une Petite fille et son grand-père – le Vieil homme – qui décident de dessiner la carte d’un monde en péril. Le Vieil homme, vieux cartographe invalide, initie sa petite fille à l’art de la cartographie et l’envoie parcourir les rues du ghetto afin de construire une carte qui pourrait servir aux générations futures. La mise en scène de l’Histoire passe par le prisme de ces deux

¹¹⁷ Entre la toute première publication en 2010 et la récente édition de janvier 2017 – que nous utiliserons pour notre analyse –, la pièce a subi de nombreuses modifications. Le nombre de scènes s’est considérablement réduit (beaucoup de scènes didascaliques ont été coupées ou réécrites), plusieurs passages ont été déplacés, condensés, réécrits, certains noms de personnages ont changés, etc. L’édition de 2017 fut publiée à l’occasion de la mise en scène de la pièce par Juan Mayorga lui-même, le 11 novembre 2016 au

personnages, lesquels restituent l'expérience violente de la ghettoïsation et de l'élimination des juifs. Cette ligne d'action, qui se situe dans un espace-temps appartenant au passé, est mise en lumière par la deuxième ligne principale de la pièce qui dramatise le parcours de Blanca dans la Varsovie contemporaine. Lors d'une exposition photographique, cette femme de diplomate espagnol découvre qu'il ne reste presque plus aucune trace du passé traumatique et violent de la ville et de l'ancien ghetto juif. Elle se lance alors dans une quête effrénée et se passionne tout particulièrement pour l'histoire du cartographe et de sa petite fille. Cette histoire, devenue une véritable légende au fil du temps, va non seulement amener Blanca à la rencontre du passé mais également à la rencontre d'elle-même, mêlant parcours historique et parcours identitaire. La recherche de la carte légendaire par Blanca est aussi celle de sa carte personnelle.

2. Le récit du ghetto

Le ghetto de Varsovie (1940-1943) est un épisode sinistre de la Shoah qui atteste encore une fois de la violence presque inimaginable exercée à l'encontre des juifs¹¹⁸. Cernés par un mur d'enceinte, ils y étaient concentrés sur environ 300 hectares, avec un ratio de 128 000 habitants au km² (le ratio était de 14 000 environ dans la Varsovie non-juive). Les Allemands décidèrent de faire appliquer les lois antisémites par la communauté juive elle-même, et demandèrent ainsi à Adam Czerniakow – mentionné dans la pièce – de présider et constituer le Conseil juif. Sous le nom de Service d'ordre juif, une police juive fut également mise en place. Le travail forcé était la règle, et de nombreux ateliers furent ouverts afin de faire profiter les patrons allemands d'une main d'œuvre gratuite. Le surpeuplement dans le ghetto rendait la vie extrêmement difficile, tout comme la famine, le froid, ainsi que les multiples exactions commises à l'encontre des juifs. Les Allemands avaient organisé un

théâtre Calderón de Valladolid. La pièce fut ensuite jouée au Matadero de Madrid, entre janvier et février 2017.

¹¹⁸ Nous tirons certaines informations concernant le ghetto du site www.enseigner-histoire-shoah.org, dont les données sont analysées par les Ministères de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

processus d'affamement de la population afin de briser toute résistance. En 1941, la ration quotidienne pour les juifs était de 184 calories à peine (15% du minimum vital), alors que pour les Polonais elle s'élevait à 699 et pour les Allemands à 2613. Le service de santé du Conseil juif, créé en janvier 1940, gérait six centres de santé et deux hôpitaux, qui étaient en réalité de véritables mouiroirs. Rien que durant l'année 1941, ce sont 43 000 personnes qui meurent, soit 10% de la population. Au printemps 1941 explose une épidémie de typhus qui atteindra son plus haut niveau en automne 1942. Au début de l'année 1942, il y avait 1 naissance pour 45 décès.

Malgré cette situation extrême, plusieurs activités avaient lieu au sein du ghetto. La culture fut notamment l'une des formes de résistances les plus intenses. Cinq théâtres avaient réussi à rester ouverts. L'enseignement – des cours clandestins avaient été mis en place par les enseignants – continuait tant bien que mal. Plusieurs partis politiques juifs réussissaient à avoir une activité souterraine. Il existait même une presse clandestine ainsi que des réseaux d'entraide qui communiquaient avec l'extérieur.

Cette résistance fut balayée en 1942, lors de l'épisode de la grande déportation. Avant cette date, une stratégie de terreur organisée avait été mise en place. En effet, dès octobre 1941, la sortie du ghetto entraînait ni plus ni moins que la peine de mort (avant cela, une amende de 1000 zlotys et/ou 3 mois de prison – la prison de Pawiak, dont il est fait mention dans la pièce, constituait une partie du ghetto – étaient encourus). Les premières exécutions commencèrent en novembre 1941 et, en mai 1942, les Allemands rassemblèrent au cimetière, pour les filmer, plusieurs juifs et les forcèrent à danser autour de cadavres nus. À partir du printemps 1942, les SS entrèrent chaque nuit dans le ghetto pour y assassiner quelques victimes. Cette stratégie de la terreur organisée termina de briser toute velléité de contestation et de résistance, et permit la réalisation de rafles gigantesques à partir du 22 juillet 1942. Le 23 juillet, le président du Conseil juif, Adam Czerniakow, se suicide. En à peine deux mois, entre juillet et septembre 1942, c'est entre 265 000 et 310 000 juifs qui sont envoyés dans les camps de concentration et gazés. À cette période, il ne

reste officiellement que 36 000 personnes dans le ghetto. On estime qu'entre 20 000 et 25 000 personnes se terrent clandestinement dans des réseaux souterrains.

L'insurrection du ghetto a lieu entre le 19 avril et 16 mai 1943. L'OJC (Organisation Juive de Combat) avait été créée un an auparavant, en juillet 1942. Cette révolte est profondément inégalitaire, elle oppose environ 750 juifs à 830 SS, ainsi que de nombreux policiers et auxiliaires ukrainiens et baltes. Au plus fort des combats, c'est près de 2000 hommes lourdement armés qui s'acharnent sur les révoltés. L'insurrection, qui a tout de même surpris les Allemands et les a fait reculer un moment, provoque une véritable hécatombe. L'ordre est donné par Himmler de raser le ghetto. Au total, c'est plus de 7000 juifs qui sont tués pendant la liquidation du ghetto. 7000 sont assassinés à Treblinka et 42 000 sont déportés vers des camps de concentration et de travail forcé du district de Lublin. Seuls 80 combattants du ghetto ont survécu, et certains d'entre eux sont morts ensuite lors de l'insurrection de Varsovie à l'été 1944. Comble du cynisme et de l'horreur, 3000 juifs furent transférés d'Auschwitz en juillet 1943 pour déblayer les ruines. Les nazis ne voulaient laisser aucune trace du ghetto de Varsovie et liquider le judaïsme polonais.

L'Histoire n'est pas abordée de manière frontale dans la pièce de Juan Mayorga. C'est par le biais du récit de la Petite fille, qui rapporte à son grand-père les événements dans le but de construire la carte, qu'est transmise au spectateur la violence au sein du ghetto. S'il est parfois fait mention dans le discours des personnages de faits qui ont réellement eu lieu (comme le suicide d'Adam Czerniakow par exemple), Mayorga évite soigneusement de proposer un calque de l'Histoire et de donner une image exhaustive du passé violent. En fictionnalisant ainsi le matériau historique et en le rendant incomplet – tout comme est incomplète toute bonne carte qui se respecte, comme l'explique le Vieil homme (« Definitio est negatio ») –, l'auteur empêche une trop forte implication émotionnelle de la part du spectateur par rapport à la violence des mécanismes d'élimination qui pourrait annihiler chez lui toute part de réflexion.

ANCIANO: Oficina de correos, oficina de empleo, oficina de intercambios con el sector ario... Talleres: zapatos, uniformes, munición... Cada raya son cien obreros... Hospitales, con número de médicos y de camas, comedores, policías por grupos: judíos, polacos, ucranianos... Quítalo de mi vista. Vamos a olvidarnos de esto.

[...]

ANCIANO: El mal cartógrafo quiere ponerlo todo. Si lo pones todo, nadie verá nada. Te lo he explicado mil veces: «Definitio...».

NIÑA: «Definitio est negatio.»

ANCIANO: Sacrificar: eso es lo más importante al hacer un mapa. ¿Qué quiero hacer visible? Si tengo eso claro, sabré qué dejar fuera. «Definitio est negatio.» (41)¹¹⁹

Dans la pièce, l'art de la cartographie devient une sorte de métaphore de l'art théâtral. Les mots du Vieil homme acquièrent une dimension métathéâtrale qui fait entrevoir la manière dont Mayorga cherche à nous présenter le ghetto et sa violence. En effet, le grand-père explique que la carte à construire doit pouvoir parler aux générations futures, leur présenter une expérience de la perte telle qu'elle a été vécue par les habitants : « Éste no es un mapa cualquiera. No puede parecerse a ningún mapa que hayas visto. Es el mapa de un mundo en peligro. Un arca » (42). Nous retrouvons ici quelques considérations mayorguennes autour du théâtre historique, notamment la question de la problématisation des temporalités, cet arc tendu entre deux temporalités différentes qui fait éprouver au spectateur tous les enjeux de la représentation du passé. Cette représentation doit s'attacher à jeter une lumière, dans une veine benjaminienne que l'on reconnaît, sur ce que l'Histoire officielle a précisément voulu occulter, c'est-à-dire le lot des victimes qui sont tombées dans la marche écrasante des puissants :

ANCIANO: ¿Qué es más importante, el cuartel de la policía o el prostíbulo? ¿La oficina de correos o el patio donde el maestro Berman, a pesar de todo, sigue enseñando a los niños a tocar el violín? ¿Qué es lo importante cuando hay cuatrocientas mil vidas en peligro? Sal a la calle y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene. En eso yo no voy a ayudarte. (44)

¹¹⁹ Dans cette partie sur *El cartógrafo*, nous citons entre parenthèses les pages de la récente édition parue chez La uña RoTa (Mayorga, 2017b).

La vie dans le ghetto continue tant bien que mal, comme le constate le Vieil homme lorsque la Petite fille lui montre une nouvelle carte après avoir suivi ses conseils. Cette carte montre un ghetto où les activités des habitants sont nombreuses et où la culture, notamment, constitue une des formes de résistance les plus poussées :

ANCIANO: ¡Una boda! Aquí fue el banquete, aquí le hicieron el traje a la novia, esto significa sastrer. Ajcyk el limpiabotas, con su caja entre las piernas, a todas horas en la cafetería Europa. ¡Szlengel ha escrito esta mañana un soneto! Aquí han empezado un mural sobre Job, aquí se reúnen los jóvenes comunistas, aquí se estrenó ayer *El Dios de la venganza*¹²⁰. Seis casos de tifus en el orfanato. Aquí compró el traje el novio por... ¿Qué barullo es éste?

NIÑA: Es que el precio es difícil, varía cada hora. Por la mañana un traje valía dos kilos de manteca o diez paquetes de cigarrillo o cuatro peines, pero por la tarde...

ANCIANO: Aquí estaba el cine Kometa. (47)

Mais derrière cette effervescence qui n'est qu'apparente, se cache une réalité bien différente, faite de vols et d'agressions, de persécutions et de meurtres, de pénuries et de conditions de vie misérables. Dans la scène quatorze, la Petite fille fait l'état de cette situation à son grand-père, qui lui demande d'ailleurs de ne pas tergiverser et de lui raconter sans faux-fuyants ce qu'elle voit dans le ghetto. Elle commence alors à faire la liste des personnes tombées :

NIÑA: Aquí una niña roba un pan a otra, la persiguen, se lo mete a la boca antes de que la cojan, la pegan. Aquí un hombre mata por una bolsa de azúcar. De aquí a aquí no hay electricidad, de aquí a aquí no hay agua, no hay agua para apagar las casas que arden. Desde hace semanas no entra carbón, la gente intenta tener caliente un cuarto en que duermen todos. Los médicos no tienen con que aliviar, en la escuela no tenemos tizas. Sigue llegando gente. Un hombre que escapó de Lodz cuenta que allí...

ANCIANO: No quiero oír cuentos. Tráeme sólo lo que veas.

[...]

NIÑA: ... Alex Krunz, que trabajaba en el otro lado, por traer escondido un paquete de manteca. Los hermanos Buczowscy, del transporte del taller de zapatos, por morírseles un caballo. Pawel Fink, por no entender una orden.

¹²⁰ Pièce de l'écrivain yiddish et polonais Sholem Asch (1880-1957), qui fut mise en scène par Charles Dullin au Théâtre de l'Atelier à Paris en 1925.

Karen Brycik, por estar en la calle. Ogródowa, nadie sabía que Ogródowa estaba prohibida. Bert Wabeck, a éste lo mató gente nuestra por soplón. Salomon Toplitz, no se sabe por qué.

ANCIANO: ¿Salomon Toplitz?, a mi amigo Salomon.

NINA: El señor Wolski, mi maestro, por no llevar el brazalete, dicen que se olvidó, pero no fue olvidado. Ya nos han puesto un nuevo maestro. (59-60)

Comme nous le disions plus haut, la violence dans la pièce est rapportée par la Petite fille, il n'y a jamais de représentation de la violence sur scène, tout passe par le discours, par le logos, ce qui permet au spectateur de conserver la distance nécessaire pour appréhender cette violence et la soumettre à réflexion. Wilfried Floeck fait un tel constat lorsqu'il affirme que

[...] la realidad del *ghetto* se describe extensivamente desde la perspectiva de los testigos oculares. Después de sus caminatas por la ciudad, la pequeña cuenta a su abuelo detalladamente la situación del *ghetto*, la violencia de los ocupadores y la no menos violenta lucha de los detenidos para sobrevivir [...]. Pero el abuelo la interrumpe. No quiere oír rumores, sino hechos; y la pequeña cuenta del hambre, de la impotencia de los habitantes, de las detenciones y, sobre todo, de las deportaciones que salen del lugar de transbordo y conducen directamente a Auschwitz. Cuenta del levantamiento del Lager y de su miedo ante las represiones de los nazis. Lo cuenta con pocas palabras, en un estilo preciso, pertinente y sobrio, casi sin emociones y con cierta distancia, lo que provoca la experiencia del horror entre el público, no por los sentidos, sino por el intelecto y la reflexión sobre el contenido del relato. (Floeck, 2012, p. 4)

C'est dans la scène numéro seize que la teneur du récit de la Petite fille devient de plus en plus difficile et restitue l'atmosphère macabre qui règne dans le ghetto. Les rafles sont nombreuses – « Se están llevando gente. Dicen que los llevan a trabajar al Este. Se llevaron los prisioneros de la cárcel de Pawiak, pero también se llevan a viejos y a niños, se llevaron a los niños del orfanato del doctor Korczak, el doctor subió al tren con los niños » (64) –, et le président du Conseil juif se suicide – « Le dieron un papel a firmar. Un papel pidiendo que se lleven a la gente que el Consejo no pueda alimentar. Czerniakow pidió que lo dejaran solo para pensar. Tenía cianuro. Mucha gente tiene cianuro » (*idem*) –. On remarque avec Wilfried Floeck le style précis et sobre du langage de la Petite fille, tout comme les sous-entendus qui ne font aucun doute sur le sort réservé aux personnes mentionnées dans le discours.

Dans une longue réplique, le personnage s'attache à décrire dans un style similaire les rafles des Allemands et le vent de panique au sein de la population :

NIÑA: Seis mil al día. Los llaman «El Contingente». Los rombos son redadas. Hacen redadas porque nunca hay suficientes voluntarios. Si oyes el silbato tienes que salir enseguida, muchos duermen vestidos para salir enseguida, los ponen de cara a la pared y hacen la primera selección. Algunos se libran enseñando su certificado de trabajo, la gente los llama «números de vida», hoy se pagaban a diez mil, hay muchos falsos, los que no tienen número sólo salen de noche, pero también se llevan gente con número, mi padre dice que está seguro en el taller de uniformes porque los alemanes siempre van a necesitar uniformes. [...] La plaza. La llaman Plaza de Carga. Cincuenta por ochenta. La entrada está aquí, ahí hacen la segunda selección, la gente siempre lleva algo encima para intentar librarse, incluso dentro puedes librarte si alguien reúne diez mil, a la puerta hay gente que quiere sacar a alguien o pasar un mensaje, pasar un mensaje cuesta cincuenta. Un alemán y un policía judío van contando. Cien por vagón, sesenta vagones. [...] (65)

Si la réplique est longue – nous en avons coupé plusieurs parties – et le style de langage net et sobre, ce n'est pas par hasard. En effet, le but n'est pas de faire revivre au spectateur la souffrance des victimes mais bien de lui raconter cette souffrance, de la mettre en mots et de faire qu'un tel récit l'atteigne intelligemment. Il ne s'agit pas de mettre en scène une violence sensationnelle et spectaculaire, mais de médiatiser la violence, de la transmettre à travers les mots et la double énonciation théâtrale, d'en faire un récit certes poignant mais qui n'empêche pas pour autant le spectateur de chercher à la dominer par la pensée.

Cette mise en lumière de la violence passée se fait non seulement grâce aux scènes du Vieil homme et de la Petite fille, mais aussi grâce à celles où se dessine la ligne d'action correspondant à Blanca. En effet, dans la Varsovie contemporaine, Blanca entreprend la recherche de la carte légendaire, la recherche d'un passé traumatique qui semble avoir été effacé (nous apprenons dans le courant de la pièce qu'elle est entrée en contact avec un adjoint municipal de la ville et qu'elle a comme projet de marquer au sol le tracé de l'ancien mur du ghetto). Dans la pièce, les deux lignes temporelles principales – car il y en a une autre – se croisent et se recroisent, et le spectateur assiste à une succession de scènes qui le font passer d'un espace-

temps à un autre, comme s'il devait reconstruire lui-même le puzzle. La carte est non seulement un thème essentiel de la pièce, mais c'est aussi ce qui lui donne sa forme. Nous allons voir que le spectateur se retrouve face à une pièce cartographique, où il lui est demandé de parcourir mentalement les nombreux espaces et les temps qui lui sont présentés sur scène.

3. Le croisement des espaces et des temps

Juan Mayorga déconstruit la logique spatio-temporelle de sa pièce en faisant s'alterner l'histoire de Blanca avec celle du Vieil homme et de la Petite fille. Ces deux lignes argumentatives sont les principales mais il y en a une autre, qui se déroule autour du personnage de Deborah, une cartographe dont on suit le parcours professionnel à plusieurs époques (à la fin des années soixante, au début des années quatre-vingt, au début des années quatre-vingt-dix et, enfin, à une époque contemporaine de celle de Blanca, lorsque les deux personnages se rencontrent). On comprend rapidement que Deborah pourrait bien être la Petite fille du ghetto, et que Blanca arrive au terme de sa quête lorsqu'elle la rencontre. Cependant, l'identification entre Deborah et la Petite fille n'est jamais explicite. Le personnage même de Deborah récuse une telle identification et sème le doute chez Blanca, comme chez le spectateur. On reconnaît tout de même dans son discours des paroles qui appartiennent à la Petite fille et dont on a eu connaissance dans les scènes du ghetto. Juan Mayorga laisse planer le doute, et la simple possibilité que Deborah soit la Petite fille participe de la poésie de la pièce.

Les trois premières scènes situent le spectateur dans la Varsovie contemporaine. Dès la première scène, le conflit qui oppose Blanca et Raúl, son mari diplomate, est patent. C'est un couple qui bat de l'aile, et nous comprendrons pourquoi un peu plus en avant. Blanca s'est laissé emporter par ses déambulations dans la ville et a fini par arriver dans une synagogue, où se préparait une exposition photographique. Les photos des personnes portent des légendes avec une indication géographique du lieu où elles sont supposées avoir été prises. Elle décide de repartir dans la ville et de rechercher ces lieux. Elles en retrouvent beaucoup mais, étrangement, rien de ce qui

apparaît sur les photos ne semble avoir survécu. Le thème du ghetto et de l'absence des victimes et de leur mémoire ne tarde pas à apparaître dans le discours de Blanca :

BLANCA: Estuve mirando hasta que me di cuenta de que una niña me observaba desde una ventana, detrás de la cortina. Pensé que podía estar asustándola y me marché, hasta esta cruz, donde Karmelcika se cruza con Nalewki. Nada. Aquí hay un monumento, el pedestal está lleno de flores y velas, y piedrecitas. Parecen náufragos intentando llegar a una isla. Pero lo que impresiona es el vacío alrededor, el vacío que rodea a las estatuas. Enfrente hay un museo: Museo de Historia de los Judíos Polacos. Seguí por aquí, por Zamenhofa, y poco después aquí, en el cruce con Mila, vi otro monumento. Sin figuras, sólo una piedrecita, quemada, de las ruinas del gueto. Han grabado nombres en ella. Debajo están los últimos que resistieron, allí cayeron y allí están, la piedra parece perdida entre esas torres de apartamentos. (15)

La scène numéro deux est une scène didascalique (aucuns dialogues, seulement des indications scéniques) : « *Blanca camina siguiendo el mapa* » (17). Il n'y a que quatre scènes didascaliques dans la pièce¹²¹, chacune d'entre elles réunissant un ou plusieurs des trois personnages féminins (Blanca, la Petite fille et Deborah). Dans les pièces de Juan Mayorga, ce sont souvent les femmes qui triomphent ou, du moins, qui résistent et qui portent la dimension salvatrice de l'œuvre. Nous verrons en quoi la dernière scène didascalique – qui, de plus, clôt la pièce – est porteuse à la fois d'un message poétique et politique.

Dans la scène numéro trois, Blanca retourne à la synagogue et rencontre Samuel qui est en train de démonter l'exposition photographique à cause d'un problème juridique. C'est à cette occasion qu'elle va écouter pour la première fois l'histoire du cartographe du ghetto. La scène se termine par une réplique de Samuel, qui invite Blanca à venir danser dans le bar *Utopía*, nom qui crée un certain contraste avec ces photographies qui ont immortalisé un passé qui semble avoir été englouti par le

¹²¹ Mayorga a réduit considérablement le nombre de ces scènes entre la première version et la plus récente. Cette réduction est probablement due à des problématiques liées à la mise en scène que l'auteur a faite de sa pièce, d'autant plus que dans cette mise en scène, les deux acteurs – Blanca Portillo et José Luis García-Pérez – jouent à eux seuls les douze personnages.

temps, mais qui renvoie aussi à une conception benjaminienne du temps, à cette tension utopique entre un passé oublié et un présent rédempteur :

SAMUEL: Utopía es un sitio agradable aunque no bailes. Si no quieres bailar, en Utopía nadie te obliga a hacerlo. De camino, le cuento esa historia. Mi abuela me la contaba así: «Érase una vez en el gueto...». (23)

C'est juste après cette réplique que l'on passe à la scène numéro quatre, qui nous transporte dans l'espace-temps du ghetto, en compagnie du Vieil homme et de la Petite fille. La scène se substitue en quelque sorte au discours de Samuel, qui s'apprêtait à raconter l'histoire du cartographe. C'est dans cette scène que le grand-père fait part à sa petite fille de l'art de la cartographie. Plusieurs cartes sont commentées, jusqu'à ce que le Vieil homme affirme : « Todo lo que está ocurriendo se anunciaba en esos mapas. Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿no sientes que la catástrofe se aproxima? No supimos leerlos a tiempo. ¿Cómo pudimos estar tan ciegos? » (29). Ce constat va l'amener à formuler sa demande à la Petite fille :

ANCIANO: [...] Hoy sé que todos esos mapas, y cuantos he trazado en mi vida, sólo eran un prólogo del que hoy debo dibujar. Pero este último ya no puedo hacerlo solo. Si Dios me devolviera una pizca de fuerza, aunque tuviese que arrastrarme, saldría a mirar y haría el mapa de esas calles en que hombres cazan hombres. Pero ni siquiera puedo sostener un lápiz. Necesito tus ojos. ¿Serás mis ojos? (29)

La première chose que la Petite fille se doit de faire est de mesurer et dessiner le périmètre du ghetto. La scène didascalique suivante – scène numéro cinq – montre de nouveau Blanca en train de marcher et de suivre sa carte. La Petite fille apparaît aussi dans cette scène didascalique, en train de marcher et de compter ses pas. Le télescopage des espaces et des temps est ici explicite, la scène réunissant dans un espace-temps indéfini, mouvant, deux personnages qui marchent dans des Varsovie bien différentes, et qui appartiennent à des temps tout aussi différents. La mise en regard de ces deux personnages a quelque chose de surprenant et d'intrigant, c'est comme si, à ce stade de la pièce, déjà, on comprenait que les parcours de Blanca et de la Petite fille vont se construire en miroir, vont se répondre, l'une déambulant dans la ville cherchant à retrouver le tracé du ghetto disparu, l'autre déambulant

dans le ghetto cherchant à le cartographier avant que les hommes et les lieux ne soient engloutis. La dynamique des deux personnages s'opposent et se complètent à la fois. L'une a le regard tourné vers le passé, elle cherche à le faire parler et à donner ainsi une nouvelle teneur au présent. L'autre a le regard tourné vers l'avenir et cherche à faire la carte d'un monde en péril afin que les générations futures se souviennent. Un tel dispositif problématise les temporalités sur la scène et dialectise en quelque sorte le temps. Le spectateur fait l'expérience du temps : « Es lo más difícil de representar –dit le Vieil homme–, y lo más importante: el tiempo. Lo más importante del espacio es el tiempo » (28).

Dans la sixième scène, Blanca explique à Raúl les raisons de ses déambulations et les enjeux concernant la carte et le tracé de l'ancien ghetto qu'elle souhaiterait réaliser. Les deux personnages sont en opposition, et vont incarner finalement deux discours distincts autour de la question de la récupération de la mémoire historique. Raúl souligne dans l'entreprise de sa femme la part de nostalgie négative ainsi que la dimension quelque peu péremptoire d'un tel projet. Blanca remarque le défaut de muséification de l'Histoire et rappelle ainsi le risque de faire de l'Histoire un objet de simple contemplation, qui finira lui aussi par être oublié, tout comme ces pierres commémoratives qui gisent seules, au beau milieu de la ville, et dont plus personne ne semble reconnaître le sens :

BLANCA: Una idea que he tenido. Mira.

RAÚL: ¿Por qué dos colores? Esa mancha blanca.

BLANCA: La sombra del gueto.

RAÚL: ¿?

BLANCA: El espacio que ocupó. Las líneas de puntos son las sucesivas reducciones.

RAÚL: ¿Un mapa para turistas tristes? «Visite Varsovia. Un viaje a la depresión.»

BLANCA: Un mapa para los que viven aquí. Es parte de la ciudad.

RAÚL: ¿Qué ha dicho el concejal?

BLANCA: Me ha hablado de ese museo sobre la historia de los judíos polacos, y de los monumentos. Pero no se trata de museos ni de monumentos. Le he contado una idea que he tenido esta mañana, caminando por allí.

RAÚL: ¿Otra?

BLANCA: Marcar en el suelo el gueto.

RAÚL: Imagina que un extranjero llegase a España dándonos lecciones. Que se le ocurriese marcar en el mapa, en el suelo, las atrocidades de nuestra historia. ¿No te sentirías ofendida?

[...]

RAÚL: [...] No somos polacos, no somos judíos. ¿Qué ciudad no tiene sus heridas, sus sombras? (32-33)

Le passage de la scène six à la scène sept se fait lorsque Blanca mentionne de nouveau la légende du cartographe à Raúl. Elle fait de nouveau allusion aux photos de l'exposition – « Me gustaría que vieses esas fotos. No son tristes. Hay vida en esas fotos » (34) – et, comme si ces photos prenaient vie, nous repassons dans l'espace-temps du ghetto. Cette scène est l'occasion pour le Vieil homme de continuer à détailler la science de la cartographie. Il passe à un niveau plus poussé, expliquant à la Petite fille les techniques géométriques de mesure afin de calculer la hauteur du mur. Mais si la science est un bon outil pour construire la carte, il rappelle que le plus important est ce que le cartographe choisit de voir et de montrer. Les paroles du Vieil homme prennent alors une dimension métathéâtrale et, comme nous l'avons déjà suggéré plus haut, l'art de la cartographie renvoie à l'art théâtral. La pièce en elle-même se dévoile ainsi comme une pièce cartographique, qui choisit de montrer ce grand-père et sa petite fille mais de ne pas montrer explicitement la violence qu'ils subissent au sein du ghetto, qui dramatise la quête de mémoire de Blanca mais qui tarde à révéler sa quête personnelle, ou encore qui sélectionne les époques dans les scènes où apparaît le personnage de Deborah et qui construit des scènes didascaliques où les espaces et les temps se superposent :

ANCIANO: Los aparatos te ayudarán, pero nada sustituye a un ojo que sepa mirar. La fuerza de un cartógrafo es su capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger representar: esos son los secretos del cartógrafo.
(36)

À travers ce patchwork visuel, c'est finalement le spectateur lui-même qui réalise un parcours mental afin de reconstituer le sens de la pièce, c'est lui qui par son imagination et sa mémoire recolle les morceaux de ces histoires qui s'entremêlent, qui crée une image de pensée, une image dialectique, grâce à laquelle est constamment sollicité ce fil invisible de la théâtralité reliant la scène à la salle. Ces

stratégies dramaturgiques où s'entrecroisent les histoires, les espaces et les temps, opèrent également dans les scènes suivantes. Les scènes 19, 20 et 21, où est dramatisée la trajectoire de Deborah, ajoutent encore à ce phénomène. Dans la scène 24, où Blanca et Deborah sont réunies – et où l'identification entre Deborah et la Petite fille interroge –, on a l'impression que cet éclatement arrive à sa conclusion, et que les lignes de la pièce convergent enfin toutes vers un seul et même point.

La théâtralité qui ressort de cette construction éclatée est de nouveau une théâtralité que l'on qualifiera d'elliptique, mais cette fois-ci beaucoup plus concrète que pour la pièce précédente. En effet, *El cartógrafo* nous présente la ville de Varsovie à deux moments de l'Histoire : durant les années du ghetto juif (entre 1940 et 1943) mais également à une époque contemporaine. L'idée d'ellipse est ici plus spatialisée que pour *Himmelweg*, puisque Mayorga fait se confronter sur la scène deux foyers bien identifiables (tels les deux foyers d'une ellipse géométrique), qui correspondent à deux moments d'une ville qui, s'ils n'étaient pas mis ainsi l'un en face de l'autre, ne nous révéleraient pas tout ce qu'ils peuvent nous révéler. C'est en citant de la sorte le passé depuis le présent, c'est-à-dire, la Varsovie du ghetto depuis la Varsovie contemporaine ou, plus encore, depuis l'ici et maintenant de la représentation, que Mayorga crée tout un réseau tendu de sens qui permet au spectateur de s'investir mentalement dans ce qui lui est donné à voir. Cet investissement fait de lui un récepteur actif, dans le sens décrit par Alain Badiou dans son *Éloge du théâtre* (2013). Répondant à une question sur la supposée passivité du spectateur de théâtre et sur les tentatives contemporaines de le faire participer concrètement à la représentation, Badiou dit ceci :

La meilleure manière de faire est à mon avis quand même de souligner que la subjectivité du spectateur est l'enjeu essentiel et qu'elle n'est pas nécessairement passive, même si le spectateur reste assis sur sa chaise. On a parlé du transfert, c'est-à-dire de quelque chose qui transforme la subjectivité par une sorte d'incorporation mentale à la dialectique du théâtre. Dans ses livres, par exemple dans *Le Spectateur*, aidé par sa profonde connaissance de la psychanalyse et de Lacan, François Regnault a étudié les dédales du transfert théâtral, du mode sur lequel une représentation touche, voire modifie les structures subjectives. Il

montre bien que les effets subjectifs du théâtre peuvent être d'autant plus forts qu'ils sont indirects, et que leur ressort proprement dramatique reste invisible. Ces effets peuvent parfaitement s'inscrire dans l'inconscient du spectateur sans que ce dernier fasse semblant d'être un acteur quand, à l'évidence, il ne l'est pas. [...] Si la représentation est forte, elle doit provoquer des transferts subjectifs, des transformations qui adviennent même si le spectateur est immobile. On peut en revanche très facilement imaginer une pantomime d'activité de spectateurs qui les maintient en réalité dans la passivité. Il ne s'agit pas d'un problème de technique théâtrale particulière, mais bien de savoir si le théâtre est présent, si l'événement de pensée a lieu théâtralement. (Badiou, 2013, p. 39-42)

L'expression « événement de pensée » – ou « apparaître dans la pensée », comme il l'utilise à plusieurs reprises dans son ouvrage – semble parfaitement convenir à la dramaturgie mayorguienne, qui incite finalement le spectateur à se forger une image mentale née de la théâtralité elliptique, qui dialectise non seulement le regard mais la pensée même du récepteur, car elle fait de la distance apparente entre les objets (entre les espaces, entre les temporalités, entre les personnages) un champ inédit de représentation et de réflexion.

Comme pour *Himmelweg*, la théâtralité elliptique de la pièce *El cartógrafo* participe d'un souci de récupération de la mémoire historique, de récupération de la mémoire des opprimés de l'Histoire. C'est par cette manière de focaliser l'Histoire que Juan Mayorga ne tombe pas dans les pièges d'une représentation obscène de la violence. En effet, plutôt que de montrer la violence notoire avec laquelle les victimes sont tombées dans le cours oppressant de l'Histoire officielle, il renverse la perspective et donne à voir sur la scène non pas l'Histoire avec un grand « H » mais les multiples histoires de ces personnes à qui il offre, en quelque sorte, une tribune inespérée dans le cadre fictionnel de son théâtre. La récupération de la mémoire historique est fondamentale dans sa production dramatique. Elle relève d'une véritable préoccupation éthique et politique qu'il n'a de cesse de rappeler dans plusieurs de ses écrits théoriques. Elle fait partie intégrante d'une histoire du théâtre qui veut présenter à l'assemblée de spectateurs « espacios excepcionalmente marcados por la violencia y luego por la tensión entre la memoria y el olvido de esa violencia » (Mayorga, 2016a, p. 327). Ce souci de récupération de la mémoire historique

apparaît d'ailleurs entre les lignes de la très belle scène didascalique finale de la pièce :

La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña hace otra marca. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa. (104)

Dans cette scène, la Petite fille imprime, pour ainsi dire, devant l'assemblée de spectateurs, la marque de son histoire et fixe ainsi la mémoire de son passé. Cette didascalie finale est une conjecture, une projection pleine de poésie et d'intentionnalité politique, qui consisterait à retourner toutes les dalles pour qu'apparaisse enfin la carte, autrement dit, qui correspondrait à un effort commun pour qu'apparaisse la mémoire des victimes, ensevelie sous les pavés de la culture dominante et de l'Histoire des vainqueurs.

4. La carte personnelle

Ce cheminement dans la mémoire du passé oublié des victimes est aussi un cheminement personnel. Au parcours historique se mêle parcours identitaire. En effet, on se rend compte au fur et à mesure que l'on suit Blanca dans sa recherche de la carte légendaire qu'elle se cherche aussi elle-même, qu'elle cherche à (re)construire sa carte personnelle. Cette idée est métaphorisée surtout vers la fin de la pièce, dans la scène 22, lorsqu'elle souhaite dessiner une carte de son propre corps. C'est l'idée finalement que notre corps est, lui aussi, le résultat d'une histoire, qu'il porte les cicatrices du temps et que notre vie personnelle, ce qui fait notre identité, est un ensemble de choses dont on porte le souvenir. C'est l'idée également que, comme n'importe quelle carte, nous sommes une énigme pour nous-mêmes, et nous nous déchiffrons un peu plus chaque jour :

RAÚL: Al salir de casa te has quedado parada, como no sabiendo qué dirección tomar. Has echado a andar hacia la derecha, pero al llegar a Bonifraterska has torcido a la izquierda. Pronto me fue fácil adivinar qué escogerías en cada cruce: siempre la calle más estrecha. Has entrado en la plaza por ese arco y has caminado lentamente hasta aquí. En la tierra, con los dedos, has dibujado un mapa.

[...]

BLANCA: ... ¿Vamos a casa?

RAÚL: ...

BLANCA: ... ¿Me ayudas?

RAÚL: ¿Qué quieres que haga?

BLANCA: Voy a tenderme ahí. Desnuda. Quiero que dibujes mi silueta. Sin tocarme. No me toques, por favor.

RAÚL: ... ¿Qué vas a hacer con eso?

BLANCA: Un mapa.

RAÚL: ... ¿Podemos hablar? ¿Puedes al menos mirarme? Porque voy a llamar a tu familia. Vas a volver a Madrid. Allí te van a cuidar.

BLANCA: No. Tengo que hacer el mapa. Miras tu cuerpo y aparecen cosas. Personas, animales, palabras. Colores, sonidos, fechas. Lugares. Madrid. Varsovia. Londres. Cosas separadas aparecen juntas. Cosas olvidadas vuelven. Tú cuando te conocí. Alba el día que nació. Alba el primer día de colegio. (87-88)

La carte personnelle de Blanca, tout comme celle de Raúl, est marquée par un événement tragique : le suicide de leur fille, Alba, lorsqu'ils habitaient Londres. Cet événement est mis à la connaissance du spectateur dans une longue réplique de Blanca à la fin de la scène 22 et jette une lumière supplémentaire sur la pièce en général. Si la recherche historique de Blanca paraît aussi obsessionnelle, c'est peut-être parce qu'elle fait écho à cette recherche personnelle (impossible) de la fille disparue. Dans la réplique mentionnée, Blanca s'imagine le parcours d'Alba déambulant dans les rues :

BLANCA: [...] A veces pienso que la vi salir, lleva el pelo muy corto y vuelve la cabeza sonriéndonos, pero no es verdad, lo habré soñado después o lo soñé antes, esa sonrisa tengo que haberla soñado. No va por el camino más corto, la ven pasar por aquí y por aquí, no sabe que está yendo hacia allí, al hombre del bar le llama la atención una chica descalza en una mañana tan fría, el pelo mal cortado, la camisa blanca, aquí la ve el hombre del bar, aquí la mujer del quiosco, camina eligiendo siempre la calle más estrecha, no sabe dónde está, nunca ha pisado estas calles, no está lejos de casa, la veríamos si pudiéramos mirar en línea recta, si alguien se aproxima ella cambia de acera y aprieta el paso, ya no puede volver, se echaría a dormir en la acera, tiene miedo de quedarse dormida, lleva días sin dormir, daría cualquier cosa por cerrar los ojos y dormir, aquí nadie va a molestarla, entre los columpios, no hay nadie en el parque, tiene frío, ese perro no va a molestarla, perro sin dueño entre los columpios, lo último que ve es ese perro sin dueño, cierra los ojos, por fin está en paz, por fin sonrío. (90-91)

La scène qui suit – numéro 23 – montre une dernière fois le Vieil Homme et la Petite fille. Les habitants du ghetto se sont soulevés. La Petite fille a réussi à sortir du ghetto mais est revenue auprès de son grand-père une dernière fois. « El mapa está allí. Ya no hay otro mapa que hacer. Ruinas y fuego, eso es el gueto » lui dit-elle (93). Et le Vieil homme de répondre : « Es necesario que te salves. No por ti, por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que sabes tú. Si puedes vivir, tu deber es hacerlo y contar al mundo lo que has visto » (*idem*). La scène 24 réunit Blanca et Deborah. La cartographe professionnelle, que Blanca veut identifier comme étant la Petite fille du ghetto, a maintenant un âge bien avancé. Même si l'identification n'est jamais totale, en racontant ses souvenirs Deborah semble incarner, des décennies plus tard, les paroles de la Petite fille. On a l'impression que le travail de témoignage, que la transmission de la mémoire de génération en génération, comme l'avait souhaité le Vieil homme dans la scène précédente, est en train de se faire sous nos yeux :

DEBORAH: [...] No basta mirar, hay que hacer memoria, lo más difícil de ver es el tiempo. Si te fijas, verás señales a punto de perderse. A Chopin y a Gombrovicz les gustaba pasear por ese parque, en esa puerta se juntaban las prostitutas viejas del gueto, aquí había un club de boxeo, a mi padre le gustaba el boxeo, creo recordar que le gustaba. Todo va a borrarse, la cabeza es un mapa rodeado de agua, un papel que quiere deshacerse. Lo último que se borrará es lo que nadie podría dibujar. El brillo de sus botas, la suciedad de nuestros pies descalzos. Los gemidos del gueto, el silencio del gueto. Desde aquí había mil doscientos pasos hasta la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa, aquí estaba nuestra casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, ahí la mesa de los mapas. El muro pasa por aquí. Unos centímetros, el muro es el paso de un niño. Aquí está la Plaza de Carga, de aquí salen los trenes, aquí veo a mi abuelo por última vez. (101-102)

Dans la scène 25 – c'est l'avant-dernière de la pièce, juste avant la didascalie finale que nous avons déjà commentée –, Raúl se joint à la quête personnelle de Blanca, en souhaitant également réaliser la carte de son corps : « Voy a tenderme ahí. Desnudo. Quiero que dibujes mi silueta » (103). En terminant sa pièce avec une telle réplique, Mayorga cherche peut-être à ce que le spectateur, lui aussi, réfléchisse à sa propre

carte, aux dates, aux lieux, aux personnes et aux mots qui font ce qu'il est aujourd'hui. Blanca Portillo¹²², qui dans la mise en scène de l'auteur incarnait tous les personnages féminins, a souvent répété dans les entrevues promotionnelles que son plus grand souhait était que le spectateur, à l'issue de la représentation, veuille faire la carte de sa propre vie. Peut-être même que le spectateur, tout comme pour le personnage de Blanca, intégrera d'une certaine manière le récit du ghetto, autrement dit, le récit de la souffrance des opprimés. Car comment être Européens tout en oubliant l'extermination des juifs d'Europe ? Comment être Français tout en oubliant la France de Vichy ? Comment être Espagnols tout en oubliant l'expulsion des juifs il y a plus de cinq-cents ans ?

Quoi qu'il en soit, ce que la pièce semble poser ici, au-delà de la mise en scène de la violence et de la tension entre mémoire et oubli, c'est la question de l'existence. Quelle est ma carte personnelle ? De quoi la carte de ma vie est-elle faite ? Le théâtre ne peut évidemment pas répondre à de telles questions mais il peut, peut-être, comme l'affirme Alain Badiou, « faire à chaque spectateur une confiance intime porteuse d'une injonction sévère » (2013, p. 11). Cette confiance, que Badiou met dans la bouche d'un Pirandello fictif, la voici :

Ce que vous êtes, ce que vous faites, je le sais, vous pouvez le voir et l'entendre sur cette scène, et vous n'avez donc plus d'excuse pour vous refuser à le méditer pour votre propre compte. Vous ne pouvez échapper désormais à l'impératif le plus important de tous : vous orienter dans l'existence, en vous orientant d'abord, comme les acteurs tentent devant vous de le faire, dans la pensée. (Badiou, 2013, p. 11-12)

5. Conclusion

El cartógrafo nous raconte une histoire, celle du ghetto de Varsovie, où un Vieil homme et une Petite fille tentent de dessiner la carte d'un monde où les hommes persécutent les hommes. Cette histoire est d'une violence extraordinaire, mais le

¹²² Si Juan Mayorga a appelé son personnage Blanca c'est parce que, à l'écriture de la pièce, il pensait déjà à l'actrice Blanca Portillo pour l'incarner.

récit qu'en fait la Petite fille permet de médiatiser la violence et de l'appréhender avec toute la force de la raison. La pièce nous raconte aussi une autre histoire, celle de Blanca, dont les déambulations dans la Varsovie contemporaine s'entremêlent, au niveau de la structure dramatique, avec les déambulations de la Petite fille dans la Varsovie du ghetto. Ce croisement des espaces et des temps participe, comme pour la pièce *Himmelweg*, d'une théâtralité qui se veut elliptique. L'ellipse est ici beaucoup plus concrète et spatialisée. Elle est une image dialectique qui crée un champ tendu de réflexion et de représentation. La théâtralité elliptique participe aussi d'un souci de récupération de la mémoire historique de la part de Juan Mayorga puisqu'il tente de représenter sur la scène des espaces historiques non seulement marqués par la violence mais également par la tension même entre la mémoire et l'oubli de cette violence. Enfin, la problématisation de l'Histoire telle qu'elle se fait dans la pièce est aussi problématisation de l'identité. Blanca est non seulement à la recherche de la carte du ghetto mais aussi de sa carte personnelle. Le spectateur, lui aussi, cherchera peut-être à l'issue de la représentation à se poser des questions sur lui, sur les autres, et sur la violence extraordinaire que l'Europe a infligée à ses juifs.

De la scène essentielle, où nous avons étudié la dialectique inter-personnages, à la scène de l'Histoire, où nous avons vu que la violence concerne aussi une certaine dynamique du cours historique, nous passons maintenant à la scène de théâtre en elle-même, où la problématique de la violence ressortit cette fois au langage lui-même et à l'enchevêtrement des fictions au sein desquelles évoluent les personnages¹²³.

¹²³ Gardons à l'esprit que cette tripartition (scène essentielle ; scène de l'Histoire ; scène de théâtre) ne signifie aucunement que les pièces que nous analysons ne puissent pas être recoupées simultanément par ces trois manières d'aborder la problématique de la violence.

VIII. Le Grand Théâtre du monde

A. Qui écrit mes paroles ?

Le thème du *Theatrum mundi* est abordé au point numéro 22 de la « Razón del teatro » (Mayorga, 2016a, p. 87-107), dont nous avons cité un extrait lorsque nous analysions la pièce *Reikiavik*. Notre dramaturge y explique l'importance du rêve au théâtre et défend l'idée selon laquelle le rêve est constitutif de la manière dont le théâtre donne à voir le monde : « ... ¿hay otro modo de ver que el ver soñando? Cada día nos lo pregunta Calderón, respecto del que Benjamin intuyó lo fundamental¹²⁴: el sueño no es para él lo opuesto a la vigilia, sino una esfera que envuelve este mundo » (2016a, p. 107). Le théâtre englobe le monde et devrait nous aider à reconnaître les fictions qui nous entourent et à en construire d'autres (*idem*). Ce thème a finalement à voir avec la question de la liberté puisque, selon notre auteur, il s'agit de savoir si, dans ce grand théâtre qu'est le monde, nous avons choisi notre personnage ou s'il nous a été imposé (*idem*). Mayorga résume ce point de vue dans la question fondamentale suivante : « ¿Quién escribe mis palabras? ».

En tant qu'auteur, il se pose d'ailleurs lui-même la question dans un texte intitulé « ¿Quién escribe estas palabras? » (2016a p. 83-84) et qui aborde le sujet de la liberté de l'écrivain, ainsi que la problématique d'une culture qui devrait d'abord se soumettre à la critique d'elle-même avant de faire la critique du monde :

Conozco por experiencia que un escritor puede estar, sin saberlo, escribiendo al dictado. Por esa razón, yo cada día intento preguntarme varias veces, como escritor y como ciudadano, quién es el escritor de mis palabras. ¿Quién escribe realmente mis palabras? ¿Quién elige los temas sobre los que escribo, las palabras que uso, el orden en que las dejo caer sobre el papel?

¹²⁴ Walter Benjamin s'est intéressé à Calderón dans « *Le plus grand monstre, la jalousie de Calderón et Hérode et Mariamme* de Hebbel. Remarques sur le problème du drame historique » (2010 [1923]), ainsi que dans son étude sur l'*Origine du drame baroque allemand* (2009 [1928]), où il consacre plusieurs pages à *La vie est un songe*.

A mi juicio, una cultura que se pretenda resistente contra el dominio del hombre por el hombre ha de comenzar en la sospecha de sí misma. Ha de comenzar vigilando su propia inclinación al autoritarismo y a la docilidad; ha de comenzar por preguntarse cuáles son sus señores y sus siervos, cuáles sus obediencias y sus intereses. Sólo entonces tendrá fuerza y derecho para animar a sus receptores a ser vigilantes de un tiempo como éste en que el poder y la enorme miseria –material y moral– que ese poder genera son invisibilizados bajo una apoteosis de simulacros. Sólo una cultura crítica respecto de sí misma podría agitar la crítica hacia el mundo y no ser leal compañera de la barbarie. (Mayorga, 2016a, p. 83)

Cette citation montre clairement que la problématique de la violence peut être mise en lien avec une vision baroque du monde où, précisément, les simulacres semblent occulter la part de domination de l'homme sur son prochain et l'exercice du pouvoir. Dans son court texte « *Theatrum mundi* » (2016a, p. 189), Mayorga explicite le rapport entre cette problématique du théâtre monde, dominante durant le Baroque, et notre époque contemporaine. Pour lui, en effet, la problématique est de mise à notre époque où l'espace public et l'espace privé sont théâtralisés avec toujours plus de force (*idem*). Notre société de marché offre toujours plus de moyens pour que chaque consommateur puisse choisir son rôle et son masque, « desde manuales de autoayuda que describen repertorios de actuación en el escenario social hasta catálogos que animan a recordar la vida con la ligereza con que el tramoyista cambia de espacio escénico » (*idem*). Dans ce cadre, tout un chacun est à même de se demander si les mots qu'il prononce et si les actions qu'il mène ne sont pas écrites par quelqu'un d'autre. Et Mayorga de conclure : « Si mi libertad se reduce a ocupar un personaje que me ha sido asignado en una escenografía que no he elegido, ¿en qué me distingo de esos actores de *El gran teatro del mundo* cuyos papeles Dios escribe y Dios reparte? » (*idem*).

En 2012, il rédige une version de *La vie est un songe* pour Helena Pimenta qui en fait la mise en scène pour la CNTC (*Compañía Nacional de Teatro Clásico*), avec un Sigismond incarné par Blanca Portillo. Dans « ¿Quién escribe nuestras vidas ? » (2016a, p. 373-377), Mayorga explique ses choix concernant le travail effectué sur le texte caldéronien et offre une lecture personnelle de l'œuvre. *La vie est un songe* est

pour lui une des rares pièces qui réussit à entrer en résonance avec notre époque contemporaine, où la réalité est faite de masques et semble être remplacée par des fictions que les uns construisent pour les autres (2016a, p. 373). Selon lui, le roi Basile s'érige en une sorte de dramaturge et de metteur en scène de la vie de Sigismond, lui assignant différents rôles dans différentes scénographies (*idem*). Le lien avec notre époque actuelle se situe sur un plan social et concerne la manipulation que les uns peuvent exercer sur les autres : « Así entendida, la relación Basilio-Segismundo vale como abreviatura de un orden social en que unos seres humanos determinan los papeles y escenarios conforme a lo que los demás deben vivir » (2016a, p. 373-374). En ce sens, la pièce possède un fort potentiel critique lorsqu'elle arrive à interpeller le spectateur quant aux manipulations dont il peut lui-même faire l'objet :

Estoy entre los que creen que el teatro puede hacer pensar, y que hay problemas mayores que no pueden ser pensados mejor que a través del teatro. *Antígona* de Sófocles o *Un enemigo del pueblo* de Ibsen son dos ejemplos eminentes de ese tipo de teatro. También lo es *La vida es sueño* cuando consigue que un espectador se pregunte si a él mismo le hacen soñar y quién es el autor de ese sueño. (Mayorga, 2016a, p. 374)

Au-delà de ce motif central qu'est la manipulation de l'homme par l'homme, la pièce de Calderón, affirme Mayorga, exprime avec brio le manque de certitudes propre au Baroque mais qui est aussi le signe de la vie à notre époque contemporaine (*idem*). Ce que je vis est-il réel ou n'est-il qu'une illusion ? Puis-je connaître les autres ? Puis-je me connaître moi-même ? Ces questions accompagnent Sigismond tout le long de la pièce et touchent, dans une certaine mesure, tous les personnages :

Los disfraces, los súbitos ascensos y la no menos rápidas caídas, la suerte o la desgracia que llegan sin avisar, son motivos frecuentes en esta obra en la que nadie pisa suelo firme –¿a quién debo obedecer?, ¿qué máscara debe cubrirme?, ¿qué personaje me toca interpretar ahora en el teatro del mundo?– desde que el rey Basilio pone en marcha el extraño experimento con que pretende examinar a su hijo y que, de paso, convoca a examen a cuantos rodean al príncipe. (Mayorga, 2016a, p. 375)

Dans la plupart de ses œuvres, Mayorga s'interroge sur la part de manipulation et de domination qu'exerce l'homme sur son prochain. Dans cette partie, nous voulons nous pencher de manière plus précise sur cette problématique en la recoupant avec les réflexions de notre auteur autour du thème du théâtre monde (Qui écrit mes paroles et mes actes ? Suis-je le personnage que j'ai choisi d'être ? Les autres m'assignent-ils un rôle ? Quelle est la part de fiction qui me constitue ? Etc.). Deux pièces semblent particulièrement intéressantes à étudier à ce sujet : *Cartas de amor a Stalin* et *El chico de la última fila*. La première met en scène l'écrivain Boulgakov à qui apparaît la figure fantasmagorique de Staline et dramatise le rapport difficile entre l'art et le pouvoir. Boulgakov s'efforce de trouver les mots justes pour rédiger la lettre qui convaincra Staline de le laisser créer librement ou de le laisser quitter l'Union soviétique. La deuxième dramatise l'intrusion menaçante d'un jeune adolescent chez une famille. L'adolescent passe par écrit pour son professeur de français les différents moments qu'il passe avec cette famille. Ce qui commence comme un simple exercice de rédaction prendra un tour de plus en plus inquiétant.

B. *Cartas de amor a Stalin*

1. Introduction

Dans cette pièce, Juan Mayorga imagine l'écrivain Mikhaïl Boulgakov en proie à la détresse compte tenu de la censure dont son œuvre fait l'objet sous le régime stalinien. Il imagine le personnage chez lui, en plein exercice d'écriture de lettres destinées au chef de l'Union soviétique. Pour l'aider à trouver les mots justes, sa femme Boulgakova décide d'incarner Staline et de mimer les réactions qu'il pourrait avoir et les commentaires qu'il pourrait faire aux lettres de son mari. Ce jeu va rapidement devenir une obsession pour Boulgakov, à tel point que la présence fantasmagorique de Staline finira par lui apparaître et par bouleverser la situation. *Cartas de amor a Stalin* est une pièce où la parole est constamment problématisée. Les lettres rédigées par l'écrivain occupent une place importante et envahissent le

discours dramatique. Cette textualité s'accompagne d'une théâtralité tout aussi importante puisque celle-ci se nourrit précisément du jeu induit par la rédaction des lettres. Nous verrons que cet envahissement de la parole de l'autre, du pouvoir – puisque, finalement, le but de ces lettres est de convaincre Staline – s'accompagne d'un isolement toujours plus grand de l'écrivain. Cet isolement se marque de façon spatiale mais se perçoit aussi dans la relation que Boulgakov entretient avec les autres personnages (sa femme Boulgakova, son ami écrivain Zamiatin) et avec le monde extérieur. Nous étudierons les enjeux dans cette mise en scène du rapport art/pouvoir en réfléchissant à l'expérience violente de la censure et à l'importance de la satire comme fondement d'une culture véritablement critique.

2. Un combat de voix

La didascalie d'ouverture situe l'action dans la maison des Boulgakov, espace unique de représentation, sorte de huis clos où l'écrivain finira par s'enfermer physiquement et psychologiquement. La didascalie précise « *Allí donde él escribe* » (Mayorga, 2016b, p. 129)¹²⁵. Cette précision est essentielle puisqu'il s'agit de donner à voir sur la scène la façon dont les lettres finiront par occuper l'espace de création de l'auteur.

Le premier tableau dessine justement ce conflit entre écriture épistolaire et écriture fictionnelle et créatrice, en jouant sur la réaction de Boulgakova, ravie de voir son mari écrire à nouveau mais déçue d'apprendre qu'il s'agit d'une simple lettre :

Bulgákov escribe. Hasta que nota que su mujer lo está mirando. Ella acaricia la mano con la que él escribe.

BULGÁKOVA: ¿Sabes cuánto he deseado este momento? Llevabas meses sin hacerlo. Ni una palabra desde *Corazón de perro*. ¿Qué es? ¿Una comedia?

Bulgákov niega.

¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*?

¹²⁵ Nous utilisons l'édition la plus récente de la pièce, chez Castalia, dirigée par Francisco Gutiérrez Carbajo. Nous citerons par la suite le numéro de(s) pages(s) uniquement.

Bulgákov niega.

¿Un poema?

BULGÁKOV: Una carta.

BULGÁKOVA: (*Decepcionada.*) ¿Una carta ? (129-130)

La lecture de la lettre ne se fait pas attendre. Boulgakov livre ainsi à sa femme les raisons de sa détresse et les détails de la censure dont il fait l'objet. Dans les répliques des deux personnages, les titres des œuvres de l'auteur russe s'accumulent et établissent une sorte de connivence d'ordre intertextuel avec le lecteur-spectateur. La citation des œuvres de Boulgakov est importante dans la pièce. Pour construire sa fiction théâtrale, Mayorga s'est inspiré des véritables lettres écrites par l'auteur à Staline (Bulgákov et Zamiatin, 2010)¹²⁶. Notre dramaturge élabore sa pièce en réutilisant ce matériau littéraire et fait ainsi résonner à sa manière l'œuvre de celui qui a été réduit au silence :

BULGÁKOV: (*Leyendo.*) «Estimado camarada: Mi obra *La huida*, cuyo estreno estaba previsto para el próximo septiembre, ha sido prohibida durante los ensayos. Las representaciones de *La Isla Púrpura* han sido prohibidas. *Los días de los Turbin*, después de trescientas representaciones, ha sido prohibida. *El apartamento de Zoika*, después de doscientas representaciones, ha sido prohibida. Así pues, mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. La lectura pública de *Las aventuras de Chichikov* ha sido prohibida. La publicación de mi novela *La guardia blanca* en la revista *Rossia* ha sido prohibida. No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor (*Pausa.*) o se me expulse de la Unión Soviética junto con mi esposa». (130)

Dans cette réplique, la mention répétée de l'interdiction de ses œuvres montre à quel point la censure était impitoyable concernant l'auteur. Le deuxième tableau commence par la lecture d'une autre lettre où Boulgakov développe encore les détails de la censure le concernant : « “Estimado camarada: Durante los últimos años he contabilizado trescientos un artículos sobre mí en la prensa soviética. Tres

¹²⁶ Une traduction des lettres de Mikhaïl Boulgakov et Evgueni Zamiatine à Staline est parue en 1991 en Espagne, aux éditions Mondadori. En 2010, elles reparaissent aux éditions Veintisiete Letras, dans une même traduction de Víctor Gallego.

eran elogiosos; doscientos noventa y ocho, injuriosos [...]» (132). La parole dramatique semble être envahie progressivement par une « voix » épistolaire de plus en plus prégnante. Cette présence remarquable de l'épistolaire a, selon nous, deux objectifs dramaturgiques différents. Premièrement, comme nous le disions plus haut, il s'agit pour Mayorga de permettre aux spectateurs de percevoir la violence de l'expérience d'un auteur réduit au silence, qui n'a plus la possibilité de créer librement. Cette expérience est transmise principalement (mais pas seulement) par la lecture des lettres. Ce faisant, la pièce dialogue non seulement avec les véritables lettres de Boulgakov à Staline dont nous avons fait mention mais également avec l'Histoire, car elle offre une sorte de recreation dramatique de l'écriture de ces lettres et de la tourmente de l'auteur dans le contexte historique de l'époque. Deuxièmement, l'importance de l'épistolaire confère à la pièce un caractère polyphonique, où se superposent plusieurs « voix » constitutives de la parole dramatique. Il y a d'abord la « voix » de Boulgakov en tant qu'auteur, celle véritablement créatrice, libre de construire des mondes fictionnels sans aucune limitation (à un moment donné de la pièce, le personnage écrira l'ébauche d'une nouvelle œuvre) ; il y a ensuite la « voix » épistolaire d'un Boulgakov qui cherche à convaincre le pouvoir ; il y a aussi la « voix » du pouvoir en elle-même, lorsque la présence fantasmagorique de Staline apparaît sur scène et s'adresse à Boulgakov ; il y a enfin la « voix » de Boulgakova qui lutte contre l'obsession de son mari et incarne une forme de résistance qui la poussera, à la fin de la pièce, à partir.

La dimension littéraire que nous soulignons ne nuit en rien à la théâtralité, bien au contraire. En effet, les lettres de Boulgakov vont provoquer le jeu théâtral de Boulgakova qui va chercher à imiter les réactions d'un Staline fictif. Nous avons déjà eu l'occasion de donner une définition de la théâtralité lorsque nous analysions *El Gordo y el Flaco*. La théâtralité est, selon nous, tout ce qui permet à l'énergie de circuler entre les deux pôles que constituent la scène et la salle. Elle renvoie à la capacité d'une pièce de non seulement donner à voir et à entendre sur scène, mais également de créer des réseaux de signification avec son auditoire, de donner à comprendre et de faire réagir le spectateur, de provoquer chez lui une émotion, un

mouvement intérieur. Le jeu théâtral de Boulgakova, qui fait entrer du théâtre dans le théâtre, va participer de cette énergie active qui émane de la scène. Et tandis que le ton employé, ses attitudes et ses gestes théâtralisent un peu plus sa parole, la « voix » épistolaire de Boulgakov se charge, elle aussi, d'une dimension théâtrale plus importante, puisqu'elle se voit influencée par les réactions d'un destinataire maintenant incarné sur la scène (les guillemets qui, typographiquement, servaient à marquer cette « voix » épistolaire ont d'ailleurs disparu) :

BULGÁKOVA: Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin.

BULGÁKOV: Eres la mujer que amo. ¿Cómo voy a imaginar... ?

Pero ella ya está buscando en su cuerpo el de Stalin. Sin convicción, Bulgákov acepta.

Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin.

Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin.

Tengo ante mí una carta del Comité Central del Teatro. En ella se deniega el permiso de representación a mi obra *La Isla Púrpura*. Bajo un par de renglones queda sepultado mi trabajo de años. No puedo escribir una palabra más sin preguntarme: cuanto vaya a escribir en el futuro, ¿está condenado de antemano?

Escéptico, Bulgákov espera la reacción de su mujer. Ella vacila; busca postura, tono. (134)

Le jeu entre les deux personnages ne s'installe pas si facilement. Comme l'affirme la didascalie, Boulgakova hésite, cherche la bonne posture, le bon ton. Lorsqu'elle commence à parler, Boulgakov l'interrompt et lui montre comment faire. Il va même jusqu'à reprendre une de ses répliques : « Stalin jamás diría “Ni siquiera su amigo Zamiatin se ha atrevido a tanto”. Stalin jamás me compararía con el pobre Zam... » (135). Mais ces hésitations initiales laissent rapidement la place à une parole affirmée de la part de Boulgakova : « (*Interrumpiéndole.*) El Comité Central del Teatro ha calificado *La Isla Púrpura* como un libelo contra la Revolución. *Pausa. Bulgákov escribe. [...]* » (*idem*). Commence alors une sorte de joute verbale entre les deux personnages. C'est l'occasion pour Boulgakov de mettre à l'épreuve sa capacité à convaincre et de travailler son argumentation. C'est d'ailleurs maintenant lui qui hésite, qui se reprend et qui cherche ses mots :

BULGÁKOV: No he escrito *La Isla Púrpura* contra la Revolución, sino precisamente contra el Comité Central del Teatro... El Comité no es la Revolución, sino el asesino del espíritu creador. Su objetivo es... su objetivo

es formar artistas atemorizados y serviles... Por eso dispara contra mí. Porque para Mijaíl Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista. Un artista al que la libertad no es necesaria viene a ser como un pez al que el agua no es imprescindible.

BULGÁKOVA: ¿Pretende impresionarme con metáforas tan anticuadas? ¿Cree que va a conmovirme con la apolillada retórica del viejo Gógol? Bulgákov, yo soy un hombre práctico. Vayamos al grano. Son sus propios colegas, escritores patriotas, quienes han denunciado su obra como un crimen contra la patria. Ellos han descubierto que sus sátiras ridiculizan a la Revolución.

BULGÁKOV: En la Unión Soviética, la sátira es perseguida como un delito... (*Se arrepienta; tacha.*) ... como un crimen... (*Se arrepienta; tacha.*) ... como un acto terrorista. [...] (135-136)

Dans sa thèse doctorale (2013), Claire Spooner consacre tout un chapitre à la scène mayorguienne comme laboratoire d'observation du langage. Chez notre dramaturge, le langage devient souvent sujet d'expérimentation, et la scène se transforme en un lieu privilégié d'observation de ses mécanismes et de son action (2013, p. 93). Selon Spooner, le contrat énonciatif passé entre les deux personnages (le dialogue qui s'établit entre Boulgakov et une Boulgakova se faisant passer pour Staline) renvoie à la théorie des actes de langage telle que la définit John L. Austin dans *Quand dire, c'est faire* (1970 [1962]). Au théâtre, affirme-t-elle, le langage « est une sorte de mise en abyme de la pragmatique linguistique et de la théorie des actes de langage dans laquelle J. L. Austin établit que la parole est une forme d'action » (2013, p. 94). Pour le philosophe anglais, la parole comme acte de langage correspond non seulement à un acte locutoire (la production d'un énoncé caractérisé par des règles phonétiques et syntaxiques et porteur d'un sens prétendu et immédiat) mais également illocutoire (l'énoncé est aussi porteur d'un sens profond, caché, lié à une certaine intention de la part de celui qui le produit) et perlocutoire (la gamme d'effets engendrés par l'énoncé sur le récepteur). Concernant le contrat énonciatif fictif passé entre Boulgakov et Boulgakova, « [...] Il s'agit d'observer “el efecto de las palabras sobre la gente”¹²⁷ et d'anticiper les réactions du dictateur. Par

¹²⁷ Claire Spooner cite une réplique de Boulgakova : « Tú eres el escritor. Conoces el efecto de las palabras sobre la gente. ¿Cómo reaccionará Stalin ante una frase como ésta? (*Lee.*) “Toda la prensa [...]” ». (Mayorga, 2016b, p. 132-133).

conséquent, le couple met en œuvre ni plus ni moins que la théorie des actes de langage de John L. Austin » (2013, p. 95-96).

En effet, dans le jeu et la joute verbale auxquels se livrent les deux personnages, les actes de langage et leurs différentes fonctions sont particulièrement visibles puisqu'il s'agit précisément d'étudier, pour ces mêmes personnages, quelles pourraient être les réactions de Staline aux mots de Boulgakov. Ainsi, le dialogue se nourrit d'énoncés qui ont pour but de convaincre le destinataire et qui influencent sans cesse la suite du débat. Les répliques s'enchaînent et se construisent les unes en regard des autres. Autrement dit, la mécanique du langage apparaît plus clairement, elle se fait jour dans un dialogue où chacun des locuteurs cherche, en quelque sorte, à dominer l'autre :

BULGÁKOVA: No se haga el inocente. Usted ha publicado en el extranjero obras que hacen burla de nuestro pueblo.

BULGÁKOV: En Praga, unos exiliados editaron *La guardia blanca* cambiando el final... Han publicado en mi nombre palabras que yo nunca escribiría.

BULGÁKOVA: También negaré que en su obra *La huída* defiende a los enemigos de la Revolución.

BULGÁKOV: Soy un escritor, no un político.

BULGÁKOVA: ¿Es usted apolítico? ¿De verdad cree que se puede ser neutral? Míreme cuando le hablo, Bulgákov. En un mundo dominado por la injusticia, la pretensión de ser imparcial ¿no es sencillamente cinismo? Míreme a los ojos, señor apolítico: ¿en serio cree que no tiene ninguna responsabilidad para con el pueblo?

Bulgákov: Quiero ser útil a mi pueblo. Pero ¿cómo serlo si todos los teatros ejecutan, al unísono, una orden de Stalin: «No quede rastro de Bulgákov sobre la escena soviética»? (136)

L'affrontement verbal est douloureux pour Boulgakov. Le jeu auquel il se prête avec Boulgakova devient difficile à supporter. La violence des mots lui fait cesser d'écrire et l'affrontement devient presque physique. Il se met face à elle et vocifère sa détresse : « ¡Presencia mi aniquilamiento con enorme felicidad! ¡Lo ha conseguido, camarada! ¡Que en este país no haya un rincón para una persona como yo! *Descubriendo que Bulgákov está fuera de sí, la mujer abandona su fingimiento. Pausa.* » (137). Boulgakova lui demande d'oublier Staline, elle l'incite à sortir, à voir du monde. Les didascalies indiquent qu'elle le touche avec amour, qu'elle l'invite à se

divertir, à danser. Mais Boulgakov refuse. Il se repenche sur sa lettre et se remet à écrire :

BULGÁKOV: Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un rincón para una persona como yo.

Aguarda la reacción de su mujer. Pero ella se resiste a ser otra vez Stalin.

Usted ha conseguido que en la Unión Soviética no haya ni un rincón para una persona como yo. Ha hecho de mí un fuera de la ley. Un criminal. (137-138)

Les répétitions dans son discours finissent par convaincre sa femme d'endosser à nouveau le rôle du dictateur. Le désir de s'adresser au pouvoir semble prendre le dessus sur les recommandations de Boulgakova. Le dialogue reprend et permet à Boulgakov de continuer à faire part de l'expérience douloureuse de la censure. Le lecteur-spectateur assiste à la déchéance d'un auteur qui exprime sa souffrance sur la scène : « Para mí, no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo » (138) ; « Si ni siquiera se cuenta conmigo para limpiar los lavabos del más humilde teatro del país... Entonces pido al gobierno soviético que proceda conmigo como crea más conveniente » (139-140). À la fin du tableau, un appel téléphonique va bouleverser la situation et plonger l'écrivain dans une obsession et dans un isolement toujours plus grands.

L'appel téléphonique a de quoi surprendre Boulgakov car c'est Staline en personne qui semble être au bout de la ligne : « ¡Oh, sí, Iósif Vissariónovich, tenemos que conversar! » (140). Mais l'appel est brutalement coupé et laisse le personnage dans l'attente. Le début du troisième tableau commence par une réplique de Boulgakov grâce à laquelle nous avons connaissance du contenu de la conversation. Cette conversation avortée devient rapidement une obsession pour l'écrivain et le pousse à rester enfermé chez lui. Coincé près du téléphone, il ne sort plus. Le quatrième tableau marque tout particulièrement cet isolement lorsqu'il apprend que son ami Zamiatin a reçu une réponse positive à sa demande de quitter le pays :

BULGÁKOVA: [...]

¿No vas a ir a felicitarlo?

Silencio.

Ya, ya sé: tienes que quedarte junto al teléfono. Ni para mandar tus cartas te asomas ya a la calle, ¿cómo vas a visitar a tu amigo? Tampoco puedes telefonarle. Nadie debe tocar el teléfono. Stalin puede llamar en cualquier momento. (143)

La fin du tableau est éloquent. Boulgakova force son mari à regarder par la fenêtre et cherche à le faire sortir : « Moscú, la ciudad que tanto amabas. Está preciosa esta tarde. ¿No quieres que demos un paseo por el bulevar, antes de que anochezca? » (145). Mais Boulgakov ne voit plus rien, il est obsédé par ses lettres et croit même apercevoir Staline : « Me había parecido... Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin » (145). Progressivement, la figure de Staline envahit non seulement la parole des personnages mais occupe également l'espace. Le hors-scène, qui pourrait symboliser une échappatoire pour Boulgakov, est envahi par la présence du dictateur.

Dans le cinquième tableau, cela va encore plus loin puisque c'est à l'intérieur même de la propriété des Boulgakov que la présence fantasmagorique de Staline se manifeste. C'est lors d'une réplique particulièrement intense de la part de Boulgakova incarnant le dictateur que celui-ci entre sur la scène. Entre-temps, Zamiatin est venu faire ses adieux mais Boulgakov refuse de le faire entrer. Le personnage de Zamiatin n'apparaît ainsi jamais sur la scène, ni même ne prononce des paroles hors-champ, ce qui contribue à accentuer la sensation d'isolement et de solitude de l'écrivain. Boulgakova, émue, revient seule avec la lettre que Zamiatin avait adressée à Staline et décide de la lire à haute voix. Le personnage de Staline, fruit de l'imagination de l'écrivain et que lui seul peut voir, semble intéressé par cette lecture. Boulgakov se met alors, lui aussi, à lire ses propres lettres à haute voix, dans l'espoir d'attirer l'attention du dictateur. Il en résulte une sorte de cacophonie de voix, où l'épistolaire semble prendre toute la place, et où transparaît l'obsession de la part de l'artiste de plaire au pouvoir. Trois longues didascalies (148-149) font part de cette atmosphère qui marque l'entrée du personnage de Boulgakov dans une espèce d'état hallucinatoire. Une fois la lecture de la lettre de Zamiatin terminée, Staline sort de scène et Boulgakov mentionne à nouveau la conversation téléphonique avortée.

Les paroles échangées dans cette conversation deviennent alors une sorte de *leitmotiv* lancinant, traduisant l'obsession de l'écrivain dont la détresse s'apparente de plus en plus à de la folie. Le tableau se termine dans un mutisme éloquent de la part de l'écrivain. La « voix » véritable de l'artiste semble s'être éteinte au profit d'une « voix » épistolaire complaisante avec le pouvoir :

BULGÁKOVA: ¿Otra carta, Mijail? ¿Crees que una carta más nos sacará del infierno?

No hay respuesta. Bulgákov escribe.

Mañana iré al Teatro de Stanislavski. Deben de estar a punto de salir en gira anual por Europa. Les pediré que hagan algo por ti: les pediré que escriban nuestros nombres en la lista de actores que viajarán al extranjero. Son tus amigos. No puede serles indiferente tu suerte.

No hay réplica. Bulgákov escribe.

¿No vas a leémela?

No hay respuesta. Bulgákov escribe.

Leémela. Te ayudaré. Haré como que soy Stalin.

No hay respuesta. Ella lo toca, pero Bulgákov ya no siente sus manos. (152)

3. Une violence à huis clos

Les tableaux six, sept, huit et neuf sont tous construits sur le même mode : ils commencent par un échange entre Boulgakov et Staline jusqu'à l'arrivée en scène de Boulgakova qui, à chaque fois, revient de la rue où elle tente par tous les moyens de les faire sortir, elle et son mari, de l'Union soviétique. L'intrusion de Staline chez les Boulgakov est avant tout une intrusion psychologique. L'incarnation sur la scène du personnage de Staline traduit l'obsession de Boulgakov et l'état hallucinatoire, proche de la folie, dans lequel il se trouve.

Il est intéressant d'étudier la manière dont Juan Mayorga donne à voir la violence du processus d'aliénation que subit Boulgakov. Comme souvent dans son théâtre, cela passe par des procédés dramatiques où la violence n'est pas abordée frontalement. Les didascalies d'ouverture des tableaux mentionnés, par exemple, montrent la manière dont l'espace est progressivement envahi par les lettres et la présence d'un Staline de plus en plus imposante :

Las cartas ensobradas se acumulan. Bulgákov, solo, escribe. (153)

El montón de cartas ensobradas ha seguido creciendo. Bulgákov intenta escribir una más, pero parece bloqueado. Hasta que ve a Stalin, quien ya se mueve muy cómodo por el lugar. (160)

Stalin escribe. (169)

Pausa. Las cartas han invadido el lugar. Bulgákov no lleva su vieja camisa. Las manos de Stalin están pintadas de blanco. (179)

La gradation entre les didascalies est notoire, l'espace se remplit au fur et à mesure des lettres de Boulgakov et devient suffoquant. Staline, lui, prend une part toujours plus active dans les différents tableaux. Son emprise sur Boulgakov va grandissant et ses mains peintes en blanc dans le tableau neuf, outre qu'elles accentuent la dimension fantasmagorique voire fantomatique du personnage, symbolisent probablement le processus de mort (la mort dans un sens métaphysique, la mort de l'art et de l'artiste) qu'il inflige à l'écrivain.

Au niveau de la forme dramatique, les tableaux mentionnés (comme les tableaux précédents d'ailleurs) sont constitués de nombreux éléments itératifs. Qu'il s'agisse de la répétition de la propre structure de certains tableaux, comme nous l'avons mentionné plus haut, ou de la répétition, au sein-même de ces tableaux, de répliques ou de situations dramatiques, la pièce décline à l'envi les phénomènes d'itération afin de symboliser le processus d'écriture¹²⁸ mais aussi l'enfermement progressif de l'écrivain et l'acharnement avec lequel il lutte avec ses démons – en l'occurrence, ici, avec Staline. En guise d'exemple, au tableau six, la répétition de la demande de Boulgakov de sortie du territoire :

BULGÁKOV: Usted sabe que en la Unión Soviética no se me deja descansar. Le ruego que me conceda una licencia para salir al extranjero.

Stalin calla.

Todo lo que necesito es descansar fuera de la Unión Soviética durante unos meses.

¹²⁸ Dans sa thèse doctorale, Claire Spooner consacre quelques pages aux phénomènes de répétitions et de réécritures dans *Cartas de amor a Stalin* (2013, p. 210-213). Elle fait reposer sa réflexion sur les notions derridiennes de *différance* dans la répétition et de retour elliptique du même.

Stalin calla.

Incluso me sería suficiente una semana fuera de la Unión Soviética.

Stalin calla. Bulgákov aguanta su silencio.

[...]

BULGÁKOV: Veré qué hay al otro lado de la frontera y regresaré.

Stalin niega.

Necesito salir de la Unión Soviética, aunque sólo sea por una hora.

Stalin niega.

A cambio, prometo convertirle a usted en mi primer lector. Igual que el zar Nicolás era el primer lector de Pushkin. Una hora, es todo lo que pido.

[...]

BULGÁKOV: Sólo unos minutos. ¡Un minuto! ¡Pisar un suelo donde me sienta libre! (154-156)

Une étape est franchie dans l'emprise de Staline lorsqu'il en arrive à souffler certaines répliques à Boulgakov quand ce dernier s'adresse à sa femme. Ce phénomène se produit pour la première fois dans le tableau six, lorsque le personnage de Staline passe d'ailleurs au tutoiement. On a presque l'impression d'une voix démoniaque qui s'exprimerait à l'intérieur de l'esprit de l'écrivain :

BULGÁKOVA: ¿Con quién hablas?

BULGÁKOV: Con nadie.

Pausa larga.

BULGÁKOVA: ¿No me preguntas de dónde vengo?

Silencio.

Vengo del Teatro de Stanislavski.

Silencio.

Están preparando su gira anual. En la pizarra hay escritos treinta nombres: la lista de los actores que viajarán al extranjero. Les pedí que añadiesen nuestros nombres.

STALIN: (*A Bulgákov.*) ¿Piensas que conseguí convencerlos?

BULGÁKOV: ¿Los convenciste?

BULGÁKOVA: Son viejos amigos tuyos. Has escrito cientos de frases para ellos.

STALIN: (*A Bulgákov.*) ¿No pidieron nada a cambio? ¿Nada de nada?

BULGÁKOV: ¿Pidieron algo a cambio? (156)

Ce phénomène s'intensifie dans le tableau suivant. Non seulement Staline souffle ses répliques à Boulgakov, mais sa parole se confond maintenant avec celle de l'écrivain :

STALIN: ¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOV: ¿Quién era ese funcionario?

BULGÁKOVA: No lo sé.

STALIN: ¿No se informó?

BULGÁKOV: ¿No te informaste? (*A Stalin.*) No se informó. (*A ella.*) Hablaste con él sin saber quién era?

[...]

BULGÁKOVA: «Al recibir los pasaportes, tendrán que entregar sus carnés de identidad. Eso puede suceder en cualquier momento, en cuanto se suspenda la disposición especial que hay respecto a ustedes. Pero ya es tarde para que lleguen hoy. Vuelva el dieciocho por la mañana». Yo le dije: «Pero el dieciocho es festivo». Él respondió: «Entonces, el diecinueve».

STALIN Y BULGÁKOV: Y tú volviste el diecinueve.

Stalin y Bulgákov escuchan con crecientes risas el relato de la mujer. Ella lucha por la atención de Bulgákov. (164-165).

Dans le tableau neuf, le processus par lequel le personnage de Staline envahit la parole des autres personnages s'intensifie encore puisqu'il parle maintenant à la place de Boulgakova :

BULGÁKOV: Te dije que no era el camino correcto. Hay que ir directamente a Stalin.

STALIN: Pobrecita. Está a punto de estallar. «Nunca te escucharé, Mijaíl. A menos que... ¿Quieres que salgamos del infierno? Toma la pluma y da una alegría a ese cerdo».

BULGÁKOV: (*A su mujer.*) No puedo.

STALIN: «Sabes escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV: (*A su mujer.*) No. (184)

Boulgakova est le seul personnage qui tente de ramener son mari à la raison et de recréer le lien qu'il semble avoir perdu avec le monde. Lorsqu'elle surgit sur la scène, c'est pour lui apporter des nouvelles de l'extérieur et lui faire part de ses nombreuses tentatives pour obtenir des passeports de sortie du territoire. Boulgakova est un personnage qui a une dynamique contraire à celle du personnage de Staline qui, lui, cherche à entraîner Boulgakov dans une fantasmagorie qui l'isole et qui le coupe de la réalité. L'intrusion de Staline a ainsi comme conséquence d'évincer petit à petit le personnage féminin. Si la pièce s'intitule *Lettres d'amour à Staline*, c'est précisément parce que Staline va progressivement prendre la place de la compagne sentimentale de Boulgakov. Cet évincement se traduit dans la manière dont les personnages

occupent l'espace sur scène – « *Bulgákov escribe. Stalin se sitúa entre él y ella.* » (158) – et dans l'attitude adoptée par l'écrivain – « *Bulgákov no quiere seguir oyéndola. Para no oírla, escribe. Ya no la oye, aunque ella todavía mueve la boca.* » (159). Cela devient particulièrement visible lorsque, dans le tableau huit, Staline reprend mot pour mot une réplique que Boulgakova avait prononcée au tout début de la pièce :

STALIN: Muy bien. Todos necesitamos estar solos de vez en cuando. (*Silencio.*)
No me estarás ocultando algo.
Lo mira fijamente hasta que Bulgákov le muestra unos folios manuscritos.
¿Una novela? ¿La segunda parte de *La guardia blanca*? (170)

Le personnage du dictateur est construit dans la droite lignée de ces figures diaboliques – récurrentes en littérature – qui tentent de passer un pacte avec leur victime. Dans le tableau sept, cette intertextualité est manifeste. Staline fait part à Boulgakov de la « *Lista de escritores a los que se debe levantar monumento en la ciudad de Moscú* » (161) que le camarade Lenin lui a léguée lors de sa mort. Boulgakov échappe de justesse à ce que son nom soit ajouté à la liste :

Pausa. Bulgákov no puede disimular su interés por la lista de Lenin. Stalin se la leerá morosamente, jugando con la curiosidad de Bulgákov, que intenta adivinar los nombres y los comenta con gestos.

[...]

STALIN: Moscú está preciosa esta tarde. No hay cielo como éste en ningún lugar del mundo. Sé cuánto amas esta ciudad, Mijaíl. ¿Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijaíl Bulgákov.

Stalin toma la pluma de Bulgákov, dispuesto a añadir su nombre a la lista: «13...». Para romper la tentación, Bulgákov recupera su pluma y vuelve a escribir. (161-162)

À la fin du tableau, la figure de Staline devient plus autoritaire. Les nombreuses didascalies indiquent qu'il dicte avec une grande fermeté le contenu des lettres que rédige l'écrivain. Boulgakova, elle, lutte avec plus d'efforts et s'inquiète de l'état toujours plus préoccupant de son mari et de l'atmosphère oppressante qui règne : « *Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa* », lance-t-elle (167). Ces mots vont faire mouche et provoquer chez

Boulgakov un sursaut de résistance ou, du moins, vont lui permettre de se libérer un moment de l'emprise du dictateur :

BULGÁKOV: *(Para sí.)* Como si el demonio...

Stalin toma la mano de Bulgákov para obligarle a seguir escribiendo.

STALIN: Si quiere usted responderme por escrito, ya sabe que mi dirección es: Moscú, Bolshaya Piorgovskaya 35, apartamento 6. Pero si prefiere telefonarme, mi número sigue siendo el 520327. Me haría enormemente feliz reanudar nuestra conversación. Firmado: Mijaíl Bulg...

Bulgákov libera su mano y toma papel blanco.

BULGÁKOV: *(Para sí.)* Como si el demonio estuviese suelto por la casa.

Bulgákov escribe. (168)

Le tableau huit fait entrevoir un espoir de salvation pour Boulgakov qui a temporairement abandonné la rédaction des lettres pour s'adonner à l'écriture d'une nouvelle œuvre. Staline, qui craint de perdre la main, entre alors dans un jeu de séduction afin de récupérer son emprise et nous montre ainsi toute la complexité de la relation entre l'artiste et le pouvoir. L'artiste semble avoir autant besoin de la reconnaissance du pouvoir que le pouvoir a besoin d'être aimé de l'artiste :

STALIN: [...]

Perdóname. Perdona que te haya hablado así. Sabes lo mucho que te respeto. Es sólo que... Estoy rodeado de incompetentes... Te prometo que mañana mismo me ocuparé de esa nueva obra tuya. Deja que le eche un vistazo. *(Abre el manuscrito.)* Tu letra ha cambiado mucho durante estos años. Se ha vuelto muy apretada. Hay palabras que no entiendo. Nos estamos haciendo viejos, Mijaíl.

Stalin lee en silencio. Bulgákov observa sus reacciones ante el manuscrito. Algunas son positivas; otras resultan más difíciles de interpretar. Bruscamente, Stalin se dispone a salir. (172)

Mais les louanges et les encouragements de Staline cachent en réalité un talent de manipulation par le langage qui fera retomber Boulgakov sous son emprise : « [...] no olvides cuál debe ser, hoy por hoy, tu principal objetivo. *(Aleja de Bulgákov el manuscrito y pone ante él la carta.* » (178). La fin du tableau montre un Boulgakov en échec : « *Bulgákov entierra el manuscrito bajo las cartas.* » (179).

Si le tableau huit dramatise la lutte interne de l'écrivain, tiraillé entre la création véritable et le désir d'obtenir la reconnaissance du pouvoir, le tableau neuf, lui,

dramatise la soumission qui semble définitive de Boulgakov, écrasé sous le poids d'un Staline qui a pris le dessus. Le tableau commence par rejouer, cette fois-ci non plus par téléphone mais avec les deux personnages sur scène, la conversation qui a déclenché la paranoïa de l'écrivain. Cette conversation resurgit donc encore une fois, juste avant le dénouement final (tableau dix). La didascalie d'ouverture du tableau indique que « *Bulgákov no lleva su vieja camisa. Las manos de Stalin están pintadas de blanco.* » (179). Ces détails sont importants, ils indiquent un changement chez les personnages. La vieille chemise que l'écrivain ne porte plus peut symboliser la dépossession, le processus d'aliénation qui arrive maintenant à sa fin. Les mains blanches de Staline symbolisent probablement, comme nous l'avons déjà dit, la présence surnaturelle du personnage ainsi que la mort (métaphysique) qu'il inflige à sa victime. La victoire de Staline est d'ailleurs manifeste dans la didascalie qui suit immédiatement cette conversation : « *Pausa larga. Stalin escribe allí donde Bulgákov solía hacerlo; Bulgákov no escribe.* » (180). Boulgakov n'écrit plus. Sa parole semble être complètement envahie par celle du pouvoir. Il tutoie maintenant son bourreau – « *Estabas a punto de convocarme [...]* » (*idem*) –, qui a pris sa place d'écrivain. Les derniers moments du tableau sont éloquents. La dimension érotique de la relation entre les deux personnages – qui renvoie finalement à la dimension érotique du pouvoir – se fait jour et évince définitivement Boulgakova :

STALIN: ¿Ha conseguido hacerte creer que tú eres el culpable? ¿Y todavía se atreve a decir que yo te manejo? Te sientes culpable de estar conmigo en lugar de con ella, ¿no es así? Verdaderamente, esta mujer sabe cómo moverte los hilos. Ni siquiera te atreves a tocarme.

Pausa. Bulgákov se atreve a tocar a Stalin. Silencio.

BULGÁKOV: Si al menos volvieras a llamarme...

STALIN: ¿Estás intentando sobornarme, Mijáil?

BULGÁKOV: No, no.

STALIN: Corromperme.

BULGÁKOV: No.

STALIN: Corromper a la nación, ¿es eso lo que pretendes?

Se aparta bruscamente de Bulgákov. Éste queda en el aire, como aquél a quien el amante se le evapora entre los brazos. Su mujer todavía le tiende la carta. (186-187)

La lettre que lui tend sa femme est de Zamiatin, envoyée de Paris. Celui-ci adresse sa lettre non pas à Boulgakov mais à Boulgakova. Il lui demande de le rejoindre. Dans une dernière tentative, Boulgakova demande à son mari de fuir avec elle : « Vayamos a la frontera, Mijaíl. Tú y yo, sin papeles, sólo con nuestra voluntad. Vamos a la frontera. Para atravesarla, sólo necesitamos estar juntos » (187). Mais la dernière réplique de Boulgakov, qui clôt le tableau neuf, est catégorique. L'écrivain a sombré dans la soumission la plus totale envers son bourreau, envers son obsession : « No querrá irse sin mí. Habrá que obligarla, Iósif Vissariónovich. Sácala de Rusia, lejos de nosotros, donde no pueda hacernos daño » (188).

Le dernier tableau confirme la victoire de Staline qui, dans un long monologue, décline la problématique du rapport entre l'art et le pouvoir : « ¿No tengo derecho a soñar con una cultura revolucionaria? [...] ¿Cuál es la causa del silencio del arte verdadero? [...] Pero ¿por qué a los verdaderos artistas os costará tanto entender lo que el pueblo necesita de vosotros? » (190). Staline déclame sur scène, tandis que Boulgakov reste muet. Le dictateur aborde également le thème du progrès technique, en mentionnant le réseau de câbles téléphoniques qu'il cherche à étendre sur tout le territoire – sujet qui avait été traité plusieurs fois par le personnage dans les tableaux précédents. Outre la dimension ironique (la paranoïa de Boulgakov ayant été déclenchée par une coupure de la supposée conversation téléphonique avec Staline), ce sujet fait résonner une autre problématique chère à notre dramaturge, celle du rapport entre progrès technique et progrès moral. Dans sa nouvelle satirique *Cœur de chien*, Boulgakov montrait déjà la déconnection entre les avancées techniques et morales. La nouvelle relate l'histoire d'un scientifique qui décide de greffer le cerveau et les testicules d'un homme sur un chien errant. Ce dernier finit par se transformer en homme au comportement grossier et qui adhère stupidement aux dogmes soviétiques. La nouvelle sera interdite de publication et ne sera publiée en Union soviétique qu'en 1987.

Le monologue du personnage de Staline problématise, en quelque sorte, toute la représentation et met un point final à l'expérience de la violence que subit l'écrivain. La dimension salvatrice de la pièce est portée, comme souvent chez Mayorga, par le

personnage féminin. En effet, la didascalie finale indique que Boulgakova a décidé de partir. Mais avant cela, elle est venue chercher le manuscrit de Boulgakov et l'a emporté avec elle. Elle emporte avec elle l'œuvre de l'écrivain et la sauve du silence :

[...] hay ocasiones en que uno se pregunta si un hallazgo de una puesta en escena ha de ser incorporado al texto. Mi respuesta es que sí si la inclusión de ese elemento no cierra posibilidades de futuras puestas. Ejemplo de esto: en la puesta en escena de *Cartas de amor a Stalin*, después del estreno, la actriz Magüi Mira descubrió algo estupendo. En el momento final de esta obra, la mujer de Bulgákov se va, abandona a su marido, un escritor al que ha devorado su obsesión por Stalin. Una noche vi que Magüi, al final del espectáculo, iba a salir de escena como yo había escrito, pero luego —y esto era de la actriz, no del autor— se daba la vuelta y se llevaba el último manuscrito de Bulgákov. Magüi había descubierto un signo muy poderoso: Bulgákov abandonaba el cuerpo, vaciado, de su esposo, muerto no física pero sí moralmente, y se llevaba su espíritu, el manuscrito. Decidí incorporar ese hallazgo en una acotación. (Mayorga, 2014a)

4. Satire, culture et langage mythique

Dans « Necesidad de la sátira » (2016a, p. 29-35), Juan Mayorga fait part de ses réflexions autour de l'écrivain Boulgakov qu'il considère comme un grand satiriste. Il renvoie à l'essai de Walter Benjamin sur Karl Kraus, autre satiriste de talent qui était à la Vienne bourgeoise ce que Boulgakov était à la Moscou communiste (2016a, p. 30). Pour Benjamin, le geste de celui qui fait la satire de sa société est un geste fondamentalement destructeur. Le satiriste exerce une haine morale contre l'hypocrisie, l'artifice et l'imposture. La satire est une lutte contre le langage inauthentique, contre la phrase toute faite et contre les paroles optimistes qui cachent en réalité l'appauvrissement matériel et moral des hommes (2016a, p. 30-31). En ce sens, la figure du censeur est diamétralement opposée à celle du satiriste. Le censeur est l'ami des hommes, il œuvre pour la société et sa cohésion. Le satiriste en est l'ennemi, il fait apparaître le vice caché au cœur de la société et pénètre dans ses zones interdites : « Si el satírico disgrega, el censor trabaja por la unidad. El censor es el cirujano tanto como el satírico produce tumores. Su lápiz rojo es un bisturí quirúrgico » (2016a, p. 32). Ce geste destructeur, affirme Mayorga, est

nécessaire. Il participe d'une culture véritablement critique qui ne se fait pas l'alliée de la barbarie :

[...] no debería olvidarse que una sociedad sin disidentes, una sociedad satisfecha, incuba la barbarie. Probablemente, una sociedad sin satírico es ya, sin saberlo, una sociedad de censura, y se prepara a ser una sociedad bárbara. La sátira es difícil hoy, pero también hoy se necesitan satíricos. [...] la lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico hacia la cultura y hacia los que la producen. [Bulgákov y Kraus] trabajan contra el sacrificio del hombre al mito, sea éste la sociedad sin clases o el mercado libre. Ambos parecen monstruos, pero trabajan para la felicidad. (Mayorga, 2016a, p. 35)

La mise en scène de la violence dans *Cartas de amor a Stalin* ne concerne donc plus seulement la dialectique inter-personnages ou le conflit qui oppose la dynamique des personnages avec celle de l'Histoire, mais aussi le rapport que l'art et la littérature entretiennent avec le pouvoir, ce qui pose finalement la question d'une émancipation du langage du domaine du mythe, telle que nous l'avions analysée dans notre chapitre consacré à la violence et au langage. Cette mise en scène de la violence avec laquelle le langage de l'autre, émanant ici du pouvoir politique totalitaire – mais qui pourrait émaner aussi, comme mentionné dans la citation antérieure, d'un pouvoir socio-économique comme celui de la société de marché –, envahit l'espace intérieur et extérieur de celui qui cherche à être libre, passe par une mise en abyme du langage et de ses mécanismes qui a pour effet d'interpeller le récepteur de la pièce. *Cartas de amor a Stalin* a cette capacité, dans le processus de réception, d'aller au-delà du contexte historique qu'elle met en scène et d'interpeller le lecteur-spectateur sur sa propre résistance aux langages mythiques auxquels il peut presque inconsciemment adhérer. Dans le cadre de nos sociétés occidentales, ces langages peuvent concerner aussi bien le domaine de nos politiques démocratiques que celui de nos systèmes socio-économiques.

Cette interrogation quant aux manipulations dont tout un chacun peut faire l'objet est perceptible d'ailleurs dans d'autres pièces de notre auteur. Dans *La paz perpetua*, par exemple, Juan Mayorga s'interroge sur les politiques mises en place dans le cadre de la lutte antiterroriste et les pratiques douteuses qu'elles engendrent de la

part de nos États démocratiques. Dans *Famélica*, il met à l'épreuve le monde du travail de nos sociétés capitalistes en s'interrogeant sur la place du bonheur dans un système toujours plus aliénant. Dans *Hamelin*, il y a une réflexion sous-jacente qui est menée concernant nos politiques sociales envers les plus démunis et nos systèmes de protection de l'enfance.

5. Conclusion

En mettant en abyme le langage mythique du pouvoir et en décortiquant les processus de domination qui en découlent, Mayorga fait de son théâtre un formidable laboratoire d'observation du langage en lui-même et de sa violence inhérente. Dans sa thèse doctorale, Claire Spooner revient sur les réflexions de la philosophe nord-américaine Judith Butler dans *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif* (2008) qui jettent une lumière intéressante sur ce lien si étroit qui unit langage et violence :

[...] dès sa naissance, le corps de l'enfant est marqué par et dans le langage à travers le prénom qu'on lui attribue, qui le détermine d'emblée comme garçon ou fille, et lui donne une identité. Dans *Le pouvoir des mots*, Judith Butler convoque le sens littéral et le sens figuré de l'expression « to call someone a name » afin de mettre en évidence le rapport intrinsèque du langage à la violence. En effet, au sens figuré, cette expression signifie « injurier quelqu'un », mais si on observe séparément les mots qui la constituent (« name », le nom, et « call », appeler), le sens propre de l'expression s'avère être « donner un nom ». [...] la violence ne s'oppose pas au langage, elle en fait partie, et si les « mots blessent », c'est précisément parce nous sommes des êtres de langage. Nous dépendons du langage dès l'acte de nomination – « to give someone a name » –, celui-ci étant répété chaque fois que l'on s'adresse à nous – il devient alors un acte d'interpellation, auquel le corps réagit. Si nous dépendons des mots qu'on nous adresse, et par là même nous sommes amenés à subir leur éventuelle violence, nous pouvons cependant les critiquer [...] La violence du langage a d'autant plus de force, répond Butler, que c'est le langage qui donne l'existence, et que chaque acte de violence est une répétition de l'acte nominatif primitif. [...] Judith Butler s'engage à montrer que si le corps est nécessairement confronté à la violence du langage, il peut aussi nécessairement s'y opposer. (Spooner, 2013, p. 100-102)

Lors de notre analyse, nous avons montré dans quelle mesure *Cartas de amor a Stalin* mettait en scène la performativité du langage et sa capacité à faire violence. En étudiant les mots du pouvoir, nous avons en même temps approfondi notre réflexion sur ce pouvoir des mots, dont parle si justement Judith Butler. Toutes les pièces de Juan Mayorga traitent, de près ou de loin, du langage comme violence, d'un langage qui est violence. La pièce *El chico de la última fila* n'échappe pas à un tel constat.

C. *El chico de la última fila*

1. Introduction

Comme précédemment pour *Cartas de amor a Stalin*, Juan Mayorga place au cœur de cette pièce les écrits d'un personnage à partir desquels vont se déployer les différentes lignes de force constitutives de la fiction théâtrale. Cependant, si pour la pièce précédente le théâtre dans le théâtre concernait uniquement le jeu et la joute verbale entre Boulgakov et Boulgakova-Staline, pour *El chico de la última* cela devient un principe fondamental puisque toute la pièce est construite à partir d'un enchâssement complexe et permanent de récits et de fictions qui bouleverse la dynamique de l'œuvre mais qui la rend aussi particulièrement intéressante. Nous allons voir que ce phénomène a pour conséquence de déconstruire la scène théâtrale et de révéler les failles des personnages, dont les désirs et les frustrations sont la source d'une violence qui se cache dans les replis du quotidien.

2. Narrativité, théâtralité

Comme dans d'autres pièces de Juan Mayorga, la dimension narrative est ici importante. En effet, le point d'ancrage de l'action dramatique sont les rédactions de Claudio, élève du professeur de littérature Germán qui a demandé aux élèves de sa classe de raconter ce qu'ils ont fait pendant le week-end. Dans ses rédactions,

Claudio fait la description de la famille d'un de ses camarades, les Artola, chez qui il s'est rendu pour aider le jeune Rafa en Mathématiques. Les rédactions suscitent l'intérêt et la curiosité de son professeur, qui reconnaît le talent d'écriture de son élève. Si nous affirmons que la dimension narrative est importante, c'est parce que la pièce repose sur un dispositif particulier où les rédactions de Claudio sont lues par différents personnages et où leur contenu est en même temps joué et représenté sur scène. La pièce se compose ainsi de nombreuses répliques où sont narrés les événements ce qui, encore une fois, ne nuit en rien à la théâtralité. Comme nous avons déjà pu le voir dans d'autres pièces de notre auteur, narrativité et théâtralité ne s'opposent pas, bien au contraire, c'est à partir de la lecture de ces écrits que surgit une strate supplémentaire de jeu théâtral et de représentation.

Cela se fait de manière progressive. En effet, la mise en scène de la lecture de la première rédaction de Claudio est tout à fait traditionnelle. Le personnage de Germán lit simplement à haute voix le travail de son élève et, dans une longue réplique, fait part à sa femme Juana de son contenu :

GERMÁN: (*Lee.*) «*El pasado fin de semana, por Claudio García. El sábado fui a estudiar a casa de Rafael Artola. La idea partió de mí, porque hace tiempo que deseaba entrar en esa casa. [...] Ella volvió al sofá y yo al cuarto de Rafa. Le resolví el problema de trigonometría. Va a necesitar mucha ayuda para sacar las Matemáticas este curso. Continuará.*» (Mayorga, 2014b, p. 428-429)¹²⁹

La mise en scène de la lecture de la deuxième rédaction est déjà un peu plus complexe. Comme pour la première, Mayorga met en scène les deux personnages Germán et Juana et donne à entendre le contenu du travail du jeune élève en initiant la lecture par l'un d'eux : «*Juana reanuda su quehacer. Germán abre su cartera, saca el ejercicio y se lo da a Juana, que lo lee.* » (433). On pourrait s'attendre à ce qu'une telle didascalie soit suivie par une réplique de Juana. Cependant, c'est ici le personnage de Claudio – l'auteur même des rédactions – qui va se charger de lire. On a donc affaire

¹²⁹ Nous citerons par la suite le numéro de(s) pages(s) uniquement.

à un premier déphasage dans la manière de représenter la lecture des rédactions. En plus de la réplique de Claudio, nous reproduisons la didascalie que nous venons de citer plus haut afin que soit bien visible le processus de mise en scène du contenu des écrits :

Juana reanuda su quebacer. Germán abre su cartera, saca el ejercicio y se lo da a Juana, que lo lee.

CLAUDIO: Escribe una redacción en que aparezcan los siguientes adjetivos: contento, mismo, nuestro, opuesto, igual, concentrado, pequeño, mayor, fantástico. (*Silencio.*) El lunes me acerqué a Rafael Artola y le propuse volver a estudiar juntos. [...] Nos abrió la puerta una mujer OSCURA, que IGUAL podía tener quince años que cincuenta y cinco. La señora estaba en el salón, con la revista *Casa y Jardín* en una mano y un metro en la otra. Tardó en darse cuenta de nuestra presencia, tan CONCENTRADA estaba midiendo una pared.

–Rafa –dijo, dándole un beso Y tu amigo... ¿Carlos?

–Claudio.

Sobre la tele, junto a un dragoncito chino [...] (433-434)

On voit bien comment la théâtralité surgit peu à peu de cette lecture. Ici, le fait que ce soit Claudio lui-même qui lise son écrit, et que cela se fasse de manière aussi abrupte, produit un certain effet de surprise et de contraste et amène une énergie nouvelle. De plus, la rédaction contient maintenant du discours direct, ce qui ajoute encore à l'oralité de la lecture.

Un cap supplémentaire est franchi lors de la troisième rédaction. Ce qui est lu est maintenant clairement représenté par les personnages convoqués dans les écrits de l'élève. Le contenu des écrits s'incarne sur la scène et multiplie les niveaux de fictions. Nous allons voir que plusieurs personnages passent d'un niveau de fiction à un autre, sans aucune indication didascalique, de manière toujours aussi abrupte, mais cela nourrit considérablement la virtualité de la pièce et produit un mouvement qui demande au lecteur-spectateur de suivre avec attention les passages d'un niveau à un autre, d'un espace-temps à un autre, d'une situation à une autre :

Claudio saca unos folios. Los deja ante Germán.

CLAUDIO: Si no le interesa, me lo devuelve.

Se sienta a la mesa de Rafa, ante los ejercicios de Matemáticas. Germán lee los folios.

RAFA: Pero, ¿por qué tengo que cambiarle el signo?
 CLAUDIO: Porque lo has pasado al otro lado del igual.
 RAFA: ¿Y antes?
 CLAUDIO: Aquí la equis estaba multiplicando.
 RAFA: ¿Cómo multiplicando?
 CLAUDIO: Multiplicando al tres.
Rafa mira el problema con perplejidad.
 RAFA PADRE: Tú debes de ser Carlos.
 CLAUDIO: Claudio.
Rafa padre llega en chándal. Le cuesta hablar, está recuperándose del esfuerzo. Da la mano a Claudio.
 RAFA PADRE: Trabajo en equipo. Compartir información. Repartir responsabilidades. Delegar. Yo te la paso a ti cuando estás bajo el aro, tú me la pasas a mí cuando estoy libre de marca. A las ocho dan en diferido los Grizzlies contra los Clippers. ¿Pido una pizza, Rafa? ¿Te quedas a verlo... Claudio?
 GERMÁN: (*Dejando de leer.*) ¿Estás haciendo parodia?
 CLAUDIO: ¿Parodia? (436)

Dans cet extrait, il y a deux niveaux de fictions qui se donnent à voir sur scène de manière simultanée : celui correspondant à la lecture par Germán des feuilles que vient de lui remettre son élève ; celui correspondant aux événements mêmes qui sont décrits dans ces feuilles. Rafa, Rafa Padre et Claudio incarnent ce deuxième niveau de fiction et le personnage de Claudio a la particularité de passer d'un niveau à un autre, au début de l'extrait lorsqu'il s'assoit à la table de Rafa, et à la fin de l'extrait lorsque Germán cesse de lire. En effet, l'arrêt de la lecture provoque l'arrêt de la représentation. Claudio se retrouve alors dans le niveau de fiction que l'on pourrait qualifier d'initial, celui correspondant à l'espace-temps au sein duquel Germán effectue la lecture.

Lorsque Germán se remet à lire, le deuxième niveau de fiction se remet en marche, la strate supplémentaire de représentation resurgit. Dans l'extrait que nous citons maintenant, nous remarquons que Mayorga mélange à présent les différentes modalités de mise en scène de la lecture que nous avons déterminées précédemment. Non seulement il y a représentation, incarnation par certains des personnages du contenu des rédactions, mais il y a aussi narration/description de la part de Claudio des événements, ce qui a pour effet de croiser en quelque sorte les

deux niveaux de fictions et contribue à rendre un peu plus floue la limite entre ces derniers :

GERMÁN: ¿Escribes lo que has visto o lo transformas?

CLAUDIO: No lo pongo todo. No pongo el color del chándal. Me da igual que sea verde o azul.

Silencio.

GERMÁN: ¿Por qué en presente? ¿Por qué te has pasado al presente?

CLAUDIO: Es como estar allí otra vez.

Silencio. Germán vuelve a leer.

RAFA PADRE: ¿Te quedas a verlo... Claudio?

CLAUDIO: Acepto la oferta del hombre del chándal. Una hora después nos reunimos con él en el salón, aunque yo tardo en reconocerlo [...]. En el minuto once, simultáneamente, el ala-pívot de los Grizzlies es expulsado por cinco personales y el padre recibe una llamada del trabajo.

ESTER: ¿Al aeropuerto a estas horas? Qué fastidio, ¿no?

RAFA PADRE: Antes la obligación que la devoción.

CLAUDIO: Sin él, los Grizzlies pierden el partido. Y eso que los Grizzlies tuvieron un 52% de posesión del balón, según calculó el comentarista. La clave, a juicio del comentarista, estuvo en la expulsión de la estrella de los Grizzlies. Continuará.

Silencio.

GERMÁN: Está bien, incluso bastante bien. Si todo lo que pretendes es que la gente se ría de tus personajes. Pero ése es un objetivo bajo. La primera pregunta que deber hacerse un escritor [...] (437)

Ce croisement des niveaux de fictions devient encore plus important lorsque Germán et Claudio communiquent ensemble tandis que chacun d'eux appartient, au moment même où ils dialoguent, à un niveau différent. On ne sait alors plus très bien où se situe l'action mais cela contribue encore à renforcer la virtualité de la/des représentations(s) et la théâtralité de la pièce qui demande un regard toujours plus actif de la part du spectateur¹³⁰ :

Juana no contesta, pero se acaba acercando a leer.

¹³⁰ Cette théâtralité pourra être mise en exergue par des choix judicieux de mise en scène. Jorge Lavelli a, par exemple, particulièrement bien réussi le passage du texte à la scène grâce à des jeux de miroirs et de mise en abyme dans une scénographie mêlant un grand rideau de perles avec des panneaux-miroirs mobiles. Sa direction d'acteurs apporte aussi beaucoup à la qualité de la représentation. Nous basons nos propos sur une mise en scène de la pièce que nous avons pu voir à Aix-en-Provence, le 29 novembre 2010, au Théâtre du Jeu de Paume.

RAFA: (*A Claudio, leyendo de sus apuntes.*) «A tu padre le han puesto una multa de tráfico. Él considera que es injusta y se plantea no pagarla. ¿Qué le aconsejaría Sócrates?»

GERMÁN: ¿Qué demonio es esto?

CLAUDIO: El de Filosofía está empeñado en convencernos de que su asignatura es útil. Siempre empieza planteándonos un caso, él lo llama «dilema moral», y luego nos explica el filósofo; Platón, Hegel, lo que toque. Todos quieren convencernos de que enseñan cosas útiles. Todos menos el de Matemáticas. Ése ya nos advirtió el primer día que las Matemáticas no sirven para nada.

GERMÁN: Las matemáticas son importantes. También la Filosofía. Aunque ni las Matemáticas ni la Filosofía tengan respuesta para la gran pregunta.

CLAUDIO: ¿La gran pregunta?

GERMÁN: ¿Tolstói o Dostoievski? Ésa es la gran pregunta, la que resume todas las demás.

RAFA: A Sócrates, que era inocente, lo condenaron a beber cicuta [...] (442)

Bientôt, les deux niveaux de fiction semblent se dérouler sans que plus aucun seuil ne les sépare. Cet enchevêtrement a comme effet de déconstruire les espace-temps, de morceler la parole/action dramatique et produit une dynamique particulière chez les personnages qui évoluent dans des situations qui se télescopent.

3. La déconstruction de la scène

En effet, dans *El chico de la última fila* la scène de théâtre apparaîtrait presque comme un espace de jeu où les personnages naviguent d'une situation fictionnelle à une autre. Les didascalies ne comprennent que peu d'indications spatio-temporelles. Par leurs gestes et leurs mots, les personnages sont en quelque sorte les chefs d'orchestre de la représentation, nous faisant passer par exemple de l'établissement scolaire où Germán se réunit avec Claudio à la galerie d'art où Juana tente de sauver son emploi :

GERMÁN: No tienes que entregármelo hasta el lunes. ¿No quieres quedártelo y revisarlo?

CLAUDIO: Prefiero dárselo ya. Este fin de semana voy a centrarme en las Matemáticas.

Deja el ejercicio y se va. Silencio. Germán coge el ejercicio y lee. Juana está desmontando una instalación y embalando piezas. Germán llega, deja su cartera y le echa una mano.

JUANA: ¿Te parece arte para enfermos?

GERMÁN: ¿Arte pare enfermos?

JUANA: A eso se reduce todo esto, según esas dos. Claro, que eso lo dijeron después de ver los libros de cuenta [...] (432)

Dans cet extrait, le passage d'un espace-temps à un autre se fait de manière elliptique et est symbolisé par le mouvement de Germán. Ce « saut » spatio-temporel est un ressort dramatique qui n'a rien d'étonnant au théâtre et qui est des plus utilisés. Mais ce qui est remarquable dans la pièce de Juan Mayorga, c'est en réalité la fréquence avec laquelle ces « sauts » se multiplient et finissent par confondre les différents niveaux fictionnels. On a parfois même l'impression que les personnages se retrouvent dans un espace-temps indéfini, comme c'est par exemple le cas de Claudio quand il se met à lire à haute voix une des rédactions sur laquelle se penche Juana – et dont nous avons déjà cité un extrait plus haut (deuxième rédaction). Cette indéfinition quant à l'espace et au temps donne à voir des personnages « en apesanteur », comme en équilibre sur les différents fils délimitant la(les) fiction(s)¹³¹. L'intensité avec laquelle ces fils se croisent et se recroisent est vertigineuse : dans la pièce, nous avons dénombré une soixante-dizaine de changements d'espace-temps parmi lesquels une vingtaine correspondent à un « saut » dans la fiction des Artola (la mise en scène du contenu des lectures).

Cet agencement particulier a évidemment un impact important sur l'action dramatique. La parole des personnages est constamment interrompue par ces va-et-vient qui ont pour effet de plonger le lecteur-spectateur dans une espèce de tourbillon fictionnel, à l'instar des personnages de Germán et Juana qui sont les premiers « lecteurs » de Claudio et qui se prennent au jeu de l'histoire racontée dans ses écrits. Dans le passage que nous citons maintenant, cette brèche créée par le récit de Claudio se matérialise par une sorte d'irruption spontanée d'un dialogue entre Ester, Rafa et Rafa Père au beau milieu de la conversation qu'ont le jeune élève et son professeur. Le terme « conflictos », énoncé par Germán et repris ensuite par

¹³¹ Dans la mise en scène de Jorge Lavelli cette caractéristique est particulièrement visible, surtout concernant le personnage de Claudio qui passe d'un niveau fictionnel à un autre avec une virtuosité déconcertante.

Claudio, délimite cette apparition soudaine du dialogue des Artola qui est un bon exemple de la manière dont s'opère le télescopage des actions :

CLAUDIO: ¿Lo está leyendo alguien? No me importa que lo enseñe. Puede enseñárselo a quien quiera.
GERMÁN: No se lo voy a enseñar a nadie porque es muy malo. No voy a hacer perder el tiempo a nadie con esto.
CLAUDIO: Mejor no se lo enseñe a nadie, si es tan malo.
GERMÁN: No se lo voy a enseñar a nadie, pero si alguien lo leyese como una novela... Se echa de menos... Falta incertidumbre. Conflictos.
ESTER: ¿Ya se ha ido tu amigo?
RAFA: Perdía el autobús.
ESTER: Anda, tómate una aceituna.
RAFA PADRE: Tu madre y yo apreciamos lo que estás haciendo por ese chico. Cuando podemos ayudar, no debemos perder la ocasión de hacerlo.
RAFA: Él también me ayuda.
RAFA PADRE: Es un intercambio. Él te ayuda en Matemáticas y tú a él con la Filosofía.
ESTER: ¿Conoces a su familia?
RAFA: No sé mucho de él. No habla mucho. Tampoco en clase. En clase no habla con nadie.
RAFA PADRE: Eso no está bien. Di a tus amigos que hablen con él.
RAFA: Si es él el que no habla.
CLAUDIO: ¿Conflictos?
GERMÁN: Un personaje desea algo, pero encuentra problemas para realizar ese deseo. Le salen al paso rivales [...] (445-446)

Parfois, le télescopage se fait non pas par une intrusion soudaine d'un dialogue externe mais par une alternance rapide des sources de paroles. Dans l'exemple suivant, il est fait allusion à l'humiliation qu'a subie le jeune Rafa en classe lorsque Germán a corrigé de manière brutale les erreurs commises au tableau :

RAFA: Fue como dejarme en pelotas. Nunca me había sentido tan humillado.
CLAUDIO: Concéntrate en esto y olvídate de ese gilipollas. [...] esto es una elipse, por este signo. Vamos a calcular los focos. ¿Qué es lo primero que tenemos que hacer?
RAFA: Fue como dejarme en pelotas delante de toda la clase.
GERMÁN: Sí que se lo ha tomado mal.
CLAUDIO: No debió hacerle eso. Y menos insistir cuando la gente empezó a reírse. Cuando oyó las primeras risas, debió cortar, pero en lugar de eso se creció, animado por las risas.
JUANA: ¿Dijiste a Rafa algo desagradable? A veces eres bastante ácido.

GERMÁN: Me limité a corregir sus errores sintácticos y conceptuales.

RAFA: Me gustaría que se sintiese como yo me sentí. Le daba de hostias. Le daba de hostias y le quemaba el coche.

CLAUDIO: No tiene coche. (455-456)

Dans cet extrait, nous sommes d'abord dans la maison des Artola, lors d'une séance de travail où Claudio fait réviser les mathématiques à Rafa. Les deux personnages parlent depuis cette situation. Lorsque Germán prend la parole, il s'adresse à Claudio depuis une autre situation, celle de ces moments où ils se réunissent après les cours pour parler littérature et travailler les rédactions. En répondant à son professeur, Claudio se resitue dans ce contexte. Ensuite, Juana prend la parole et fait passer l'action dans le cadre du foyer conjugal, où elle et Germán ont l'habitude de se pencher ensemble sur les écrits. En lui répondant, Germán repasse dans cette situation. Enfin, Rafa reprend la parole, ce qui situe à nouveau la scène dans le contexte de départ. La réplique suivante de Claudio refait passer le personnage dans cette situation initiale.

Le télescopage des actions est également perceptible dans certaines didascalies qui impliquent les personnages de telle sorte que les limites entre les différents niveaux disparaissent. C'est le cas par exemple lorsque Claudio réagit aux répliques d'autres personnages qui s'expriment depuis une situation qui leur est propre :

JUANA: Él es más equilibrado. No entiendo por qué Claudio no abre el ordenador. ¿Qué diferencia hay entre un ordenador, un cajón, una puerta?

GERMÁN: ¿Por qué Claudio no abre el ordenador?

Claudio no sabe qué contestar.

JUANA: ¿No será que...? Lo que Claudio busca no puede estar en el ordenador de Rafa Padre [...] (458)

C'est le cas aussi lorsque plusieurs personnages se réunissent autour d'un même objet alors qu'ils appartiennent à des situations distinctes. Dans l'extrait suivant, Rafa Père et Ester rejoignent le personnage de Juana pour lire ensemble l'article publié dans le journal du lycée par le jeune Rafa afin de dénoncer l'humiliation dont il a souffert. Les personnages réunis sur le même espace scénique et pendant le même temps scénique (le temps de la représentation) conjuguent en réalité deux

espace-temps dramatiques différents, celui où les parents de Rafa prennent connaissance de l'article dans leur maison et celui où Juana lit l'article chez elle :

CLAUDIO: Lo aprendí en Scott Fitzgerald. En *Suave es la noche*.

Silencio.

GERMÁN: No lo he leído.

CLAUDIO: Sirve para ponerse en los ojos del personaje. En su punto de vista.

Por cierto, ¿ha leído ya el artículo de Rafa? Hemos hecho una apuesta.

RAFA: Diez pavos a que no tiene huevos de publicarlo.

Germán tiende a Juana La Antorcha abierta por el artículo «La pizarra vacía».

JUANA: «La pizarra vacía».

Lo lee. Rafa Padre y Ester también se acercan a leerlo.

Le hiciste escribir su redacción en la pizarra y fuiste borrando las frases que tenían errores [...] (462)

En fin de compte, tout concourt dans la pièce à perdre le récepteur dans les différentes strates fictionnelles. Cet agencement singulier déconstruit la scène de théâtre dans le sens où toutes les composantes de la structure dramatique sont affectées. Les espaces se rejoignent et se démultiplient à la fois, les temps se superposent, les personnages se distribuent conjointement sur plusieurs niveaux et la parole/action se fractionne. Le lecteur-spectateur, à l'instar des personnages de la pièce, ne fait plus très bien la distinction entre les deux niveaux. Remarquons d'ailleurs que Mayorga ne propose aucune division concernant sa pièce. Il n'apparaît en effet aucune numérotation pouvant correspondre à des scènes ou à des tableaux dans le texte dramatique. Cette absence de division n'est pas anodine et participe, à notre avis, d'un souci délibéré de la part de notre dramaturge d'« égarer » le lecteur-spectateur dans un enchâssement fictionnel vertigineux destiné à fragiliser les frontières entre le réel et l'imaginaire. Comment chacun des personnages se situe-t-il dans ce rapport entre sa réalité environnante et sa part d'imaginaire ? Est-ce un rapport apaisé ou bien, au contraire, violent ? Que nous dit, finalement, la mise en scène des désirs et des fantasmes des personnages ?

4. Désirs, frustrations, violences

Les rédactions nous font pénétrer dans la maison des Artola, famille issue de la classe moyenne qui renvoie à Claudio et au lecteur-spectateur une image traditionnelle du foyer ou de ce que l'on pourrait appeler la cellule familiale. En effet, le jeune Rafa est entouré d'un père avec qui il partage une grande complicité (preuve en sont les scènes de soirées télévisées où le père et le fils s'enthousiasment devant un match de basketball) et dont la situation professionnelle – cadre dans une entreprise d'import/export – permet de faire vivre toute la maisonnée. La mère, Ester, est sans emploi et reproduit l'image classique et conservatrice de la mère au foyer. Cependant, l'intrusion de Claudio va progressivement mettre à mal cette image d'Épinal et faire apparaître des failles chez les personnages. Au pôle opposé de la famille Artola se trouvent un autre espace et d'autres personnages : le couple constitué par Germán, professeur de littérature, et Juana, responsable d'une galerie d'art. Là aussi, les failles au sein de ce couple aux accents bourgeois-bohèmes ne vont pas tarder à apparaître et à remettre en question, notamment, l'image sacrée de l'institution scolaire.

Mais avant de nous pencher sur les membres de la famille Artola ou sur le couple d'intellectuels, il faut regarder de plus près le personnage de Claudio qui se situe au milieu de ces deux pôles. Claudio est, dès le début de la pièce, dépeint comme un personnage qui désire : « El sábado fui a estudiar a casa de Rafael Artola. La idea partió de mí, porque hace tiempo que deseaba entrar en esa casa [...] » (428). La maison de son camarade de classe, avant de devenir un espace concret dans lequel il évolue, est d'abord un espace fantasmé : « Esa casa en la que por fin me encontraba, después de haberme imaginado tantas veces allí dentro [...] » (429). Ce désir de la part de Claudio répond à une situation sociale et familiale précaire que Mayorga fait entrevoir de manière furtive (on comprend, entre les lignes, que Claudio vit dans un quartier plus pauvre et il est quelquefois fait mention d'un père totalement indifférent et d'une mère qui les a abandonnés). Cette situation donne tout de même un certain relief au personnage et nourrit la complexité des relations qu'il entretient avec les autres. Dans ce monde d'adultes, Claudio cherche en réalité une mère et un

père de substitution. C'est un adolescent troublé, constamment sur les marges – à l'école où il est « le garçon du dernier rang », chez les Artola où il reste considéré comme un étranger – et psychologiquement perturbé comme le montrent ses sentiments envers Ester. Aux sources de son intrusion inquiétante dans l'univers familial des Artola, il y a donc une violence sociale qui jette une lumière particulière sur le personnage et sur ses agissements.

Comme nous l'annoncions plus haut, l'intrusion de Claudio va faire tomber le masque de la « famille parfaite »¹³² et dévoiler petit à petit plusieurs failles concernant ses hôtes. Rafa Père, d'abord, honorable cadre d'entreprise qui va rapidement être dépassé par une affaire concernant un client chinois. À travers ce personnage, Mayorga dessine en creux la violence du monde du travail et la pression subie dans une société où compétitivité et rendement sont devenus les maîtres mots. La crise vécue par Rafael, qui ressemble de près à cette maladie professionnelle qu'est le *burn out*, aura pour conséquence de faire naître en lui un désir d'émancipation. Il fera part à sa femme de son souhait de lancer sa propre affaire¹³³ mais sera finalement rattrapé par un acte de violence – il brûle volontairement la voiture de son collaborateur¹³⁴—. Il y a ensuite le jeune Rafa, camarade de classe de caractère aimable et dont le lien avec Rafa Père ne cesse de susciter l'intérêt de Claudio mais lui rappelle également, par effet de contraste, le lien inexistant avec son propre père :

CLAUDIO: Mientras me alejo de la casa, intento imaginarme a mí mismo y a mi padre botando una pelota y tirándola a un aro del que cuelga una redcilla. No, no consigo imaginarme a mí y mi padre botando una pelota y tirándola

¹³² Dans un article à paraître au sein de la revue *ReCHERches*, 19, *Juan Mayorga : théâtre et violence*, automne 2017 – de l'Université de Strasbourg, Joana Sanchez étudie la pièce du point de vue du concept de famille et retrace chez les personnages ce qu'elle appelle la généalogie de la violence.

¹³³ Dans sa pièce, Mayorga souligne aussi les comportements machistes qui sont le lot de nombreux couples encore aujourd'hui. Rafael fait en effet comprendre à sa femme qu'elle pourra travailler pour lui et qu'elle devra pour cela abandonner son rêve de terminer ses études de droit.

¹³⁴ Plusieurs fois dans la pièce, Mayorga fait allusion aux émeutes françaises de 2005 et à ces images de jeunes de banlieue qui brûlent des voitures. Cette violence, comme le souligne le personnage de Rafa Père, n'est pas gratuite : « Esos chicos no tienen horizontes. Les han cerrado todas las puertas. Así expresan su rabia contra un sistema que los excluye » (454).

a un aro del que cuelga una redcilla. Sin embargo, eso es lo que hacen, cada sábado por la tarde, Rafa hijo y Rafa padre, y son felices cuando la pelota entra y sufren cuando no entra [...] (447)

Rafa est un personnage sans grandes aspérités jusqu’au moment où il subit une humiliation de la part de son professeur, Germán, que l’on soupçonne d’avoir délibérément humilié son élève afin d’alimenter le propre récit de Claudio¹³⁵. Cet événement déplace la violence du côté de l’institution scolaire et montre la fragilité d’un espace censé protéger les plus jeunes. Mais si Rafa est victime d’une maladresse de la part de son professeur, il va commettre, lui aussi, un acte de violence – physique cette fois-ci et non plus psychologique – sur la personne de Claudio dont les manipulations et les manigances sont arrivées à bout de sa patience :

RAFA: [...] Ayer, después de que te fueras, salí detrás de ti. Ya sé cuál es tu casa. Te vi por la ventana con un hombre.

CLAUDIO: Me estás vacilando.

RAFA: Un tío flaco, con gafas. Tiene algo en la piel, ¿no? ¿Qué le pasa a tu viejo en la piel? (*Silencio.*) Yo a Kant me lo paso por los cojones. Y a Séneca, y a Santo Tomás de Aquino. Yo si un listillo le hace daño a mi padre, le doy de hostias al listillo y al padre del listillo. Ésa es mi filosofía. La filosofía de Rafael Artola. (*Silencio.*) Bueno, ya está bien de Filosofía. Ahora vamos a repasar los números imaginarios. Última clase del curso: los números imaginarios. Y como se te ocurra mover el culo de esa silla, te comes los apuntes, ¿me has entendido, poeta¹³⁶? Por fin los he pillado, esos putos números imaginarios. Es como jugar sin balón. (*Se mueve como un baloncestista sin balón.*) En básquet, lo más importante es jugar sin balón. (*Se mueve alrededor de Claudio, cargando el codo.*)

GERMÁN: ¿Qué te ha pasado en ese ojo?

CLAUDIO: ¿Quería verme? (468-469)

Dans la pièce, les personnages sont affectés par un événement ou par une situation qui engendre en eux des frustrations et qui devient la source de

¹³⁵ En effet, avant l’incident, Germán fait remarquer à Claudio que Rafa est un personnage sans conflit, qui manque de relief : « [...] se ve que no sabes qué hacer con él. Sí, Claudio, tienes un serio problema con este personaje » (455).

¹³⁶ Claudio a des sentiments ambigus envers Ester, figure pour lui à la fois maternelle et sexuelle (la référence à sa peau blanche et à ses petits pieds a une connotation fortement érotique). Dans un jeu de séduction déstabilisant, il finit par lui écrire un poème.

comportements agressifs et, parfois, d'actes de violence. Ces actes de la part de Rafa Fils et de Rafa Père peuvent d'abord surprendre. En effet, le jeune Rafa est un adolescent des plus ordinaires, sans véritable problème grave qui pourrait expliquer un tel geste. Rafa Père, lui aussi, est représentatif du bon père de famille et du salarié travailleur et dévoué. L'intérêt de tels personnages pour Mayorga est justement de montrer que la violence se cache aussi dans le quotidien le plus banal et devient le fait de gens ordinaires dont l'agressivité naît de ces situations humiliantes où s'exerce un rapport de force avec le pouvoir et l'autorité. Encore une fois, Mayorga met sur le devant de la scène la « zone grise » de personnages en apparence lisses et sans conflits qui peuvent cependant basculer rapidement dans la violence.

Concernant le personnage d'Ester, l'humiliation qu'elle subit est bien plus silencieuse. Ester est une mère au foyer solitaire, dont les désirs de décoration intérieure peuvent sembler, au premier abord, tout à fait superficiels. Cependant, ce portrait petit-bourgeois cache en réalité une souffrance que le regard intrusif de Claudio réussit à percer. Ester est une femme dont les rêves de carrière ont été brisés et qui ne trouve pas sa place à côté d'un mari et d'un fils aussi complices. Sa prise d'anxiolytiques et ses problèmes de colonne vertébrale – « No puedo estar mucho tiempo de pie. Ni puedo correr, antes salía a correr con Rafa. Y no puedo bailar » (461) – en disent long sur sa détresse. Son désir incessant de rénovation de l'espace domestique traduit en réalité un sentiment d'enfermement. Par cette humiliation silencieuse, qui s'exerce dans l'espace intime et calfeutré de la maison, Mayorga donne à voir le fruit d'une société encore fortement patriarcale et machiste qui relègue les femmes au second plan. Mais le personnage d'Ester, comme il fallait s'y attendre, n'est pas exempt, lui aussi, d'un comportement dégradant envers autrui. Sa réaction excessive envers Eliana, son employée de maison, lorsqu'elle se rend compte que cette dernière a récupéré une veste en daim qu'elle lui avait demandé de donner à la paroisse, aura pour effet de la faire démissionner. Cet incident inscrit en creux la brutalité des rapports de classe toujours de mise dans nos sociétés contemporaines.

Penchons-nous maintenant sur le couple formé par Germán et Juana. Ce couple d'intellectuels, dont l'intérêt suscité par les rédactions de Claudio va grandissant, tombe aussi sous le coup d'une violence diffuse qui se cache dans les replis du quotidien. Juana, d'abord, dont la situation professionnelle est menacée par le manque de rentabilité de la galerie d'art où elle travaille. Si dans un premier temps elle va tout faire pour continuer à vendre et à promouvoir ce qu'elle considère comme de l'art véritable, elle finira par devoir accepter les logiques de marketing imposées par les propriétaires de la galerie. Mais l'espace professionnel n'est pas le seul lieu où Juana semble en difficulté. Germán, absorbé par le récit de son élève, n'a que faire des déboires de sa femme et adopte même une attitude méprisante envers les œuvres et les artistes contemporains dont elle lui fait part pour tenter de sauver sa galerie. Cette impertinence de la part de Germán, qui voit dans la littérature un art bien plus élevé que celui que prétend promouvoir sa femme, montre une fois encore l'importance des comportements phalocrates au sein du couple. En même temps, il faut reconnaître qu'il y a en filigrane des commentaires acerbes du professeur une critique féroce du discours inauthentique autour de l'art contemporain¹³⁷. Quoi qu'il en soit, ces micro-humiliations du quotidien ne vont pas être la matrice chez Juana – contrairement aux autres personnages – d'un comportement agressif ou d'un acte de violence. Elle va remporter symboliquement la victoire sur ces difficultés lorsqu'elle accrochera sur l'un des murs de la pièce où se trouve la bibliothèque de son mari une des œuvres tant décriées par ce dernier :

Le entrega la última redacción de Claudio. Germán la lee en silencio. Mientras, Juana coloca

El cielo de Shangái 5.

GERMÁN: ¿Qué es esto?

JUANA: *El cielo de Shangái 5.*

GERMÁN: ¿Y tiene que ser ahí, delante de Dostoievski?

JUANA: Sí.

Silencio. Germán coge la carpeta de las redacciones, mete la última y sale. [...] (473)

¹³⁷ Cet aspect était d'ailleurs très bien rendu dans la mise en scène de Jorge Lavelli.

Le personnage de Germán est dépeint, dès les premières répliques de la pièce, comme un professeur frustré par son environnement de travail et par le niveau catastrophique de ses élèves. La relation qu'il va entretenir avec Claudio dans le cadre de l'exercice des rédactions va révéler chez lui une autre frustration plus profonde encore, celle de ne pas avoir réussi à accomplir son rêve de devenir écrivain : « Lo intenté. Hace años. Hasta que me di cuenta de que no era lo bastante bueno. Tú tampoco, tampoco tú eres lo bastante bueno, pero podrías serlo. Tienes un don. Si lo respetas, algún día serás un escritor » (452). Cet échec explique en partie l'obstination avec laquelle Germán s'ingénie à faire écrire Claudio. Il voit en lui le talent qu'il n'a pas eu et s'efforce de lui transmettre la science de la littérature. Juan Mayorga – qui est aussi professeur – affirme à plusieurs reprises, en reprenant les mots de Walter Benjamin, que l'enseignement devrait réussir à faire se rencontrer deux générations plutôt qu'à les opposer. Malgré la relation de pouvoir qui s'installe entre Claudio et Germán et qui finira par les séparer, ces deux personnages renvoient d'abord l'image d'un enseignement complice et stimulant, où le professeur est impliqué dans la transmission du savoir et l'élève se montre désireux d'apprendre. Cependant, le conflit existant entre Claudio et Germán, conséquence directe de leur relation père/fils, maître/élève et de leur rivalité sexuelle par rapport à Juana¹³⁸, aura raison de leur complicité. Lorsque Germán apprend que Claudio a rencontré sa femme et qu'il s'est introduit chez lui, il tombera, comme Rafa Fils et Rafa Père, dans le piège de la violence physique :

GERMÁN: El final es muy malo, cámbialo.

CLAUDIO: No es el final. Continuará.

GERMÁN: No vuelvas a acercarte a mi casa.

CLAUDIO: En su biblioteca vi libros de James Joyce. Me pregunto cómo lo titularía él. ¿«Los números imaginarios»? ¿«La pizarra vacía»? ¿«El laberinto del Minotauro»?

GERMÁN: No vuelvas a acercarte a mi mujer. Si vuelves a acercarte a ella, te mato.

¹³⁸ Lorsque Claudio est exclu définitivement de la maison des Artola, il entreprend un autre jeu de séduction ambigu avec Juana, nouvelle figure maternelle et sexuelle pour le jeune homme.

CLAUDIO: Desde que lo conocí, tuve ganas de ver cómo vivía. Desde la primera clase. ¿Cómo será la casa de ese tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca que...? *Germán da una bofetada a Claudio. Silencio.* Ahora sí, maestro. Es el final.
Con un gesto hace el oscuro. (474)

La dernière réplique de la pièce ainsi que la didascalie finale sont intéressantes dans le sens où elles jettent un doute sur les intentions premières de Claudio. Claudio aurait-il manipulé son professeur depuis le début ? Aurait-il fait tout cela pour le pousser à bout ? Ce geste violent, qui fait échouer définitivement Germán, aurait-il été manipulé depuis le départ par l'élève ? Les rédactions n'auraient-elles été qu'une construction de sa part ? Il apparaît ici que la violence a un lien manifeste avec la manière dont l'autre peut s'emparer de la réalité et exercer sur son entourage une forme de domination. Elle a également à voir avec cette part d'imaginaire qui nous constitue, ces fictions – désirs, rêves, fantasmes – qui font partie de nos vies mais qui se heurtent parfois de manière brutale au réel. Les mots du dramaturge, dans un texte intitulé « La extrema belleza de los números imaginarios », nous montrent effectivement que la tension entre le théâtre et la vie, entre la fiction et la réalité, constitue l'une des problématiques de sa pièce :

La vida suele ser más frágil que las ficciones con que la sostenemos. También Rafa y sus padres –esa familia tan normal, tan rara como cualquier familia– tienen sus propios cuentos, sus mentiras con las que ir tirando. Como los tiene Juana, la mujer del profesor y ávida lectora de los escritos de Claudio. Como los tienen el aprendiz de escritor y su fatigado maestro.

La humana necesidad de fantasear, sobre uno mismo y sobre los otros, está en el centro de *El chico de la última fila*.

O *Los números imaginarios*. Una obra sobre maestros y discípulos; sobre padres e hijos; sobre personas que ya han visto demasiado y sobre personas que están aprendiendo a mirar. Una obra sobre el placer de asomarse a las vidas ajenas y sobre el riesgo de confundir la vida con la literatura. Una obra sobre los que eligen la última fila: aquella desde la que se ve todas las demás. (Mayorga, 2016a, p. 339-340)

Mais *El chico de la última fila* pose aussi et surtout la question du pouvoir de l'écriture. Mayorga incarne ce pouvoir grâce au personnage de Claudio. En effet, ses rédactions lui permettent d'abord de s'immiscer dans l'espace des Artola et de

devenir une pièce maîtresse des relations entre les membres de la famille, il prend le pouvoir de et dans l'espace et ce faisant, il prend le contrôle de leurs relations. En même temps, ses mots s'emparent de la pièce et se rendent maîtres de la mise en scène, de leur propre mise en scène. Autrement dit, Claudio s'empare du processus d'écriture de la pièce dont il devient le *Deus ex machina* ou bien une sorte de maître de cérémonie, qui saute d'un espace-temps à un autre et du statut d'acteur dramatique au statut de narrateur épique. Il y a dans la pièce une véritable incarnation du pouvoir des mots. C'est le personnage de Claudio, sorte d'auteur-metteur en scène, qui incarne cette puissance du langage.

5. Conclusion

Le dispositif complexe d'enchâssement des fictions est un formidable moteur de théâtralité puisque nous avons vu justement que ce va-et-vient permanent entre les différents niveaux fictionnels a pour conséquence non seulement de mettre à nu, pour ainsi dire, la scène de théâtre, de la déconstruire en mettant à l'épreuve chacune de ses composantes, mais également de convoquer avec force l'imaginaire du spectateur qui, pris dans ce tourbillon de fictions, n'a guère d'autre choix que de suivre les déambulations des personnages et d'aiguiser son regard. À l'instar du personnage de Claudio, le spectateur va ainsi réussir à dénicher la violence dans le quotidien apparemment le plus banal et faire l'expérience de la rudesse avec laquelle, parfois, fiction et réalité s'entrechoquent.

La stratégie dramaturgique pour aborder la violence et la mettre en scène évite encore une fois la mise en place d'une dynamique frontale et spectaculaire mais propose, au contraire, une dynamique de contournement qui permet au spectateur de conserver une distance critique et d'appréhender les phénomènes de violence avec toute la force de l'entendement. Dans les deux pièces que nous venons d'analyser, cette dynamique passe essentiellement par la mise en scène de l'écriture et par tous les processus qui en découlent et qui dévoilent, progressivement, les situations de violence au sein desquelles évoluent les personnages. Ce dévoilement concerne aussi, en dernier lieu et dans le contexte de réception de l'œuvre théâtrale,

le spectateur lui-même s'il en vient à se demander quelles sont les situations de violence dans lesquelles il se situe.

Enfin, la combinaison frappante entre narrativité et théâtralité dont nous avons parlé au début de l'analyse, associée à cette idée de déconstruction de la scène, nous amène à formuler un ultime commentaire autour de l'écriture théâtrale mayorguienne. La pièce *El chico de la última fila* propose en effet une façon assez singulière de mêler narration et drame et d'articuler épique et dramatique. Auparavant, ce mélange des genres passait soit par une contamination du drame par le roman, comme c'était le cas, par exemple, dans le théâtre de Tchekhov, où des personnages venaient raconter leur vie en en faisant le récit, soit par une alternance marquée entre l'épique et le dramatique, comme dans le théâtre de Brecht où le jeu dramatique se voyait soudainement interrompu par divers mécanismes de distanciation. Chez Mayorga, nous avons l'impression que ces deux modalités opèrent simultanément, comme s'il s'agissait de mettre en évidence que tout drame, au sens de la pièce de théâtre, est avant tout une histoire que l'on peut aussi narrer, et de mettre en scène le travail lui-même de mise en scène et d'incarnation de la parole. Mayorga opère une sorte de synthèse, si l'on peut dire, de Tchekhov et de Brecht et place finalement au cœur de sa pièce – et d'une bonne partie de son théâtre en général – la question même des genres et de l'écriture.

Conclusions

Il est désormais temps de faire le point sur la dramaturgie mayorguienne, dont nous avons pu apprécier les mécanismes à la fois complexes et subtils tout au long de nos analyses, et de résumer la manière dont elle s'inscrit dans une mise en scène de la violence.

Revenons tout d'abord sur les trois premières pièces qui nous ont permis d'étudier ce que nous appelions « la scène essentielle ». Ces pièces ont un fort point commun dans la façon dont elles construisent et caractérisent leurs personnages. Ce sont des personnages marqués par une forme de violence qui passe par plusieurs procédés comme l'animalisation et la réification, un certain degré parfois d'anonymisation, des jeux d'oppositions et de contrastes, des effets de miroir et de dédoublement qui ne sont pas sans rappeler la dramaturgie baroque. Il y a également une sorte de mise à l'épreuve des modalités d'incarnation des personnages. Ces derniers deviennent alors de véritables vecteurs de parole, au carrefour des espaces, des temps et, surtout, du sens. La violence se répercute également au sein du langage et des discours, qui se construisent sur le modèle du conflit et qui reproduisent des schémas d'attaque et de défense, d'esquives, de ripostes, etc., selon la terminologie vinaverienne. Le langage devient souvent tortueux, sans jamais devenir abscons, l'incommunication gagne du terrain et les silences trouent la parole des personnages pour nous faire entendre une violence sourde. C'est la forme du langage, sa syntaxe, plus que le fond – qui demeure le plus souvent cohérent et rationnel –, qui est ici travaillée. Et cette instrumentalisation du langage opère dans toutes les pièces. Enfin, d'autres éléments font l'objet de convergence comme par exemple les nombreux jeux de mise en abyme, de distanciation, les répétitions et les dissonances, les procédés intertextuels, l'importance que prend parfois la dimension narrative. La théâtralité, très accusée dans de nombreuses pièces, passe d'abord bien sûr par des processus de théâtralisation, ou au contraire par un traitement subtil du silence, des pauses et des non-dits, mais aussi par la rupture fréquente du quatrième mur, l'exhibition assumée de l'artifice théâtral et du simulacre, etc. Finalement, ce qui transparait derrière cette mécanique théâtrale complexe est une violence latente et diffuse des relations interpersonnelles, faite de rapports de pouvoir et inscrite dans

une logique de domination/soumission. Il s'agit le plus souvent d'une violence verbale et psychologique, même si *Reikiavik* laisse entrevoir une violence émanant aussi de la dynamique de l'Histoire.

Les deux pièces que nous avons étudiées dans notre partie consacrée à la « scène de l'Histoire » partagent, elles aussi, de nombreux points communs qui nous permettent de délimiter d'autres lignes dramaturgiques essentielles. C'est principalement dans leur construction spatio-temporelle que converge une même volonté de mise en scène particulière de la violence historique. Cette mise en scène passe notamment par des jeux vertigineux de mise en abyme, des sauts répétés entre les différents espace-temps, parfois une indétermination spatio-temporelle, et plusieurs procédés de superposition et de télescopage des actions. Cela aboutit à une véritable dialectisation de l'espace et du temps sur la scène. Cette dynamique participe d'une théâtralité que nous avons qualifiée d'elliptique, destinée à favoriser le processus de récupération de la mémoire historique. Les jeux et les manipulations du matériau historique sont d'ailleurs nombreux. La transmission de la violence passe ainsi par le prisme de ce dispositif dramatique singulier qui tente de faire du spectateur un auditeur et un observateur critique, impliqué dans la reconstruction du sens et prenant pleinement conscience des stratégies d'occultation et d'élimination mises en place par les bourreaux de l'Histoire. Tout dispositif « spectaculaire », qui risquerait de provoquer, dans le processus de réception, une fascination morbide et une suspension de l'entendement du spectateur, est ici proscrit. En ce sens, la représentation de la violence physique est totalement absente dans les deux pièces du corpus. Ici, la violence est constamment soumise à l'imaginaire, elle est la source d'un « événement de pensée » (Badiou) qui fait cheminer mentalement le spectateur et lui permet d'aborder avec toute la force de la raison des phénomènes aussi épineux et inextricables que ceux liés à la Shoah.

Dans la partie consacrée à la « scène de théâtre », c'est la problématique du théâtre monde qui a réuni les deux pièces analysées. Les lignes de force de la dramaturgie mayorguienne se regroupent, ici, autour du langage lui-même et de sa mise en scène. La performativité du langage, son fractionnement, sa dimension

polyphonique et l'impact particulier sur tout ce qui l'environne sont autant d'aspects qui nous montrent que la violence est aussi et peut-être avant tout, une affaire de mots. Dans les deux pièces du corpus, il est question d'une parole envahissante et d'une intrusion autant physique que mentale qui mettent au jour les différentes situations de violence où se situent des personnages qui désirent et qui souffrent, voire parfois qui subissent un véritable processus d'aliénation. La charpente dramatique est affectée par la mise en abyme du langage puisque nous avons affaire à des pièces qui suivent des schémas itératifs ou d'enchâssement fictionnel, mettant à l'épreuve les composantes de la scène tout en alimentant sa virtualité. La théâtralité passe d'ailleurs par cette sorte de construction kaléidoscopique qui tente, encore une fois, de faire du spectateur un récepteur actif et conscient de la parole du pouvoir et du pouvoir de la parole. Les dynamiques d'appréhension de la violence mises en place sont, comme pour les pièces précédentes, non pas des dynamiques frontales mais de contournement, capables de mettre le spectateur sur la voie d'une découverte, celle de la brutalité du monde et des hommes que le théâtre tente de jouer devant lui.

Cette dramaturgie de la violence s'appuie sur un socle théorique, intellectuel, de grande ampleur que nous avons tenté d'élucider dans les premiers chapitres de notre travail et dont nous avons sans cesse montré le lien profond avec l'œuvre de Juan Mayorga. Nous nous sommes d'abord penché sur la dimension ontologique de la violence, en abordant la question du mal par le biais d'auteurs essentiellement contemporains, comme Hannah Arendt, Paul Ricœur, Hans Jonas ou encore Emmanuel Levinas, ce qui nous a permis de poser les bases d'une réflexion dont l'un des points d'ancrage les plus importants est la pensée d'un monde après Auschwitz. Nous sommes passé ensuite à une dimension politique et historique de la violence, en étudiant les problématiques liées à la loi et au pouvoir chez Franz Kafka et en analysant la pensée arendtienne à propos du totalitarisme. Dans ce chapitre, nous avons aussi abordé la notion d'état d'exception chez Walter Benjamin par le biais de la thèse doctorale de notre dramaturge-philosophe, puis nous avons analysé finalement deux textes fondamentaux de l'auteur judéo-allemand, *Critique de*

la violence et *Thèses sur le concept d'histoire*. Notre dernier chapitre théorique, enfin, a élargi la réflexion sur la violence en étudiant la question du langage chez ce penseur dont l'influence est fondamentale dans toute l'œuvre de Juan Mayorga.

Au vu de ce bilan, nous pouvons affirmer que la violence est non seulement un thème fondamental dans le théâtre de notre auteur mais qu'elle infléchit également tous les paramètres de sa dramaturgie singulière. En effet, il s'agit d'une dramaturgie *non violente*, pour ainsi dire, puisqu'elle n'est pas saillante dans sa nature et dans ses effets ; elle n'aborde pas les phénomènes de violence de manière frontale et sensationnelle mais, au contraire, elle utilise des détours, elle contourne son objet pour mieux en saisir la complexité, c'est une dramaturgie oblique dont la force réside dans sa capacité à solliciter l'intelligence du spectateur et à produire, en quelque sorte, un raisonnement à partir de cette mise en scène particulière de la violence. Elle fait l'objet d'une recherche formelle qui implique plus la composante théâtrale que littéraire même si la langue fait inmanquablement l'objet d'un soin particulier.

Cette dramaturgie *non violente*, où la raison prend le dessus sur la stupeur et le saisissement, entretient non seulement un lien profond avec la formation philosophique de Mayorga mais aussi avec sa conception même du théâtre dans ce qu'il appelle l'ère du *shock*. Dans deux textes similaires – « Teatro y shock » et « Experiencia » –, datés de 1996¹³⁹ et réunis dans l'ouvrage *Elipses* de 2016, il nous fait part de son opinion concernant l'un des objectifs que devrait atteindre le théâtre contemporain, celui consistant à répondre à l'hégémonie du *shock* :

Por shock entiendo aquí un impacto violento que colma la percepción de un hombre y suspende su conciencia; una conmoción que deja una marca indeleble en su memoria y, sin embargo, no crea ni recuerdo ni historia; una descarga que lo galvaniza y ante la que sólo le cabe reaccionar como un sistema de pulsiones. Es, creo, un elemento fundamental en el cotidiano existir del trabajador/consumidor contemporáneo, ante el que el mundo y la vida se deshacen en una secuencia de shocks. (Mayorga, 2016a, p. 121)

¹³⁹ Le premier avait été publié dans les *Cuadernos de dramaturgia contemporánea* et le second était resté inédit.

Dans ces deux textes, Mayorga procède de manière elliptique puisqu'il rapproche sa réflexion d'un autre texte bien antérieur, « Expérience et pauvreté » (2000b [1933], p. 363-372) de Walter Benjamin, où ce dernier fait le constat de ces soldats de la Première Guerre mondiale qui sont revenus muets du champ de bataille, sans aucune expérience communicable. Benjamin aperçoit dans ces soldats la figure de l'homme moderne, dont le monde d'expérience est progressivement colonisé par la technique :

El hombre moderno adecúa su vida al ritmo de la producción. Como trabajador, como transeúnte de la metrópoli mecanizada, como consumidor de la industria del tiempo libre, el hombre moderno se adhiere al ritmo de la máquina: al tempo del shock. La Primera Guerra Mundial fue la primera apoteosis del shock. (Mayorga, 2016a, p. 125)

Bien des années après cette guerre, le *shock* semble occuper une place toujours plus importante dans la vie de l'homme contemporain. Cela a pour conséquence – dit Mayorga qui glose en même temps le texte de Benjamin – l'éloignement mutuel des hommes et la perte de l'histoire, puisque « del shock no es posible hacer ni sociedad ni memoria. El shock no liga al hombre a una tradición ni a una comunidad, sino que lo encierra en el aquí y ahora del individuo aislado » (2016a, p. 126). Constatant que le *shock*, tel qu'il le définit plus haut, n'est plus un recours stylistique parmi d'autres mais est devenu la forme et le fond des modes d'expression hégémoniques (*idem*), notre auteur se demande quelle réponse l'artiste en général, et l'homme de théâtre en particulier, peut-il apporter pour y faire face. Pour Mayorga, c'est bien à partir d'un théâtre qui fasse expérience – notion qu'il relie au binôme communauté/mémoire –, plutôt qu'à partir d'un théâtre où la technique ferait de la représentation « une Première Guerre mondiale à petite échelle » (*idem*), qu'il faut lutter :

Si un teatro dominado por la máquina llegase a imponerse, entonces, en la escena, como en una vivienda de cristal, no habría huellas del hombre. La escena no desprendería ningún aliento humano. Ninguna experiencia. [...] Sería un teatro del que, como de aquella guerra, no se podría hacer experiencia. Un teatro del que el espectador saldría enmudecido, sin nada que comunicar a otros. Sin nada de lo que hacer comunidad y memoria. Cabe, sin embargo,

comprometerse con un teatro que haga experiencia. [...] Hablo de un teatro capaz de integrar la técnica como su órgano. Un teatro que construya comunidad y memoria. Hablo de un compromiso moral y político, previo a cualquier otro y de más alcance que ningún otro. (Mayorga, 2016a, p. 126-127)

À quoi se réfère-t-il lorsqu'il affirme que le *shock* est devenu la forme et le fond des modes d'expressions hégémoniques ? Que peut-il entendre par un théâtre qui fasse expérience, qui construise communauté et mémoire ? Mayorga, à n'en pas douter, renvoie à ces modes d'expression dominants que sont le cinéma, la télévision ou internet, dont l'un des objectifs principaux est aujourd'hui d'avoir un impact fort sur le récepteur, de le captiver d'une manière particulièrement intense grâce à un flot d'images percutantes, dans le but mercantile d'attirer le public, d'augmenter l'audimat ou d'obtenir, dans un objectif publicitaire, un nombre de vues toujours plus important sur le web. Le *shock* est devenu, pour une large partie des œuvres et des produits issus de ces moyens d'expression¹⁴⁰, une règle systématique qui fait du récepteur une sorte de consommateur passif qui, soumis à une inflation toujours exponentielle d'images et de sensations, finit par ne plus rien éprouver, par ne plus faire l'expérience de rien. Un théâtre qui « fasse expérience » serait donc un théâtre non pas dominé par un contenu et par des effets frappants, mais un espace privilégié où le spectateur puisse véritablement faire l'épreuve de quelque chose. Ce « quelque chose » reste encore flou mais Mayorga nous met sur la voie en mentionnant la communauté et la mémoire. Nous comprenons que l'expérience théâtrale authentique serait empreinte du sentiment d'être lié à la communauté et qu'elle aurait aussi à voir avec la capacité de l'événement théâtral à « faire mémoire », c'est-à-dire – contrairement à ce qui se passe dans ces modes d'expression qui suspendent la conscience du récepteur et qui ne transmettent rien qui puisse ensuite être rapporté – à représenter la source d'un souvenir et d'une histoire qui fasse sens chez le spectateur. Ainsi, on pourrait presque dire que la véritable expérience théâtrale serait finalement celle qui fait éprouver au spectateur

¹⁴⁰ Fort heureusement, surtout concernant le cinéma qui reste une forme artistique à part entière, ce constat n'est absolument pas catégorique.

l'espace et le temps de l'événement partagé. Face à l'hégémonie du *shock* qui, nous l'avons vu, isole l'homme spatialement et temporellement, le théâtre peut, au contraire, faire éprouver au public le collectif et l'inscrire dans son espace-temps singulier.

Dans ses interviews, Mayorga relate souvent son étonnement renouvelé face à la force de convocation du théâtre, cette force qui nous pousse à aller voir une pièce et à nous réunir avec d'autres personnes pour partager ensemble une représentation, dans cet espace si particulier où certains jouent et d'autres font semblant de croire à ce jeu :

Para acabar, quiero contarte algo sobre la primera vez que asistí al montaje de una obra mía en Francia. Fue en un teatro del extrarradio parisino, y en el *hall* había no más de una cincuentena de espectadores esperando a que se abriesen las puertas de la sala. Fuera hacía una noche de perros y yo me preguntaba: «¿Por qué estará esta gente aquí? Con toda seguridad no están aquí por mí, y tampoco parecen ser familiares o amigos de los actores. Seguro que en sus domicilios calientes tienen pantallas con atracciones formidables. ¿Por qué han salido de sus casas y están esperando a que se abran esas puertas?». La respuesta que me di, que me sigo dando, es: «Están aquí por el teatro. Por el teatro mismo. El teatro mismo los ha convocado». (Mayorga et Echevarría, 2016, p. 421)

N'est-ce pas là, dans la force de cet appel et dans sa capacité à réunir que réside la beauté de l'art théâtral ? Le théâtre n'est-il pas le lieu où chacun peut venir faire l'épreuve, entouré de ses contemporains, du monde et de ses représentations ? Enfin, dans une société où la violence n'a pas dit son dernier mot, le théâtre n'est-il pas un formidable laboratoire où placer le spectateur face à la violence de ses semblables et de lui-même et où tenter d'envisager les moyens de la déjouer et de la mettre en échec ?

Bibliographie¹⁴¹

ABIZANDA LOSADA C., 2013, *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009): teatro histórico-político y teatro social*, Thèse de doctorat, Universidade da Coruña.

ABIZANDA LOSADA C., 2017, « Teatro político-social e histórico en la obra breve de Juan Mayorga », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, p. 291-298.

ALBORNOZ FARIÁS A., 2006, « Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 », *Acta Literaria*, 33, p. 109-132.

AMO SÁNCHEZ A., EGGER C., MARTINEZ THOMAS M., SURBEZY A., 2005, *Le théâtre contemporain espagnol: approche méthodologique et analyse de textes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

ARENDT H., 2002a, *Les origines du totalitarisme. 3, Le système totalitaire*, Paris, Seuil.

ARENDT H., 2002b, *Eichmann à Jerusalem. Rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard.

AUSTIN J.L., 1970, *Quand dire, c'est faire*, Seuil, Paris.

AZNAR SOLER M., 2006, « Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga », *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, 31, 2, p. 79-118.

AZNAR SOLER M., 2011, « Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga », dans *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, p. 15-113.

AZNAR SOLER M., 2016, « La recepción crítica del estreno de *Himmelweg*, de Juan Mayorga, en Madrid », *Caracol*, 12, p. 180-205.

BADIOU A., 2013, *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion.

BARRERA BENÍTEZ M., 2001, « El teatro de Juan Mayorga », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 7, p. 73-94.

BARRERA BENÍTEZ M., 2011, « *Himmelweg*: un sólido drama moderno », *Contraluz: revista de investigación teatral*, 5, p. 103-112.

¹⁴¹ Notre choix d'un mode de citation (auteur, date) ne nous a pas permis d'ordonner la bibliographie autour de rubriques (ouvrages philosophiques, textes dramatiques, méthodologie de l'analyse théâtrale, etc.).

BARRERA BENÍTEZ M.B., 2009, « Estructura y sentido de *La paz perpetua* de Juan Mayorga », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 23, p. 47-66.

BARRERA BENÍTEZ M.B., 2010, « El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga », *Contraluz: revista de investigación teatral*, 4, p. 30-49.

BENJAMIN W., 1982, *Gesammelte Schriften V*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

BENJAMIN W., 1991, *Gesammelte Schriften*, TIEDEMANN R., SCHWEPPEHÄUSER H. (dirs.), Frankfurt a.M., Suhrkamp.

BENJAMIN W., 2000a, *Œuvres I*, traduit par DE GANDILLAC M., RUSCH P., ROCHLITZ R., Paris, Gallimard.

BENJAMIN W., 2000b, *Œuvres II*, traduit par DE GANDILLAC M., RUSCH P., ROCHLITZ R., Paris, Gallimard.

BENJAMIN W., 2000c, *Œuvres III*, traduit par DE GANDILLAC M., RUSCH P., ROCHLITZ R., Paris, Gallimard.

BENJAMIN W., 2009, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.

BENJAMIN W., 2010, *Romantisme et critique de la civilisation*, Paris, Payot.

BENJAMIN W., 2013, *Sens unique*, Paris, Payot & Rivages.

BENJAMIN W., 2015, *Sur Kafka*, Caen, Nous.

BRECHT B., 1963, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche.

BRIZUELA M., 2010, « El teatro de Juan Mayorga. Arte de la memoria », dans MACCIUCI R. (dir.), *La Plata lee a España: literatura, cultura, memoria*, La Plata, Ediciones del Lado de Acá, p. 265-272.

BRIZUELA, M. (dir.), 2011, *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba.

BRONCANO F., 2015, « Intercambio de reinas », dans *Reikivik*, Segovia, La uÑa RoTa, p. 98-108.

BULGÁKOV M., ZAMIATIN E., 2010, *Cartas a Stalin*, traduit par GALLEGRO V., Veintisiete Letras.

BUREL E., 2011, *La animalización del personaje en La paz perpetua y Animales nocturnos de Juan Mayorga*, Mémoire de Master, Aix-en-Provence, Aix Marseille Université.

BUREL E., 2015, « La animalización del personaje en dos obras de Juan Mayorga: *La paz perpetua* y *Animales nocturnos* », dans CORDONE G., KUNZ M. (dirs.), *Ficciones animales y animales de ficción en las literaturas hispánicas*, Zürich, LIT Ibéricas 6, p. 221-228.

BUREL E., 2016, « Mapa, fotografía y memoria en *El cartógrafo (Varsovia, 1:400.000)* de Juan Mayorga », dans CORDONE G., BÉGUELIN-ARGIMÓN V. (dirs.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Visor Libros, p. 249-262.

BUREL E., 2017, « De voces filosóficas en el teatro de Juan Mayorga » OÑORO OTERO C., SÁEZ RIVERA D.M. (dirs.), *ReCHERches. Voces y vías múltiples*, 18, p. 109-123.

BUREL, E., EGGER, C. (dirs.), 2017, *ReCHERches 19. Juan Mayorga: théâtre et violence*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg.

BUTLER J., 2008, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit par NORDMANN C., Paris, Editions Amsterdam.

CANIVEZ P., 2011, « Raison » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 1086-1091.

CARNEVALI D., 2006, *Per un teatro critico: strategie e tendenze drammaturgiche nell'opera di Juan Mayorga*, Thèse de doctorat, Milan, Università degli studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia.

CASTETS P., 2011, « Agressivité » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 31-38.

CESARINI D., 2010, *Adolf Eichmann. Comment un homme ordinaire devient un meurtrier de masse*, Paris, Tallandier.

CHALIER C., 2011, « Levinas Emmanuel, 1906-1995 » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 810-815.

CHAPOUTOT J., 2012, « Y a-t-il une pensée nazie? », *Philosophie magazine: Les philosophes face au nazisme*, p. 29-31.

CHAPOUTOT J., 2016, « Eichmann, un pantin ou un comédien? », *Philosophie magazine: Hannah Arendt, la passion de comprendre, Hors-série*, 28, p. 54-57.

COLLOMB M., 2011, « Benjamin Walter, 1892-1940 » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 141-148.

COLOMBO P., 2012, « La memoria en el espacio: cartografías del gueto de Varsovia », *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33, 107, p. 127-147.

CORDONE G., 2008, « Y el cuerpo se hizo verbo : reflexiones sobre el cuerpo en el teatro de Juan Mayorga », *Versants. Fascicule espagnol. Cuerpo y texto*, 55, p. 113-126.

CORDONE G., 2011, « *La tortuga de Darwin* de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia », *Estreno*, 2, p. 101-114.

CORDONE G., 2016, « De ángeles, ciegos y mesías. Fuegos cruzados en *Angelus novus* de Juan Mayorga », dans MOLANES RIAL M., FERRADÁS CARBALLO C. (dirs.), *Teatros y escenas del siglo XXI*, Vigo, Academia del Hispanismo, p. 228-236.

CORDONE G., SPOONER C., OROZCO VERA M.J., CHAINAIS A., GIRBÉS S., 2012, « Dossier : En torno a la dramaturgia de Juan Mayorga », dans *Boletín Hispánico Helvético*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, p. 81-180.

CORTINA A., 2013, « Juan Mayorga: el teatro y la palabra », *Claves de razón práctica*, 227, p. 166-175.

CREMONTE Á., 2006, « Identidad, lenguaje y traducción en *Últimas palabras de copito de nieve*, de Juan Mayorga », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, p. 413-426.

DANAN J., 2017, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud Papiers.

DE LA MAZA CABRERA L., 2008, *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*, Thèse de doctorat, Barcelona, Universitat autònoma de Barcelona.

DE LA PARRA M.A., 2008, « El teatro tiene un nivel de riesgo y de vida que no tienen las otras artes de la repetición », *Teína*, 19.

DE LA PARRA M.A., 2015, « Todo sucedió en la calle Londres, en Madrid », *Primer Acto*, 348, p. 250-251.

DE LA PARRA M.A., MAYORGA J., HERAS G., HERNÁNDEZ GARRIDO R., ALVEAR I., GONZÁLEZ CRUZ L.M., BERNABÉ V. DE, FERNÁNDEZ DOMÍNGUEZ J.R., 2015, « Dossier : Astillero, 20 años », dans *Primer Acto n°348*, p. 249-277.

DERRIDA J., 1994, *Force de loi*, Paris, Galilée.

DONOSO CORTÉS J., 1970, *Obras completas*, VALVERDE C. (dir.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

DOWLING G., 2010, *'La máscara que desenmascara': The Exposure of 'States of Exception' in Juan Mayorga's Theatre*, Thèse de doctorat, Belfast, Queen's University Belfast.

ECO U., 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.

- FLOECK W., 2012, « La shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria », *Don Galán*, 2.
- FOESSEL M., 2011, « Mal » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 838-842.
- FRAPPAT H., 2000, *La violence*, Paris, Flammarion.
- FREUD S., 2010, *Le malaise dans la culture*, 8^e édition, Paris, Flammarion.
- GABRIELE J.P., 1999, « La configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga », *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 15, p. 127-146.
- GABRIELE J.P., 2000, « Juan Mayorga: una voz del teatro español actual », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, p. 8-11.
- GABRIELE J.P., 2009, *Los dramaturgos hablan: entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, Oviedo, KRK, 288 p.
- GABRIELE J.P., 2010, « (Re)presenting the unrepresentable: staging the Holocaust in Juan Mayorga's *Himmelweg (Camino del cielo)* », *Letras peninsulares*, 22, 2, p. 33-46.
- GABRIELE J.P., LEONARD C., 1996, *Panorámica del teatro español actual: Lluïsa Cunillé, Juan Mayorga, Antonio Onetti, Itziar Pascual y Margarita Sánchez*, Madrid, Fundamentos.
- GAFFIOT F., 1934, *Dictionnaire Latin Français*, Paris, Hachette.
- GARCÍA BARRIENTOS J.-L., 2011, « El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga », dans BRIZUELA M. (dir.), *El espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, p. 39-63.
- GONZÁLEZ B., 2010, « El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga », *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 49, p. 73-90.
- GORRÍA FERRÍN A., 2012a, « La poética dramática de Juan Mayorga », *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 342, p. 44-56.
- GORRÍA FERRÍN A., 2012b, « Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga », *El Futuro del Pasado: revista electrónica de historia*, 3, p. 481-502.
- GORRÍA FERRÍN A., 2013, « Ciudad, vacío y emoción. Teatralidad e imagen dialéctica en *El cartógrafo* de Juan Mayorga », *Escritura e imagen*, 9, p. 221-236.

GRACÍA J., 2000, *Historia y crítica de la literatura española : Los nuevos nombres 1975-2000*, RICO F. (dir.), Barcelona, Crítica.

GRICE H.P., 1979, « Logique et conversation », *Communications*, 30, p. 57-72.

GUTIÉRREZ CARBAJO F., 2016, « La dramaturgia de Juan Mayorga », dans *Cartas de amor a Stalin/La paz perpetua*, Barcelona, Castalia, p. 7-124.

GUZMÁN A., 2010, « Memoria y fantasía de la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado* de Juan Mayorga », *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, p. 82-99.

HERAS G., 1994, *Escritos dispersos : Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (1984-1994)*, INAEM (Teoría escénica).

JONAS H., 1994, *Le Concept de Dieu après Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages.

JONAS H., 2013, *Le principe responsabilité*, Paris, Flammarion.

JONGY B., 2011, « Kafka Franz, 1883-1924 » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 783-787.

KAFKA F., 2005, « Devant la Loi », *Le Portique*, 15 [<http://leportique.revues.org/492>].

LANZMANN C., 1985, « Shoah », film.

LANZMANN C., 1997a, « Un vivant qui passe », film.

LANZMANN C., 1997b, *Un vivant qui passe. Auschwitz 1943 - Theresienstadt 1944*, Paris, Gallimard.

LEQUAN M., 2011, « Kant Emmanuel, 1724-1804 » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 787-795.

LÓPEZ MOZO J., 2006, « El teatro español ante el siglo XXI », *Monteagudo*, 11, p. 41-54.

LÖWY M., 2002, « “Devant la Loi” : le judaïsme subversif de Franz Kafka », *Raisons politiques*, 4, 8.

LÖWY M., 2003, « Progrès et catastrophe. La conception de l'histoire de Walter Benjamin », *Historien*, 4, p. 199-205.

LÖWY M., 2014, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Editions de l'éclat.

LOYOLA M., 2014, *Seeing Memories: Blindness, Truth, and Accountability in the Theater of Juan Mayorga*, Thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin.

LUMIÈRE E., 2017, « Teatro, documento y memoria bajo el prisma de la intermedialidad en *El cartógrafo* de Juan Mayorga », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, p. 276-290.

MARCH TORTAJADA R., 2011a, « Juan Mayorga y la resistencia de Harriet », *Cuadernos de Aleph*, 3, p. 128-135.

MARCH TORTAJADA R., 2011b, « Mientras demos muerte a la palabra », *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 11, p. 17-5.

MARCH TORTAJADA R., 2014, *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Thèse de doctorat, Universitat de València.

MARTINEZ THOMAS M., 2005, « Au-delà des miroirs : la transgression des images », dans *El gordo y el flaco/El grito de los espejos*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Nouvelles scènes hispaniques).

MARTINEZ THOMAS M., 2006, *J. S. Sinisterra, une dramaturgie des frontières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

MATE R., 2009a, « Cuando el inocente es declarado culpable », dans *Europa y el Cristianismo. En torno a Ante la Ley de F. Kafka*, Barcelona, Anthropos, p. 83-90.

MATE R., 2009b, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin « Sobre el concepto de historia »*, Madrid, Trotta.

MATE R., 2016, « El motín de la anécdota », dans *Famélica*, Segovia, La uña RoTa, p. 89-104.

MATE R., MAYORGA J., 2008, « “Los avisadores del fuego”: Rosenzweig, Benjamin y Kafka », dans MATE R. (dir.), *La filosofía después del Holocausto*, Barcelona, Riopiedras, p. 77-104.

MAYORGA J., 1990, « Siete hombres buenos », dans *Marqués de Bradomín 1989*, Madrid, Instituto de la Juventud, p. 97-195.

MAYORGA J., 1993, « El estado de excepción como milagro : de Donoso a Benjamin », *Éndoxa : series filosóficas*, 2, p. 283-301.

MAYORGA J., 1997, *La filosofía de la historia de Walter Benjamin*, Thèse de doctorat, Madrid, UNED.

MAYORGA J., 1999, « El dramaturgo como historiador », *Primer Acto*, 280, p. 8-10.

MAYORGA J., 2003, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, México, Anthropos.

MAYORGA J., 2004a, « Job », dans *La autoridad del sufrimiento. Silencio de Dios y preguntas del hombre*, Barcelona, Anthropos, p. 115-136.

MAYORGA J., 2004b, *Palabra de perro/El Gordo y el Flaco*, Madrid, Teatro del Astillero.

MAYORGA J., 2007a, « La representación teatral del Holocausto », *Raíces*, 73, p. 27-30.

MAYORGA J., 2007b, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque.

MAYORGA J., 2008, « Wstawać », dans *El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi*, Barcelona, Anthropos, p. 35-56.

MAYORGA J., 2009a, « Un pequeño ser humano en una inmensa catedral », dans *Europa y el Cristianismo. En torno a Ante la Ley de F. Kafka*, Barcelona, Anthropos, p. 91-92.

MAYORGA J., 2009b, « Ante la Ley », dans *Europa y el Cristianismo. En torno a Ante la Ley de F. Kafka*, Barcelona, Anthropos, p. 93-107.

MAYORGA J., 2010a, « Conversación con Juan Mayorga », *Pausa*, 32.

MAYORGA J., 2010b, « Elipses de Benjamin », *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 2, p. 372-374.

MAYORGA J., 2012, « Romper el horizonte : la misión de José Sanchis Sinisterra », dans *La escena sin límites : fragmentos de un discurso teatral*, 2^e édition, Ciudad Real, Ñaque, p. 25-28.

MAYORGA J., 2014a, « La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos », *Jotdown*, 9.

MAYORGA J., 2014b, *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uÑa RoTa.

MAYORGA J., 2014c, « Hay que desobedecer al espectador », *La vanguardia*, 23 juin 2014.

MAYORGA J., 2015a, *Hamelin/La tortuga de Darwin*, PERAL VEGA E. (dir.), Madrid, Cátedra, 230 p.

MAYORGA J., 2015b, *Reikiavik*, Segovia, La uÑa RoTa.

MAYORGA J., 2016a, *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa.

MAYORGA J., 2016b, *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, GUTIÉRREZ CARBAJO F. (dir.), Barcelona, Castalia.

MAYORGA J., 2017a, « Entrevista a Juan Mayorga. El inventor de mundos a través de palabras », *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, p. 710-735.

MAYORGA J., 2017b, *El cartógrafo*, La uÑa RoTa.

MAYORGA J., ECHEVARRÍA I., 2016, « Conversación con Ignacio Echevarría », dans *Elipses*, Segovia, La uÑa RoTa, p. 411-424.

MAYORGA J., LOBERA M., 2005, *El gordo y el flaco/El grito de los espejos*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Nouvelles scènes hispaniques).

MICHAUD Y., 2012, *La violence*, 7^e édition, Paris, Presses Universitaires de France.

MOLANES RIAL M., 2012, « Job y el Holocausto: algunas claves intertextuales del teatro de Juan Mayorga », *Theatralia: revista de poética del teatro*, 14, p. 233-244.

MOLANES RIAL M., 2013, « Cartografía de la memoria. El mapa como representación de lo prohibido en la obra dramática de Juan Mayorga. », dans NAVARRETE NAVARRETE M.T., SOLER GALLO M. (dirs.), *Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea*, Roma, Aracne Editrice, p. 301-310.

MOLANES RIAL M., 2014a, « Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga », *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, p. 161-177.

MOLANES RIAL M., 2014b, « El teatro frente a la historia en la obra dramática de Juan Mayorga », dans BOADAS CABARROCAS S., ERNESTO CHÁVEZ F., GARCÍA VICENS D. (dirs.), *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, p. 433-440.

MOLANES RIAL M., 2014c, « La dramatización del yo fragmentado de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti en *Sonámbulo* de Juan de Mayorga », dans GRECO B., PACHE CARBALLO L. (dirs.), *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 331-338.

MONLEÓN J.B., 2004, « *Himmelweg*, de Juan Mayorga: La construcción de la memoria », *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 305, p. 25-27.

MONLEÓN J.B., 2005, « Rodolf Sirera, Juan Mayorga y Gracia Morales », *El teatro de papel*, 1, p. 21-24.

MONLEÓN J.B., 2007, « Sobre *La paz perpetua*: cumpleaños con Juan Mayorga », *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 320, p. 30-32.

MONOD R., 1977, *Les Textes de théâtre*, Paris, Cedic.

OLIVA C., 2004, *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*, Madrid, Cátedra.

OROZCO VERA M.J., 2011, « La escritura como revelación: Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga », *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, 34, p. 275-294.

PACO DE MOYA M. DE, 2006, « Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso », *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 11, p. 55-60.

PASTENA E.D., 2010, « La violencia nella cortesia: un'analisi di *Animales nocturnos*, di Juan Mayorga », *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 13, p. 143-166.

PASTENA E.D., 2011, « Del cuento a la escena desnuda: las fronteras y desdibujarse en *Hamelin*, de Juan Mayorga », *Rassegna iberistica*, 94, p. 25-41.

PASTENA E.D., 2012a, « La forma della memoria. La Shoah nel teatro di Juan Mayorga », dans BELLOMI P., MONTI S. (dirs.), *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 23-50.

PASTENA E.D., 2012b, « La traduzione è un viaggio insidioso. Una lettura de *El traductor de Blumemberg*, di Juan Mayorga », *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 15, p. 107-124.

PAVIS P., 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion.

PAVIS P., 2009, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.

PAVIS P., 2016, *L'analyse des textes dramatiques*, Paris, Armand Colin.

PEDRERO P., 2014, « Talleres sí », *Las puertas del drama*, 43.

PERAL VEGA E., 2015, « Introducción », dans *Hamelin/La tortuga de Darwin*, Madrid, Cátedra, p. 9-91.

PÉREZ RASILLA E., 2010, « El lugar de la mujer en el teatro político de Juan Mayorga », *Cuadernos de Dramaturgia contemporánea*, 15.

PËTOFI I., 1976, « Lexicology, encyclopedic knowledge theory of text », *Cahiers de lexicologie*, 29, 2, p. 25-41.

PINTER H., 1968, *L'anniversaire*, traduit par KAHANE É., Paris, Gallimard.

POIZAT J.-C., 2013, *Hannah Arendt, une introduction*, Paris, Pocket.

PUERTA J.E., 2006, « Últimos estrenos de Juan Mayorga: ¿un punto de inflexión en la escena madrileña actual? », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid, Visor, p. 383-398.

RAGUÉ-ARIAS M.-J., 1996, *El teatro de fin de milenio en España : de 1975 hasta hoy*, Barcelona, Ariel.

REVAULT D'ALLONES M., 2011, « Mal. Banalité du mal » MARZANO M. (dir.), *Dictionnaire de la violence*, p. 833-838.

RICCEUR P., 2004, *Le mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides.

RICCEUR P., 2005, « Le scandale du mal », *Esprit*, p. 104-111.

RUGGIERI MARCHETTI M., 2000, « El intelectual y la imposición en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga », *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 5, p. 75-86.

RUGGIERI MARCHETTI M., 2004, « Tres autores frente a la violencia: Guillermo Heras, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga », *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 9, p. 115-128.

RYNGAERT J.-P., 2007, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.

RYNGAERT J.-P., 2008, *Introduction à l'analyse de théâtre*, Paris, Armand Colin.

RYNGAERT J.-P., SERMON J., 2006, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales.

SAINT AUGUSTIN, 1982, *Confessions*, Paris, Éditions du Seuil.

SANCHIS SINISTERRA J., 2012, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, 2^e édition, Ciudad Real, Ñaque.

SARRAZAC, J.-P. (dir.), 2010, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé.

SCHMITT C., 1963, *Interpretación europea de Donoso Cortés*, 2e édition, Madrid, Rialp.

SEBBAH F.-D., 2010, *Levinas*, Paris, Perrin.

SERRANO V., 2007, « Introducción a *El jardín quemado* », dans *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 9-25.

SOLÁS D.R., 2016, « El espacio de la crítica, el lugar de la utopía: el teatro de Juan Mayorga », *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 16, 62, p. 225-234.

SOREL G., 1908, *Réflexions sur la violence*, Paris, Marcel Rivière.

SPOONER C., 2011, « Las obras breves de Juan Mayorga: ¿"metáforas visibles"? », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor, p. 315-331.

SPOONER C., 2013, *Le théâtre de Juan Mayorga : de la scène au monde à travers le prisme du langage*, Thèse de doctorat, Toulouse, Université Toulouse 2 Le Mirail / Universitat autònoma de Barcelona.

SPOONER C., 2014a, « Una crítica de *El Crítico (Si supiera cantar, me salvaría)*, de Juan Mayorga: "Criticar el teatro es lo más parecido a criticar la vida" », *Don Galán: revista de investigación teatral*, 4, p. 19-19.

SPOONER C., 2014b, « Una palabra más », dans *Teatro 1989-2014*, Segovia, La uña RoTa, p. 11-21.

STEINER G., 2008, *Los libros que nunca he escrito*, traduit par CONDOR M., Madrid, Siruela.

SUCASAS A., 2017, « Cartografía teatral », dans *El cartógrafo*, Segovia, La uña RoTa, p. 105-127.

SURBEZY A., 2007, « Jeux de tiroirs, jeux de miroirs : le comique de répétition à l'heure de la postmodernité (C'est moi le gros et toi le petit, de Juan Mayorga) », *Études littéraires*, 38, 2-3, p. 187-198.

TACKELS B., 2009, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Arles, Actes Sud.

THEIS R., 2000, « Dieu éclaté. Hans Jonas et les dimensions d'une théologie philosophique après Auschwitz », *Revue Philosophique de Louvain*, 98, 2, p. 341-357.

TRECCA S., 2011a, « Terrorismo y violencia en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga », *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, p. 79-100.

TRECCA S., 2011b, « Buscando pasadizos: el Teatro para minutos, de Juan Mayorga », dans ROMERA CASTILLO J.N. (dir.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI: actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor, p. 333-348.

VAUTRELLE H., 2009, *Qu'est-ce que la violence?*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.

VINAVER M., 1993, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.

VON TROTTA M., 2013, « Hannah Arendt », film.

ZATLIN P., 2004, « *Cachorros de negro mirar*, de Paloma Pedrero y *El traductor de Blumemberg*, de Juan Mayorga : dos acercamientos al neonazismo », dans VILCHES DE FRUTOS M.F., FLOECK W. (dirs.), *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, p. 175-186.

